

ZINĀTNISKIE RAKSTI

VĒSTURISKĀ KINO UN VĒSTURES ZINĀTNES DISKURSĪVĀS ATŠĶIRĪBAS

Dāvis Sīmanis

Mg. hist., Latvijas Kultūras akadēmijas lektors

Zinātniskās intereses: vēstures naratīva konstrukcija un reprezentācija kinofilmās. Autors izstrādā promocijas darbu “Vēstures naratīva konstrukcija kino: Dienvidu renesanses modelis”.

E-pasts: davis.simanis.jr@gmail.com

Vēstures skaidrojums kinomākslā ir spēcīgākais publiskais vēsturisko priekšstatu veidotājs 20. un 21. gadsimtā. Šobrīd Latvijā tapušas un top vairākas filmas, kuras interpretē Latvijas vēsturi, tādējādi aktualizējot problemātiku attiecībā uz vēstures atveidojumu kino. Raksts konceptualizē vēstures zinātnes un vēsturiskā kino diskursīvās īpatnības, kā arī analizē to atšķirības, lai radītu bāzi turpmākiem pētījumiem attiecībā uz vēsturisko filmu atbilstību vēstures zinātnes skatījumam. Tiek iezīmēta alternatīva vēstures naratīva iespēja – kinofilmu radīta hibridizēta vēstures izklāsta forma, kurai nepieciešama jauna metodoloģiska pieeja.

Atslēgas vārdi: vēsturiskais kino, historiofotija, naratīvs, attēls, vēstures reprezentācija.

IEVADS

Vēstures reprezentācija kinomākslā ir spēcīgākais publiskais vēsturisko priekšstatu veidotājs 20. un 21. gadsimtā. Kino lielā mērā ir pārņēmis vēsturiskā romāna funkcijas un kā struktūra dominē sabiedrības izpratnē par vēstures gaitu. Pēdējās desmitgadēs atsevišķi vēsturnieki pasaulē, tostarp Roberts Rozenstouns (*Robert Rosenstone*), Pjērs Sorlēns (*Pierre Sorlin*), pievērsušies pētījumiem par kino kā medija ietekmi uz vēstures naratīvu, tiek izstrādāta pētnieciskā metodoloģija un analizēta dažādu vēsturisko laikmetu kino atveidojuma atšķirības.¹ Latvijā šāda veida pētījumi nav veikti, lai gan tieši šobrīd tapušas un top vairākas filmas, kuras interpretē Latvijas vēsturi 20. gadsimta pirmajā pusē

(“Rīgas sargi”, 2007, režisors Aigars Grauba; “Sapņu komanda 1935”, 2012, režisors Aigars Grauba; “Melānijas hronika”, pirmizrāde plānota 2015, režisors Viesturs Kairišs; u.c.).

Raksta mērķis ir konceptualizēt vēstures zinātnes un vēsturiskā kino diskursīvās īpatnības, kā arī analizēt to atšķirības. Diskusija par kinematogrāfiskā un rakstveida vēstures diskursa atšķirībām, kas aktivizējusies, sākot ar 20. gadsimta 80. gadu otro pusi,² ir iespējama, pateicoties poststrukturālisma filmu teorijā jau 20. gadsimta 50. gados aktualizētiem jautājumiem par kino valodu un kino semiotiku, kas veduši pie padziļinātiem pētījumiem attiecībā uz kino medija raksturīgākajām pazīmēm un kapacitāti. Franču kino teorētiķis Kristiāns Mecs (*Christian Metz*) apliecināja, ka kino semantiskajam spēkam nav robežu un nav tādas cilvēciskas pieredzes, par kuru filma nevarētu runāt. Filmas vēstījums ir piesātināts, jo tas aktivizē vairākus izteiksmes veidus.³ Filma sastāv no kustīgiem fotogrāfiskiem attēliem, kas imitē pasaulē novērojamās parādības – semantisko apzīmētāju sistēmu, kas bieži vien tiek uzskatīta par filmas diskursa būtiskāko iezīmi. Kinematogrāfiskā attēlā var tikt iekļauts rakstītais vārds paskaidrojošu titru formā vai kā uz filmas fiksēts rakstītais teksts – vēstules, avīžu teksti, datora ekrāna u.c., kas ir daļa no kopējās diegēzes, kā filmu teorijā tiek apzīmēts viss stāsts, kas redzams uz ekrāna, ietverot gan tēlus, vietas, notikumus, gan darbības un priekšmetus. Vizuālo sistēmu papildina filmas skaņu celiņš, kas nodrošina gan dialogu un naratora aizkadra balsi, gan trokšņus (diegēzi definējoša izteiksme), gan mūziku. Vizuālās un audiālās izteiksmes savstarpējā saistība pastiprina kino diskursa komplicētību un ietekmi uz skatītāju. Bez tam filmas vēstījuma daudzveidība padara to par efektīvu komunikācijas instrumentu, jo sevišķi tādēļ, ka filmas sevī ietver verbālu diskursu gan rakstveidā, gan mutiski, tādējādi kino spēj izmantot visus valodas semantiskos resursus.⁴ Turpretī tradicionālais vēstures diskurss, paplašinoties izklāsta veidiem, konstrukcijai un vēsturnieku izmantotās valodas formām, kļūst arvien fragmentētāks. Tas arvien vairāk aktualizē jautājumu par vēsturnieku konstruētā naratīva

autoritāti un objektivitāti, tādējādi virzot vēsturi reprezentācijas krīzes virzienā.⁵

Lai izprastu diskursīvās atšķirības starp vēstures zinātnes aprobēto naratīvu un filmu radīto, nepieciešams apskatīt līdzīnējās pētniecības tradīciju attiecībā uz vēsturisko filmu naratīva traktējuma problēmām. Rakstā tiek apskatītas vairākas šīs atšķirības noteicošas grupas – vēsturiskie nosacījumi, kas parādās līdz ar kino medija rašanos 19. gadsimta otrajā pusē; jautājuma līdzīnējās pētniecības ietekme mūsdienās; zinātnes un kino medija kā kategoriju atšķirības. Jāapkopo arī nosacījumi, kuri akadēmisko pētnieku skatījumā neļauj filmām adekvāti reprezentēt vēsturi, pievēršoties tām atšķirībām vēstures izklāstā, kas saistītas ar sižeta un tēlu konstrukcijām. Īpaša nozīme jāpievērš kino dramaturģijas ietekmei uz vēstures zinātnes piedāvātā skatījuma pārveidi. Rakstā arī tiek iezīmēta alternatīva vēstures naratīva iespēja – kinofilmu radīta hibridizēta vēstures izklāsta forma, kura atrod savu metodoloģisko pieeju – historiofotisko analīzi. Pateicoties 1988. gadā žurnālā *The American Historical Review* publicētajam Heidenā Vaita (*Hayden White*) rakstam “Historiogrāfija un historiofotija”,⁶ kur pirmoreiz tika ieviests konstruētais termins “historiofotija”, radās kino veidotā vēsturiskā naratīva piedāvājums.

