

# Dokumentinio kino kalbos eksperimentai Lietuvos videomene

RENATA DUBINSKAITĖ

Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: renata@cac.lt

---

Straipsnyje siekiama išsiaiškinti, kiek savo filmuose tikrovę reprezentuojantys Lietuvos videomenininkai perima įprastas dokumentinio kino strategijas ir kaip eksperimentuoja plėsdami (ar kvestionuodami) dokumentiškumo sampratą. Videomenu darbų analizei taikoma dokumentinio kino teorija: juose atpažįstama ekspozicinės, stebėtojiškos, interaktyviosios ir refleksyvosios dokumentikos kalba. Tyrinėjama, kaip videomene ieškoma alternatyvių istorijos reprezentacijos būdų, laužančių tam tikras istorijos mokslo ir istorinės dokumentikos konvencijas.

**Raktažodžiai:** dokumentinis kinas, Lietuvos videomenas, realybės reprezentacija, ekspozicinė, stebėtojiška, interaktyvioji ir refleksyvioji dokumentika, dokumentinio kino kanojų laužymas, struktūros ir formos eksperimentai, parodijų dokumentika, nauji istorijos reprezentacijos ekrane metodai

---

Pretenduodamas kalbėti apie tikrovę videomenas neišvengiamai įsitraukia į diskusiją su kitais realybę reprezentuojančiais diskursais, tokiais kaip žurnalistika, istorija, antropologija, sociologija, etnografija ir t. t., ir yra ypač lygintinas su dokumentiniu kinu. Ribos tarp videomenu ir dokumentinio kino darosi vis sąlygiškesnės: pvz., nebeįmanoma nubrėžti skirtumo remiantis technologiniu aspektu, nes ir kino, ir videojuosta yra naudojama abiejose srityse; ne tik kino, bet ir video menininkai dažnai dirba su komanda (samdomi prodiuseriai, operatoriai, aktoriai, montuotojai ir t. t.); abiejų sričių autoriai pristatomi tuose pačiuose kino festivaliuose, o šiuolaikinio menų parodų salėse eksponuojami ir kino kūrėjų darbai. (Iš tiesų net „videomenu“ sąvoka beveik nebevertinama – galbūt labiau tiktų sakyti „šiuolaikinio menų filmai“, tačiau kadangi šiame straipsnyje lyginamos dvi filmų produkcijos sritys, kad būtų lengviau atskirti pasirinktas videomenu terminas.)

Dokumentalumo diskursas ypač yra aktualus dar visai jaunai Lietuvos videomenu istorijai, nes joje ryškiai vyrauja dokumentiškumo savybių turintys darbai (tą nurodo ir kai kurių videofilmų pavadinimai, pvz., Evaldo Janso „Suklastotos dokumentacijos antropologija: smurtas“ (2004), Gintaro Makarevičiaus „Vas ki či: dokumentinis veiksmo filmas“ (2004) ir t. t). Lietuvos videomenas formavosi paskutinįjį XX a. dešimtmetį, kai tarptautinėje šiuolaikinio menų scenoje politinės ir socialinės tikrovės, realybės reprezentacijos ir dokumentiškumo klausimai darėsi vis aktualesni<sup>1</sup>. Tuo pačiu metu reiškėsi ir naujoji Lietuvos dokumentinio kino karta,

---

<sup>1</sup> Šią tendenciją apibendrina 2002 m. prestižinė šiuolaikinio menų kvadrientalė „Documenta 11“. Jos menų direktorius Okwui Enwezoras teigė: „Pasak daugumos stebėtojų, šiuolaikinio menų raida link dokumentinės formos virsimo vyraujančia menine kalba, ypač fotografijoje, filmuose ir video darbuose, pasiekė kulminaciją parodoje „Documenta 11“ (O. Enwezor, Documenta 11, Documentary, and „The Reality Effect“, *Experiments with Truth*, The Fabric Workshop and Museum Philadelphia, 2005, p. 96).

pelniusi tarptautinių apdovanojimų ir lenkusi to meto lietuviško vaidybinio kino pasiekimus. Dešimtmečio pabaigoje ir ypač persiritus į naująjį tūkstantmetį dokumentinis kinas populiarėjo visame pasaulyje: išaugo dokumentinių filmų skaičius ir jų biudžetai, kur kas daugiau buvo parodyta didžiuosiuose ekranuose ir net susilaukė iki tol nebūtos komercinės sėkmės<sup>2</sup>. Kino raidai įtaką darė tokie reiškiniai kaip *Dogma* – Larso von Triero ir kitų autorių suformuluota ideologija, kuria siekta išvaduoti kiną nuo jo iliuziškumo ir priartinti jį prie tikrovės<sup>3</sup>, taip pat realybės šou suklestėjimas televizijoje. Įvyko ir dokumentinio kino teorijos renesansas – iš gausaus būrio šiai sričiai skirtų knygų galima būtų pažymėti Noelo Carrolo, Billo Nicholso, Michaelo Renovo, Stellos Bruzzi veikalus. Tai, kad dokumentalumo diskurso ryškėjimas šiuolaikiniame mene ir dokumentinio žanro pozicijų stiprėjimas kino industrijoje vyko vienu metu, dar kartą įrodo glaudžius šių dviejų sričių ryšius ir skatina atlikti bendrą tyrimą.

