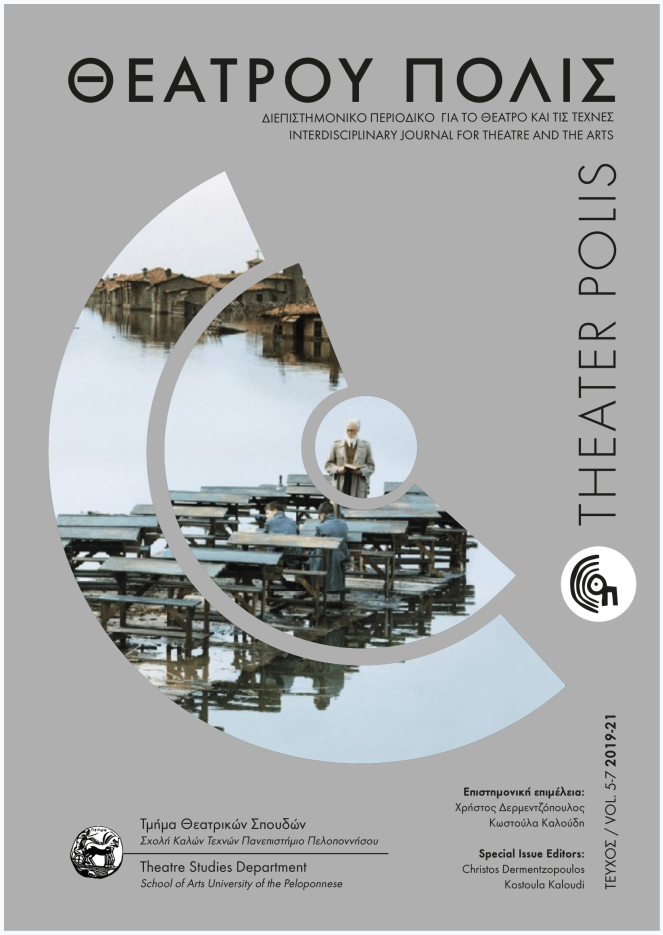
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος #5-7 (2019-2021): Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης



Μελετώντας την ιστορική αναπαράσταση στον κινηματογράφο: εργαλεία και έννοιες

Ελευθερία Θανούλη

doi: 10.12681/.30707

Βιβλιογραφική αναφορά:

Θανούλη Ε. (2022). Μελετώντας την ιστορική αναπαράσταση στον κινηματογράφο: εργαλεία και έννοιες. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 25–37. https://doi.org/10.12681/.30707

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΘΑΝΟΥΛΗ

Μελετώντας την ιστορική αναπαράσταση στον κινηματογράφο: εργαλεία και έννοιες

Περίληψη

Η μελέτη της ιστορικής αναπαράστασης στον κινηματογράφο απασχολεί έναν σημαντικό αριθμό ερευνητών τόσο από το πεδίο των ιστορικών σπουδών όσο και από τον χώρο της κινηματογραφικής θεωρίας. Παρά το γεγονός ότι ο αριθμός των ιστορικών ταινιών αυξάνεται διαρκώς, διευρύνοντας ταυτόχρονα και την επίδραση του κινηματογράφου στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης, τα εργαλεία για την κατανόηση της οπτικοακουστικής ιστορίας παραμένουν περιορισμένα. Το κενό αυτό θα προσπαθήσω να καλύψω στο παρόν κείμενο συνοψίζοντας ένα μέρος της δικής μου πρότασης, όπως την παρουσίασα στο βιβλίο *History and Film: A Tale of Two Disciplines* (2018). Συγκεκριμένα, θα εστιάσω στον διακεκομμένο διάλογο ανάμεσα σε ιστορικούς και θεωρητικούς του κινηματογράφου, επισημαίνοντας τα κύρια ζητήματα που στάθηκαν εμπόδιο για την ουσιαστική σύγκλιση των δύο πεδίων. Στη συνέχεια θα επιχειρήσω την σύζευξή τους συνδυάζοντας την ποιητική της ιστορίας από το έργο του Hayden White με την ιστορική ποιητική του David Bordwell.

Λέξεις-κλειδιά: Ιστορία, Κινηματογράφος, αφήγηση, μέθοδοι ανάλυσης, ιστορικές εξηγήσεις

Εισαγωγή

Τα βιβλία ιστορίας και οι ιστορικές ταινίες είναι δύο μορφές ιστορίας, οι οποίες έχουν πολύ περισσότερα κοινά από ό,τι οι περισσότεροι αντιλαμβάνονται ή είναι διατεθειμένοι να παραδεχτούν. Ως αντικείμενα μελέτης τα ιστορικά βιβλία αναλύονται από τους ίδιους τους ακαδημαϊκούς ιστορικούς και τους θεωρητικούς της ιστοριογραφίας, ενώ οι ταινίες από ένα περιορισμένο κομμάτι μελετητών του κινηματογράφου που εξειδικεύονται στην αναπαράσταση της ιστορίας. Το χάσμα που χωρίζει τις συζητήσεις που γίνονται σε αυτά τα δύο πεδία, δηλαδή την ακαδημαϊκή ιστορία και τις κινηματογραφικές σπουδές, είναι τις περισσότερες φορές αγεφύρωτο. Για έναν παραδοσιακό ιστορικό μελετητή, η ιστορική ταινία είναι όπως για τον απλό θεατή ένα τεχνούργημα, ένα προϊόν φαντασίας, παρά την όποια επίκληση σε πραγματικά πρόσωπα και γεγονότα. Το να ισχυριστεί κανείς, για παράδειγμα, ότι η *Λίστα του Σίντλερ* έχει θεμελιώδεις ομοιότητες σε επίπεδο μορφής και φιλοσοφίας με πολλά γραπτά ιστορικά κείμενα για το Ολοκαύτωμα φαντάζει σκανδαλώδες. Από την άλλη πλευρά, οι θεωρητικοί του κινηματογράφου προσπαθούν να αναδείξουν τη σημασία των ιστορικών ταινιών για το δημόσιο διάλογο και τη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης γύρω από σημαντικά ιστορικά γεγονότα, ειδικά σε μια εποχή που το κοινό ενημερώνεται για την ιστορία πολύ περισσότερο από τον κινηματογράφο παρά από άλλες πηγές. Ωστόσο, και εκείνοι συγκλίνουν με τους ιστορικούς σε μία βασική παραδοχή: τα βιβλία και οι ταινίες είναι δύο είδη ιστορικής αποτύπωσης εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους.

Στο κείμενο αυτό θα συνοψίσω τη δική μου προσπάθεια να ανασκευάσω αυτήν την κοινή παραδοχή, όπως την παρουσίασα στο βιβλίο μου *History and Film: A Tale of Two Disciplines*.[1] Η επανεξέταση των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στη γραπτή και κινηματογραφική ιστορία ανέδειξε πως η ταυτόχρονη ιστορικοποίηση και θεωρητικοποίηση της ίδιας της έννοιας της «ιστορίας» μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τις διαδικασίες και τα μέσα που παράγουν ιστορική γνώση, καθώς και το πώς αμφότερα μεταβάλλονται στο πέρασμα του χρόνου. Αν η ανάδυση της ιστορίας ως επιστήμης οφείλεται στις πολιτισμικές και επιστημολογικές διεργασίες του 19ου αιώνα, τότε η κινηματογραφική ιστορία του 20ου και 21ου αιώνα αναμφίβολα διεκδικεί πλέον έναν εξίσου σημαντικό ρόλο στη σχέση που διαμορφώνουμε με το παρελθόν μας. Στις σελίδες που ακολουθούν θα προσπαθήσω να παρουσιάσω ένα σύντομο ιστορικό της συζήτησης γύρω από τη σημασία του ιστορικού κινηματογράφου, η οποία ξεκινά τη δεκαετία του 1980 στους ακαδημαϊκούς κύκλους των ιστορικών επιστημόνων και σταδιακά μεταπηδά στους κόλπους των θεωρητικών του κινηματογράφου. Στη συνέχεια, θα σκιαγραφήσω τη δική μου πρόταση για τη μελέτη της ποιητικής του ιστορικού κινηματογράφου, η οποία καταδεικνύει την πολύ στενή σχέση που έχουν τα βιβλία και οι ταινίες με θέμα την ιστορία. Παρά την αντίληψη ότι τα πρώτα λένε την αλήθεια, ενώ τα δεύτερα είναι αποκυήματα της φαντασίας, η μελέτη των μορφολογικών, φιλοσοφικών και ιδεολογικών τους χαρακτηριστικών μπορεί να μας πει μια διαφορετική ιστορία.

Το χρονικό μιας συζήτησης μετ' εμποδίων

Για τους περισσότερους ιστορικούς οι ταινίες είναι πρώτον και κύριον τεχνουργήματα, αντικείμενα φτιαγμένα από ανθρώπους για συγκεκριμένη ανθρώπινη χρήση, όπως πολλά άλλα αντικείμενα, με τα οποία ο άνθρωπος γεμίζει το περιβάλλον του.[2]

Ο όρος «τεχνούργημα» (artifact) απαντά συχνά στις πρώτες προσπάθειες των ακαδημαϊκών να εξηγήσουν τη σχέση του κινηματογράφου με την ιστορία. Ανάμεσα σε αυτούς ξεχωρίζει ο Warren Susman, ο οποίος έθεσε τα θεμέλια της συζήτησης, σκιαγραφώντας τέσσερις άξονες για τη συσχέτιση μιας ταινίας με την ιστορία: πρώτον, η ταινία αποτελεί ένα «προϊόν» της ιστορίας, καθώς απαιτείται η σύγκλιση πολλών τεχνολογικών, οικονομικών και ιδεολογικών παραγόντων, μεταξύ άλλων, για την πραγματοποίησή της. Δεύτερον, ένα φιλμ μπορεί να ιδωθεί ως μία «αντανάκλαση» της ιστορίας, δηλαδή ως ένα αποτύπωμα του πραγματικού κόσμου, το οποίο στη συνέχεια θα αποτελέσει τεκμήριο στα χέρια των ιστορικών ή των κοινωνιολόγων. Τρίτον, μία ταινία με ιστορικό θέμα μπορεί να παρέχει μία εξήγηση και ερμηνεία ενός ιστορικού γεγονότος, ενώ, τέλος, οι ίδιες οι ταινίες μπορούν να μετατραπούν σε «δρώντες της ιστορίας», καθώς ασκούν μεγάλη επιρροή στο κοινό και διαμορφώνουν συνειδήσεις.[3] Αυτή η τετραπλή διάκριση[4] είναι σημαντική, καθώς χαρτογραφεί ένα ευρύτατο πεδίο αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο σινεμά και την ιστοριογραφία και διευκολύνει τον αναλυτή να επιλέξει ένα σημείο εκκίνησης, χωρίς φυσικά να αποκλείεται η δυνατότητα συνδυασμού. Από τις παραπάνω τέσσερις περιπτώσεις εκείνη που θα μας απασχολήσει κυρίως στο παρόν δοκίμιο είναι η τρίτη, δηλαδή ο ρόλος του κινηματογράφου ως ερμηνευτή (interpreter) της ιστορίας, ο οποίος προσφέρει μία δική του αφήγηση για όσα διαδραματίστηκαν στο παρελθόν.

