

1. BASED ON A TRUE STORY – ELEVINTRODUKTION

Hvad betyder det, når en spillefilm starter med beskeden 'Based on a true story'? Er det virkelighed? Nej, det er det ikke. Det må jo altid være en fremstilling af noget, der er foregået i fortiden. På den måde bliver den historiske spillefilm altså en fremstilling af fortiden, ligesom den skriftlige historiske fremstilling, som vi kender den fra historiebøgerne. Problemet er, hvor grænsen går for, hvornår noget er bygget på 'a true story'. Og hvad er en 'true story'?

I mange år har historikere afvist de historiske spillefilm på grund af historisk ukorrekthed. Og sandt er det jo, at de fleste film, der tager udgangspunkt i historie, fordrejer fortiden på den ene eller den anden måde. For eksempel når Quentin Tarantino i *Inglorious Basterds* lader heltene likvidere Hitler i



Hitler bliver skudt af jødiske hævnere i Quentin Tarantinos *Inglorious Basterds*. Onsketænkning, men har ikke så meget med faghistorie at gøre.

filmens slutning, så kan vi jo godt regne ud, at der er leget med fakta (at det så i mange af os vækker en primitiv tilfredsstillelse at se ham blive henrettet er anden sag!). Her kan man fremføre tre vigtige pointer.

For det første må man ikke lade sig skræmme af fikcionalisering eller fordrejning af fakta i spillefilm, da disse ofte anvendes for at komme med en fortolkning af fortiden, som stadig kan være meget interessant og anvendelig. Og for det andet ligger en del af arbejdet med historiske film i at udvælge de mange anvendelige film og frasortere de film, som bruger den historiske ramme som en fængende scenografi, men som ikke har nogen historiske problemstillinger på sinde. For det tredje kan *Inglorious Basterds* i stedet bruges som en kilde til det år, den er produceret, og dermed sige noget om den historiske kontekst, den er produceret i. Således giver *Inglorious Basterds* os glimrende underholdning, men kun lille historisk dybde, hvad 2. verdenskrig angår. Omvendt findes der et hav af film som *Gladiator*, *1492*, *Thirteen Days*, *Flammen og Citronen* og mange flere, der faktisk har interessante fortolkninger af historien på sinde. Man kan altså sige, at en del af den historiske metode i forhold til film er en analyse af, om filmen har fagligt

interessante fortolkninger af virkeligheden som en del af fortællingen.

De historiske spillefilm og dokumentarfilm placerer sig altså i spændingsfeltet mellem faghistorie og populærhistorie. Ingen af filmene har litteraturhenvisninger og litteraturlister og kan derfor ikke betragtes som almindelige historiske fremstillinger. De er ofte populærhistoriske fremstillinger i et eller andet omfang, og dermed skabt for at underholde. Men her må man vurdere fra film til film, om de har en substans, der gør, at det er udbytterigt at arbejde med fremstillingen af historien, eller om det er et tilfælde af populærhistorie, som kun har til formål at underholde og ser stort på historiske fakta og fortolkning.¹

Men for at kunne udvælge historiske spillefilm og dokumentarfilm/-programmer er det nødvendigt med en metode til at arbejde med filmene. De historiske film er som nævnt fremstillinger af fortiden, ligesom skriftlige fremstillinger. Men de bliver fremstil-

¹ For en mere uddybede fremstilling af fag-/populærhistorie henvises til Anders Hassing og Christian Vollmond, *Fra fortid til historie – historiefagets identitet og metoder*, Columbus, 2013.

let i et andet medie og på andre præmisser. De historiske film har ikke litteraturhenvisninger og fodnoter, som skriftlige historiske fremstillinger typisk har for at dokumentere de udsagn, der er i teksten. Når vi ser film, har vi heller ikke samme forventninger om, at alt baserer sig på fakta, som vi har, når vi læser en historiebog. Derfor kan vi ikke anvende samme historiske metode, som når vi analyserer historiske fremstillinger eller kilder.

Denne bog har derfor i første del en række afsnit, der introducerer en metode til at arbejde med og forholde sig til historiske spillefilm og dokumentarfilm og -programmer. Her vil de filmiske virkemidler, forholdet mellem film og kildekritik, fakta- og fiktionkoder, dokumentargenren og den historiske spillefilm blive gennemgået med eksempler og opgaver. I bogens anden del er der afsnit om konkrete historiske film. Afslutningsvis indeholder bogen også inspirationsafsnit til at arbejde med historiske film i dansk-historieopgaven, AT og SRP.