Pagrindinis šio straipsnio tikslas – išsiaiškinti, kiek tikrovę reprezentuojantys Lietuvos videomenininkai perima dokumentinio kino kanonus ir kaip eksperimentuoja plėsdami (ar kvestionuodami) dokumentiškumo sampratą. Kadangi dokumentinis kinas turi senas tradicijas (jau paminėjo šimto metų sukaktį), o televizija užtikrina jo prieinamumą plačiajai publikai<sup>4</sup> ir formuoja mūsų sampratą, kas yra dokumentinis kinas, moko jo kalbos, griežtai kalbant, dokumentinio kino strategijas galime laikyti tam tikru tikrovės reprezentacijos ekrane kanonu. Žinoma, kino srityje taip pat vyksta naujos kalbės ir naujų strategijų paieškos, o kino kritikoje kai kurie dokumentiniai filmai vadinami eksperimentiniais, tačiau čia jie nebus atskirai nagrinėjami, nes pagrindinis tyrimo objektas – Lietuvos videomenas. Taigi, kad galėtume tam tikras menininkų naudojamas strategijas vadinti eksperimentinėmis, reikia apibrėžti, ką galima laikyti įprasta, kanonine dokumentinio kino kalba, kurias taisykles eksperimentuojantys menininkai laužo, peržengia ar praplečia.

## PAGRINDINĖS DOKUMENTINIO KINO PARADIGMOS

Dokumentinio kino sąvokos autoriumi laikomas britų dokumentinio kino mokyklos įkūrėjas Johnas Griersonas, suformavęs tokius pagrindinius dokumentinio kino principus:

- 1) filmavimas natūralioje aplinkoje;
- 2) autentiški veikėjai (ne aktoriai) ir autentiškos vietos;
- 3) spontaniškumas ir prioritetas veiksmui, nutikusiam be išankstinio scenarijaus<sup>5</sup>.

Šie dokumentikos principai buvo išspausdinti tarp 1932 ir 1934 m. ir tuojau pat įsigaliojo, kaip ir tikėjimas, jog dokumentinis kinas atlieka svarbią socialinę, auklėjamąją misiją. J. Griersonas aiškiai atskyrė dokumentinį kiną nuo elementaraus faktų fiksavimo, nuo kino kronikų, kurios ankstyvuosiuose kino teatruose sudarė didžiausią repertuaro dalį. Jis tikėjo,

<sup>2</sup> Pavadinimai „Farenheitas 9/11“ ar „Migruojantys paukščiai“ žinomi plačiai visame pasaulyje (P. Arthur, *Extreme Makeover: The Changing Face of Documentary*, <http://documentaries.about.com/gi/dynamic/offsite.htm>).

<sup>3</sup> *Dogmos* principus formulavusieji autoriai siekė kine pademonstruoti, kaip iš tikrųjų atrodo ir skamba pasaulis, taigi atmetė daugybę tradicinių kino priemonių, tokių kaip kameros filtrai, dirbtinis apšvietimas, reikalavo įrašinėti garsą filmuojant, naudoti 35 mm juostą, kuria, anot Larso von Triero, ne taip lengva manipuluoti kaip videojuosta, filmuoti natūralioje aplinkoje, pageidautina su rankoje laikoma kamera, rinktis dabarties laiką atitinkančius siužetus vengiant dirbtinio veiksmo ar žanriškumo (<http://www.dogme95.dk/>; B. Gaut, *Naked Film: Dogma and its Limits, Purity and Provocations: Dogma'95*, ed. by Mette Hjort and Scott McKenzie, London: British Film Institute, 2003, p. 90).

<sup>4</sup> Mūsų dokumentiškumo sampratą labiausiai veikia televizijos dokumentika ir net atskiri, dokumentikai skirti kanalai.

<sup>5</sup> *Grierson on Documentaries*, ed. Forsyth Hardy, New York, Washington: Praeger Publishers, 1971, p. 30.

kad, siekiant kinui atlikti svarbią socialinę funkciją, indeksuojantį tikrovės fiksavimą būtinai turi papildyti interpretacija, retorika, kūrybinis apipavidalinimas ir pan.<sup>6</sup>

Tiesa, dokumentinio kino ištakose yra ir visai kita – politizuoto Rusijos kino – tradicija su Dziga Vertovu priešakyje, kuris aukštino kameros akies mechaniskumą, visišką objektyvumą ir nepriklausymą nuo subjektyvios sąmonės. Nors D. Vertovas tikėjo dokumentinio kino galia keisti pasaulį, jo kino kalba buvo pernelyg avangardinė – jis ragino faktinę medžiagą montuoti nepaisant suvokimo, skaitymo dėsnių, kuriuos suformulavo literatūra ir menas, vadinasi, siekiant ištraukti „pačią realybę“ (realybės chaosą), nepriklausomą nuo mūsų mąstymo schemų, linijiškumo<sup>7</sup>. Žvelgiant į dokumentinio kino istoriją akivaizdu, kad įsivyravo griersoniška dokumentiškumo samprata, o D. Vertovo ar Sergejaus Eizenšteino kinas tapo pamatu intelektualiam eksperimentiniam, bet ne dokumentiniam kinui.

Pagrindinis dokumentinio kino siekis – atspindėti tikrovę, kokia ji yra iš tikrųjų. Pasak teoretiko Noelio Carrolo, pagrindinis skirtumas tarp vaidybinio ir dokumentinio kino yra ne paviršinės šių tekstų struktūros, o jų autorių siekiai: jei filmui suteikiame dokumentinio kino etiketę, tai todėl, kad jis siekia tam tikrų mokslinio atsakingumo standartų ir derinasi prie objektyvumo protokolų<sup>8</sup>. Tačiau dokumentinio kino objektyvumo ir neutralumo koncepcijos susilaukė ypač aršios kritikos ir buvo ne sykį peržiūrimos. Dabar neįmanomą objektyvumo imperatyvą keičia sąžiningos reprezentacijos reikalavimas, o sąžiningumas gali būti susijęs su labai asmeniška, subjektyvia tiesos samprata<sup>9</sup>. Michaelas Renovas, parašęs veikalą apie dokumentikos subjektą, teigia, kad nors tradiciškai sąvoka dokumentinis kinas reiškė išbaigtumą, žinojimą ir faktiškumą, „neseniai dokumentinis kinas taip pat pradėjo reikšti nebaigtumą ir svarstymus, prisiminimus ir išpūdžius, asmeninių pasaulių vaizdinius ir jų subjektyvų konstravimą“<sup>10</sup>. Šiuolaikinė dokumentika yra ne tik „blaivumo diskursas“ (pasak Billo Nicholso), bet eseistinėmis, autobiografinėmis, dienoraščio formomis gali būti ir malonumo, geismo ir net kliesiesio diskursas<sup>11</sup>. Teoretikė Stella Bruzzi teigia, kad šiuolaikinis dokumentinis kinas yra *post-verite* stiliaus dokumentika. Būtent *cinema verite* ar *direct cinema* krypties atstovai, teigę esantys visiškai neutralūs stebimos tikrovės atžvilgiu ir perduodantys tiesioginį realybės atspindį, nepaveiktą nei autorystės, nei filmavimo proceso, ryškiausiai pademonstravo dokumentikos fiktyvumą. Todėl šiuolaikinis dokumentinis kinas yra reakcija į *verite* pretenzijas būti visiškai perregimu, estetizacija ir autorystė dabar jau laikomos būdingomis dokumentikos savybėmis, o vaidyba, performatyvumas nebelaikomi dokumentikos pabaiga. Pasak jos, dokumentiniai filmai yra performatyvūs veiksmai, kurių tiesa atsiranda tik filmavimo momentu<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> P. Rosen, Document and Documentary: on the persistence of historical concepts, *Theorizing Documentary*, ed. Michael Renov, London, New York: Routledge, 1993, p. 65.