Ο πιο διακεκριμένος ιστορικός που ανέδειξε την αξία του κινηματογραφικού μέσου ως ερμηνευτή είναι αναμφίβολα ο Robert Rosenstone.[5] Εκπαιδευμένος ως ακαδημαϊκός ιστορικός και συγγραφέας πολλών ιστορικών κειμένων, ο Rosenstone ήταν ο πρώτος που επέλεξε να αλλάξει ρότα στην καριέρα του μπαίνοντας στο πεδίο των κινηματογραφικών σπουδών, έστω και ως εξωτερικός παρατηρητής. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και μέχρι σήμερα έχει εκδώσει μία σειρά βιβλίων και άρθρων που επιχειρούν να διαπραγματευτούν τη σημασία των ιστορικών ταινιών ως μίας ιδιότυπης μορφής ιστορίας, η οποία εμπεριέχει το συναίσθημα και καταφέρνει να εμπλέξει τους θεατές με τρόπο πολύ διαφορετικό απ' ό,τι η παραδοσιακή ιστορία.[6] Βασιζόμενος, λοιπόν, στην παραδοχή ότι «μία ταινία δεν είναι ένα βιβλίο» αναζητά να περιγράψει τις ιδιότητες της οπτικοακουστικής ιστορίας, την οποία συχνά αποκαλεί «ιστορία ως όραμα».[7] Αυτή η νέα μορφή ιστορίας του 20ου αιώνα διακρίνεται σε τρεις κατηγορίες: τη δραματική μυθοπλασία, το ντοκιμαντέρ και το καινοτόμο φιλμ.[8] Οι περιγραφές, ωστόσο, αυτών των κατηγοριών παραμένουν γενικόλογες και ασαφείς, χωρίς να περιλαμβάνουν όρους από την κινηματογραφική θεωρία και αφήγηση. Εκείνο, όμως, που καλλιεργήθηκε στα γραπτά του Rosenstone με το πέρασμα του χρόνου είναι η αποδοχή όλου του φάσματος της κινηματογραφικής παραγωγής ως άξιου μελέτης και προσοχής. Ενώ αρχικά, για παράδειγμα, τα Χολιγουντιανά δράματα αντιμετωπίζονταν ως κατώτερα δείγματα ιστορικού κινηματογράφου, σταδιακά έγινε αντιληπτό ότι και σε αυτές τις περιπτώσεις οι ταινίες αρθρώνουν έναν ιστορικό λόγο που οφείλουμε να κατανοήσουμε πώς λειτουργεί. Αντί, λοιπόν, να απορρίπτουμε τα ιστορικά δράματα για λόγους «ανακρίβειας» ή διαστρέβλωσης της υποτιθέμενης «ιστορικής αλήθειας», ο Rosenstone επιμένει να αποδεχτούμε αυτά τα έργα ως κατασκευές που έχουν τους δικούς τους «όρους εμπλοκής».[9]

Στον αντίποδα αυτής της προσέγγισης βρίσκονται οι σκέψεις της Natalie Zemon Davis, της Αμερικανίδας ιστορικού που άφησε το δικό της σημάδι σε αυτές τις συζητήσεις με το διάσημο βιβλίο της *Slaves on Screen*.[10] Η Davis, αν και βλέπει θετικά τη σχέση κινηματογράφου-ιστορίας, διακατέχεται, ωστόσο, από μια προσκόλληση στον ιστορικό εμπειρισμό, καθώς και από μια τελεολογική αντίληψη για τις δυνατότητες του μέσου. Όπως επισημαίνει, «ο κινηματογράφος μόλις αρχίζει να βρίσκει το δρόμο του ως ένα μέσο για την ιστορία», ενώ, για να πετύχει αυτή η πορεία, πρέπει οι σκηνοθέ-

τες να δεσμευτούν στο να λένε την αλήθεια.[11] Το βιβλίο της βρίθει συστάσεων για το πώς ο κινηματογράφος *οφείλει* να διαχειριστεί τα ιστορικά στον χώρο θέματα έχοντας ως εφαλτήριο τη δική της εμπειρία στο χώρο της ακαδημαϊκής ιστορίας.

Αντιθέτως, άλλοι ιστορικοί προσπάθησαν να κατανοήσουν τις ιδιαιτερότητες της κινηματογραφικής ιστορίας υιοθετώντας μια πιο αυτο-αναφορική στάση απέναντι στην ίδια την ακαδημαϊκή ιστορία με τη βοήθεια της φιλοσοφίας της ιστοριογραφίας. Συγκεκριμένα, αναφέρομαι στους William Guynn και την Marnie Hughes-Warrington, το έργο των οποίων, αν και λιγότερο γνωστό, έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Στο έργο του *Writing History in Film* (2006), ο Guynn, για παράδειγμα, αναγνωρίζει ευθύς εξαρχής το πόσο πρόσφατο είναι το επάγγελμα του ιστορικού καθώς και το πόσο απρόθυμοι είναι οι ιστορικοί να συζητήσουν τη λειτουργία της ιστορικής πρακτικής.[12] Συνεπώς, παρατηρεί τα εξής:

> Η ανακατασκευή του παρελθόντος είναι ένα ευρύ πολιτισμικό εγχείρημα που δεν μπορεί να περιοριστεί στον κλειστό κύκλο ενός ακαδημαϊκού λόγου. Ο κινηματογράφος, όπως υποστηρίζω, έχει έναν θεμιτό ρόλο να παίξει σε εκείνο το εγχείρημα.[13]

Για να διερευνήσει τις παραμέτρους αυτού του εγχειρήματος, ο Guynn μελετά την κινηματογραφική αναπαράσταση της ιστορίας και προχωρά σε αναλύσεις ταινιών, κάνοντας χρήση εννοιών από το χώρο της φιλοσοφίας, της λογοτεχνικής θεωρίας, της σημειολογίας και της ρητορικής. Παρά το γεγονός ότι δεν αγγίζει καθόλου τους όρους της κινηματογραφικής θεωρίας ή αφήγησης, δομεί μία συζήτηση με αξιοσημείωτο θεωρητικό σφρίγος. Από την άλλη πλευρά, η Hughes-Warrington κάνει ένα βήμα εγγύτερα στις κινηματογραφικές σπουδές μέσω των εννοιών του είδους, του ζητήματος ταυτότητας και της προπαγάνδας, παρά το γεγονός ότι η διχοτόμηση ανάμεσα στις «εικόνες» και τις «λέξεις» παραμένει σταθερή. Είναι πεποίθησή της ότι η κινηματογραφική ιστορία είναι μια μορφή ιστορίας που δεν μπορεί να σταθεί αυτοτελώς για τρεις λόγους. Πρώτον, η ακαδημαϊκή ιστορία, με Ι κεφαλαίο, παρά τους περιορισμούς της, παραμένει ο πιο ασφαλής δρόμος στην αντικειμενική προσέγγιση του παρελθόντος. Δεύτερον, οι κινηματογραφικές εκδοχές των ιστορικών γεγονότων μπορούν να λειτουργήσουν ως «συμπληρώματα» της ακαδημαϊκής ιστορίας, προσφέροντας αφορμές για συζητήσεις. Τέλος, τα ιστορικά φιλμ δεν είναι απλώς κείμενα αλλά λειτουργούν ως «πολιτισμικοί τόποι», όπου το νόημα είναι υπό διαπραγμάτευση ανάμεσα στους κινηματογραφικούς παραγωγούς, τους κριτικούς και τους διανοητές.[14]

Η επιφύλαξη απέναντι στον κινηματογράφο είναι απολύτως αναμενόμενη από τη σκοπιά των ιστορικών που αντιλαμβάνονται την ιστορία ως μια επιστήμη που διέπεται από αυστηρές αρχές και κανόνες και, κυρίως, από τη δέσμευση να περιγράψει το παρελθόν «πώς ήταν πραγματικά» (wie es eigentlich gewesen), κατά τα λόγια του Leopold von Ranke.[15] Εκείνο που, επίσης, παρατηρούμε είναι ότι οι ιστορικοί που είναι πρόθυμοι να δουν θετικά τις δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου και να προβούν σε μία διεπιστημονική μελέτη των ιστορικών ταινιών δεν προχωρούν αρκετά στα χωράφια της κινηματογραφικής θεωρίας, αφήνοντας έτσι τη συζήτηση ημιτελή. Το ίδιο συμβαίνει και στην αντίπερα όχθη, την πλευρά δηλαδή των θεωρητικών του κινηματογράφου, οι οποίοι προσπαθούν να κατανοήσουν την ιστορία επί της οθόνης, χωρίς να μπαίνουν αρκετά βαθιά σε ζητήματα ιστοριογραφίας. Παρά την ιλιγγιώδη αύξηση των δημοσιεύσεων που πραγματεύονται τις ιστορικές ταινίες, σε επίπεδο εννοιολογικό ή μεθοδολογικό η έρευνα παραμένει εξαιρετικά φτωχή. Εκείνο που φαίνεται να προέχει από τη θέση της κινηματογραφικής θεωρίας είναι η οριοθέτηση των ταινιών αυτών στο πλαίσιο ενός αυτοτελούς «είδους». Η έννοια του είδους παίζει βαρυσήμαντο ρόλο, όχι μόνο γιατί είναι ζωτικής σημασίας για την ίδια τη βιομηχανία του Χόλιγουντ αλλά γιατί μας διευκολύνει να κατηγοριοποιήσουμε μορφολογικά χαρακτηριστικά, διαδικασίες παραγωγής αλλά και τις προσδοκίες του κοινού.[16] Ωστόσο, το είδος της «ιστορικής ταινίας» αποδείχτηκε εξαιρετικά δύσκολο να συγκροτηθεί.