2. FILMISKE VIRKEMIDLER – DIN VÆRKSTØJSKASSE TIL HISTORISK FILMANALYSE

Når en historiker skriver en fremstilling af en historisk periode eller begivenhed, laver han en fortælling på baggrund af historiske kilder og andre fremstillinger. Det samme gør sig gældende, når en filminstruktør skaber historiske film eller dokumentarfilm. Forskellen er blot, at filminstruktøren ikke redegør for de anvendte kilder og litteratur, samt at han anvender de virkemidler, som filmen giver. Ligesom det er vigtigt at være opmærksom på de sproglige virkemidler i den skrevne kilde eller fremstilling, er det vigtigt at kunne analysere de filmiske virkemidler, når man analyserer en historisk film eller dokumentar.

Fiktionsfilm og dokumentarprogrammer kan opdeles i **form og indhold** også kaldet stil og historie/plot. I arbejdet med film i historie vil man typisk lave en form for tematisk analyse, hvor man undersøger bestemte problemstillinger, karakterer, hændelser eller udviklinger i historien. Men for at kunne analysere disse er det nødvendigt med et kendskab til filmsproget. I film er det sprog, der skal undersøges, filmens billede og lydside, som begge er essentielle dele af filmen. Man kan altså groft inddele de elementer, man kan undersøge i en film, i:

- ▮ billedsiden
- ▮ lydsiden
- ▮ klipningen

Filmens bestanddele

Ved en filmanalyse kan man analysere på større eller mindre bestanddele af filmen. Disse opdeles typisk således:

- ▮ **Frame** (stillbillede). Dette er den mindste del – et stillbillede, som der er 24 af i sekundet. Men man kan sagtens standse filmen og analysere det enkelte billede.
- ▮ **Indstillingen**. En indstilling er en enkelt kameraoptagelse, fra kameraet startes, til det slukkes (eller der klippes). Altså en enkelt optagelse uden klip.
- ▮ **Scenen**. En række indstillinger, der hører sammen i tid og rum.
- ▮ **Sekvensen**. En række scener, der tilsammen danner en afsluttet handling eller tidsforløb. Svarende til et kapitel i en bog.
- ▮ **Hele filmen fra start til slut**. Hele filmens fortælling består af en række sekvenser.

Når man analyserer en film, vil man typisk arbejde med, hvordan bestemte hi-

storiske problemstillinger repræsenteres i en hel film. Men det kan være relevant at næranalysere mindre bestanddele for at se på funktionen af de filmiske virkemidler i forhold til filmens fortolkning af fortiden. Ligesom ved analyse af skriftlige kilder og vurdering af skriftlige fremstillinger er det vigtigt at være tekstnær, altså at komme med konkrete eksempler fra teksten/filmen.

Billedet Beskæring

Der er mange måder at bruge billedet til at give informationer i en film. Det grundlæggende valg, når man skal filme, handler om, hvordan man vil beskære billedet. Her taler man normalt om en række beskæringer, der er defineret ud fra, hvor meget af en person man kan se i billedet. Beskæringen afgør i høj grad, hvor seerens opmærksomhed styres hen, og kan derved anvendes til at give forskellige typer information. Eksempliceret med screenshots fra *Hotel Rwanda* kan man nedenfor (næste side) se funktionen af de forskellige beskæringer:

Hvis man ikke er sig bevidst om indstillingernes beskæringer, kan disse godt fremstå som et usynligt virkemiddel, da man som seer fokuserer på handlingen i billederne, og opmærksomheden sjældent trækkes mod beskæringen. Men instruktøren er altid bevidst om anvendelsen af beskæringen, og det kan have stor betydning for opfattelsen af et interview, om man ser personen i total i et bestemt miljø, el-

ler om man ser personen helt tæt på i et nærbillede som for eksempel i nedenstående billeder fra *Lykketoft finale*, som er en dokumentarfilm om valgkampen i 2005.

Her ser man på det første billede Mogens Lykketoft stå uden for en daginstitution og vente på at komme igennem til TV 2 Nyhederne. Han har forladt et arrangement med den svenske statsminister, der skulle give god pr, fordi et direkte interview giver en god mulighed for eksponering i pressen. Man kan se, han står alene og ikke får den opmærksomhed, han så gerne vil have i valgkampen. Det viser sig, at interviewet er blevet droppet, og i næste indstilling ser vi ham reagere rasende i nærbillede og kan dermed nemmere se hans frustration over, at han er



Overst: En frustreret og ensom Mogens Lykketoft afventer et direkte interview.
Nederst: En rasende og opgivende Lykketoft i nærbillede, efter at interviewet er droppet.