<sup>7</sup> О. Аронсон, Коммунизм врасплох: Неоконченный эксперимент Дзиги Вертова, О. Аронсон, *Метакино*, Ad Marginem, 2003, c. 78.

<sup>8</sup> N. Carrol, Nonfiction Film and Postmodernist Scepticism, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ed. David Bordwell and Noel Carrol, Madison: The University of Wisconsin Press, 1996, p. 287.

<sup>9</sup> Keli praeitame dešimtmetyje kilę skandalai dėl televizinės dokumentikos manipuliavimo realybės efektais paskatino BBC suformuluoti principinius dokumentikos sąžiningumo reikalavimus: galima iš naujo perfilmuoti, atkurti įvyki, jei tai liečia tik neesminius įvykius, o atkuriant esminius įvykius būtina aiškiai apie tai išpėti publiką; jei kažkokie įvykiai be surežisavimo apskritai nebūtų vykę, būtina aiškiai apie tai pranešti žiūrovui; negalima sugretinti fragmentų taip, tarsi jie būtų vykę tuo pačiu laiku, jei tai sukelia klaidingą įspūdį apie faktus ir t. t. (<http://www.bbc.co.uk/guidelines/editorialguidelines/edguide/accuracy/stagingandresta.shtml>).

<sup>10</sup> M. Renov, *The Subject of Documentary*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2004, p. 23.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> S. Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, London, New York: Routledge, 2000, p. 7.

Tad ką besikeičiančiame dokumentinio kino diskurse galima laikyti kanonu? Veikale *Realybės reprezentacija* (1991) kino teoretikas Billas Nicholzas pateikė dokumentinės reprezentacijos strategijų klasifikaciją. Išskyręs ekspozicinę, stebinčiąją, interaktyviąją ir refleksyviąją dokumentiką jis neišvengė kritikos dėl šiek tiek jaučiamo šių reprezentacijos metodų hierarchizavimo, progreso idėjos, kurios aukščiausiu tašku laikoma refleksyvioji dokumentika. Tačiau pati klasifikacija yra labai paranki ir tapo beveik vadovėline, nes be jos neišsiverčia daugelis veikalų apie dokumentinį kiną. Dėl to pirmiausia pravartu susipažinti su pagrindinėmis dokumentinio kino strategijomis ir įvertinti, kurios iš jų atpažįstamos Lietuvos videomene.

**Ekspozicinė dokumentika.** Pasak B. Nicholso, ekspozicinė dokumentika atpažįstama iš neutralaus ir „visažinančio“ balso už kadro, kuris siekia įtikinti žiūrovą savo teiginiais naudodamasis logine argumentacija, moksline ar žurnalistine retorika (atskirose filmo dalyse įterpiami pavadinimai, statistikos lentelės, diagramos ir kt. aiškinamieji, moksliniai elementai). Paprastai tokio tipo filmuose vyrauja tekstinis pasakojimas, o vaizdai tiesiog iliustruoja užkadrinio balso teiginius. Pasak B. Nicholso, šios rūšies dokumentikoje dažniausia įtvirtinamos sampratos, kurios laikomos savaime suprantamomis ir teisingomis<sup>13</sup>. Ekspozicinės dokumentikos strategijos yra aktualiausios mokslinio ir šviečiamojo pobūdžio dokumentiniame kine, televizijos dokumentikoje, o meno diskurse aptinkamos retai.

**Stebinčioji dokumentika.** Kaip reakcija į ekspozicinės dokumentikos ideologiškumą 7-ajame dešimtmetyje atsirado vadinamasis „tiesioginis kinas“ (*direct cinema*), arba „nekontroliuojama dokumentika“. Tai buvo mėginimas grįžti prie nuogo fakto, gryno stebėjimo pabrėžiant visišką autoriaus nesikišimą. Pasak B. Nicholso, grynoje stebinčiojoje dokumentikoje nėra nei komentarų, nei muzikinio fono, pavadinimų, pavaidinimų ir net interviu. Tokiam kinui būdingas sinchroniškas garsas ir ganėtinai ilgos trukmės kadrai, kuriais siekiama sukurti išgyvenamo tikro laiko jausmą<sup>14</sup>. Tokia dokumentika sukuria nešališko, objektyvaus žvilgsnio iliuziją, todėl buvo labiausiai kritikuota. Lietuvos videomenininkams yra būdinga stebėtojo strategija – jie siekia priartėti prie tam tikrų realybės aspektų ir perduoti žiūrovui kuo mažiau apdorotą jų vaizdo įrašą, kuriame autoriaus įsikišimas minimalus. Šiai kategorijai priklauso visa serija Gintaro Makarevičiaus darbų: „Naikai“ (2002), „Giminės“ (2000), „Duo-bė“ (2001–2002); Evaldo Janso „Velykos“ (2004), Dariaus Žiūros „Palanga“ (2000), „Pliažas“ (2000), Eglės Rakauskaitės „Muzikantai“ (1999–2000), „Gariūnai“ (2002). Šiuose kūriniuose autoriai nieko nekomentuoja, montažas minimalus, kadrai ilgi ir nepertraukiami, garsas sinchroniškas vaizdui. Šiuolaikinio meno diskurse tokia strategija dar vadinama „meno su gyvenimu“ terminu. Beveik tobulas tokio nesikišimo pavyzdys – Artūro Railos „Mergaitė nekalta“ (1998–1999), kur suspenduojama ne tik autorystė, bet ir veiksmas, galintis koreguojanti situaciją (autorių nestoja ginti kaltinamos studentės).