DISKURSĪVO ATŠĶIRĪBU VĒSTURISKIE NOSACĪJUMI

19. gadsimtā tika ieviesti jauni optikas līdzekļi un mehānisks attēlošanas veids, kas piedāvāja mākslai veidu, kā atspoguļot apkārtējo realitāti, kustību cauri telpai un laikam, neaprobežojoties tikai ar statisku tās fiksāciju. Plašākas realitātes norises, telpā un laikā notiekošo neskaitāmo kustību nozīme, ko vēsturnieks Tonijs Barta definē kā vēsturi, kā arī pagātnes iespējami precīzāks atstāsts, ko definē kā vēsturisko naratīvu, ieguva jaunas reprezentācijas un rekonstrukcijas iespējas.⁷ Reprezentācija kļuva par kino kā jauna medija nozīmīgāko uzstādījumu, ko nodrošināja tā spēja dokumentēt vai rekonstruēt atsevišķus notikumus un darbības.

Iepriekš fotogrāfijai savā statistiskajā formā nebija izteiktas naratīva tradīcijas, kas to vienotu ar narativitāti glezniecībā vai līdzīgām tradīcijām citās naratīvu mākslās – dramaturģijā, literatūrā, mutvārdu liecībās. Līdz ar ekrāna iespējām rekonstruēt kustību kino sāka kultivēt narativitāti un atklāt vēsturi, tādējādi kļūstot par visietekmīgāko mediju.

Kino un vēstures mijiedarbības novērtējumam īpaši būtisks ir attēla verifikācijas process un tā salīdzinājums ar akadēmisko vēstures naratīvu. 19. gadsimta vēstures pētniecības tradīcija ar konvencionālās vēstures avotu kritikas ietvaros pārbaudāmiem pagātnes vērtējumiem lielā mērā ietekmēja 20. gadsimta pozitīvisma tradīciju, kas noteica tikai verificējamu avotu un datu izmantojamību vēstures izpētē. Turklāt visā 20. gadsimtā šī pieeja lielā mērā turpināja ieņemt centrālo vietu akadēmiskajā laukā. Līdz ar attēla reproducēšanas iespējām, kas sasniedza ļoti plašu auditoriju, lielu nozīmi jau 19. gadsimtā ieguva vēsturisku notikumu ilustrācijas, kas pakāpeniski no ofortiem progresēja līdz fotogrāfijām. Masu medijos varēja vienkāršotā veidā nodot versijas par pagātni vispārējai auditorijai, turklāt šķietami neapstrīdamā formā. Kustīgo attēlu un skaņas reproducēšanas mediji noslēdza 19. gadsimtu, piedāvājot apkārtējās pasaules ierakstīšanu, tādējādi sabiedrībā radot jaunu varbūtības, ticamības un izskaidrojuma situāciju – iespēju cilvēkiem notikumus skaidrot dažādos veidos.⁸ Kinematogrāfs, pateicoties savam reālismam, piedāvāja paplašināt pasaules ainas – tagadnes un pagātnes – interpretācijas iespējas.

Vēsturnieki varēja piedāvāt naratīva materiālu, ko kinematogrāfiski realizēt, pat vēl neaptverot jaunās mākslas retorikas izmantošanas potenciālu. Tomēr akadēmiskā vide reaģēja ļoti inerti, noraidot nepieciešamību koriģēt filmu vēsturiskos sižetus, tādējādi vēsturiskā naratīva konstrukciju strauji pārņēma paši filmu veidotāji. Lai arī akadēmiskie vēsturnieki varēja notikumu attīstību piebremzēt, tomēr līdz pat 20. gadsimta 30. gadu sākumam, kad parādījās Amerikas kinoproducentu asociācijas vēstures nodaļa, netika izveidotas nepieciešamās vēstures institūcijas,

lai ietekmētu kino vēsturiskā satura atbilstību akadēmiski pētītai pagātnei. Turklāt arī turpmāk šī akadēmisko vēsturnieku darbība bija mazefektīva un tās ietekme minimāla.⁹ Jau pašas kino īpašības – spēja uz viena un tā paša ekrāna bez būtiskas atšķirības radīt patiesīgumu un mākslīgumu, darbību un tēlojumu, dokumentālo filmu un spēlfilmu – nozīmēja pārējo publiski pieejamo zināšanu sfēru nobīdīšanu malā.

Jāņem vērā, ka 20. gadsimta otrās desmitgades laikā attēla fragmentācija un mobilitāte sāka ietekmēt visas mākslinieciskās reprezentācijas formas, turklāt ieguva atbalstu filozofijā līdz ar Ludviga Vitgenšteina (*Ludwig Wittgenstein*) “Loģiski filozofisko traktātu”. Pakāpeniski māksla pārņēma atsvešinātus dabisku ķermeņu attēlus, kas bija telpiski atrauti no to skatītājiem, un ikdienas atveidu, kas bija attālināts no ikdienas dzīves, tādējādi parādījās arī šķirtne starp stāstu ārpus un iekšpus medija. Šo transkorporālo procesu veicināja arī citi mediji – prese, telegrāfs un telefons. Ķermeņi un balsis tagad tieši uzrunāja, bet tiem nebija fiziskuma. Tie kļuva par attālinātām vienībām, kas vienlaikus iedarbojās nepastarpināti un nodrošināja alternatīvas dzīves atspoguļojumu. Tā bija attālināti klātesoša – tagadne, kas atrodas pagātnē, bet pastāv, pat ja objekta vairs nav. Tas, ko prāts un modernitāte ienesa pozitīvisma zinātniskajā izpratnē, izpleta cilvēces apziņas prasību amplitūdu, un bija nepieciešams jauna tipa prāts, lai aptvertu mainīgo mediju vidi. Realitātes fragmentēšanās un daudzslāņainība, ko ienesa mediji, lielā mērā noteica cilvēku apziņas adaptāciju pavisam jaunai realitātes situācijai, ko var raksturot kā “sirreālu”, jo tajā vairs nepastāvēja nemainīgi atskaites punkti. Secīgi 19. gadsimta pozitīvisma pieejas piesātinātais modernisms transformējās protopostmodernā zināšanu nedrošībā.

Šis realitātes neatgriezeniskais dalījums ir jāskata arī kā fenomēns, kas noteica pilnīgi jaunu skatīšanās pieredzi, jo nepastāvēja iepriekšēja tradīcija ieraudzīt ekrānā atdzīvīnātu pagātnes attēlojumu, tās pārņemšanu tagadnē. Bija jāapgūst dramatisēšanas paņēmieni jeb kino teorētiķa Bēlas Balāža (*Béla Balázs*) vārdiem –

jauna kino valoda.¹⁰ Līdz ar 1910. gadu notiek pakāpeniska pāreja uz kino protovalodu, tādējādi skatītāji varēja identificēt sevi šajā reālistiskākajā medijā, kas ir vistuvākais nepastarpinātai komunikācijai, izmantojot pamatiemaņas – nolasīt varoņu sejas izteiksmes un žestus. Vienlaikus viņi tika konfrontēti ar izkadrētu, naratīvā balstītu kadru apkopojumu, kas sākotnējā fāzē šķita ļoti mākslīgs un neadekvāts. Saskaņā ar Balāžu tieši režisors Deivids Vorks Grifits (*David Wark Griffith*) spēja izveidot šo kino protovalodu, lai veiksmīgi pārvarētu realitāšu nošķirumu caur konkrēti fiksējamiem kino paņēmieniem – tuvplānu/kopplānu maiņu, precīzu dramatisko kadrējumu, mizanscēnas attīstību u.c. Atsevišķie kadri nebija vienīgā pastāvošās sistēmas dekonstruējošā un rekonstruējošā inovācija. Vēl komplicētāki bija atsevišķo kadru mainīgie skatu punkti. Tāpat arī kadru secīgums, kas rada šķietami savstarpēji saistītas asociācijas, ļaujot montāžai turpmāk formēt naratīvās asociācijas, radot saikni starp laiku un telpu – jaunu naratīvo laiktelpu, specifisku kinematogrāfisko diegēzi.