Beskæring



Kigali, 1994

Supertotal giver et overblik over et stort område. Bruges typisk til at introducere steder og anvendes ofte som et **establishing shot**, der introducerer seeren for, hvor vi er henne i filmens univers.



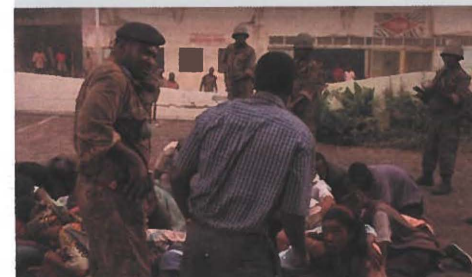
Halvnær er beskåret, så overkrop og hoved er med, og anvendes ofte til interview og dialog.



Total viser en person fra top til tå og placerer på samme tid personen i miljøet.



Nær har fokus på karakterens ansigt og viser tydeligere end halvnær personens følelser. Dette kan også anvendes til interview, hvor man som seer er tættere på personen både fysisk og identifikationsmæssigt.



Halvtotal er typisk beskåret under hoften og lægger større vægt på personen end totalbilledet. Bruges typisk i begyndelsen af dialogscener eller ved fysisk handling.



Ultranær viser typisk en persons øjne eller bruges til at udpege vigtige detaljer ved personer eller genstande.

ved at miste fodfæste og opmærksomhed i valgkampen.

Perspektiv

Et andet kraftigt virkemiddel på billedsiden er brugen af perspektiv, hvor man anvender placeringen af kameraet i forhold til den filmede til at give bestemte signaler. Her kan man anvende

! Normalperspektiv

! Fugleperspektiv

! Frøperspektiv

Normalperspektivet er en neutral placering af kameraet på niveau med den filmede. Ved brug af **fugleperspektiv** placeres kameraet højere end den filmede og giver derved den effekt, at man ser ned på den eller det filmede. Dette har den funktion, at den filmede kommer til at se svag eller underdanig ud. Graden af fugleperspektiv har selvfølgelig også en betydning, man skal tage med i analysen. Omvendt giver et **frøperspektiv**, hvor kameraet er placeret lavere end den filmede, et signal om, at den filmede er overlegen eller magtfuld. Der er selvfølgelig undtagelser for reglerne, men det er de typiske funktioner.

Komposition

Når man skal aflæse billedernes eller filmens betydning, kan billedets komposition også være vigtigt at kigge på. Der er mange måder en instruktør kan vælge at komponere billedet som for eksempel med dybdeskarphe, linjer i billedet og placering af personerne.



Maximus vises som stærk og usårlig i frøperspektiv.

Når man komponerer billedet, kan man vælge at have en stor **dybdeskarphe**, så både forgrund og baggrund står skarpt i billedet. I sådanne tilfælde kan det være en god idé at være opmærksom på både **for-, mellem- og baggrund**, da der kan være placeret vigtige informationer.

Linjerne i billedet kan også have en betydning. Normalt giver **vandrette linjer** ro og stabilitet i billedet, mens **lodrette linjer** kan virke faretruende eller bombastiske og monumentale. **Diagonale linjer og kælkede** (hvor kameraet hælder, så hele billedet står skævt) udtrykker typisk fare, ustabilitet og utryghed.



Både Commodus og byen er i fokus i dette billede fra *Gladiator*.



Pigen i den røde frakke i *Schindlers liste* får en helt særlig symbolsk betydning ved at være fremhævet.

Lys og farver

Har man set *Schindlers liste*, glemmer man aldrig pigen i den røde frakke, som lyser op som den eneste farve i den sort-hvide film. Dette er et perleeksempel på, hvor stor betydning farver og lys kan have i film.

Farverne kan bruges på flere måder. Man kan optage filmen i sort-hvid eller have udvalgte scener i sort-hvid. Ofte giver dette indtryk af noget historisk eller forgangent. I farvefilm bruges farverne enten til at udpege og tillægge bestemte personer eller objekter betydning, som for eksempel pigen i den røde frakke. Og det er ikke ligegyldigt, hvilken farve der vælges, da vi til-



Blå, grønne og grå nuancer giver et koldt og råt indtryk ved landgangen i Normadiet på D-dag.

lægger farver bestemte betydninger afhængigt af konteksten. Således kan rød symbolisere kærlighed, mord, blod, vrede, djævelskab eller andet afhængigt af konteksten (og kulturen).