**Interaktyvioji dokumentika.** Pasak B. Nicholso, esminis struktūrinis interaktyviosios dokumentikos principas yra pokalbis (dialogai ir monologai). Filmą turinį sudaro socialinių veikėjų komentarai ir atsakymai į klausimus. Kartais tokiuose filmuose pagrindinis dėmesys nuo gvildinamų temų nukrypsta prie paties santykio tarp kino autoriaus ir veikėjų, taigi tokia dokumentika vadovaujasi susitikimo, susidūrimo etika<sup>15</sup>. Tokia strategija taip pat yra būdinga Lietuvos videomeniui. Tipiškais interviu grįstos dokumentikos pavyzdžiais galima laikyti

<sup>13</sup> B. Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 35.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 45.

Evaldo Janso filmus „Manija: linkėjimai“ (1997–1998), „Kūnas – siela: vienas kitame“ (2000), Eglės Rakauskaitės darbą „Kitas kvėpavimas“ (2001), Irmos Stanaitytės „Privatumą“ (1999) ir t. t. Šiuolaikiniame mene išplėtota ir monologinė autobiografinė tradicija: tokie filmai dienoraščiai, kaip Evaldo Janso „Stenogramos“ (2001), „Kelias namo“ (2000), „Personalinis kodas. Sutikimas. Atsiprašymas. Įspėjimas“ (2000) ar Gintaro Makarevičiaus „Upė“ (1999), siekia dokumentiškai perteikti ne visuotines, moksliskai pagrindžiamas tiesas, o giliai asmenišką, subjektyvią savo gyvenimo tiesą. Šioje kategorijoje vertėtų išskirti Eglės Rakauskaitės filmą „Mano Amerika“ (2003), kadangi filmas čia neatskiriamas nuo gyvenimo projekto: menininkė specialiai išvyko į JAV ir įsidarbino neįgalios moters slauge, kad savo kailiu patirtų daugelio emigrantų iš Lietuvos dalių ir labai asmeniškai papasakotų apie tai žiūrovams. Tokia strategija glaudžiai susijusi su performanso meno tradicija ir stipriai praplečia dokumentinio kino raiškos lauką<sup>16</sup>.

**Refleksyvioji dokumentika.** Pasak B. Nicholso, refleksyvosios dokumentikos autorius, dalyvaudamas pokalbiuose, įsitraukia į santykius su veikėjais ir perteikia žinias ne tik apie istorinį pasaulį, savo bei veikėjų santykius, bet ir komentuoja paties filmo tikrovę. Toks kinas yra sąmoningas ne tik forma ir stiliumi, bet ir strategija, struktūra, žiūrovų lūkesčiais ir sukeliama efektais. Esminis refleksyvosios dokumentikos siekinys yra besąlygiško žiūrovo pasitikėjimo dokumentika sulaužymas<sup>17</sup>. Refleksyvosios dokumentikos strategiją B. Nicholsas išvelgia labai skirtinguose filmuose ir ją skaido į daugybę smulkesnių: stilistinių kino konvencijų laužymas, neįprasta struktūra, ironija, parodijavimas ir t. t. Kadangi refleksyvioji dokumentika nuolat kvestionuoja tiek dokumentinio kino sąvoką, tiek atskirų jos žanrų tradicijas ir ieško naujų reprezentacijos strategijų, ją galima laikyti eksperimentine. Refleksyviajai dokumentikai rūpimos problemos aktualios ir Lietuvos videomenui, juk viena pagrindinių šiuolaikinio meno savybių – nuolatinis savo statuso, ribų, metodų kvestionavimas.

## ISTORINĖS IR FILMO TIKROVĖS, DOKUMENTINIO IR VAIDYBINIO KINO RIBŲ KVESTIONAVIMAS LIETUVOS VIDEOMENE

Refleksyvioji dokumentikos strategija demonstruoja, kad kinas nėra neutralus tikrovės fiksavimas, jis aktyviai ją transformuoja. E. Jansas filme „Suklastotos dokumentacijos antropologija: smurtas“ (2004) perkuria 1995 m. paties atliktą performansą, kurio metu jis buvo apipiltas tepalais ir plunksnomis, tačiau šį kartą „aukos“ vaidmenį pasiūlo kitam asmeniui. Filme svarbus ne tik performansą atkartojantis veiksmas, bet ir pati filmo sukūrimo eiga: dalyvių tarpusavio santykiai, augantis konfliktas ir t. t. Smurtautojus vaidinantys asmenys iš tiesų persiima smurto nuotaika ir tęsia patyčias savanorės aukos atžvilgiu už performanso ribų, perkurdami numatytą scenarijų. Tai psichologinis eksperimentas, kurio rezultatus sunku iki galo numatyti, ir dokumentinis filmas apie filmo kūrimą – filmo pavadinime ne veltui pabrėžiama dokumentacijos, klastotės problematika. Psichologinio eksperimento schema yra viena

<sup>16</sup> Videoperformansai yra atskira kategorija, kurios šiame straipsnyje nenagrinėsime. Nors performanse ar kūno meno kūrinyje autorius dažnai sukonstruoja visiškai dirbtinę situaciją, ji yra realiai išgyvenama – tai visai kita dokumentiškumo dimensija, kurios dokumentinio kino tradicija neapėpia. Tačiau apie panašius dalykus kalba kino teoretikė Stella Bruzzi: pasak jos, dokumentinis kinas yra performatyvus ta prasme, kurią performatyvumui suteikia Judith Butler, – filmas yra sakymo aktas, kuris tuo pačiu metu ir apibūdina, ir vykdo veiksmą, įsteigia tai, apie ką kalba. Taigi dokumentinis filmas ne tiek užfiksuoja tai, kas egzistuoja realybėje, kiek perteikia tiesą, kuri atsiranda tik filmavimo momentu kaip sąveika tarp tikrovės ir performanso (S. Bruzzi, *New Documentary*: ..., p. 154).