Η πιο φιλόδοξη προσπάθεια απαντά στο έργο του Robert Burgoyne με τίτλο *The Hollywood Historical Film* (2008).[17] Στην εισαγωγή του ο Burgoyne προτείνει πέντε υποκατηγορίες ιστορικών ταινιών σε μια προσπάθεια να χωρέσει το μεγάλο τους εύρος. Αυτές είναι η πολεμική ταινία, η βιογραφική, η επική, η μετα-ιστορική και η ταινία επικαιρότητας (topical film). Ως προς το θεωρητικό του πλαίσιο βασίζεται στους δύο προαναφερθέντες ιστορικούς, τον Rosenstone και την Davis, για να τεκμηριώσει την ανάγκη διερεύνησης του ιστορικού κινηματογράφου, ενώ η σημασιολογική/συντακτική προσέγγιση του είδους[18] του Rick Altman του παρέχει το εργαλείο που θα τον βοηθήσει να περιγράψει τις πτυχές της συγκεκριμένης περίπτωσης. Ο Burgoyne, λοιπόν, παρατηρεί ότι όλα τα ιστορικά φιλμ έχουν ως σημασιολογικό χαρακτηριστικό (register) το στοιχείο της αναπαράστασης (reenactment).[19] Αυτό που ενώνει τις τόσο διαφορετικές αφηγήσεις κάτω από τον όρο της ιστορικής ταινίας είναι «η πράξη της φανταστικής αναδημιουργίας που επιτρέπει στον θεατή να φανταστεί ότι «παρακολουθεί ξανά» τα γεγονότα του παρελθόντος» (οπ.π.). Για να διαχειριστεί τη μεγάλη μορφική ετερογένεια της ιστορικής αναπαράστασης, σημειώνει τα εξής:

> Ο εκ νέου οραματισμός (reimagining) του παρελθόντος διαμορφώνεται μέσω συγκεκριμένων στιλιστικών και αφηγηματικών μηχανισμών στον κινηματογράφο, δημιουργώντας μια σειρά από ιστορικά στιλ, από τον ρεαλισμό του Ρομπέρτο Ροσελίνι μέχρι την κινηματογραφική γραφή του Σεργκέι Αϊζεν-

> στάιν. Η σειρά των στιλ, των θεμάτων και των προσεγγίσεων στην Χολιγουντιανή ιστορική ταινία μπορεί να γίνει κατανοητή ως το συντακτικό register της ιστορικής ταινίας, μια σύνταξη που εκφράζεται με τη μορφή της πολεμικής ταινίας, της επικής ή της βιογραφικής ταινίας.[20]

Επομένως, με αυτό το σκεπτικό οι σημασιολογικοί/συντακτικοί κανόνες άλλων καθιερωμένων ειδών, όπως η πολεμική ταινία, μετατρέπονται σε ένα νέο συντακτικό δευτέρου επιπέδου, το οποίο μαζί με την αναπαράσταση συγκροτούν τον πυρήνα του ιστορικού φιλμ και αιτιολογούν την πολυμέρεια της μορφής τους. Ωστόσο, αυτή η σύνθετη σχέση της ιστορικής ταινίας με τα υπάρχοντα είδη δεν αναλύεται περαιτέρω ούτε επεξηγείται επαρκώς η απότομη μεταμόρφωση στιλιστικών στοιχείων σε δομικά χαρακτηριστικά. Αυτό, όμως, δεν είναι το μεγαλύτερο πρόβλημα στη θεωρία του Burgoyne. Καθώς προχωρά στη συζήτηση για το αν τελικά τα δραματικά ιστορικά φιλμ μπορούν να θεωρηθούν «ιστορία» ή απλώς «ιστορική σκέψη», «ιστορική φαντασία» ή «ιστορικό όραμα», προσκρούει πάνω στο λεγόμενο πρόβλημα του παροντισμού (presentism). Εκείνο, όπως ισχυρίζεται, που μας κάνει να νιώθουμε άβολα με το μυθοπλαστικό χαρακτήρα των ταινιών αυτών είναι το γεγονός ότι καταλαβαίνουμε πως διαχειρίζονται το παρελθόν κυρίως μέσα από τον φακό του παρόντος.[21] Συνεπώς, το μεγάλο ελάττωμα της κινηματογραφικής ιστορίας έναντι της γραπτής είναι η παροντική θέση της πρώτης, την οποία μας παροτρύνει να δούμε με επιείκεια, καθώς «αναπαριστώντας το παρελθόν στο παρόν, το ιστορικό φιλμ φέρνει το παρελθόν σε διάλογο με το παρόν».[22]

Αυτή η δήλωση θα ήταν επαρκώς πειστική μάλλον για τους περισσότερους μελετητές του κινηματογράφου αλλά και για μένα. Για την ακρίβεια, ήταν πειστική μέχρι τη στιγμή που άρχισα να εντρυφώ στη θεωρία και την ιστορία της ιστοριογραφίας. Δεν χρειάστηκε να πάω σε μεγάλο βάθος, για να διαπιστώσω ότι το πρόβλημα του παροντισμού, το οποίο παρουσιάζεται από τον Burgoyne ως εγγενής αδυναμία του ιστορικού φιλμ, στην πραγματικότητα αποτελεί θέμα συζήτησης στον κύκλο των ιστορικών εδώ και αιώνες. Ο Donald Kelley στην επισκόπηση της ιστοριογραφίας από την αρχαιότητα μέχρι τον Διαφωτισμό σημειώνει ότι η παράδοση των παροντικών ιστορικών ξεκίνησε με τον Θουκυδίδη και τον Πολύβιο.[23] Αν περιοριστούμε στον 20ο αιώνα, το έργο του Collingwood ξεχωρίζει ως σημείο αναφοράς για την θέση του παροντισμού, η οποία συνοψίζεται ως εξής: «Όλη η ιστορία είναι μία προσπάθεια να κατανοήσουμε το παρόν, ανακατασκευάζοντας τις καθοριστικές του συνθήκες».[24] Μπαίνοντας, μάλιστα, και λίγο περισσότερο στις αποδομιστικές προσεγγίσεις διανοητών, όπως ο Michel Foucault ή ο Keith Jenkins, τότε συνειδητοποιούμε ότι η παροντική παράμετρος της ιστορίας αντιμετωπίζεται ως αποδεδειγμένο χαρακτηριστικό της σχετικιστικής φύσης της ιστορίας.[25] Το παράδειγμα της αντιμετώπισης του παροντισμού από έναν επιφανή θεωρητικό, όπως ο Burgoyne, είναι ενδεικτικό του τρόπου με τον οποίο διεξάγεται η μελέτη των ιστορικών ταινιών από την πλευρά της κινηματογραφικής θεωρίας. Με ελάχιστη γνώση, δηλαδή, της γραπτής ιστοριογραφίας. Συνολικά, ενώ οι πολυάριθμες και όλο και πιο συναρπαστικές ιστορικές ταινίες προσελκύουν το ενδιαφέρον των ερευνητών ένθεν κακείθεν, η έλλειψη ενός κοινού θεωρητικού και μεθοδολογικού υπόβαθρου αφήνει διαρκώς τη συζήτηση στη μέση.

Το πρόβλημα αυτό το αντιλήφθηκε πάλι πρώτος ο Rosenstone στο πιο πρόσφατο κείμενο του, όπου κάνει την αυτοκριτική του για τα παλαιότερα έργα του και ανασκευάζει το αρχικό του δόγμα, δηλαδή ότι το φιλμ δεν είναι βιβλίο. Όπως σημειώνει:

> Αυτό που λέω είναι το εξής: για να κατανοήσουμε την ιστορία (historying) που γίνεται από το ιστορικό φιλμ, πρέπει να το αναλύσουμε ως μία οπτική, ακουστική και δραματική παρουσίαση που εμπλέκει -όπως κάνει κάθε έργο της ιστορίας- τις παρελθοντικές, τις παροντικές και το μελλοντικές στιγμές, γεγονότα, ανθρώπους, πεποιθήσεις και ιδεολογίες. Το ιστορικό φιλμ δεν μπορεί να κριθεί μέσω των τρεχόντων κανόνων ούτε της γραπτής ιστορίας ούτε της ανάλυσης του είδους των κινηματογραφικών σπουδών, αλλά συνδυάζοντας και τα δύο.[26]

Εδώ, λοιπόν, αρχίζει να γίνεται αντιληπτό ότι η συζήτηση για την ιστορία με λέξεις και την ιστορία με εικόνες δεν μπορεί να συνεχίσει να γίνεται σε παράλληλη τροχιά. Οι μηχανισμοί και των δύο μορφών ιστορίας μοιράζονται ένα κοινό έδαφος, το οποίο θα πρέπει να εξεταστεί με εργαλεία και έννοιες και από τις δύο πειθαρχίες εξίσου. Αυτό ακριβώς επιχείρησα να κάνω στη δική μου έρευνα, διαμορφώνοντας έναν τρόπο μελέτης των ιστορικών ταινιών, παρόμοιο με αυτόν των γραπτών κειμένων. Ένα σύντομο κομμάτι αυτής της προσπάθειας θα παρουσιάσω ευθύς αμέσως.

Η Ποιητική του Ιστορικού Κινηματογράφου

Καταρχάς ας αποσαφηνίσω τον ορισμό του ιστορικού κινηματογράφου που υιοθετώ, ο οποίος είναι ευρύτατος και περιεκτικός, καθώς περιλαμβάνει τόσο μυθοπλαστικά έργα όσο και ντοκιμαντέρ. Όσον αφορά τα πρώτα, για να θεωρηθούν «ιστορικά», είναι απαραίτητο η ιστορία τους να τοποθετείται στο παρελθόν, αν και αυτό από μόνο του δεν είναι πάντα αρκετό. Για να εξειδικεύσουμε τη σχέση που πρέπει να έχει μία μυθοπλαστική ταινία με το παρελθόν είναι χρήσιμο να επικαλεστούμε τον παρακάτω ορισμό της Davis:

> Με τον όρο ιστορικά φιλμ εννοώ εκείνα που έχουν ως την κεντρική τους πλοκή τεκμηριώσιμα (documentable) γεγονότα, όπως η ζωή

> ενός προσώπου ή ένας πόλεμος ή μία επανάσταση, και εκείνα με μυθοπλαστική πλοκή αλλά με ένα ιστορικό πλαίσιο που είναι εγγενές στη δράση.[27]

Ο χαρακτηρισμός «εγγενές στη δράση» είναι κρίσιμος, κατά τη γνώμη μου, για να μπορέσουμε να διαφοροποιήσουμε τα ιστορικά φιλμ από εκείνα, των οποίων η δράση τοποθετείται αόριστα στο παρελθόν.[28] Κατά αναλογία, και στα ιστορικά ντοκιμαντέρ μπορούμε να αποδώσουμε το χαρακτηριστικό του «ιστορικού» ανάλογα με το ρόλο που κατέχουν τα ιστορικά γεγονότα στη διήγηση τους.