Men man kan også vælge at tone hele film eller scener i bestemte nuancer, som for eksempel i landgangs-scenen i *Saving Private Ryan*, hvor farverne er kolde og gråblå for at vise råheden, kulden og håbløsheden ved at stå midt i begivenheden.

På samme måde som farverne kan lyset bruges til at fortælle noget om en situation. I film arbejder man med high-key eller low-key-belysning, der hentyder til, hvor lyskilden kommer fra. Det vigtigste er dog blot, at high-key-belysning oplyser det hele og alt er synligt og tydeligt, mens low-key-belysning kun oplyser delvist og laver skygger. Typisk er der mest at analysere på ved low-key-belysning, da instruktøren har haft en bestemt intention med at placere personer eller objekter i skyggen, eller blot ved at give scenen en bestemt (måske dyster) stemning. Dette bruges ofte i *Schindlers liste*.

Kamerabevægelser

Når vi ser film, påvirkes vi og vores opfattelse af filmen i høj grad af kameraets bevægelser. Der findes forskellige måder at bevæge kameraet på, og disse bevægelser er altid anvendt med en grund.

Kameraet kan **panorere** eller **tilte**. Dette betyder, at kameraet står på stativ og enten drejer horisontalt eller vertikalt. Dette kan give overblik over

miljøer eller bruges for eksempel i *Gladiator* til at illustrere bygningsværkernes monumentalitet, når der tiltes ned på det enorme Colosseum.

Der kan også **zoomes** ind eller ud fra personer eller objekter, hvilket gerne anvendes for at dreje seerens opmærksomhed mod bestemte detaljer eller vigtige informationer i billedet. I dag bruges zoom også ofte i dokumentarer på enten billeder eller dokumenter for at tilføre intensitet til indstillinger eller stillbilleder. Dette kneb anvender Christoffer Guldbrandsen ofte i for eksempel *Den hemmelige krig*.

Men den vigtigste form for kameratebevægelse er det **håndholdte kamera**, der kan have mange funktioner. Men giver håndholdt kamera en følelse af autencitet og nærvær, uanset om det anvendes i dokumentar eller fiktion? Virkemidlet er opstået inden for dokumentargenren, da man valgte at tage kameraet af stativet for bedre at kunne følge virkeligheden her og nu. Dette har medført, at vi automatisk forbinder håndholdte optagelser med realisme og autencitet – også når det anvendes i fiktionsfilm.

I fiktionen anvendes det håndholdte kamera også ofte som **subjektivt kamera**, hvor vi altså føler, at vi ser med en karakters øjne. Eller som i den berømte landgangscene i Anden Verdenskrigs-filmen *Saving Private Ryan*, hvor vi føler, vi ser med manges øjne, da der klippes hurtigt mellem mange håndholdte optagelser.



Nazistisk soldat sidder halvt i mørke, da Schindler forsøger at købe sine joder fri.

Lyd

Halvdelen af en film er lyden, hvilket man ofte glemmer – også i en analyse-situation. Men instruktøren formidler et hav af information gennem lydsporet. Groft inddeler man lyden i **synkron lyd** (lydkilden er synlig i billedet) og **asynkron lyd** (lyd er lagt på efterfølgende).



Der tiltes ned fra et frooperspektiv af en romersk orn og ned mellem monumentale bygninger med lodrette linjer. Colosseum for enden virker mastodontisk.

De mest iørefaldende virkemidler er her **underlægningsmusik**, som i dag anvendes i de fleste film, uanset om vi taler om fiktion eller dokumentar. Derudover kan **voice-over/speak** være en overordentlig tydelig måde at påvirke vores opfattelse af filmens fortælling. **Effektlyde** bør også nævnes, da lydeffekter eller lydmanipulation meget ofte bidrager til vores opfattelse af situationer – om det så er lyden af slag, skud, støj eller så meget andet.

Ligesom på billedsiden kan man også tale om **subjektiv lyd**, hvor man altså hører med en bestemt karakters ører. Igen kan *Saving Private Ryan* bruges som eksempel, da man hører med soldaternes ører, da de ryger under vand og lyden næsten forsvinder. Således formidler Steven Spielberg altså en meget subjektiv oplevelse af at være midt i landgangen på D-dag.