<sup>17</sup> B. Nichols, op. cit., p. 60.

įdomesnių dokumentiškumo dimensijų, garantuojanti autentišką (ne scenarijumi paremtą) veikėjų elgseną. Šio filmo autorius susidūrė ir su dokumentikai būdingomis paviešinimo, teisių į privatumą, filmavimo etikos ir panašiomis problemomis – iš filmo veikėjų menininkas sulaukė grasinimų ir reikalavimų neberodyti darbo. Šis darbas įrodo dokumentinio vaizdo galią paveikti filmuojamą tikrovę.

Dirbtinai sukurta filmo aplinka ir tikrovė persipina menininkų dueto G-lab (Arturas Bumšteinas ir Laura Garbštienė) filme „Invazija“ (2003). Su savo kamera jie stebi istorinio filmo filmavimo aikštelę, kurioje tarsi fantastiniame žanre į vientisą peizažą susilieja nacistinės Vokietijos ir XXI a. vaizdai: apvalūs chaki spalvos šalmai ir Coca-cola, kareiviai ir pagalbiniai filmavimo aikštelės darbininkai. Kiek sulėtintas, sapną primenantis vaizdas ir meditatyvus garso takelis sustiprina kelių realybių persipynimo įspūdį. Dokumentavimo rezultatas – tikrovės daugialypiškumo, arba netikrumo, vaizdinys, verčiantis suabejoti kameros geba priartėti prie „tikros tikrovės“. Įdomiai faktinė medžiaga traktuojama ir kitame šio dueto darbe „Bandymas įsitikinti (apiplėšimo rekonstrukcija)“ (2006): menininkai siūlo kolegei atkurti ir dokumentuoti neseniai įvykusį jos buto apiplėšimą. Galiausiai filmo tema yra ne vagystės atkūrimas – neįvykusi numatyto filmo objekto dokumentacija tampa nauja dokumentacija: fiksuojamas mėginimas įtikinti nukentėjusią menininkę sudalyvauti projekte, t. y. jų susirašinėjimas, kuriame plėtojama diskusija apie dokumentinio vaizdo galią ir keliamas grėsmės, privatumo ir viešumo ribas.

Dar giliau į refleksyviosios dokumentikos problematiką neriamą Deimanto Narkevičiaus filme „Gyvenimo vaidmuo“ (2003). Šis filmas turėtų būti priskiriamas portretiniam žanrui, gretinamas su dokumentika apie istorines asmenybes, kadangi pagrindinis jo dėmesio objektas yra žymus kino kūrėjas Peteris Watkinsas. Filmą sukonstruotas kaip Watkinso monologas, kurį palydi neįprasti vaizdai: Braitono archyvuose surasta kino mėgėjo filmuota medžiaga, fiksuojanti jaukius šio miestelio kasdienybės vaizdus, žiemos peizažą Grūto parke vaizduojantys piešiniai ir pan. Nėra kalbančios galvos, nėra nuotraukų iš vaikystės ar jaunystės, nėra artimųjų, draugų ir jo kūrybos ekspertų pasisakymų – nieko, kas atitiktų dokumentinės reprezentacijos išugdytus lūkesčius. Vien paties autoriaus teiginiai apie tai, kas jam svarbu kūryboje. Naudojama archyvinė kino medžiaga tik iš tolo susisieja su Watkinso jaunystės laikais, demonstruojamų piešinių sąryšis su turiniu paaiškėja tik ilgainiui, kai Watkinsas pasakoja apie įspūdžius iš Grūto parko, kurį aplankė gyvendamas Lietuvoje. Toks dokumentikos kanonų laužymas verčia žiūrovą nuolat kelti klausimus apie teksto ir vaizdo ryšius. Be to, šis filmas yra apie kino kūrybą ir tiesioginę prasmę, t. y. apie Watkinso kūrybos principus, apie istorinio kino galimybes (Watkinsą labiausiai išgarsino visiškai žanrų rėmus laužantis „fikcinės dokumentikos“ filmas „The War Game“, 1965). Tačiau jis yra ir apie D. Narkevičiaus kūrybos principus, nes Watkinsas išsako teiginius, kurie galėtų būti ir paties D. Narkevičiaus meninio manifesto teiginiai: „Šis filmas paremtas penkiolikos minučių Peterio Watkinso monologu, kurį sumontavau taip, kad skambėtų kaip vientisas manifestas. Ir praktiškai su viskuo ten sutikčiau. Kito žmogaus lūpomis išreiškiau tai, kas man pačiam svarbiausia“<sup>18</sup>. Taigi kito asmens kino portretas tam tikra prasme yra ir autoportretas.

Labai įdomus ir kito D. Narkevičiaus filmo santykis su vaidybinio bei dokumentinio kino tradicijomis. „Aplankant Soliarį“ (2007) yra vaidybinis filmas, pastatytas pagal vieną mokslinės fantastikos romano skyrių ir referuojantis į Andrejaus Tarkovskio filmą „Soliaris“.

