

# Namų kinas kaip kultūros atminties tekstas

## Ona Kotryna Dikavičiūtė

Vilniaus universitetas  
Vilnius University  
[ona.dikaviciute@gmail.com](mailto:ona.dikaviciute@gmail.com)

**Santrauka.** Straipsnyje siekiama aprašyti namų kiną kaip kultūros atminties tekstą ir jo reikšmių dinamiką kultūroje. Asmeninis ir kolektyvinis atminties išlaikymas ir perdavimas – sudėtingas mechanizmas, būdingas dinaminiam kultūros modeliui. Analizuojant šį mechanizmą žiūrima, koku būdu tai, kas iš pirmo žvilgsnio atrodo kultūrai nereikšminga – privačiai erdvei priklausantis namų kinas, – yra įreikšminama, t. y. patenka į viešąją erdvę ir ima cirkuluoti kaip kultūros tekstas, prisidedantis prie kultūros atminties išlaikymo ir formavimo. Pristatoma namų kino fenomeno analizė per semiotikos prizmę ir atskleidžiama, kaip ir kokios jo, kaip kultūros teksto, generuojamos reikšmės. Kultūros tekstų dinamikos mechanizmai ir atminties problematika tyrinėjama remiantis Jurijaus Lotmano kultūros semiotikos prieiga. Siekiant detaliau aprašyti reikšmines transformacijas, kurias patiria namų kinas tapęs kultūros tekstu, pasitelktas Dovilės Šarutytės debiutinio filmo *Ilgo metro filmas apie gyvenimą* (2021) pavyzdys.

**Raktažodžiai:** Lotmanas, kultūros atmintis, mėgėjiškas kinas, namų kinas, archyvinis kinas.

## Home Movie as a Text of Cultural Memory

**Summary.** The aim of this article is to define home movie as a text of cultural memory and reveal the dynamics of its meanings in culture. The personal and the collective maintenance and transmission of memory is a complex mechanism that operates within a dynamic cultural model. The analysis of this mechanism considers the way in which something that first appears to be

**Received:** 31/10/2022. **Accepted:** 30/11/2022.

Copyright © 2022 Ona Kotryna Dikavičiūtė. Published by Vilnius University Press. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

culturally irrelevant – a private home movie of a family – is brought into the public space and circulates as a cultural text contributing to the preservation and formation of cultural memory. The analysis describes home movie in the framework of semiotics and reveals the meaning shifts that occur when private memory texts begin to circulate in a more general cultural context. The mechanism of the dynamics of cultural texts and the problematics of memory are explored using Yuri Lotman's cultural semiotics approach. The example of Lithuanian director's Dovilė Šarutytė's debut feature film *A Feature Film About Life* (2021) is used to describe in more detail the transformations of meaning that home movies undergo after becoming a cultural text.

**Keywords:** Lotman, cultural memory, amateur cinema, home movies, archival cinema.

---

## Įvadas

Siekiant pažymėti namų kino sampratos ribas pravartu atsigręžti į tai, kaip apibūdinamas mėgėjiškas kinas ir apskritai mėgėjiškumas. Dažniausiai jis suprantamas per skirtumą nuo profesionalumo, ir tam būna svarbūs keli aspektai: autorius (mėgėjas ar profesionalas); sukūrimo aplinkybės (filmavimas kaip hobis ar kino kūrimas kaip profesija); demonstravimo forma (medžiagos rodymas namuose per mėgėjišką įrangą ar projekcija kino teatre); technika (mėgėjiškos siauro formato ar profesionali 35 mm juosta); turinys (kasdienybės epizodai ar scenarijaus reikalaujantys naratyvai); forma (drebantis, žemos kokybės vaizdas, per didelis ar per mažas ryškumas, tęstinumo klaidos ar kokybiškas, gerai sufokusuotas ir sukomponuotas vaizdas, tvarkingas apšvietimas, logiškas montažas) (Hogenkamp, Lauwers 1997: 107). Tačiau atidžiau panagrinęjus šias priešpriešas tampa aišku, jog mėgėjiško ir namų kino apibrėžimas negali tilpti į tokią aiškiomis dichotomijomis paremtą sistemą, o mėgėjiškumo samprata yra kur kas problemiškesnė, nei gali pasirodyti iš pirmo žvilgsnio. Pavyzdžiui, mėgėjiškumą sufleruojančios filmavimo klaidos – peršviestas ar per tamsus vaizdas, drebanti kamera, netikslus tęstinumas ir kt. – buvo sąmoningai naudojamos avangardinio kino atstovų kūryboje, siekiant laužyti nusistovėjusius kino kanonus ir siūlyti naują kino kalbą. Siauras 8 mm ir 16 mm juostas kūryboje dar ir šiandien dažnai naudoja eksperimentinio