Έχοντας, λοιπόν, ένα εκτενές σώμα ταινιών ως εκφάνσεις της ιστοριοφωτίας[29] (historiophoty), στόχος μου είναι να διερευνήσω την ιδιόμορφη σχέση της με την ιστοριογραφία και να ψηλαφήσω το σύνθετο παιχνίδι ομοιότητας και διαφοράς ανάμεσά τους.[30] Ένα πρώτο βήμα προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν η διατύπωση της θέσης μου ότι μία ιστορική ταινία αποτελεί μία μεγεθυμένη μινιατούρα (magnified miniature) ενός ιστορικού βιβλίου. Αυτό σημαίνει ότι η θέαση μιας δίωρης ιστορικής ταινίας μπορεί να διαφέρει από την ανάγνωση ενός πολύτομου ιστορικού έργου αλλά η πρώτη συμπυκνώνει και μεγεθύνει πολλά χαρακτηριστικά του τελευταίου. Ως μινιατούρα του βιβλίου, η ταινία περιλαμβάνει όλα τα ποιοτικά στοιχεία της ιστορικής σκέψης αλλά το μέγεθος και η μορφή της παράγουν ένα υπερβολικό και διαστρεβλωτικό αποτέλεσμα που μπορεί να ερμηνευτεί με δύο τρόπους. Ο ένας είναι να ισχυριστούμε ότι η υπερβολή και η παραμόρφωση είναι τέτοιες, ώστε οποιοσδήποτε συσχετισμός των δύο μορφών ιστορίας είναι εξωφρενικός. Αυτή ήταν, άλλωστε, η τακτική όλων των ιστορικών και των κριτικών εδώ και δεκαετίες. Ο άλλος τρόπος, τον οποίο επιχειρώ εγώ, είναι να δούμε την υπερβολή και την παραμόρφωση ως μια πολύτιμη μορφή ειρωνείας, η οποία θα μας επιτρέψει, αν κοιτάξουμε προσεκτικά, να παρατηρήσουμε ένα σύνολο συσχετισμών, οι οποίοι θα ρίξουν φως όχι μόνο στη λειτουργία των κινηματογραφικών έργων αλλά και των κειμένων της ιστορίας.

Ένας από αυτούς τους συσχετισμούς αφορά το ζήτημα της αφήγησης, η οποία στον κινηματογράφο αναδεικνύεται με τρόπο χειροπιαστό και οφθαλμοφανή. Και τα ιστορικά βιβλία εμπεριέχουν αφήγηση, αναμφίβολα, αλλά η ίδια η διαδικασία αποσιωπάται από τους ιστορικούς, οι οποίοι προσπαθούν με κάθε τρόπο να σβήσουν τα σημάδια της, όπως πολύ εύστοχα έχει αποδείξει ο Roland Barthes στο διάσημο κείμενό του «The Discourse of History».[31] Αντιθέτως, ο κινηματογράφος δεν μπορεί να προσεγγίσει το παρελθόν παρά μέσω μιας οπτικοακουστικής αφήγησης, η οποία φαντάζει στα μάτια μας κατασκευασμένη και άρα πιθανότατα ψευδής.[32] Αυτοί οι συνειρμοί που προκύπτουν στη θέαση μιας ιστορικής ταινίας καθώς και η υλικότητα (materiality) της κινηματογραφικής αφήγησης δεν πρέπει να μας πείσουν για τη μοναδικότητα του κινηματογράφου αλλά να μας κάνουν να σκεφτούμε περισσότερο για τον ρόλο της αφήγησης στα γραπτά κείμενα και τις ομοιότητες που ενδεχομένως υπάρχουν ανάμεσα στα δύο μέσα.

Για να το πετύχουμε αυτό, ο βασικός μας σύμμαχος είναι η ποιητική του ιστορικού λόγου, όπως αυτή παρουσιάστηκε από τον Hayden White στο μνημειώδες έργο του *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, το οποίο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1973. Εκεί ο White διατείνεται ότι κάθε γραπτό έργο ιστορίας αποτελεί μία μορφή αναπαράστασης που χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένες μορφικές, φιλοσοφικές και ιδεολογικές παραμέτρους. Για να τις περιγράψει με ακρίβεια, μάλιστα, αναπτύσσει ένα περίπλοκο θεωρητικό και εννοιολογικό πλέγμα, το οποίο συνδυάζει τη λογοτεχνική θεωρία, τη φιλοσοφία και την κοινωνιολογία. Το πλέγμα αυτό μπορεί να λειτουργήσει και για τα ιστορικά έργα στον κινηματογράφο με την προϋπόθεση ότι στη θέση των λογοτεχνικών θεωριών θα τοποθετήσουμε τις κινηματογραφικές και ειδικότερα εκείνες που εξειδικεύουν στις διαφορετικές μορφές αφήγησης στο μυθοπλαστικό φιλμ.[33]

Είναι καθοριστικής σημασίας για την εποχή μας να υπάρξει μία ουσιαστική σύγκλιση ανάμεσα στις ιστορικές και κινηματογραφικές σπουδές, αν θέλουμε να κατανοήσουμε τις διαφορετικές μορφές ιστορίας που διαμορφώνουν την ιστορική μας μνήμη. Όπως είδαμε στη βιβλιογραφία ως τώρα, οι μεν ιστορικοί, όπως ο Gyunn και η Davis, δεν ήταν σε θέση να εκτιμήσουν τα εγγενή χαρακτηριστικά των ταινιών, ενώ οι θεωρητικοί του κινηματογράφου, όπως ο Burgoyne, είχαν έναν περιορισμένο ορίζοντα ως προς τα θέματα της ιστοριογραφίας. Ωστόσο, η ιστορία επί της οθόνης εδώ και έναν αιώνα μπορεί να διερευνηθεί ως αντικείμενο ακαδημαϊκής μελέτης, μόνο αν αυτά τα δύο πεδία συνεργαστούν. Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε τις μορφές, το περιεχόμενο και το ρόλο του ιστορικού κινηματογράφου στην παραγωγή ιστορικής γνώσης για παραπάνω πλέον από έναν αιώνα, οφείλουμε να αναπτύξουμε μια μέθοδο που θα περιλαμβάνει όρους και έννοιες και από τις δύο πλευρές, όχι γιατί θέλουμε να αποδείξουμε ότι ταυτίζονται ούτε γιατί θέλουμε να τονίσουμε το πόσο διαφορετικές είναι. Χρειάζεται να σχεδιάσουμε με μεγάλη λεπτομέρεια μια προσέγγιση στην ιστορία επί της οθόνης, η οποία, αφενός, θα αποδίδει με ακρίβεια τα εγγενή χαρακτηριστικά του κινηματογράφου και, αφετέρου, θα συλλαμβάνει τη σύνθετη σχέση της με προγενέστερες μορφές ιστορικής σκέψης. Ο συνδυασμός της ποιητικής της ιστορίας από τον ακαδημαϊκό χώρο των ιστορικών σπουδών με την ιστορική ποιητική του κινηματογράφου θα με βοηθήσει να συγκροτήσω μία σύνθετη εργαλειοθήκη για την κατανόηση και την ερμηνεία της ιστορικής γνώσης που προκύπτει μέσω της κινηματογραφικής αφήγησης. Αυτή η σύμπραξη ανάμεσα στα δύο πεδία δεν είναι ένα εύκολο εγχείρημα και μπορεί να χρειαστεί αρκετές διευκρινίσεις στην πορεία. Είναι αναμφίβολα, όμως, ένα ρίσκο που αξίζει να πάρει κανείς, προκειμένου να

κατανοήσει πώς οι μορφές της ιστορικής φαντασίας εξελίσσονται στον χρόνο.

Ας ξεκινήσουμε, λοιπόν, εισάγοντας τις βασικές έννοιες από το έργο του White, οι οποίες θα ενσωματωθούν στην προσέγγιση της κινηματογραφικής θεωρίας. Αν και το δοκίμιο του περί ιστοριοφωτίας επέδρασε αισθητά στους κινηματογραφικούς κύκλους, στο *Metahistory* είναι που συναντάμε το πρότυπο για τη μελέτη της ιστορίας. Εκεί, ο White ορίζει εξαρχής το ιστορικό έργο ως

> μια λεκτική δομή με τη μορφή αφηγηματικού πεζογραφικού λόγου που υποτίθεται ότι αποτελεί πρότυπο, ή εικόνα, των παλαιότερων δομών και διαδικασιών με σκοπό *να **εξηγήσει** τι ήταν αναπαριστώντας τους.*[34] [έμφαση στο πρωτότυπο]

Μέσω της ανάλυσης τεσσάρων επιφανών ιστορικών (Ranke, Michelet, Tocqueville, Burckhardt) και τεσσάρων φιλοσόφων της ιστορίας (Hegel, Marx, Nietzsche και Croce), ο White επιχειρεί να αποκαλύψει μια σειρά από διαδικασίες και μορφολογικές στρατηγικές που λειτουργούν στα κείμενα όλων των παραπάνω συγγραφέων, ανεξάρτητα από τις «πρώτες ύλες» τους ή άλλους εξωγενείς παράγοντες. Εξετάζει τα μνημειώδη γραπτά τους, για να εξάγει μια σειρά «πιθανών μοντέλων ιστορικής αναπαράστασης ή σύλληψης».[35] Ως σημείο εκκίνησης, διακρίνει μεταξύ πέντε εννοιών που ανήκουν σε διαφορετικά επίπεδα γενίκευσης: το χρονικό, την ιστορία, τον τρόπο δόμησης της πλοκής (emplotment), τον τρόπο επιχειρηματολογίας και τον τρόπο ιδεολογικής εμπλοκής.[36] Κάθε ιστορική αφήγηση μετατρέπει ένα χρονικό γεγονότων σε μια ιστορία οργανώνοντάς τα σε μια συγκεκριμένη χρονική και αιτιώδη σειρά. Μέσω της αφηγηματικής του πράξης το ιστορικό έργο όχι μόνο παρουσιάζει συγκεκριμένα γεγονότα (τι συνέβη, πότε και γιατί) αλλά επιπλέον προτείνει ένα πρόσθετο νόημα της ιστορίας που απαντά σε ερωτήματα, όπως «ποιο είναι το νόημα όλων αυτών;» ή «πού οδηγούν όλα αυτά;».[37] Αυτό το δεύτερο επίπεδο απαντήσεων προκύπτει από τους ακόλουθους τρεις τύπους εξηγήσεων: α. εξήγηση μέσω δόμησης της πλοκής, β. εξήγηση μέσω επιχειρήματος, και γ. εξήγηση μέσω ιδεολογικής εμπλοκής. Καθεμία από αυτές τις εξηγήσεις παρέχει στους ιστορικούς ένα διακριτό σύνολο επιλογών που απαιτούν περαιτέρω εξήγηση.