<sup>18</sup> Filmai monumentai: Pokalbis su videomenininku Deimantu Narkevičiumi, 7 *meno dienos*, 2008 02 08, p. 1.

kuriame profesionalus aktorius Donatas Banionis atliko astronauto vaidmenį. Nepaisant to, šis filmas turi neginčijamų dokumentikos elementų. D. Banionio vaidmuo A. Tarkovskio filme yra toks ikoniškas, kad žiūrovui sunku priimti jo naują persikūnijimą į astronauto vaidmenį – čia labiau regimi Banionis kaip istorinė asmenybė ir jo mėginimas sugrįžti prie tos pačios temos praėjus keliems dešimtmečiams (neišvengiamas A. Tarkovskio „Soliaro“ ir D. Narkevičiaus filmo lyginimas pabrėžia prabėgusį laiką, įsirėžusį aktoriaus veide). Šį teiginį patvirtina pats menininkas, kai filmo viduryje visiškai netikėtai nutraukia fikcinę fabulą ir leidžia išgirsti filmavimo įrašą – visai su scenarijumi nesusijusį fragmentą, nurodantį į realų konfliktą tarp aktoriaus ir filmo autoriaus dėl vaidybos, intonacijos, režisūros ir pan. (panašiai Jean-Lucas Godardas, befilmuodamas vaidybinį filmą „Breathless“ (1959), jo galutinėje versijoje palieka netyčia užfiksuotus realius istorinius įvykius, išryškėjusius filmuojamos scenos fone). D. Narkevičius nuolat kvestionuoja kino žanrų ribas, o šiuo atveju demonstruoja aki-vaizdų dokumentinių ir vaidybinių kino broužų persipynimą.

Kituose D. Narkevičiaus filmuose dokumentinio kino kalbos kanonai kvestionuojami dar aštriau ir priartėja prie žanro, kuris įvardijamas kaip „parodijų dokumentika“ (*mock-documentary*). Šio žanro filmuose pasinaudojama dokumentine estetika, kad būtų sukurta visiška fikcija (dokumentikai būdingi skyrių pavadinimai, aiškinantis komentaras, ištraukos iš kino kronikų ar žinių, interviu su istoriniais liudytojais – visi šie reprezentacijos kodai apverčiami ir panaudojami ne įtikinimui, o nepasitikėjimui sukelti). Kartais dokumentika atvirai parodijuojama, kaip ir joje analizuojamos kultūrinės, politinės, socialinės ikonos, temos, reiškiniai (esama net operos ar miuziklo forma sukurtų dokumentinių filmų)<sup>19</sup>. Taip siekiama užmegzti ryšį su žinančia, sąmoninga publika, kuri geba kritiškai vertinti jiems peršamas tiesas. Šį žanrą visiškai atitinka D. Narkevičiaus filmas „Matrioškos“, pastatytas pagal televizinės, publicistinės dokumentikos standartus ir paremtas prekybos merginomis liudytojų pasakojimais. Tai tipiška „kalbančių galvų“ dokumentika, kai merginos, kiek besivaržydamos, sutinka prieš kamerą atskleisti savo skausmingą patirtį. Kada žiūrovas jau yra kriminalinės istorijos pagautas ir išpažinties nuoširdumo paveiktas, filmo viduryje viena iš veikėjų netikėtai papasakoja, kaip ją pačią nužudė ir ką padarė su jos kūnu... Žiūrovas apgaunamas, kad suprastų, kaip galima juo manipuliuoti, koks galingas ginklas yra dokumentinio kino kalba. Panaši manipuliacija, verčianti apmąstyti dokumentiškumo sampratą, demonstruojama ir D. Narkevičiaus filme „Kartą XX amžiuje“ (2004), kuriame panaudota filmuota medžiaga apie Lenino paminklo nukėlimą Vilniaus Lukiškių aikštėje. Filmą sumontuotas taip, jog žiūrovas regi minią, šlovinančią ne paminklo nukėlimą, o atvirksčiai – jo užkėlimą. Kiek prasčiau Lietuvos istoriją žinančiam žiūrovui tik filmui persiritus į antrą pusę kyla nepasitikėjimas kai kuriomis skulptūros užkėlimo procedūromis ir paaiškėja tikroji veiksmo prasmė bei filmo triukas. Be abejo, tai neįprastas istorijos pateikimas, perkeliantis mūsų dėmesį nuo paties istorinio fakto prie jo reprezentacijos ir interpretacijos galimybių bei pavojų.

D. Narkevičius savo filmuose daugiausia eksperimentuoja su formalia kino kalba. Įsimintina, kaip filme „Kaimietis“ (2002) kalbančią filmo veikėjo (skulptoriaus) galvą pakeičia jo sukurtas paminklinio biusto portretas arba animacinis portretas. Savitą estetiką kuria ir animuotos fotografijos naudojimas. Darbe „Gyvenimo vaidmuo“ (2003) vietoje gamtovaizdžio filmuojami peizažo piešiniai ir net jų piešimas. Dokumentinio kino požiūriu šie gana

<sup>19</sup> S. N. Lipkin, D. Paget and J. Roscoem, *Docudrama and Mock-Documentary: Defining terms, Proposing Canons, Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, ed. by Gary D. Rhodes and John Parris Springer, Jefferson, North Carolina, and London: McFarland Company Inc. Publishers, 2006, p. 18.

netikėti sprendimai demonstruoja, kad vyraujantys reprezentacijos kanonai jokiū būdu nėra vieninteliai įmanomi perteikiant tikrovę. Žiūrovą pasiekia vaizdas, perėjęs keletą medijavimo lygmenų (pvz., Peteris Watkinsas pasakoja apie Grūto parką, piešėjas piešia pasirinktus parko vaizdus iš natūros, tada menininkas piešinius nufilmuoja ir sumontuoja į kadro seką), ir kaip tik į tai atkreipiamas mūsų dėmesys. Juk net ir tie dokumentiniai kadrai, kurie pretenduoja būti tiesioginiu realybės atspindžiu, yra medijuoti vaizdai.