Klipning

Som det sidste filmiske virkemiddel skal der kort nævnes den måde, filmen klippes sammen. Filmen opstår først i det øjeblik instruktør og klipper sætter stykker af optagelserne sammen, og udvælgelsen og sammensætning af indstillingerne er altafgørende for filmens fortælling.

Der er to hovedformer for klipning, som kaldes usynlig (kontinuitet) og synlig (montage)klipning. Ved **usynlig klipning** klippes der logisk efter visse uskrevne filmiske regler, der gør, at vi ikke lægger mærke til eller ikke skal lægge mærke til klipningen. Når en person tager i et dørhåndtag, forventer

vi, at næste indstilling viser ham gå ud ad døren. Når vi ser en person kigge op, forventer vi derefter en indstilling af, hvad han kigger på.

Med **synlig klipning eller montage** klippes der indstillinger sammen, der ikke umiddelbart har samme grad af sammenhæng. Dette gøres ofte for at danne en ny betydning, som opnås ved at kombinere forskellige indstillinger. Dette brugte nazisterne for eksempel i propaganda-øjemed, når de klippede rotter ind efter en indstilling af jøder, for derved at give seeren den opfattelse, at jøder var at betragte som skadedyr.

Derudover er der enkelte mere specifikke klippeteknikker, der kan være værd at holde øje med. **Parallel- og krydsklipning** klipper mellem to eller flere handlingsforløb og giver derved en sammenligning eller tidsmæssig parallelitet. Dette bruges ofte til at skabe spænding i actionfilm (når helten frem og redder gidslerne, inden bomben springer?), men kan også bruges som i påklædningsscenen i *Schindlers liste*, hvor der parallel-klippes mellem Oskar Schindler og nazisten Amon Goeth, for at få seeren til at overveje ligheder og forskelle mellem disse to karakterer.

Derudover skal man være opmærksom på, at klipning ofte bruges til at sammentrække tid eller til at springe frem eller tilbage i tid. Denne konstruktion af filmens tid kan have væsentlige informationer om filmens budskab eller fortolkning af en begivenhed.

Huskerseddel til filmanalyse

Billede:

- ▮ Beskæring
 - ▮ Perspektiv
 - ▮ Komposition
 - ▮ Farver
-

Lys:

- ▮ Kamerabevægelser
 - ▮ Lyd
 - ▮ Synkron
 - ▮ Asynkron
 - ▮ Subjektiv
-

Klipning

- ▮ Synlig
- ▮ Usynlig
- ▮ Parallel/kryds

Opgave

- ▮ Find de omtalte klip på YouTube og analysér dem for de filmiske virkemidler.
- ▮ Hvis de omtalte klip ikke kan findes, så prøv at finde klip fra andre historiske spillefilm, og lav en næranalyse af de filmiske virkemidler (se oversigten over historiske film bagerst i bogen).
- ▮ Diskutér, om nogle virkemidler er særligt fiktive eller dokumentariske.

3. FILM OG HISTORISK METODE

Der findes som sådan ikke en specifik historisk metode til analyse af hverken dokumentar- eller fiktionsfilm. Dette har i lang tid afholdt historikere fra at arbejde metodisk-kritisk med spille- og dokumentarfilm. Men hvis man betragter historiske film som en slags fremstillinger af fortiden og anvender den almindelige kildekritiske metode fra historie, kan man faktisk hurtigt se, hvordan begreberne kan anvendes eller oversættes, så vi kan anvende filmene som historisk materiale.

Ved at lave en sådan oversættelse af den traditionelle kildekritik kan vi komme nærmere en identifikation af den film, der skal analyseres. Når man ved lidt mere om selve filmens produktion, tid, afsender osv., er det lettere at vurdere, hvilke vinkler på historiske problemstillinger filmens tematik og budskab kan sige noget om.

Øverst på næste side er det forsøgt at sætte kildeundersøgelsen til skriftlige kilder over for det samme til film.