Savukārt 20. gadsimta 20. gados padomju režisors Vsevolods Pudovkins (*Vsevolod Pudovkin*) radīja savu teoriju, ka filmas ne tik daudz tiek filmētas, kā “būvētas”. Šajā konstruēšanas procesā varēja ieraudzīt jaunu diegētisko pieeju objektiem, tēliem un darbībām, un – būtiskākais – vēsturiskajai realitātei.¹¹

Visplašāk vēstures naratīva reprezentācijas iespējas filmās ir pētītas franču strukturālisma un poststrukturālisma ietvaros. Šie filozofijas virzieni pārstāvēja pozīciju, ka vēsture ir tikpat lielā mērā process, kas konceptuāli ir atrauts no cilvēku izpratnes par vēsturisko attīstību, kā nodarbošanās ar pagātnes interpretēšanu. Franču poststrukturālisma teorijā attiecībām starp apziņu kā vēsturiski veidotu tagadni, tās demonstrēšanu kā tagadni un pagātnes demonstrēšanu kā vēsturi ir tikusi pievērsta vislielākā uzmanība. Šajā teorētiskajā tradīcijā vislabāk var noteikt ietekmes, kas rosina postmodernu pieeju pagātnes nozīmei.¹²

Pēc Otrā pasaules kara jaunajai literatūras kritikas teorijai, kura pievērsās autora kā “demiurga” nodoma analīzei, ir bijusi būtiska loma, lai izprastu dokumentālu naratīvu būtību, un tā

sniedz noderīgus analītiskos instrumentus, lai analizētu vēsturiskās filmas. Tomēr literatūras kritikas teorija balstās uz rakstīto tekstu pētniecību, un, salīdzinot to ar filmu naratīviem, jāņem vērā atšķirības starp rakstītā naratīva ekskluzīvi verbālo dabu un filmas – audiovizuālo. Tas rada problemātiku par struktūrām un metodoloģiju, kas nodod naratīvu un diskursīvo informāciju; kādā veidā vēsturnieku rakstītā valoda, filmu režisoru audiovizuālā valoda veido vēsturisko notikumu atspoguļojumu? Rakstā “Historiogrāfija un historiofotija”¹³ Heidens Vaits aicina vēsturniekus mainīt viņu pieeju vizuālajiem materiāliem. Viņš uzsver, ka fotogrāfiskā attēla un kinematogrāfijas laikmetā vēstures avoti ir biežāk vizuāli vai audiovizuāli nekā verbāli. Bez tam šie avoti neattiecas tikai uz tagadnes fiksāciju, bet arī uz pagātnes rekonstrukciju vai reprezentāciju. Ieslēgta rakstītās valodas disciplinā, akadēmiskā vēsture nav spējusi atzīt vizuālo mediju specifiku un centusies likvidēt attēla nozīmi, to denominējot līdz ilustrācijas statusam – vienkāršam rakstītā diskursa papildinājumam. Tomēr attēls nav tikai kārtējais vēsturiskās informācijas avots. Tas var radīt “piltiesīgu diskursu” ar attēlošanas veidiem, kas fundamentāli atšķiras no rakstītās valodas. Vaits uzskata, ka vizuālam vēstures attēlojumam piemīt specifiska radīšanas ģenialitāte, it sevišķi attiecībā uz “ainavu, vietu, atmosfēru, kompleksiem notikumiem, tādiem kā kari, kaujas, ļaužu masas, un emocijām”,¹⁴ jo šādi attēlojumi ir ne tikai ticamāki, bet arī precīzāki par tekstu. Jāņem vērā, ka ticamība no akadēmisko vēsturnieku puses nevarētu tikt uzskatīta par kvalitāti kino radītajā vēstures naratīvā. Vaits vizuālās liecības jeb kino attēlu kā avotu atzina par līdzvērtīgi nozīmīgu vēsturnieku darbā. Citi vēsturnieki un kino vēsturnieki norāda, ka kino traucējoši ietekmē pagātnes izziņas veidus, ko historiogrāfija tradicionāli ir uzskatījusi par leģitīmiem. Roberts Rozenstouns runā par filmu “jaunajiem veidiem, kā domāt par mūsu pagātni”, kurus vēsturnieki varētu uzskatīt “par neapmierinošiem, jo tie izvairās no vārdu ierobežojuma un piedāvā elementus – vizuālus, akustiskus, emocionālus, neapzinātus –, kurus mēs nezinām, kā ietilpināt mūsu zināšanās”.¹⁵

PĒTNIECĪBAS TRADĪCIJU ATŠĶIRĪBAS

Vēsturisko filmu kritika ir cieši saistīta ar teorētiku aprioro pieņēmumu, ka var pastāvēt homogēna koncepcija par vēstures attēlojumu kino, taču šādā pieņēmumā jau pamatā ir ierakstīts konflikts starp filmu kā mediju un vēsturi kā akadēmisku disciplīnu. Uz šāda traktējuma kategoriālo kļūdu norāda Stefans Mihaels Šrēders (*Stephan Michael Schröder*). Pastāvot uz to, ka vēsture ir diskursīvi konstruēta, viņš noraida kino kā vēstures mediju. Kritiski distancējoties no homogēna “vēsturiskās filmas” skatījuma, Šrēders aicina atteikties no mēģinājumiem savienot zinātnes un medija kategorijas.¹⁶

Izplatītais skatījums uz kino kā nevēsturisku mediju veicina stipru polarizāciju starp kino veidotājiem un vēsturniekiem, jo netiek analizētas atsevišķas problemātikas detaļas, vienkārši ieņemta savstarpēji izslēdzoša pozīcija. Ekstrēmi atšķirīgais problēmas skatījums vienlaikus ir arī vēstures kā zinātnes novērtējums korelācijā ar teorijām, kas attīstījušās vēstures filozofijā 20. gadsimta otrajā pusē. Radikālākais un konservatīvākais skatījums, ko precīzi parāda Viljams Hjūzs (*William Hughes*), noraida filmas kā neizbēgami kļūdainas attiecībā uz vēstures izklāstu. Hjūzs uzskata, ka tās tikai demonstrē, kā tiek atstāts noteikts aktuālā laikmeta nospiedums pie katras jaunas vēstures interpretācijas. “Filmas, līdzīgi kā citi artefakti, ir priekšmeti, kurus veidojuši cilvēki. To forma un funkcija norāda uz to radījušās kultūras ekonomiskajiem un tehnoloģiskajiem impulsiem.”¹⁷ Bieži šis Hjūza teiktais tiek papildināts arī ar ietekmes faktoru, ko raisa filmu veidotāju nacionālā vai etniskā piederība.