## FILMAI APIE ISTORIJĄ LIETUVOS VIDEOMENE

Kaip atskirą kategoriją vertėtų patyrinėti videomenu darbus istorijos tema, kadangi ne tik istoriniai dokumentiniai filmai, bet ir pati istorija kaip mokslo disciplina turi savo reikalavimų kanoną. Pagal pozityvistinę istorijos sampratą, susiformavusią prieš porą šimtų metų ir iki šiol nepraradusią savo dominuojančių pozicijų, istorija visų pirma yra bandymas atskirti, kas tikėtina, o kas netikra, sudėlioti įvykių chronologiją, parodyti jų santykius, nustatyti stiprios socialinės ir politinės įtampos laikotarpius bei nurodyti jų charakteristikas<sup>20</sup>. Vienas pagrindinių šio mokslo reikalavimų – pateikti realybę kaip rišlią seką, taigi susieti su baigtinio pasakojimo struktūra, ir tai yra didysis istorijos mokslo paradoksas. Todėl nenuostabu, kad nors ankstyvajame kine būta įvairiausių kronikų, jas išstūmė ne tik naratyvus, bet ir dokumentinis kinas, paklūstantis tam pačiam naratyvumo reikalavimui. Pasak kino toeretiko Pierro Sorlino, reikalavimas, kad dokumentiniai kadrai būtų integruoti į didesnes naratyvias struktūras, reiškė norą labiau kontroliuoti jų prasnę.<sup>21</sup> Istorinio kino tyrėjo Roberto A. Rosenstone'o teigimu, įprasta istorinio dokumentinio kino forma, „kai pasakotojas (ir / arba istorijos liudytojai, ekspertai) pasakoja istoriją, tuo tarpu mes matome senesniais filmuotas istorines vietas, derinamas su senesne filmuota medžiaga, dažnai paimta iš kino kronikų, ir istorines fotografijas, daiktus, laikraščių ar žurnalų iškarpas“<sup>22</sup>. Konvencionaliame kine istorija paverčiama pasakojimu, turinčiu pradžią, vidurį ir pabaigą su tam tikru moralu<sup>23</sup>, todėl praeities interpretacija yra ryškiai supaprastinama panaikinant įvairiausių prieštaravimus. Be to, konvencionalūs dokumentiniai filmai istoriją dažniausia pasakoja kaip žymių individų istoriją (ir daugiausia – vyrų). R. A. Rosenstone'as apibendrina ir eksperimentines istorinės dokumentikos strategijas: autoriai priešinasi istorijos progreso sampratai; vietoje žymių asmenų pasirenka tokius, kurie istorijoje nėra kažkuo reikšmingi, arba pagrindinį vaidmenį skiria masėms; vengia linijinio pasakojimo ir pateikia konkuruojančių nuomonių koliažą; vietoje istorijos faktų tyrinėja asmeninę ar kolektyvinę atmintį<sup>24</sup>.

Nekomentuojamą koliažinį vaizdą, nesūlantį jokios pagrindinės istorijos versijos, pateikia Artūras Raila filme „Kažko vis trūksta, kažko vis negana“ (2001–2003). Iš archyvinių kadro suklijuojamas trijų viena po kitos ėjusių okupacijų paveikslas, paliekantis visiškos sumaišties įspūdį, – toks, kokį veikiausiai matė tų įvykių liudytojai, negalintys pažvelgti į visa tai iš istorinės perspektyvos, išaiškinusios priežastis ir pasekmes, visus „už“ ir „prieš“. Kaip teigia

<sup>20</sup> P. Sorlin, How to Look at a „Historical“ Film, *The Historical Film: History and Memory in Media*, ed. Maria Landy, London: The Athlone Press, 2001, p. 34.

<sup>21</sup> P. Rosen, Document and Documentary ..., p. 73.

<sup>22</sup> R. A. Rosenstone, The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age, *The Historical Film: History and Memory in Media*, ed. Maria Landy, London: The Athlone Press, 2001, p. 53.

<sup>23</sup> Dažniausia remiasi istorijos progreso samprata – viskas eina geryn ar bent jau baigėsi geriau, nei buvo pradžioje. Net jei pabaiga labai tragiška, išreiškiama viltis, jog ateinančios kartos iš to pasimokys ir klaidų nekartos.

<sup>24</sup> R. A. Rosenstone, The Historical Film: Looking at the Past ..., p. 58.



pats A. Raila, „papasakojau istoriją taip, kaip tai darė mano senelis: ateina vieni, ateina kiti, tai iš Rytų, tai iš Vakarų, tai vėl iš Rytų, o žmonės sau dirba, gyvena toliau, ir tiek“<sup>25</sup>. Istorija, kaip pagal savo dėsnius veikiantis metanaratyvas, tam tikra prasme yra stipriai atitolusi nuo tikrovės, nuo dokumentiškumo, siekiančio fiksuoti autentiškas patirtis.

D. Narkevičius filme „Legendos išsipildymas“ (1999) nesiekia holokausto Lietuvoje analizės, o klausosi vienos iš milijonų žydų gyvenimo istorijos. Pretenzijos į objektyvumą yra išmainomos į dėmesį konkrečiam asmeniui ir jo mažajai istorijai, paveiktai didžiųjų istorijos įvykių. D. Narkevičius atsisako dokumentiniam kinui įprasto „kalbančios galvos“ vaizdo ir kitokio istorijos vizualizavimo, minimalizuodamas savo sprendimą iki keturių su žydų istorija susijusių vietovaizdžių, keturių peizažų, filmuojamų po kadražą kas minutę visą parą.