Ξεκινώντας με τον τρόπο δόμησης της πλοκής ο White δανείζεται από τη λογοτεχνική θεωρία τέσσερις διαφορετικούς τύπους, όπως το Ρομάντζο, την Τραγωδία, την Κωμωδία και τη Σάτιρα, οι οποίες αντιστοιχούν σε διαφορετικά είδη αφηγηματικών δομών, το καθένα με τις δικές του επεξηγηματικές επιπτώσεις. Αυτά τα είδη καθοδηγούν την αφηγηματική πορεία ενός ιστορικού έργου, είτε το συνειδητοποιεί ο ιστορικός είτε όχι. Το βασικό ερώτημα είναι να παρατηρήσουμε πώς αυτοί οι τρόποι διαμορφώνουν την έννοια της ιστορίας που πηγάζει από αυτούς. Αν, για παράδειγμα, ένας ιστορικός αναπαριστά τα ιστορικά γεγονότα ως Ρομάντζο, τότε παρουσιάζει σιωπηρά «ένα δράμα αυτο-ταυτοποίησης (self-identification) που συμβολίζεται από την υπέρβαση του ήρωα του κόσμου της εμπειρίας, τη νίκη του πάνω σε αυτόν και την τελική του απελευθέρωση από αυτόν».[38] Αντίθετα, η δόμηση της πλοκής της Σάτιρας βλέπει ειρωνικά όλες τις ελπίδες και τις δυνατότητες της ανθρώπινης ύπαρξης και απορρίπτει τη δυνατότητα λύτρωσης. Ανάμεσα σε αυτά τα δύο άκρα, τοποθετούνται οι τρόποι της Κωμωδίας και της Τραγωδίας, ο καθένας με έναν αισιόδοξο ή απαισιόδοξο τόνο αντίστοιχα, κάτι που υποδηλώνει ότι οι άνθρωποι είναι τουλάχιστον εν μέρει ικανοί να απελευθερωθούν και να κυριαρχήσουν, ακόμα και προσωρινά, επί του κόσμου γύρω τους. Κάθε είδος δόμησης της πλοκής, δηλαδή κάθε τύπος ιστορίας, θέτει ένα διαφορετικό πλαίσιο για την ανθρώπινη δράση και τον σκοπό της.

Το δεύτερο επίπεδο της εξήγησης, σύμφωνα με τον White, είναι το μορφικό ή λογοθετικό (discursive) επιχείρημα που προβάλλεται από ιστορικές αφηγήσεις, το οποίο προσκολλάται σε «κάποιον υποθετικά καθολικό νόμο των αιτιωδών σχέσεων».[39] Εάν οι τρόποι δόμησης της πλοκής δημιουργούν εξηγήσεις μέσω των «καλλιτεχνικών» λειτουργιών, τα επιχειρήματα αυτής της δεύτερης κατηγορίας αφορούν τις «επιστημονικές» φιλοδοξίες του έργου ενός ιστορικού. Κάθε ιστορικό κείμενο όχι μόνο παρατάσσει μια σειρά από ιστορικά γεγονότα, αλλά και προσπαθεί να εξηγήσει γιατί συνέβησαν όπως συνέβησαν. Στις περισσότερες περιπτώσεις, τέτοιες εξηγήσεις δεν αποκαλύπτουν τις σιωπηρές φιλοσοφικές παραδοχές του συγγραφέα τους αλλά, εντούτοις, πηγάζουν από συγκεκριμένες «παγκόσμιες υποθέσεις» (world-hypotheses), σύμφωνα με τους όρους του Stephen C. Pepper.[40] Ο White βασίζεται στην τυπολογία των παγκόσμιων υποθέσεων του Pepper, για να προσδιορίσει τέσσερις τύπους επιχειρημάτων που παρουσιάζονται από τους ιστορικούς ως εξήγηση: α. το Φορμικό (Formist), β. το Οργανιστικό (Organicist), γ. το Μηχανιστικό (Mechanistic) και δ. το Συγκειμενικό (Contextualist). Ένας ιστορικός που εξηγεί τα γεγονότα με τον Φορμικό τρόπο επιδιώκει να προσδιορίσει τα αντικείμενα στο ιστορικό πεδίο ως μοναδικά και αυτοτελή ιστορικά συμβάντα που δεν οδηγούν απαραίτητα σε συγκεκριμένες γενικεύσεις σχετικά με την ιστορική διαδικασία. Ένας Οργανιστικός ιστορικός, από την άλλη πλευρά, θα προσεγγίσει κάθε ατομικό συμβάν μόνο ως μέρος ενός συνόλου, το οποίο υπερτερεί σε σημασία. Ως αποτέλεσμα, μία τέτοια ιστορική περιγραφή είναι πιο αφηρημένη από τη φύση της και δίνει έμφαση στις συνθετικές διαδικασίες ή στην αποκρυστάλλωση των διεσπαρμένων γεγονότων σε ολοκληρωμένες οντότητες.[41] Ο Μηχανιστικός ιστορικός πηγαίνει αυτό το σκεπτικό ένα βήμα παραπέρα, μειώνοντας τα ιστορικά γεγονότα σε συγκεκριμένους επικυρίαρχους νόμους. Όπως και ο Οργανιστικός, ενδιαφέρεται περισσότερο για τάξεις φαινομένων παρά για μεμονωμένα γεγονότα, αλλά ο απώτερος στόχος του είναι να αποδείξει ότι αυτά τα φαινόμενα δεν είναι παρά το αποτέλεσμα

των οικουμενικών κανόνων, που προσομοιάζουν με εκείνους που συναντώνται στις φυσικές επιστήμες. Τέλος, ο Συγκειμενικός ιστορικός επιλέγει μια συγκεκριμένη ισορροπία μεταξύ του συγκεκριμένου και του γενικού: κάθε ιστορικό γεγονός πρέπει να τοποθετηθεί στο πλαίσιο της εμφάνισής του, έτσι ώστε οι «λειτουργικοί συσχετισμοί» μεταξύ διαφορετικών παραγόντων και φορέων να μπορούν να έρθουν στο προσκήνιο.[42] Θεωρητικά, οποιοδήποτε από αυτά τα τέσσερα επιχειρήματα μπορεί να διέπει την αφήγηση σε ένα ιστορικό έργο, αλλά οι ακαδημαϊκές πρακτικές έχουν επιλέξει συστηματικά και ανοιχτά τον τύπο των Φορμικών και Συγκειμενικών επιχειρημάτων, τα οποία αποτελούν σύμφωνα με τον White μια μορφή ορθοδοξίας στις τάξεις των ιστορικών κυρίως για ιδεολογικούς λόγους.[43]

Η κυριαρχία του Φορμικού και Συγκειμενικού μοντέλου στον ακαδημαϊκό χώρο οδήγησε τον White να προσθέσει ένα ακόμη είδος ιστορικής εξήγησης που αποτελείται από εξωεπιστημολογικά ζητήματα, δηλαδή την εξήγηση μέσω της ιδεολογικής εμπλοκής. Η «ιδεολογία» σε αυτήν την περίπτωση ορίζεται ως «ένα σύνολο οδηγιών, για να τοποθετηθεί κανείς στον σημερινό κόσμο της κοινωνικής πράξης και να ενεργήσει πάνω του», ενώ υιοθετείται η τετραμερής διαίρεση του Karl Mannheim[44] που προσδιορίζει τις ακόλουθες ιδεολογίες: Αναρχισμός, Συντηρητισμός, Ριζοσπαστισμός και Φιλελευθερισμός.[45] Καθεμία από αυτές τις γενικές ιδεολογικές προτιμήσεις περιέχει ένα σύστημα αξιών που ρυθμίζει την έννοια των όρων, όπως η λογική, ο ρεαλισμός, η επιστήμη και η κοινωνική αλλαγή. Κάθε ιστορικός φέρει ένα συγκεκριμένο ιδεολογικό φορτίο, το οποίο καθορίζει όχι μόνο τη στάση του απέναντι στα γεγονότα που υποτίθεται ότι θα μελετήσει αλλά και τα προτάγματα που απορρέουν από την αφηγηματική του πεζογραφία. Ο White τονίζει την ανάγκη να διαφοροποιηθεί η ιδεολογία από την πολιτική και να αναζητηθούν ιδεολογικά ίχνη, ακόμα και όταν φαίνεται να μην υπάρχει κανένα. Όπως το θέτει,

> Ενδιαφέρομαι μόνο να δείξω πώς οι ιδεολογικές σκέψεις εισέρχονται στις προσπάθειες του ιστορικού να εξηγήσει το ιστορικό πεδίο και να κατασκευάσει ένα λεκτικό μοντέλο των διαδικασιών του σε μια αφήγηση. Αλλά θα προσπαθήσω να δείξω ότι ακόμη και τα έργα εκείνων των ιστορικών και των φιλοσόφων της ιστορίας, των οποίων τα ενδιαφέροντα ήταν προφανώς μη πολιτικά, όπως ο Burckhardt και ο Nietzsche, έχουν συγκεκριμένες ιδεολογικές επιπτώσεις.[46]

Οι κρυφές παραδοχές κάθε ιστορικού έργου και τα ηθικά μαθήματα στα οποία βασίζεται κάθε ιστορία του παρελθόντος μπορούν σε μεγάλο βαθμό να ταξινομηθούν στις τέσσερις κατηγορίες του Mannheim, παρά τις πολυάριθμες ποικιλίες και τις λεπτές αποχρώσεις που βρίσκονται στο ιδεολογικό φάσμα. Αυτό που είναι σημαντικό, τελικά, είναι ο τρόπος με τον οποίο ο White συσχετίζει αυτόν τον τύπο εξήγησης με τους δύο προηγούμενους, δηλαδή τη δόμηση πλοκής και το φιλοσοφικό επιχείρημα. Όπως εξηγεί ο White, παρόλο που ο ιστορικός μπορεί να φαίνεται απλώς ότι περιγράφει και αναλύει ιστορικά φαινόμενα, αυτό που στην πραγματικότητα συμβαίνει είναι το εξής: τα ιστορικά γεγονότα δομούνται μέσα σε ένα συγκεκριμένο τύπο πλοκής (αισθητική λειτουργία), προβάλλοντας ένα συγκεκριμένο επιχείρημα (γνωστική λειτουργία), προκειμένου να δημιουργήσουν εντεταλμένες δηλώσεις σχετικά με το πώς πρέπει να προχωρά ο κόσμος (ιδεολογική/ηθική κρίση) (οπ.π.). Σε αυτό το σχήμα τα ανεπεξέργαστα δεδομένα στα χέρια κάθε ιστορικού υφίστανται τριπλή επεξεργασία, πρώτα, από τον τύπο της δομής στην οποία εντάσσονται και, στη συνέχεια, από τον τύπο του φιλοσοφικού επιχειρήματος στο οποίο υπάγονται και τέλος, από το ιδεολογικό φίλτρο που καθορίζει την κατεύθυνση και το νόημά τους.