Centieni translēt vēsturi filmā kopumā centrējas uz jautājumu par to, kas tiek zaudēts šajā translēšanas procesā. Tradicionālā pieeja paredz, ka tādējādi tiek zaudētas vairākas lietas, piemēram: precizitāte detaļās, skaidrojuma komplikētība, autora historioloģiskās refleksijas kritiskās dimensijas, vispārinājumu kvalifikācijas, ko padara par nepieciešamu, piemēram, dokumentālu liecību neesamība vai nepieejamība.¹⁸

Pretēji konvencionālistu viedoklim, jaunu uzstādījumu pārstāv citu autoru grupa, piemēram, Marks Ferro (*Marc Ferro*), kura liberālais skatījums paredz, ka, pat pieļaujot faktuālas kļūdas, vēsturiskās filmas kā dokuments pilnībā spēj fiksēt veidu, kā notiek jauna vēstures stāsta veidošana. Turklāt tas nav tikai dekonstrukcijas vai rekonstrukcijas process, bet oriģināls pienesums izpratnei par pagātnes fenomenu un tā attiecībām ar tagadni.¹⁹ Tādējādi kino šķiet modernāks vēsturnieks, jo tam ir pieejama mehāniska “atmiņa”, kas visus ļoti atšķirīgos un unikālos pasaules fenomenus reģistrē vienlīdzīgi. Savā veidā kamera ir kino privilēģētā vēsturiskās “domāšanas” tehnika, jo fotogrāfiska pasaules iemūžināšana apraktīs vairāk, nekā normāls novērotājs pat varētu gribēt atklāt. Īans Džārvijs (*Ian Jarvie*) apstiprina šādu pozīciju ar savu tēzi, ka vēsturisko notikumu un procesu kino reprezentācijas “informatīvais lādiņš” nenovēršami tiek reducēts, apskatot jautājumu, vai “datu vājināšana” uz ekrāna “darbojas kā slikta vēsture”.²⁰ Roberts Rozenstouns pievienojas Džārvijam, savā izpētē pievēršoties ne tik lielā mērā vēsturiskai filmai pašai par sevi, “bet jaunajiem vēstures veidiem, ko kino kā medijs padarījis iespējamus. Jauni ceļi, kā domāt par pagātni.”²¹ “Lingvistiskais pagrieziena” jeb strukturālistu ierosinātā humanitāro zinātņu fokusa maiņa lingvistisko struktūru izpētes virzienā 20. gadsimta 60. gados vēstures zinātnē padarīja problemātisku iepriekšējo dalījumu starp dokumentālo un spēles kino, jo to valodiskās formas bija līdzīgas. Šo hibridizāciju starp abiem kino virzieniem Ferro pamatoja šādi: “Kino – realitātes attēlojums vai ne, dokuments vai ficija, patiess stāsts vai tirs izgudrojums – ir Vēsture.”²² Ferro uzskatam, ka jebkura veida filmu var uztvert kā dokumentu sava izejas punkta kontekstā, joprojām ir daudz sekotāju mūsdienās.

Audiovizuālā medija izpēte pārvar tradicionālās vēstures rakstīšanas prakses. Kino netiek saprasts tikai kā metavēsturisku refleksiju cēlonis, bet vienlaikus arī kā šo refleksiju precīza mediālā transformācija. Tādējādi var runāt par vēsturiskās filmas postmodernizāciju. Tas, pēc Rozenstouna uzskatiem, nozīmē, ka

postmodernais “vizuālais medijs” atbrīvo no domas, ka, “iespējams, vēsture ir mirusi tādā pašā veidā, kādā miris ir Dievs”.²³ Postmodernā pieeja atbrīvo arī no vēsturiskā kino kritiķu izvirzītā argumenta, ka pastāv sociāla konvencija uzskatīt kameru par reprezentācijas līdzekli, caur kuru pasaule tiek portretēta tieši un šķietami arī bez cilvēku iejaukšanās. Ferro piedāvā šo konvenciju izmantot, lai pētītu jaunā vēsturiskā teksta funkciju sabiedrībā. No viņa ideoloģiski kritiskās perspektīvas vēstures zinātni kontrolē valdošās šķiras intereses, līdz ar to viņš no masu medijiem sagaida līdzekļus, “kā destrukturēt to, ko vairākas valstsvīru un domātāju paaudzes ir sabūvējušas tik skaistā harmonijā”.²⁴ Tomēr vēsturisko filmu izmantošana “sabiedrības pret-analīzei” iepriekšpieņem, ka tās tiks analizētas saskaņā ar pašu attiecībām pret dominējošo ideoloģiju, kā arī sociālo un vēsturisko atmiņu. Ferro uzskatīja, ka vēsturiskā spēlfilma ir “citu izdomātas vēstures vīzijas filmiska transkripcija”, savukārt Rozenstounam pati filma ir “vēsture kā vīzija”. Viņa apgalvojums, ka filmas ir īpaši piemērotas būt par postmodernās historiogrāfijas līdzekļiem, balstās uz analogiju starp kino tehniku un cilvēka uztveri. Šajā ziņā viņš definē vēsturisko filmu kā “domāšanas veidu, kas izmanto nevis rakstīto vārdu, bet citus elementus: skaņu, attēlu, sajūtu, montāžu”.²⁵

Medija specifika vēstures translēšanā izraisa jautājumu par Heidena Vaita historiofotijas principa jeb attēla kā vēsturiskā avota verificēšanu.²⁶ Historiofotija potenciāli samazina analītiskās historiogrāfijas aspektus un veicina emocionālās identificēšanās nozīmi attiecībā uz vēsturiskajiem faktiem ekrānā. Tomēr vienlaikus kino vēstures reprezentācijās nav nekā raksturīgi anti-analītiska un nekā, kas būtu tipiski antihistorioloģisks attiecībā uz historiofotiju. Rozenstouns antihistoriofotijas diskusiju pavērsš atpakaļ, uzskatot, ka šis arguments radīts, ignorējot apjomu, kādā jebkura veida historiogrāfijai piemīt vieni un tie paši ierobežojumi.²⁷ Viņš pieļauj, piemēram, ka, lai gan kino dabiski piemītošā dokumentalitāte tiecas pēc tieša un objektīva notikumu atstāsta efekta, tā tāpat vienmēr būs “izveidota” vai stilizēta reprezentā-

cija. “Mums jāatceras, ka uz ekrāna mēs redzam nevis pašus notikumus ... bet atlasītus šo notikumu attēlus.”²⁸