Laver man en sådan filmisk materialeanalyse, vil man få svar på visse relevante spørgsmål angående filmens anvendelighed. Men ikke alle spørgsmål giver nødvendigvis brugbare svar med hensyn til, hvordan de historiske problemstillinger fremstilles og fortolkes. Hvis man for eksempel analyserer *Flammen og Citronen*, bliver man ikke nødvendigvis meget klogere af at be-

stemme Ole Christian Madsen som instruktør og den brede danske befolkning som modtager. Men hvis man læser interviews med ham, kan man blive klogere på intentionerne bag filmen, og måske bedre aflæse et formål, som i dette tilfælde har været at give et mere menneskeligt billede af de modstandskæmpere, der befandt sig i en gråzone under modstandskampen, og hvor der altså gøres op med tidligere tiders sort-hvide billede af modstandskampen. Oplysningen om, at filmen er lavet i 2008, kan vi bruge til noget, hvis vi betragter filmen som en kilde i sig selv til synet på modstandskampen anno 2008 og eventuelt som en kommentar til dansk udenrigspolitik i 2008.

Men det er ikke altid relevant, vigtigt eller muligt at undersøge instruktørens intentioner og finde hans udtalelser om filmen. Oftest kan man bruge filmene i sig selv, uden nødvendigvis at kende til instruktørens person eller ønsker med filmen. Filmene udtrykker i sig selv en fortolkning af fortiden, og det er i bund og grund denne fortolkning, vi ønsker at arbejde med.

Hvis man koncentrerer sig om filmen i sig selv, er det primært typebestemmelsen, der er vigtig for vores forståelse af filmen. Hvilken dokumentarisk grundform er det, og hvad betyder det for filmen? Eller hvilken genre fiktionsfilm er det? Og hvilken betydning

Kildeundersøgelse / filmisk kildeundersøgelse

Type	Hvilken type film er der tale om? Fiktion eller dokumentar? Genre? Filmens forhold til virkeligheden/realismen? Hvor kan filmen placeres i feltet mellem faghistorie og populærhistorie?
Afsender	Hvem er instruktøren og eventuelt producenter?
Modtager	Hvilke(n) målgruppe(r) er filmen henvendt til?
Første- eller andenhåndskilde	Indgår der historiske vidner i filmen (fx interviews i dokumentarfilm) eller er det (som oftest) på afstand af begivenhederne (fx fiktion)?
Tidsmæssig placering	Hvornår er filmen produceret i forhold til den skildrede fortid? Hvilke konsekvenser kan det have for fortolkningen af fortiden? Hvorledes kan aktuelle begivenheder eller nutidige problemstillinger have indflydelse på filmens fremstilling af fortiden?
Formål	Ønsker instruktøren at opnå noget bestemt med filmen? Hvad er filmens budskab?
Tendens	Fordrejer eller toner filmen fortolkningen af fortiden i forhold til vores forhåndsviden om samme begivenhed/udvikling?

har dette? Inden for fiktionen kan det have stor betydning, om det er en film som *Schindlers liste*, der forsøger at gengive tingene meget realistisk og autentisk, eller en komedie som *Livet er smukt*, der stort set fravælger realismen. Begge omhandler så at sige det samme: livet i en kz-lejr. Derfor kan det være relevant at kigge nærmere på filmenes typer, hvilket der vendes tilbage til i afsnittene om fiktions- og dokumentarfilm.

Når man har bestemt typen af film, er det også nemmere at bestemme anvendeligheden af filmen. Hvad kan vi bruge denne film til? *Schindlers liste* kan bruges til at give et indtryk af kz-fangernes forhold i kz-lejren, da filmen tilstræber det realistiske i kraft af at være et autenticitetssøgende doku-drama. *Livet er smukt* giver ikke samme

mulighed, da den ikke er realistisk. Til gengæld kan den bruges på et mere symbolsk plan til at sige noget for eksempel om ofrene og gerningsmændene. Begge film siger noget om vanviddet, men på forskellige måder.

Når man herefter skal i gang med selve analysen af filmenes indhold, skal man mere ned i detaljen med filmens



Togvognene tommes foran Auschwitz-Birkenaus ikoniske port i et meget realistisk udtryk i *Schindlers liste*.

handling og form. Dette vil i de følgende kapitler blive uddybet for henholdsvis dokumentarfilm og fiktionfilm. Men inden da skal fakta- og fiktionskoder kort introduceres, for at illustrere den flydende grænse mellem fakta- og fiktionfilm.

Opgave

- I Lav research på nettet om *Livet er smukt* og *Schindlers liste*, og foretag en materialekritik af disse ud fra det ovenstående (find evt klip fra filmene på YouTube).
- I Diskutér, hvor de placerer sig i feltet mellem faghistorie og populærhistorie.
- I Hvilken betydning har det for filmens anvendelighed i forhold til at analysere dem historiefagligt?