Αυτό το συναρπαστικό εννοιολογικό σχήμα που προτείνει ο White για την προσέγγιση των ιστορικών έργων, το οποίο θεωρήθηκε επαναστατικό στους κύκλους της ακαδημαϊκής ιστορίας,[47] μπορεί να είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικό για τη λειτουργία της κινηματογραφικής ιστορίας, υπό την προϋπόθεση ότι θα εφαρμόσουμε δύο βασικές τροποποιήσεις. Η πρώτη αφορά την εξήγηση μέσω της δόμησης της πλοκής, η οποία περιλαμβάνει τα είδη του Ρομάντζου, της Τραγωδίας, της Κωμωδίας και της Σάτιρας. Παρόλο που μπορούμε να εντοπίσουμε κάποια συνάφεια αυτών των όρων σε μια σειρά από ιστορικές ταινίες, η περιγραφική τους αξία για τις κινηματογραφικές αφηγηματικές δομές είναι εξαιρετικά περιορισμένη. Αν θέλουμε να καταλάβουμε πώς λειτουργεί η ιστορία στην οθόνη, πρέπει να υιοθετήσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια το λεξιλόγιο που παρέχεται από τις κινηματογραφικές αφηγηματικές θεωρίες. Για τον ίδιο λόγο θεωρώ ότι η ποιητική της κινηματογραφικής ιστορίας δεν έχει πολλά να κερδίσει από τη θεωρία των σχημάτων λόγου (Μεταφορά, Μετωνυμία, Συνεκδοχή, Ειρωνεία), η οποία κατέχει εξέχουσα θέση στη σκέψη του White όχι μόνο στο *Metahistory* αλλά και στα περισσότερα γραπτά του από τότε και έπειτα. Παρά την επεξηγηματική τους αξία, τα σχήματα λόγου παραμένουν γλωσσικά πρωτόκολλα που δεν μπορούν εύκολα να προσαρμοστούν στις παραμέτρους του οπτικοακουστικού έργου. Η χρήση τους στην περιγραφή του κινηματογραφικού υλικού διεξήχθη πάντοτε με τεράστια προσπάθεια και με αρκετά προβληματικά αποτελέσματα.[48] Όπως υποστήριξε εύστοχα ο Bordwell, ακριβώς πριν παρουσιάσει τη θεωρία της αφήγησής του το 1985,

> χρειαζόμαστε μια θεωρία αφήγησης που δεν δεσμεύεται από αόριστες ή ατομικές αναλογίες μεταξύ των αναπαραστατικών συστημάτων, που δεν αντιμετωπίζει προνομιακά συγκεκριμένες τεχνικές και που είναι αρκετά ευρεία, για να καλύψει πολλές περιπτώσεις, αλλά και αρκετά εύκαμπτη, για να διακρίνει

μεταξύ τύπων, επιπέδων και ιστορικών εκδηλώσεων της αφήγησης.[49]

Επομένως, σε αυτό το σημείο είναι που πρέπει να εισάγουμε στη συζήτηση το πρωτοποριακό έργο του Bordwell πάνω στην ποιητική του κινηματογράφου και να το συνδέσουμε με την ποιητική της γραπτής ιστοριογραφίας, ώστε να μπορέσουμε να αντιμετωπίσουμε τις ιδιαιτερότητες της κινηματογραφικής ιστορίας. Σε αντίθεση με τον ακαδημαϊκό ιστορικό που έχει δεσμευθεί εκ των προτέρων για μια αληθινή και ακριβή αναπαράσταση του ιστορικού παρελθόντος, ένας σκηνοθέτης που θέλει να «κάνει ιστορία» μέσω μιας μυθοπλαστικής ταινίας,[50] απολαμβάνει αναμφίβολα έναν βαθμό ελευθερίας ως προς τον συνδυασμό των ιστορικών δεδομένων με στοιχεία της φαντασίας. Οι δρόμοι όμως που μπορεί να ακολουθήσει και οι εξηγήσεις που μπορεί να αποδώσει στα ιστορικά γεγονότα, έστω και εμποτισμένα με φανταστικά, δεν είναι τόσο ανοιχτοί και απρόβλεπτοι όσο ενδεχομένως να φανταζόμαστε. Όπως έχει παρατηρήσει ο Bordwell στο *Narration in the Fiction Film* (1985), στην ιστορία του κινηματογράφου μπορούν να εντοπιστούν τρεις σημαντικοί τρόποι αφήγησης (modes of narration), όπου ο κάθε τρόπος ορίζεται ως «ένα ιστορικά διακριτό σύνολο κανόνων αφηγηματικής κατασκευής και κατανόησης».[51] Αυτό σημαίνει ότι παρά το γεγονός ότι κάθε ταινία είναι μοναδική, οι στιλιστικές και αφηγηματικές της επιλογές δεν είναι ανεξάντλητες αλλά μπορούν να υπαχθούν σε μερικά μοντέλα αφήγησης, τα οποία έχουν διαμορφωθεί σε συγκεκριμένες ιστορικές συγκυρίες. Συγκεκριμένα, μετά από ενδελεχή έρευνα σε χιλιάδες ταινίες από όλον τον κόσμο, ο Bordwell κατέληξε στο συμπέρασμα ότι οι τρεις βασικοί και πιο ολοκληρωμένοι τρόποι αφήγησης που εμφανίστηκαν από τη δεκαετία του 1910 ως τα μέσα της δεκαετίας του 1980 είναι ο κλασικός, ο καλλιτεχνικός και ο ιστορικο-υλιστικός.[52] Σε αυτούς τους τρεις θα ήθελα να προσθέσω και τον μετακλασικό τρόπο που διατύπωσα στη δική μου έρευνα για την κινηματογραφική αφήγηση από τη δεκαετία του 1990 και μετά.[53] Αυτό σημαίνει ότι, αν μελετήσουμε όλες τις ιστορικές ταινίες μέχρι τις μέρες μας, θα παρατηρήσουμε ότι σε αδρές γραμμές υπακούουν στους κανόνες αφηγηματικής κατασκευής που υπάρχουν σε έναν από τους τέσσερις αυτούς τους τρόπους αφήγησης.

Η δική μου πρόταση ως προς την τροποποίηση του σχήματος του White αφορά την αντικατάσταση της εξήγησης «μέσω τρόπου δόμησης της πλοκής» με την εξήγηση «μέσω τρόπου αφήγησης», καθώς ο τρόπος αφήγησης ανταποκρίνεται με μεγαλύτερη ακρίβεια στα χαρακτηριστικά του κινηματογράφου σε σχέση με τη δόμηση πλοκής που προέρχεται από τη λογοτεχνία. Τι σημαίνει, όμως, να εξηγείς την ιστορία μέσω του τρόπου αφήγησης; Σημαίνει ότι κάθε τρόπος αφήγησης παρουσιάζει τα ιστορικά γεγονότα και τις δράσεις σύμφωνα με συγκεκριμένα πρότυπα που εμπεριέχουν ήδη μια εξήγηση το πώς λειτουργούν οι άνθρωποι και ο κόσμος γύρω τους. Για παράδειγμα, μια κλασική αφήγηση βασίζεται στην χαρακτηροκεντρική αιτιότητα, η οποία τοποθετεί την ανθρώπινη πρωτοβουλία στο επίκεντρο της δράσης και θέτει στο προσκήνιο την ολοκλήρωση μιας αποστολής. Όταν ένας σκηνοθέτης σχεδιάζει το ιστορικό του αφήγημα με τον κλασικό τρόπο, αντιλαμβάνεται την ιστορία ως μια διαδικασία που κυριαρχείται από την ανθρώπινη πρωτοβουλία και την ελευθερία δράσης. Αυτή η άποψη ισοδυναμεί πάντα με μια εξήγηση για το πώς λειτουργεί η ιστορία και ποια είναι η σημασία της.

Από την άλλη πλευρά, όταν χρησιμοποιείται ο καλλιτεχνικός τρόπος αφήγησης για την απεικόνιση μιας ιστορικής κατάστασης, το υποκείμενο δεν θεωρείται πλέον ελεύθερο να δράσει στο περιβάλλον του. Αντίθετα, άλλες δυνάμεις, όπως η τύχη, οι συμπτώσεις ή υποσυνείδητα κίνητρα χαράζουν ένα απρόβλεπτο μονοπάτι χωρίς σαφή αρχή, μέση ή τέλος. Όταν περνάμε στον ιστορικό-υλιστικό τρόπο, αυτή η ασάφεια και η έλλειψη σκόπιμης δράσης εξαλείφονται πλήρως. Οι ταινίες αυτού του τρόπου, ο οποίος είναι ο πιο ανοιχτά πολιτικός και στρατευμένος, συμμορφώνονται με το λενινιστικό-μαρξιστικό δόγμα, προβάλλοντας ρητά αυτήν τη συγκεκριμένη προσέγγιση στην ιστορική διαδικασία και ευνοώντας τους συλλογικούς αγώνες έναντι των προσωπικών και υποκειμενικών στόχων. Τέλος, ο μετακλασικός τρόπος αφήγησης είναι ένας ιδιαίτερα αυτο-αναφορικός τύπος που περιπλέκει πολλά από τα κλασικά στοιχεία της πλοκής και αποσταθεροποιεί τη βεβαιότητα σχετικά με τη δύναμη της ατομικότητας. Η μετα-κλασική αφήγηση πολλαπλασιάζει τα σημάδια της αναπαράστασης με τρόπο που αρνείται κάθε οριστική αποτύπωση της ιστορικής πραγματικότητας και καλεί σε μια πιο προσωρινή και ανοιχτή κατανόηση του ιστορικού παρελθόντος.

Ως εκ τούτου, όταν μελετάμε την ιστορική μυθοπλασία στον κινηματογράφο, το πρώτο βήμα είναι να προσδιορίσουμε την εξήγηση με βάση τον τρόπο αφήγησης, καθώς αυτός παρέχει ήδη μια ερμηνεία της ιστορικής κατάστασης μέσω των μορφολογικών του στοιχείων. Αυτό είναι το πιο χειροπιαστό επίπεδο εξήγησης, δεδομένου ότι οι αφηγηματικοί τρόποι έχουν περιγραφεί με λεπτομέρεια και εξηγούν τη λειτουργία της εξιστόρησης στο χώρο της μυθοπλασίας. Ωστόσο, ο White μάς θυμίζει ότι τα ακατέργαστα ιστορικά γεγονότα υπόκεινται σε *τριπλή* επεξεργασία. Άρα, το επόμενο βήμα είναι να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι εξηγήσεις μέσω τρόπου αφήγησης συνδυάζονται με τα δύο επόμενα επίπεδα εξηγήσεων, δηλαδή το φιλοσοφικό επιχείρημα και την ιδεολογική εμπλοκή.