Montāža parāda to, ka neviena darbība nevar tikt notverta simultāni, jo kamera nav spējīga atrasties vienlaikus divās vietās un nav arī spējīga paredzēt notikumu gaitu; tai pašā laikā montāža ir pierādījums tam, ka jebkura sekvenca ir drīzāk fikcionāla nekā faktuāla. Līdz ar to mēs iegūstam pseidofaktuālu reprezentāciju kauzālajām attiecībām, bet tā nav nepatiesa reprezentācija. Šajā gadījumā, lai pieņemtu, ka šī attēlu sekvenca ir nepatiesa, būtu nepieciešams kāds reprezentālā burtiskuma standarts, kas, attiecināts uz pašu historiogrāfiju, padarītu neiespējamu tās pierakstu. Patiesībā sekvences “patiesums” nav atrodams konkrētības līmenī, bet gan drīzāk citā reprezentācijas līmenī – tipifikācijā. Sekvenca jāuztver kā tāda, kas reprezentē notikuma tipu. Sekvenca ataino notikuma tipu, nevis divus atsevišķi attēlotos notikumus (piemēram, dialogā – katru runātāju ar tā reakcijām atsevišķi). Reprezentācijas ticamība ir atkarīga no jautājuma par šāda tipa cēloņu un seku sekvences iespējamību notikt specifiskā laikā, vietā un noteiktos apstākļos, tātad verificējama ar noteikta kontekstuālā aparāta palīdzību. Rozenstouna arguments ir tāds, ka rakstītājā vēsturē konvencionāli ir reprezentēt notikumu cēloņus un sekas precīzi šādā veidā, protams, verbālu, nevis vizuālu tēlu sekvencē, taču nebūt ne mazāk fikcionālā. Konkrētība, izklāsta precizitāte un akurātība detaļās rakstītājā izteikumā ir tikpat pieejama kino attēlojumā attiecībā uz izteikumā minēto notikumu vai cēloņu un seku sakarību, ko tas min kā izskaidrojumu. Rozenstouns saka, ka ir iespējams iztēloties situāciju, kurā pietiekams daudzums kameru tiek izvietotas tā, lai fiksētu daudz lielāku situācijas tūlītējību un detalizāciju, nekā tā tiek simulēta verbālajā reprezentācijā, kā arī ar lielāku faktuālo precizitāti.²⁹

Historiofotijas atbalstītāju argumentācija balstās traktējumā, ka filmu reprezentācijas nav mazāk vai vairāk informatīvas un faktuālas kā verbālās, jo to nodrošinātā detalizācija neatšķiras. Tā kā analītiskās historiogrāfijas viedoklis paredz, ka detalizācija nodrošina mikro notikumu patiesu atspoguļojumu un līdz ar to –

arī makro līmeņa notikumu patiesu atspoguļojumu, var pamatot, ka to nodrošināt spēj arī kino. Piemēram, kad vēsturnieki uzskaita liela mēroga vēsturisku notikumu sekas, viņi detalizācijas ziņā neatšķiras no filmas montāžas režisora, kurš rāda šo seku vizuālos apzīmētājus. Atšķirība starp rakstīto un filmēto atstātu nav tik lielā mērā vispārējā detaļu precizitātē, cik atšķirīgajos konkrētības veidos, kādi tiek tēliem piešķirti – vienā gadījumā verbāliem, otrā – vizuāliem. Notikumi notiek vai atgadās; faktus konstituē notikumu aprakstoša kategorizācija, kas nozīmē – caur nepamatotiem apgalvojumiem. Jebkura pagātnes atstāsta “adekvātums” tāpat ir atkarīgs no izvēles, kas jāizdara no jau lietotu koncepciju attiecībā uz informācijas par notikumiem transformēšanu ne vispārīgos “faktos”, bet specifiska veida “faktos” (polītiskos, sociālos, kultūras, psiholoģiskos). Tas, ka pats nošķirums starp “vēsturiskiem” faktiem, no vienas puses, un nevēsturiskiem (“dabiskiem” faktiem, piemēram), no otras puses, nošķirums, bez kura specifiskas vēstures zināšanas būtu neiedomājamas, ir nestabils, norāda uz vēsturnieku pētījumu konstruktivistisko dabu.³⁰

Runājot par vēsturisko notikumu kinematogrāfisko atstātu lietderību vai adekvātumu, būtu labi padomāt par veidiem, kādos izteikti tēlainis diskurss spēj vai nespēj informāciju par pagātni transformēt specifiska veida faktos. Piemēram, atšķirībā no fotogrāfijas kadru sekvences un montāžas vai tuvplānu lietojumu var piemērot kā izteicēju tikpat efektīvi kā frāzes, teikumus vai teikumu sekvences rakstītājā vai runātajā diskursā. Un, ja kino var izteikt, tad tas var paveikt to, ko Džārvijs min kā rakstītā vēsturiskā diskursa būtību.³¹ Turklāt skaņu filmai ir līdzekļi, kā vizuālo tēlainību papildināt ar atšķirīgu verbālu saturu, kam dramatisku efektu nepieciešamības vārdā nav jāupurē analīze. Attiecībā uz priekšstatu, ka vēsturisko notikumu filmētais portretējums nevar tikt “aizstāvēts” un “komentēts”, atsaucas uz iebildumiem un “kritizē opozīciju”, nav iemesla pieņemt, ka to principiāli nav iespējams izdarīt.³²

FILMU MEDIJS KĀ NOŠKIRTA KATEGORIJA

Filma tās atsvešinātībā un fragmentētajā realitātē, tās unikālajā spējā reproducēt kustību kā attēlu un apvienot atsevišķos fragmentus un kustības diegēzes kopumā ietver daudzas vēsturiskas nozīmes katrā tās izpausmē. Rakstītai vēsturei, tiklīdz tā saskaras ar šo nozīmju plašumu, ir sarežģīti atsijāt pagātnes īpatnības. Tomēr franču filozofs Žils Delēzs (*Gilles Deleuze*) kino saskatīja tādas īpašības, kuras nav grūti attiecināt uz jebkura praktizējoša vēsturnieka darbību. Piemēram, “kustības attēla” princips, kad, pateicoties medija īpatnībām, skatītājs tiek pakļauts kino diegēzei kā reālajam ārpus reālā, un “ārpus kadra” princips, kad skatītājs apzinās daudz lielāka diegētiskā lauka pastāvēšanu ārpus kadra robežām. “Kustības tēls” ir ļoti komplicēts jēdziens, kas ļauj mums vismaz daļēji izprast vēl komplicētāko “diegēzes” principu filmās. Tāpat kā filma nerāda mums attēlu, kam ir pievienota kustība, bet uzreiz kustības tēlu, uztvere jau paredz, ka kustības attēls kopā ar akustisko skaņu iesaista skatītāju kolektīvas skatīšanās pieredzē, kas ir ļoti pietuvināta “reālajai dzīvei”.³³

Reālās dzīves, fantāzijas, nākotnes vai pagātnes attēlojumi uz ekrāna iesaista skatītāju, piesaistot tā iztēli realitātes atspoguļojumam, kam ir naratīva laiks, telpa, izskats un skaņa. Skatītājs replicē šo pieredzi, jo nepārtraukti no jauna apstiprina uztverto hibridizēto realitāti, vienkārši sekojot līdzī stāstam uz ekrāna. Kad iesaistītība darbojas, filmu veidotāju diegēzes prasmes ir precīzas, kad iesaistītības trūkst, iespējams, veidotāju prasmes nav realizētas vai arī skatītājs nav bijis sagatavots. Līdzīga “sadarbība” pastāv arī starp rakstnieku un lasītāju, tādēļ šādā aspektā ir maz atšķirības starp romāna lasīšanu un vēstures naratīva uztveršanu filmās.