kino kūrėjai. Taigi tam, kad siužetą būtų galima identifikuoti kaip mėgėjišką, reikėtų atkreipti dėmesį į visus minėtus aspektus, jo demonstravimo aplinkybes ir sukūrimo tikslus.

Mėgėjiško kino tyrėjas Tomas Sloomwegas, aptardamas tokio kino praktiką ir tikslus, įvardijo tris skirtingus, vienu metu egzistuojančius ir kartais persidengiančius režimus: pasipriešinimo (*counter*) režimas, kuriam atstovauja socialiniai ir politiniai aktyvistai, naudojantys kamerą kaip maišto, pasipriešinimo vyraujančiai tvarkai įrankį; bendruomenės (*community*) režimas, kuriam priskyrė žmones, save laikančius rimtais, organizuotais kino mėgėjais, kuriančiais vaidybinius, dokumentinius ar eksperimentinius filmus ir demonstruojančiais juos auditorijoms; ir namų (*home*) režimas, kurio esminis bruožas – noras naudoti kameras kaip atminties technologiją, įamžinant savo artimą aplinką (Sloomweg 2018: 24–33). Namų režimui priskiriami tokie audiovizualiniai kūriniai, kurie arba buvo sukurti namuose, arba jų pagrindinės temos susijusios su šeimos kasdienybe, autorius laisvalaikiu, kelionėmis, šventėmis ar kitais privačiai sferai priklausančiais įvykiais. Svarbu tai, jog namų kino medžiaga funkcionuoja panašiai kaip šeimos fotografijos: ja siekiama užfiksuoti, išsaugoti ir perduoti šeimos atmintį, ji skirta žiūrėti namų aplinkoje. Kartais namuose užfiksuotą medžiagą kino mėgėjai panaudodavo kurdami vadinamuosius šeimyninius filmus, kuriuos vėliau demonstruodavo specializuotuose festivaliuose bei konkursuose. Kitaip tariant, atliekamas dar vienas kūrybinis žingsnis ir sukonstruojamas platesnei auditorijai skirtas pasakojimas, o, remiantis Sloomwegu, tokiu atveju įvyksta pokytis iš namų į bendruomenės režimą. Taigi auditorija ir sukūrimo tikslas – svarbūs kriterijai brėžiant namų kino objekto ribas.

Namų kinu kaip tyrimų medžiaga susidomėta XX a. 8 ir 9 dešimtmečių sandūroje, kai pasirodė antropologo Richardo Chalferio *Snapshot Versions of Life* (Chalfer 1987) ir mėgėjiškų medijų tyrėjos Patricios R. Zimmermann *Reel Families: A Social History of Amateur Films* (Zimmermann 1995) knygos. Šie tyrėjai pasiūlė į namų kiną žiūrėti kaip į svarbų antropologinį objektą ir tam tikro laikotarpio dokumentą. Tačiau mėgėjiško namų aplinkos ir šeimos

gyvenimo fiksavimo praktika nuo pat kino kamerų atsiradimo buvo neatsiejama judančių vaizdų kultūros dalis. Iš pradžių buvęs nišiniu ir brangiu hobiu, namų kino kūrimas pradėjo vis labiau plisti atsiradus mėgėjams pritaikytoms mobilesniems 8 mm, 16 mm kameroms. Augant kino mėgėjų gretoms aktyviau formavosi ir į juos orientuota industrija: pradėti leisti specializuoti leidiniai, steigėsi kino klubai, renginiai, festivaliai, atsirado galimybių platinti ir dalintis savo kūryba. Įprastai tokios platformos būdavo skirtos kino mėgėjų meniniams filmams ir kūrybiniams užmojams, o namų kinas, kaip minėta, būdavo žiūrimas ir filmuojamas tik asmeninėje aplinkoje.