Σε αντίθεση με τον White, ο οποίος μελέτησε κείμενα ιστορίας και κείμενα φιλοσοφίας της ιστορίας, η δική μου μελέτη πάνω στις ιστορικές μυθοπλαστικές ταινίες έδειξε ότι ο τρόπος συνδυασμού της αφήγησης με το επιχείρημα και την ιδεολογία δεν είναι τόσο ευέλικτος όσο στον γραπτό λόγο.[54] Όπως φαίνεται και από τον Πίνακα 1, κάθε τρόπος αφήγησης μπορεί να φιλοξενήσει μία ή δύο μορφές εξήγησης όσον αφορά το επιχείρημα

Τρόπος Αφήγησης	Τρόπος Επιχειρήματος	Τρόπος Ιδεολογικής εμπλοκής
Κλασικός	Φορμικός ή Συγκειμενικός	Φιλελεύθερος ή Συντηρητικός
Καλλιτεχνικός	Οργανιστικός	Αναρχικός
Ιστορικο-υλιστικός	Μηχανιστικός	Ριζοσπαστικός
Μετακλασικός	Συγκειμενικός	Φιλελεύθερος ή Συντηρητικός

Πίνακας 01

και την ιδεολογία. Ενδεικτικά θα αναφέρω ότι η πιο διαδεδομένη μορφή ιστορικής ταινίας που ακολουθεί την κλασική αφήγηση τείνει να υποστηρίζει μία Φορμική αντίληψη της ιστορίας, ενώ σπανιότερα μπορεί να προάγει και ένα Συγκειμενικό επιχείρημα. Και τα δύο επιχειρήματα είναι εφικτά εντός του κλασικού μοντέλου, καθώς οι γενικές θεωρίες τους είναι διασπαρτικές (dispersive), δίνουν μεγάλη προσοχή στην ιδιαιτερότητα των πραγμάτων και αφήνουν έναν σχετικό χώρο για τυχαίους και απρόβλεπτους παράγοντες, κάτι που αποκλείεται από την Οργανιστική ή Μηχανιστική αντίληψη της ιστορικής διαδικασίας. Ωστόσο, το Φορμικό επιχείρημα επικρατεί τις περισσότερες φορές έναντι του Συγκειμενικού, λόγω της έμφασης που δίνουν οι κλασικές ιστορικές ταινίες στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων και των συμβάντων ως μοναδικών και επικυρίαρχων οντοτήτων.

Αυτό είναι και το γεγονός που περιορίζει τις ιδεολογικές εξηγήσεις τους στο φάσμα μεταξύ του φιλελευθερισμού και του συντηρητισμού αποκλείοντας εξ ολοκλήρου τη δυνατότητα του Ριζοσπαστισμού και της Αναρχίας. Όταν ένα κλασικό ιστορικό δράμα ή μία κωμωδία προσεγγίζει ένα ιστορικό γεγονός μέσω της προσωπικής ιστορίας κάποιων προσώπων και τα παρουσιάζει ως φορείς ιστορικής δράσης και πρωτοβουλίας, τότε η ιδεολογία που προάγει μπορεί να είναι είτε ένα Φιλελεύθερο όραμα προόδου και βελτίωσης των ανθρωπιστικών ιδεών είτε ένας Συντηρητικός εορτασμός του status quo ως ενός ήδη κατακτημένου ιδανικού. Αντίστοιχα, και οι άλλοι τρόποι αφήγησης χτίζουν ένα φάσμα εξηγήσεων με βάση τα αφηγηματικά και στιλιστικά τους χαρακτηριστικά, επιτρέποντάς μας να δούμε το ιστορικό παρελθόν μέσω συγκεκριμένων φιλοσοφικών και ιδεολογικών σχημάτων (βλ. πίνακα). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις καθίσταται σαφές ότι ο κινηματογράφος, όπως και η γραπτή ιστορία, δεν αποκαλύπτουν το ιστορικό παρελθόν ως απόλυτη αλήθεια αλλά αποτελούν διαμεσολαβημένες αναπαραστάσεις ενός παρελθόντος που δεν μπορούμε να κατανοήσουμε παρά μέσω της αφήγησή μας γι' αυτό.

Σύντομος επίλογος

Οι ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας μπορούν να προσεγγιστούν ως μεγεθυμένες μικρογραφίες ιστορικών βιβλίων που επιδιώκουν να εξηγήσουν το παρελθόν μέσω της αφήγησης. Ενώ η διαδικασία εξήγησης μέσω της αφήγησης σε γραπτές μορφές ιστορίας μπορεί να περάσει απαρατήρητη χάρη στα επιστημονικά ή γενικότερα ακαδημαϊκά διαπιστευτήριά τους, η ίδια διαδικασία στον κινηματογράφο αναγνωρίζεται εύκολα και εκτίθεται σε ευρεία κριτική για τους όρους κατασκευής της. Ως εκ τούτου, αυτό που ο White προσπάθησε με κόπο να αποδείξει στο έργο του *Metahistory*, διακρίνοντας τον ρόλο της δόμησης της πλοκής, του επιχειρήματος και της ιδεολογίας σε κάθε ιστορικό έργο, είναι πολύ πιο εξόφθαλμο σε μία ιστορική ταινία λόγω των μεγεθυντικών επιδράσεων της κινηματογραφικής φόρμας. Επιπλέον, η επιχείρηση της διατύπωσης της ποιητικής της κινηματογραφικής ιστορίας γίνεται ακόμη ευκολότερη χάρη στην ιστορική ποιητική του Bordwell και τη φορμαλιστική ακρίβεια, με την οποία είμαστε σε θέση να περιγράψουμε τους τρόπους αφήγησης στις ταινίες μυθοπλασίας.

Σε κάθε περίπτωση, εκείνο που πρέπει να κρατήσει κάποιος από όλη τη συζήτηση που επιχείρησα να παρουσιάσω -και στην οποία έκανα τη δική μου συνεισφορά- είναι το εξής: η κινηματογραφική ιστορία είναι μια σημαντική μορφή ιστορίας και ο ρόλος που αναμένεται να διαδραματίσει τις επόμενες δεκαετίες στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης αλλά και της πολιτικής είναι καθοριστικός. Η κατανόηση της ιστορίας αυτής είναι ένα σύνθετο εγχείρημα και μπορεί να επιτευχθεί ικανοποιητικά μόνο μέσω της σύμπραξης της κινηματογραφικής θεωρίας και της ακαδημαϊκής ιστορίας. Είναι μία σύμπραξη που θα συναντήσει πολλά εμπόδια, όχι μόνο λόγω των δυσκολιών της διεπιστημονικότητας, αλλά κυρίως λόγω της άνισης εξουσίας ανάμεσα στα δύο επίπεδα και των ακλόνητων εμπειριστικών πεποιθήσεων μέσα στην κοινότητα των επαγγελματιών ιστορικών. Είναι, όμως, και ένα δύσκολο εγχείρημα, γιατί απειλεί να ανοίξει τον ασκό του Αιόλου συμπαρασύροντας τη συζήτηση περί ιστορίας σε έναν άκρατο σχετικισμό και διευκολύνοντας όσους θέλουν να θέσουν τη συζήτηση περί μετα-αλήθειας στην εξυπηρέτηση των δικών τους πολιτικών συμφερόντων. Απέναντι σε αυτόν τον κίνδυνο και ενόψει των πολιτισμικών αλλαγών που ήδη αντιμετωπίζουν οι δυτικές κοινωνίες η λύση δεν είναι να οχυρωθούμε πίσω από τις ουσιοκρατικές αντιλήψεις της ιστορίας του 19ου αιώνα αλλά να μάθουμε να πλοηγούμαστε με τόλμη στις αντιφάσεις, τις αμφισημίες και τα παράδοξα του 21ου. ■

Παραπομπές

1. Eleftheria Thanouli, *History and Film: A Tale of Two Disciplines*, Bloomsbury, New York, 2018.

2. Warren Susman, «Film and History: Artifact and Experience», *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies,* 15(2) (1985), 26.

3. Ό.π., σ. 26-36.

4. Ομοίως τετραπλή είναι η διάκριση του John O'Connor στην ανθολογία *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*, όπου προστίθεται η συζήτηση και για την τηλεοπτική ιστοριογραφία. Βλ. O'Connor (1990).

5. Στον ελληνικό χώρο ευρύτερα γνωστό είναι το έργο του Marc Ferro, του Γάλλου ιστορικού που ήταν επίσης θετικός απέναντι στην ιδέα της ιστορίας μέσω του κινηματογράφου. Το έργο του έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα πλαίσια της συζήτησης για την ιδιαιτερότητα του μέσου (media specificity) της κινηματογραφικής ιστορίας. Βλ. Thanouli (2018, σ. 46-47).

6. Robert Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Boston, 1995, *History on Film/Film on History,* Pearson Education, Harlow, 2006, «The History Film as a Mode of Historical Thought» στο R. Rosenstone and C. Parvulescu (επιμ.), *A Companion to the Historical Film*, John Wiley & Sons, New York, 2013, σ. 71-87.

7. Robert Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Boston, 1995, σ. 15.

8. Η τρίτη κατηγορία μπορεί να περιλαμβάνει ταινίες μυθοπλασίας ή ντοκιμαντέρ, αρκεί να εμφανίζουν στοιχεία πειραματισμού και καινοτομίας ως προς τη φόρμα τους.

9. Rosenstone, 2006, ό.π., σ. 7.

10. Natalie Zemon Davis, *Slaves on Screen*, *Film and historical vision*, Harvard Univerity Press, Cambridge, 2000.

11. Ό.π., σ. 5.

12. William Guynn, *Writing History in Film,* Routledge, New York, 2006.

13. Ό.π., σ. 19-20.

14. Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the movies, Studying History on films,* Routledge, Abigdon, 2007, σ. 6-7.

15. Αυτή είναι η πιο διάσημη και πιο συχνά αναφερόμενη φράση του διάσημου Γερμανού ιστορικού, η οποία από ένα σημείο και έπειτα χρησιμοποιείται, για να περιγράψει τον αφελή ρεαλισμό πολλών παραδοσιακών ιστορικών. Βλ. Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, σ. 109-10.

16. Παρά την πρωτοκαθεδρία των κειμενικών χαρακτηριστικών στις μελέτες των ειδών, είναι πλέον ευρέως αντιληπτό ότι αυτά τοποθετούνται σε ένα αρκετά ευρύ πλέγμα αλληλεπιδράσεων τόσο με το θεσμικό λόγο όσο και με την πρόσληψη του κοινού. Βλ. Neale (1995).

17. Σημαντική είναι και η προσπάθεια του Jonathan Stubbs στο *Historical Film: A Critical Introduction* Bloomsbury, New York, 2013, όπου επιχειρεί να αναδείξει τόσο τα κειμενικά όσο και τα εξω-κειμενικά χαρακτηριστικά των ιστορικών ταινιών.