Rakstīto vēsturi iespējams “apturēt”, lai to pārbaudītu, reģistrētu un uzsāktu no jauna, un tai kā vēstures zinātnei jābūt akadēmiskiem standartiem atbilstošām, pārbaudāmām atsaucēm. Filmas var atļauties neskaitāmus izdomājumus, sākot no dziļiem psiholoģiskiem aprakstiem līdz vēsturiski neiespējamam

iznākumam. Mākslas filmām piemīt brīvība, un “patiesss stāsts” uz ekrāna ir fikcija, tāpat kā pati filma, jo dramatiskas dieģēzes radīšanai ir nepieciešams ļoti liels daudzums izdomājumu. Katra detaļa tiek rekonstruēta ar iztēles palīdzību.³⁴ Katrs priekšmets, parādība vai savstarpējās attiecības jāizgudro no jauna, lai tās attēlotu iedomāto pagātnes pasauli. Tomēr galvenā atšķirība ir pietuvināta tam, ko Delēzs dēvē par “kustības tēlu”. Klātesošais ekrāns nav attēls, kam kaut kādā veidā ir pievienota kustība, un pagātnes demonstrējums nesniedz skatītājam pagātņi, kam ir pievienots klātesošs kino. Auditorijai ar visklātesošākajiem filmu procesiem tiek sniegts pagātnes attēls. Filmas dieģēzes tagadnei, protams, ir telpas un laika konteksts, kas turpina palikt aktīvs skatītāja fantāzijā, ja arī tiek intelektuāli apslāpēts.

Delēzs pastāv uz to, ka ārpus kadra esošais vienmēr pievieno nozīmi tām darbībām, kuras kamera ir izvēlējusies iekļaut kadrā. Viņa kadrējuma teorijā termins “ārpus kadra” ir kā pagātnes metafora, tā ir kā visas pagātnes-tagadnes-nākotnes kontinuitāte, kas filmā nav redzama.³⁵ Filmas atklāj salīdzinoši īstu saikni starp to, kas ir kadrā, un elementiem ārpus tā. Tāpat kā ar visu vēstures notikumu atlasu, apjomīgākie vai alternatīvi konstruētie vēstures notikumi pēc savas būtības atrodas ārpus kadra. Filmas attēla plastiskums un aktualitāte izslēdz plašākas vēstures apziņu, bet iedarbina šaurākus vēstures nogriežņus. Ir filmas, kuras cenšas skatītāja apziņā uzturēt “ārpus kadra” konceptu, un pat koncionālās industrijas filmās pastāv naratīva stili, kas patur klātesošu pasauli, kas atrodas ārpus ekrāna. Koncepts “filma ārpus filmas” palīdz radīt vēsturisko priekšstatu apjomu ārpus filmā redzamā, kas vēlākas publiskas adaptācijas rezultātā arī kļūst par vēstures naratīvu.

Kino balstās arī neatdalāmajā laika dimensijā. Laiks filmā tiek ietverts konstruētā telpā, kurai piemīt stāsta, t.i., vēstures, realitāte, nevis pieredzes vai patiesībā notikušā realitāte. Savā mākslīgajā telpā filma mūs ievelk arī sintētiskā laika izplešanā un saraušanā, tādējādi skatītāja uztverē laika plūdums kļūst mainīgs. Mēs sekojam līdz stāsta laikam, kas visbiežāk ir nesaistīts ar reālo

kino demonstrēšanas laiku. Katrs kinokadrs rada kustību apjomu, kuru franču kino teorētiķis Andrē Bazēns (*André Bazin*) attiecina gan uz telpu, gan laiku.³⁶ Filmas spēcīgākā ietekme ir saistīta ar šo īslaicīguma dimensiju, kurā ir iesaistīts gan reālais laiks, gan sagrozītais vēsturiskais laiks, jo pati kadra uztveršanas situācija ir mobila. Skatītājs seko mobilajam telpas un laika nogriežnim, ko attēla un skaņas vienotība rada, it kā virzoties no ekrāna uz realitāti. Turklāt vizuālais materiāls iedarbības ziņā ir samērojams ar audiālo, līdzīgi nodrošinot iesaistītību diegēzē.

Laika dimensija iegūst vēl plašāku ietekmi līdz ar montāžas izmantojumu, kura ārēji it kā ir pretrunā kadra nepārtrauktības īpašībai. Montāža, savienojot un atvienojot šīs atsevišķās mobilās vienības, radikāli paplašina telpas, laika un kustības perspektīvas. Kadrs reprezentē starp varoņiem, telpu, parādībām un priekšmetiem esošās sakarības, bet to īstā jēga parādās tikai caur montāžu, attiecinot vienu kadru pret otru. Dāņu režisors Karls Teodors Dreiers (*Carl Theodor Dreyer*) šo montāžas pienesumu dēvē par ceturto dimensiju – apziņas telpu, kurā skatītāja iegūtā jēga akumulējas un iedarbojas uz diegēzes paplašināšanos. Šādu montāžas iedarbību var saistīt ar skatītāja iztēles iespējām apsteigt vizuālo un audiālo filmas materiālu, kas nozīmē pilnīgi jaunas naratīvās fantāzijas tapšanu. Vēstures naratīvs neatkarīgi no filmas veidotāju nodomiem iegūst savu paplašinājumu skatītāja apziņā. Montāžas aspekts spēj iekustināt skatītāja uztveri līdz sarežģītākajām sakarībām pat tad, kad tas pilnībā koncentrējies uz to, kas tiek burtiski rādīts. Iedomāto telpu, kurā skatītājs piedzīvo kino realitāti un ko virza filmas autors, paralēli veido ikviens – pārākā, iekšējā, bet vienlaikus pilnīgi dimensionālā veidā.³⁷ Telpu ietekmē un formē liels vēstures naratīva apjoms, kuru tā neapzinās, jo tas atrodas ārpus kadra. Vēsturē kā izziņas formā tādējādi fiksējama pāreja jeb apziņas maiņa – no visa redzēšanas ar paša acīm uz nekā neredzēšanu paša acīm.

Vācu filozofs Valters Benjamins (*Walter Benjamin*) uzsvēra, ka atsvešinātības efektu rada gan pretdabisks tuvums, gan pretdabisks attālums, tāpēc filmu veidotāji, kas cieši saistīti ar

realitātes tuvumu, ir spiesti fragmentāros realitātes attēlus sakārtot pēc jauniem likumiem.³⁸

Delēzs to fiksē kā būtiskāko kino ieguvumu – ekrāna bezgalīgas fragmentācijas potenciālu, lai rekonstruējot veidotos plūstošas kadru sekvences.³⁹ Tomēr kino teorijā vienmēr bijusi problēma precīzi definēt, kādā veidā kinomāksla veido realitātes uztveri. Šajā nozīmē historiogrāfija pakāpeniski ir pietuvinājusies kino, jo arī vēsturiskās realitātes uztverei, kuru tā formē, vairs nav skaidru nosacījumu. Tas saistīts ar vēstures nesēju un pašas vēstures zinātnes attīstību. Tāpat ir ar kino vēsturniekiem – to atstatums no realitātes ir mainījies, jo notikusi atkāpšanās no masu un politiskās vēstures, bieži par labu individuālu procesu un parādību izpētei.