Užuot filme „Praeities kalba“ (2004) pasakojęs apie Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo pasekmes šios šalies mažumų gyvenimui, Gintaras Makarevičius žiūrovui perduoda vieną vienintelę versiją – subjektyvią vieno Lietuvos ruso istorijos viziją, iliustruojamą nostalgiskų, šviesių vaizdų iš šeimyninio 16 mm juostos filmo. Kristina Inčiūraitė ciklo „Scenos“ filmuose „Uždarymas“ (2004), „Žlugimas“ (2005) istorinius pasakojimus redukuoja iki minimalaus paveikslo – beveik visiškai statiško kadro, kurio fone kalba žiūrovui nematomi liudytojai. Šie visiškai trumpi fragmentai leidžia sužinoti tik minimalią informaciją ir užčiuopti įvykio, vietos atmosferą. Videomeno nevaržo minimalios ar maksimalios filmo seanso trukmės konvencijos, į kurias yra išprausti kino teatruose demonstruojami dokumentiniai filmai. Videomeno darbai savo dėmesį gali sutelkti į vienintelį istorijos fragmentą ir juo užpildyti nors ir visą ekspozicijų salę (pvz., skirtingos istorijos versijos ar chronologiniai pjūviai gali būti atskirti erdvėmis). Apskritai eksponavimo įvairovė taip pat praplečia dokumentinių filmų raiškos galimybes, tačiau šis klausimas čia nebus plačiau nagrinėjamas.

Ieškant alternatyvų istorinio dokumentinio kino kanonams, pasitelkiamos ir įvykių atkūrimo strategijos. G. Makarevičius filme „Hot“ (1999) inicijavo uždaromos skaitliukų gamyklos darbuotojų susitikimą jau nebeveikiančioje gamyklos valgykloje, kur padengė stalą valgyklos menu vaišėmis. Jau istorine tapusi aplinka ir pažįstamas maisto skonis tapo pagrindiniais menininko tyrimo įrankiais, nes sužadino nostalgiskus susitikimo dalyvių prisiminimus ir paskatino jų socialinei grupei būdingą, sovietmečiu susiformavusią elgseną, kuri ir užfiksuota filme.

Panašią atkūrimo strategiją pritaikė ir A. Raila filme „Pagaminta 7-ame dešimtmetyje Panevėžyje“ (2003), koncertui pakvietęs seną rokerių grupę iš provincijos. Koncertuodami muzikantai mėgina iš naujo patirti roko patoso būseną, kurioje ši grupė susikūrė prieš keletą dešimtmečių, atgaivinti to laikotarpio nuotaikas ir perduoti šį jausmą publikai. Tai visai kitoks artėjimo prie istorinės tikrovės būdas, nei mėginimas įprastomis naratyviomis dokumentinio kino priemonėmis papasakoti istoriją. Menininkai, užsiimdami atkūrimo strategijomis ir inicijuodami konkrečius įvykius, kur kas aktyviau sąveikauja su socialine tikrove, nei tai daroma vien stebinčiame ir apibendrinančiame dokumentiniame kine.

<sup>25</sup> Nesu joks politinis menininkas, Su Artūru Raila kalbasi Alfonsas Andriuskevičius, *Šiaurės Atėnai*, 2003 03 08, p. 6.

## IŠVADOS

Atliekant tyrimą paaiškėjo, kad kino teorijoje išdėstytų dokumentinio kino reprezentacijos strategijų taikymas dokumentinių Lietuvos videomeno darbų analizei yra visiškai adekvatus: videomenininkų darbuose atpažįstamos tos pačios vaizdavimo strategijos, kurias naudoja dokumentinio kino kūrėjai. Taigi tikslingiau kalbėti apie bendrą judančių vaizdų dokumentalumo diskursą, o ne lyginti dvi tyrinėjamas sritis traktuojant jas kaip atskiras. Tiek dokumentinio kino, tiek šiuolaikinio meno autorių eksperimentiniai sprendimai atsispiria nuo to paties pagrindo – tradicinių dokumentinio kino kanonų, kurie yra tapę standartizuojančiomis ir normalizuojančiomis tikrovės reprezentacijos priemonėmis. Dokumentiniame Lietuvos videomene eksperimentinėmis laikytinos tos strategijos, kuriomis kvestionuojamos nusistovėjusios dokumentiškumo sampratos: dokumentalumo ir fiktyvumo ribų tyrinėjimas; dokumentinio filmo poveikio pačiai tikrovei stebėjimas; dokumentinių žanrų ribų peržengimas; filmavimo eigos ir filmo struktūros eksponavimas; žiūrovo refleksyvumo ir nepasitikėjimo dokumentika ugdymas; psichologinio eksperimento ar įvykių rekonstrukcijos metodu naudojimas; alternatyvių istorijų ir alternatyvių būdų, kaip reprezentuoti istoriją, ieškojimas; įprastų dokumentinio kino kalbos elementų atsisakymas ir siekis atnaujinti dokumentikos raiškos galimybes naudojant neįprastą vaizdinę medžiagą, netiesioginius teksto ir vaizdo sąryšius, animaciją ir kitus formalius sprendimus.

Gauta 2008 04 14

Parengta 2008 05 05

RENATA DUBINSKAITĖ

## Experiments of documentary cinema language in Lithuanian video art

### *Summary*

This article aims at finding out whether Lithuanian contemporary artists use conventional strategies of documentary film in their documental video works and how they experiment with these conventions, questioning or broadening the notion in the documentary film. The theory of documentary film is applied to the analysis of video works: documentary modes of representation defined by Bill Nichols and entitled as expository, observational, interactive and reflexive modes are recognised in Lithuanian video works. The expository mode is very rare in Lithuanian contemporary art, while observatory and interactive modes are quite frequent. Various reflexive strategies are regarded as experimental and analysed in detail: exploring the boundaries of fiction and nonfiction; observing how documentary filmmaking affect the reality that is filmed; crossing the boundaries or neglecting the conventions of documentary genres; exposing the process of filming and the structure of a film; educating the critical attitude of viewers towards the documentary film; applying the structure of psychological experiment and the method of reconstruction or re-enactment of events; searching for alternative histories and alternative ways to explore history; neglecting the conventional documentary language and searching for new forms of expression, such as using a typical visual material, indirect relation between images and text, the use of animation and other formal innovations.