18. Αρχικά ο Altman διαμόρφωσε την σημασιολογική/συντακτική προσέγγιση και στη συνέχεια την εμπλούτισε με μία επιπλέον παράμετρο, την «πραγματιστική» (pragmatic). Rick Altman, (1999α), «A semantic/syntactic approach to film genre» στο L. Braudy and M. Cohen (επιμ.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, New York, 1999, σ. 630–41, Rick Altman, (1999β), *Film/Genre*, British Film Institute, London, 1999. Ο Burgoyne χρησιμοποιεί στην ουσία μόνο την αρχική προσέγγιση, καθώς η νεότερη προσθήκη δεν έχει επαρκώς αναπτυχθεί από τον ίδιο τον Altman και παρουσιάζει δυσκολία στην εφαρμογή της.

19. Robert Burgoyne, *The Hollywood Historical Film,* Wiley- Blackwell, Malden, 2008.

20. Ό.π., σ. 8-9.

21. Ό.π., σ. 10.

22. Ό.π., σ. 11.

23. Donald Kelley, *Versions of History from Antiquity to the Enlightenment,* Yale University Press, London, 1991, σ. 6.

24. Robin George Collingwood, «Lectures on the Philosophy of History», στο J. van der Dussen (επιμ.), *The Idea of History*, Oxford University Press, Oxford, 1994, σ. 359–425.

25. Alun Munslow, *The Routledge Companion to Historical Studies,* Taylor & Francis, Νες Υορκ, 2006, σ. 120.

26. Robert Rosenstone, 2013, ό.π., σ. 84.

27. Natalie Zemon Davis, «Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity», The Yale Review, 76(4), 1987, 459.

28. Αναμφίβολα, βέβαια, και η ερμηνεία της έννοιας του «εγγενούς» δεν μπορεί να μας ορίσει με απόλυτη ακρίβεια το διαχωρισμό ανάμεσα στο ιστορικό και το μη-ιστορικό φιλμ, αλλά αυτό είναι και το εγγενές πρόβλημα του ίδιου του ορισμού του ιστορικού γεγονότος.

29. Ο White ορίζει ως ιστοριοφωτία την «αναπαράσταση της ιστορίας και της σκέψης μας γι' αυτήν σε οπτικές εικόνες και κινηματογραφικό λόγο». Βλ. Hayden White, «Historiography and Historiophoty», *The American Historical Review,* 93(5) 1988, 1193.

30. Πρόκειται για ένα σύνθετο εγχείρημα με βαθύτερες φιλοσοφικές προεκτάσεις, τις οποίες εξηγώ αναλυτικά στο βιβλίο μου. Βλ. Thanouli 2018, ό.π., σ. 63-93.

31. Ο Barthes υπήρξε απρόσμενα επιδραστικός στο χώρο των ιστορικών σπουδών παρά την αποδομιστική του προσέγγιση. Βλ. Roland Barthes, «The Discourse of History», *Comparative Criticism, 3(1*), 1981, σ. 7-20.

32. Ακριβώς αυτό το σημείο ήταν που οδήγησε τον Siegfried Kracauer στην εσφαλμένη κατά τη γνώμη μου απόρριψη της ιστορικής μυθοπλασίας στον κινηματογράφο. Παρά το γεγονός ότι αναγνώρισε με θάρρος την εφευρετικότητα της γραπτής ιστορίας, η αντίστοιχη εφευρετικότητα στις ιστορικές ταινίες ήταν ένα βήμα παραπέρα ή «ένα σώμα παραπάνω», όπως είπε ο Jean-Louis Comolli στο ομώνυμο διάσημο άρθρο του. Βλ. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960· Siegfried Kracauer*, History: The Last Things Before the Last, completed by Paul Oskar Kristeller*, Oxford University Press, New York, 1969 και Jean-Louis Comolli, «Historical Fiction: A Body Too Much», *Screen, 19(2)*, (1978) 41-53.

33. Βλ. David Bordwell, *Narration in the fiction film,* University of Wisconsin Press, Madison, 1985. Αντιστοίχως, για το ιστορικό ντοκιμαντέρ πολύτιμο είναι το έργο του Bill Nichols*, Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington,1991· Bill Nichols*, Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture,* Indiana University Press, Bloomington, 1994.

34. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2014, σ. 2.

35. Ό.π., σ. 3.

36. Ό.π., σ. 5.

37. Ό.π., σ. 7.

38. Ό.π., σ. 8.

39. Ό.π., σ. 11.

40. Αξίζει κανείς να ανατρέξει στο ίδιο το έργο του Pepper, για να κατανοήσει τον τρόπο που ο White προσαρμόζει τις παγκόσμιες υποθέσεις στην εξήγηση της ιστορικής διαδικασίας. Βλ. Stephen C. Pepper, *World Hypotheses: A Study in Evidence*, University of California Press, Berkeley, 1970.

41. White, ό.π., σ. 15.

42. White, ό.π., σ. 17.

43. White, ό.π., σ. 19-21.

44. Όπως και για τον Pepper, το έργο του Mannheim πρέπει να μελετηθεί σε βάθος, για να γίνει κατανοητό το ζήτημα της εξήγησης μέσω ιδεολογικής εμπλοκής. Βλ. Karl Mannheim, *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*, Routledge, London, 1979.

45. White, ό.π., σ. 21.

46. White, ό.π., σ. 26.

47. Όπως σημειώνει ο Alun Munslow, «Παρά την επανάσταση του White, οι περισσότεροι ιστορικοί συνεχίζουν να αγνοούν την έννοια και τη λειτουργία του λόγου - την αφήγηση της ιστορίας. Αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί εκπληκτικό δεδομένου ότι το περιεχόμενο του παρελθόντος δεν μπορεί να ειπωθεί από μόνο του», Munslow, 2010, σ. 151.

48. Το έργο του Trevor Whittock, *Metaphor and Film*, Cambridge University Press, New York, 1990 είναι εμβληματικό αυτού του προβλήματος.

49. Bordwell, ό.π., σ. 26.

50. Η άλλη επιλογή στον κινηματογράφο είναι το ιστορικό ντοκιμαντέρ, το οποίο μελετώ διεξοδικά στο βιβλίο μου *History and Film*, βλ. σ. 173-227.

51. Bordwell, ό.π., σ. 150.

52. Στο *Narration in the Fiction Film* ο Bordwell προσδιορίζει έναν τέταρτο τρόπο αφήγησης που τον ονομάζει «παραμετρικό», ο οποίος απαντά σε μεμονωμένες περιπτώσεις. Η παραμετρική αφήγηση είναι μια χαλαρά καθορισμένη αφηγηματική κατηγορία που δεν περιέχει μια ξεχωριστή δομή πλοκής σε σχέση με τις άλλες τρεις περιπτώσεις. Επομένως, δεν πιστεύω ότι είναι ικανή να προτείνει μια ξεχωριστή μορφή ιστορικής εξήγησης.

53. Eleftheria Thanouli, *Post-Classical cinema: an International Poetics of Film Narration,* Wallflower Press, London, 2009.

54. Και ο White προβλέπει τους βασικούς συνδυασμούς ανάμεσα στις τρεις μορφές εξηγήσεων αλλά αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο για περισσότερους. Οι λόγοι για τους οποίους αυτό φαίνεται να διαφέρει στον κινηματογράφο είναι αντικείμενο συζήτησης και διερεύνησης στο *Film and History*, βλ. σ. 165-6.

Βιβλιογραφία

- Rick Altman, (1999α), «A semantic/syntactic approach to film genre» στο L. Braudy and M. Cohen (επιμ.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, New York, 1999, 630–41.
- Rick Altman, (1999β), *Film/Genre,* British Film Institute, London, 1999.
- Roland Barthes (1981b), «The Discourse of History», *Comparative Criticism 3(1)*1981, 7–20.
- David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, Madison, 1985.
- Robert Burgoyne, *The Hollywood Historical Film*, Malden: Wiley-Blackwell, Malden, 2008.
- Robin George Collingwood, (1994), «Lectures on the Philosophy of History» στο J. van der Dussen (επιμ.), *The Idea of History,* Oxford University Press, Oxford, σ. 359–425.
- Jean-Louis Comolli, (1978), «Historical Fiction: A Body Too Much» Screen, *19(2),* (1978), σ. 41–53.
- Natalie Zemon Davis, (1987), "Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity," *The Yale Review*, 76(4), (1987) 457–82.
- Natalie Zemon Davis, *Slaves on Screen,* Harvard University Press, Cambridge, 2000.
- Marc Ferro, (1983), «Film as an Agent, Product and Source of History» *Journal of Contemporary History*, 18(3), (1983) 357–64.
- Marc Ferro, (1987), «Does a Filmic Writing of History Exist?» *Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 17(4) (1987) 81–9.
- Marc Ferro, *Cinema and History*, Wayne State University Press, Detroit,1998.
- William Guynn, *Writing History in Film,* Routledge, New York, 2006.
- Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film,* Abingdon: Routledge, 2007.
- Donald Kelley, *Versions of History: from Antiquity to Enlightenment,* London: Yale University Press, London, 1991.
- Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality,* Oxford University Press, New York, 1960.
- Siegfried Kracauer, *History: The Last Things Before the Last, completed by Paul Oskar Kristeller,* Oxford University Press, New York, 1969.
- Alun Munslow, *The Routledge Companion to Historical Studies,* Taylor & Francis, New York, 2006.
- Alun Munslow, *The Future of History,* Basingstoke: Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010.
- Alun Munslow, «Genre and History/Historying», *Rethinking History*, 19(2) (2015) 158–76.
- Karl Mannheim, *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge,* London: Routledge, London, 1979.
- Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary,* Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- Stephen C. Pepper, *World Hypotheses: A Study in Evidence*, University of California Press, Berkeley, 1970.
- Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001.
- Robert Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History,* Harvard University Press, Boston, 1995.
- Robert Rosenstone, (2006), *History on Film/Film on History*, Pearson Education, Harlow, 2006.
- Robert Rosenstone, (2013), «The History Film as a Mode of Historical Thought», στο R. Rosenstone and C. Parvulescu (επιμ.), *A Companion to the Historical Film* John Wiley & Sons, New York, σ. 71–87.
- Jonathan Stubbs, *Historical Film: A Critical Introduction*, Bloomsbury, New York, 2013.
- Susman, Warren «Film and History: Artifact and Experience», *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 15(2) (1985), 26–36.
- Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, Wallflower Press, London, 2009.
- Eleftheria Thanouli, *History and Film, A Tale of two Disciplines,* Bloomsbury, New York, 2018.
- Hayden White, «Historiography and Historiophoty», *The American Historical Review* 93(5) (1988) 1193–9.
- Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe,* Baltimore: John Hopkins University Press, Baltimore, 2014 (=1973).
- Trevor Whittock, *Metaphor and Film*, New York: Cambridge University Press, New York, 1990.