Pēdējās četrās desmitgadēs akadēmiskās vēstures redzējumu ir ietekmējusi modernā fragmentācija, parādot, ka katram procesam pagātnē var būt vairākas perspektīvas, nejauši un brīvi traktējumi. Kinematogrāfiskais vēstījums/apzīmētājs piedāvā izteiksmes veidu dažādību, kas tomēr spēj radīt pamatotas vēstures diskursa formas. Akadēmiskā vēsture šajā nozīmē gan nav pilnībā salīdzināma ar kino, jo avotu analīzes nozīmē pagātne filmās ir viltota, un tās nosacītais autentiskums ir saistīts tikai ar to, ka tā ir totāli no jauna radīta. Tomēr akadēmiskās vēstures bieži izslēdzošā attieksme pret kino interpretācijām ir neadekvāta, jo izolē pašu akadēmiskās vēstures tradīciju no jaunā dominējošā vēstures naratīva, kuru formē filmas. Piemēram, populārais uzskats, ka aktierspēlei piemīt antivēsturiskas īpašības, ir pretējs pašai vēstures pētniecībai, kaut gan zinātnē to pašu aktierspēles funkciju veic vēsturnieks. Aktiermāksla interpretē vēsturiskos notikumus – attiecību modeļus, uzvedību, psiholoģiskās reakcijas – līdzīgi kā akadēmiskā vēsture interpretē avotus, aizpildot naratīvos zudumus.

Problēma veidojas situācijās, kad kino dramatisējums izliekas par reprodukciju vai precīzu vēsturisko faktu izklāstu, jo faktu autoritāte automātiski šīs filmas padara par vēstures avotiem. Kino veidotājiem jāapzinās, ko nozīmē nezināt vēsturiskās

sakarības, kurās atrodas filmās atveidotās vēsturiskās personības. Šādi tiek piedāvāts vēsturiskās interpretācijas līmenis, kas apzinās savu nevēsturiskumu, bet caur to var piedāvāt iespējamu pāreju uz kvalitatīvu vēsturisko lauku jeb vēsturisko reaktivizāciju, kā to apzīmē franču vēsturnieks Pjērs Sorlēns. Šādā “atsvešināšanās efekta” gadījumā jābūt arī vēstures paradoksam – pagātne, kuru skatītājs uzskata par svešu, kļūst tam pazīstama. Pastāvot riskam, ka darbības un situācijas filmā tiks uztvertas kā pašsaprotamas, tās jāpadara par svešām. Lai filma kļūtu vēsturiska, tā nevar iztikt bez pašsaprotamas vēsturiskās tagadnes distancēšanās caur filmas dramatiskajiem paņēmieniem.⁴⁰ Šī ir pozīcija, kas vēlas vēsturisko filmu naratīvu iekļaut vēstures pētniecībā kā pilnīgi jauna veida vēstures naratīvu. Šādā skatījumā realitāte, kas tiek radīta filmas diegēzē, nevar nebūt vēsturiska. Nav nozīmes, vai tā norisinās “pagātnē”, “tagadnē” vai “nākotnē”, tā ir gan tūlītēji klātesoša, gan stāsta pabeigtu stāstu.

SECINĀJUMI

Kino medijs parāda vēsturi kā procesu, kas savieno visas izpētes vienības, kas analītiskā pētniecībā atrastos nošķirti, – ekonomiku, politiku, rasi, šķiru, psiholoģiju, dzimumu, etniskumu. Kino īpatnība ir starpdisciplināritāte, jo tas brīvi apvieno intelektuālus elementus, mākslinieciskus izteiksmes līdzekļus, kā arī ekonomiskus apsvērumus. Turklāt šie elementi netiek apvienoti mehāniski, bet to sintēzes rezultātā rodas jauns heterogēns darbs – filma. Tā kā filmas ir ļoti dažādas un cita no citas atšķiras ne tikai formāli, kompozicionāli, ar demonstrēšanas ilgumu, satura pasniegšanas veidu, bet arī ar tehnisko un māksliniecisko līdzekļu pielietojumu filmas radīšanas procesā un citiem tikpat specifiskiem aspektiem, to klasifikācija un salīdzinošā pētniecība ir apgrūtināta.

Argumentu loks, kas tiek izvirzīts attiecībā uz vēstures zinātnes un vēsturiskā kino diskursīvajām īpatnībām, kā arī atšķirībām, balstās teorētiskā opozīcijā starp vēsturniekiem un kino veidotājiem. Dažādu vēsturisko periodu kino atainojuma analīze

sastopas ar akadēmiskās vēstures pētnieku skepsi. Vēstures zinātne, neņemot vērā kino radītā vēstures naratīva plašo sabiedrisko izplatību, atzīmē noteiktu ierobežojumu loku, kas izslēdz šādas analīzes precizitāti un verificējamību. Tiek atzīmēta medija fragmentācija saistībā ar kino montāžu, tādējādi izslēdzot vēsturisko notikumu kontinuitāti. Akadēmiskie vēsturnieki norāda arī uz to, ka vēsturiskās filmas tiecas reproducēt žanriskas struktūras, vēsturiskā mizanscēna slēpj sava laika tendences un aktualitāti, vēsturiskā hronoloģija tiek sagrozīta dramatiskās struktūras interesēs, kompleksi notikumi tiek vienkāršoti, tiek falsificētas vēsturiskas personas, akcents tiek likts nevis uz analītiskumu, bet efektiem, vēstures observācija reducēta līdz tēlainiem priekšstatiem, valda vispārējs anahronisms.

Vēsturisko filmu un vēstures zinātnes diskursīvās atšķirības pamatā rada kino medija specifika, kura paredz realistiskāku vēsturisko notikumu un parādību reprodukciju, bet vienlaikus izslēdz vēsturiskās refleksijas, vispārinājumu kritikas un faktoloģiskas precizitātes klātbūtni. Kino konstruētā vēstures naratīva izpēte ir ļoti nesena zinātniska parādība. Akadēmiskās vēstures kritika attiecībā uz vēsturiskajām filmām mūsdienu pētniecībā tiek pārskatīta, izvirzot argumentus par diskursīvo un kategoriālo kļūdu, kas valda starp vēstures zinātni un vēsturiskajām filmām. Diskursīvā kļūda veidojas uzskatā, ka filmas veidotajam vēstures naratīvam ir precīzāka vai neprecīzāka saistība ar akadēmisko vēsturnieku producēto, avotos bāzēto vēstures naratīvu. Kino lielā mērā producē alternatīvu diskursu un alternatīvu vēstures naratīvu, kas pastāv paralēli akadēmiskās vēstures radītajam. Šo naratīvu patērē daudz plašāka auditorija, tāpēc tas gūst arvien lielāku izplatību, ar kuru nevar nerēķināties kā ar šķietami neesošu.

ATSAUCES

- ¹ Marnie Hughes-Warrington (2007). *History Goes to the Movies*. New York: Routledge, pp. 12–13.
- ² Hayden White (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, pp. 1193–1199.

- ³ Christian Metz (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, p. 101.
- ⁴ Paul Ricoeur (1984–1988). *Time and Narrative*, Vol. 1–3. Chicago: University of Chicago Press, p. 120.
- ⁵ Robert F. Berkhofer (1997). *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse*. Cambridge: Harvard University Press, p. 3.
- ⁶ Hayden White (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, pp. 1193–1199.
- ⁷ Tony Barta (1998). *Screening the Past: Film and the Representation of History*. London: Greenwood Publishing Group, p. 7.
- ⁸ Michael Griffin (2013). *Visual Communication. Handbook of Communication History*. New York: Routledge, p. 142.
- ⁹ Thomas Schatz (1988). *The Genius of the System*. New York: Pantheon.
- ¹⁰ Béla Balázs (1931). *Theory of the Film*. London: Dennis Dobson, pp. 30–31.
- ¹¹ Vsevolod Pudovkin (2004). *The Plastic Material Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Vol. 1. London: Taylor & Francis, pp. 114–115.
- ¹² Barta. *Screening the Past: Film and the Representation of History*, p. 9.
- ¹³ White (1988). Historiography and Historiophoty.
- ¹⁴ Heyden White (2009). Historiography and Historiophoty. In: Marnie Hughes-Warrington (ed.). *The History on Film Reader*. London; New York: Routledge, p. 53.
- ¹⁵ Robert A. Rosenstone (1995). *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press, p. 235.
- ¹⁶ Stephan Schroder (1999). History Without Diegesis. In: Patric Vonderau (ed.). *Film as History / History as Film*. Stockholm: European University Institute.
- ¹⁷ William Hughes (1976). The Evaluation of Film as Evidence. In: Paul Smith (ed.). *The Historian and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 54.
- ¹⁸ Hughes-Warrington. *History Goes to the Movies*, pp. 18–21.
- ¹⁹ Marc Ferro (1988). *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press, p. 164.
- ²⁰ Ian Jarvie (1987). *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. New York: Routledge.
- ²¹ Robert A. Rosenstone (2006). *History on Film / Film on History*. Harlow: Pearson Education Limited, p. 35.
- ²² Ferro (1988). *Cinema and History*, p. 165.
- ²³ Rosenstone. *History on Film / Film on History*, p. 142.
- ²⁴ Ferro. *Cinema and History*, p. 33.
- ²⁵ Rosenstone. *History on Film / Film on History*, p. 160.
- ²⁶ White (1988). Historiography and Historiophoty, pp. 1193–1199.

- ²⁷ Robert A. Rosenstone (1988). History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, pp. 1173–1185.
- ²⁸ R. J. Raack (1983). Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians. *Journal of Contemporary History*, Vol. 18, No. 3, p. 416.
- ²⁹ Rosenstone. *History on Film / Film on History*, p. 38.
- ³⁰ Rosenstone. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, p. 168.
- ³¹ Alun Munslow, Robert A. Rosenstone (eds.) (2004). *Experiments in Rethinking History*. New York; London: Routledge, pp. 10–11.
- ³² Rosenstone. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*.
- ³³ Gilles Deleuze (1986). *Cinema 1: The Movement Image*. London: The Athlone Press, p. 2.
- ³⁴ Warren Buckland (2004). Film Semiotics. In: Toby Miller, Robert Stam (eds.). *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 88–89.
- ³⁵ Deleuze. *Cinema 1: The Movement Image*, pp. 12–16.
- ³⁶ André Bazin (1967). *What is Cinema?* Vol. 1. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, pp. 27–35.
- ³⁷ Ibid, pp. 26–27.
- ³⁸ Walter Benjamin (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge: Harvard University Press, p. 35.
- ³⁹ Deleuze. *Cinema 1: The Movement Image*, pp. 27–32.
- ⁴⁰ Pierre Sorlin (1994). *Mass Media*. New York: Routledge, p. 8.

DISCURSIVE DIFFERENCES BETWEEN HISTORICAL FILMS AND SCIENTIFIC HISTORICAL RESEARCH

Dāvis Sīmanis

Mg. hist., lecturer at the Latvian Academy of Culture,
 Research interests: The structure and representation of historical narrative in films. At present the author develops his PhD thesis “Structuring Historical Narrative in Films: the Model of Southern Renaissance.”
 E-mail: davis.simanis.jr@gmail.com

Representation of history is the most powerful formative factor of historical insights into the 20th and 21st century society. Currently, there have been a

number of films produced which interpret the history of Latvia, thus raising the profile of issues relating to the portrayal of the history of cinema. This article conceptualizes the discursive differences between scientific historical research and historical films in order to create a basis for further studies on the historical films and their adequacy to scientific perspective. It also outlines a possibility for an alternative historical narrative – a hybridized form of a historical account created by some film which requires its new methodological approach.

Key words: historical films, historiophoty, narrative, image, historical representation.

Summary

Representation of history is the most powerful formative factor of historical insights into the 20th and 21st century society. A historical film to a large extent has taken over the functions of a historical novel and as a structure dominates the public understanding of the course of history. During the last thirty years a number of historians worldwide have turned to the study of films as a medium influencing historical narrative, research methodology is being worked out and differences among cinematic representations of various epochs are analyzed. In Latvia such research has not been carried out although several films have been made that interpret the history of Latvia of the first half of the 20th century (“Guards of Riga”, “Dream Team 1935”, “Melanie’s Chronicle” and others).

In order to understand the discursive differences between the historical narrative approved by scientific historical research and the one created by films, it is necessary to examine the existing research tradition concerning the problems of interpretation of the narrative of historical films. The article examines several groups determining these differences, namely historical preconditions that appear with the emergence of film medium in the second half of the 19th century; the impact of the prior research on contemporary studies; the differences between science and film medium as categories. Also the parameters should be collected that according to the academic researchers do not allow the films to represent history adequately, turning to those differences in reflecting history that are concerned with the script-writing. Especial attention has to be paid to the impact of film dramaturgy upon transformation of the perception offered by historical research.

The article also outlines an alternative possibility of historical narrative – a hybridized form of a historical account created by some film that finds its methodological approach, i.e. historiophotic analysis.

Film medium shows history as a process that links up all the research entities that would be perceived as separate in an analytical research: economics, politics, race, class, psychology, gender and ethnicity. A specific feature of a film is its interdisciplinarity because it freely combines intellectual elements, artistic means of expression, as well as economic considerations. Besides, these elements are not linked mechanically but as a result of their synthesis a new heterogeneous work – a film – emerges. Since films are very diverse and differ from each other not only in form, composition, screening time, mode of presentation of the subject-matter but also in the application of technical and artistic means of expression during the creation of the film and other equally specific aspects, their classification and comparative research is encumbered.

The scope of arguments put forward in regard to discursive characteristic features of historical research and historical film, as well as the differences based on theoretical opposition between historians and filmmakers is evident. Analysis of representations of different historical periods meets with a skeptical attitude of the academic historians. Historical research, ignoring the wide dissemination of historical narrative created by film, defines limits of restriction that exclude precision of such analysis and its verifiability. Medium fragmentation by way of film editing is pointed out thus excluding continuity of historical events. Academic historians indicate also that historical films tend to reproduce genre structures, historical *mise-en-scène* conceals the trends and topicalities of its times, historical chronology tends to be distorted in the interests of dramatic structures, complex events and historical characters are simplified, emphasis is put not on analytic approach but on effects, historical observation is reduced to metaphorical insights, overall anachronism dominates.

Discursive differences between historical films and historical research are basically created by film medium specificity that stipulates realistic reproduction of historical events and phenomena but at the same time excludes the presence of historical reflections, critique of generalizations and factual precision. Historical research constructed by films is a very recent academic phenomenon. Critique by the aca-

demic history of historical films is being revised in the contemporary research putting forward arguments about a discursive and categorial mistake existing between historical research and historical films. The discursive mistake is created in the view that the historical narrative formed by some historical film has a more or less precise link with the historical narrative produced by academic historians based on sources. The film in question, to a large extent, reproduces alternative discourse and alternative history narrative that exists parallel to the one created by academic history. This narrative is consumed by a much larger audience therefore it gains much larger dissemination which is not to be ignored.