Tačiau per pastaruosius du dešimtmečius, atsiradus filmuojantiems mobiliesiems telefonams, kasdienybės fiksavimas patyrė reikšmingų transformacijų. Viena ryškiausių ir svarbiausių – mėgėjiškų šeimos ir artimos aplinkos vaizdų dominavimas viešojoje erdvėje. Socialiniai tinklai pakeitė tai, kaip fiksuojame ir dalijamės atsiminimais: filmuodami dažnai jau numatome tuo pasidalinti su kur kas platesne auditorija nei šeima, o tai veikia tiek vaizdų atranką, tiek komponavimą. Šiandien esame pripratę kasdienybės akimirkas matyti socialiniuose tinkluose, o telefonu užfiksuota medžiaga patenka į televizijos ekranus kaip tam tikrų įvykių liudijimas ar įrodymas. Toks auditorijos ir vaizdų dalijimosi pasikeitimas reikalavo platesnio apibrėžimo nei namų kinas, tad mėgėjiškų medijų tyrėja Susan Aasman siūlo mobiliaisiais telefonais fiksuojamą ir internete platinamą turinį vadinti vartotojų kuriamu turiniu (*user generated content*) arba skaitmeniniais atsiminimais (*digital memories*) (Aasman 2014: 253). Tokiu būdu visas šis tekstų korpusas atskiriamas nuo analoginėmis ar skaitmeninėmis kameromis filmuoto, šeimai skirto namų kino, tad šioje vietoje galima žymėti straipsnyje aptariamo objekto ribą. Nors svarbu užfiksuoti mėgėjiškos kino praktikos transformacijas, šiam tyrimui svarbus namų kinas, kurtas dar iki mobiliųjų telefonų ir interneto atsiradimo.

Mėgėjiškas namų kinas gana ilgai buvo laikomas menkai kultūriškai vertingu privačios kultūros sąvartynu, tačiau tiek autentiška mėgėjų filmuota medžiaga, tiek suvaidinti, namų kino vizualinę

stilistiką imituojantys vaizdai vis dažniau pasirodo viešajame diskurse kaip tam tikros reikšmės bei kultūrinio krūvio tekstai. Zimmermann pastebi, jog muzikiniuose klipuose naudojami namų kino siužetai tampa autentiškumo išraiška, reklamose kopijuojamas jų stilius siekiant monetizuoti intymumą, o dokumentiniame kine šeimos archyvai dažnai tampa privačios istorijos įkalčiu, leidžiančiu pasakoti istoriją „iš apačios“, siūlančiu pirmojo asmens pasakojimą ir autentišką žvilgsnį į savo kultūrą iš vidaus (Zimmermann 1995: 143–146). XX a. 6 dešimtmetyje tokie amerikietiško avangardinio kino režisieriai kaip Stanas Brakhage'as ar Jonas Mekas vadovavosi namų kino filmavimo principais ir šią estetiką naudojo meninėje veikloje.

Lietuvoje pastaraisiais metais pasirodo vis daugiau kino mėgėjų archyvus įtraukiančių filmų, o tai rodo augantį kūrėjų dėmesį namų kino medžiagai kaip saviraiškos įrankiui ir norą ją resemantizuoti. Dokumentiniame Andriaus Lekavičiaus filme *Kernagis* (2022) ir dokumentiniame Ukrainos režisieriaus Sergejaus Loznicos filme *Mr. Landsbergis. Sugriauti blogio imperiją* (2022), naudojant įvairių mėgėjų užfiksuotus vaizdus, (re)konstruojami Lietuvai svarbių žmonių portretai ir istorinis ankstyvųjų nepriklausomybės metų kontekstas. Rimanto Oičenkos trumpo metro filme *Reisas* (2022) pasitelkiama kiek kitokia strategija ir pasakojama ne apie didžiuosius naratyvus ar svarbias istorines asmenybes, o apie paprastų žmonių – jūreivio iš Vilniaus ir jo žmonos – gyvenimą. Unikali jūrinių reisų į Afriką medžiaga buvo filmuota sovietmečiu ir atskleidžia rečiau matomą to meto visuomenės pusę. Šiame straipsnyje bus plačiau aptariamas Dovilės Šarutytės vaidybinis filmas *Ilgo metro filmas apie gyvenimą* (2021), kuriame režisierė pasirinko taikyti autoetnografinę prieigą – kurdama istoriją rėmėsi sava patirtimi ir naudoja tėčio Roberto Šaručio 1991–1996 m. užfiksuotą namų kino medžiagą. Autoetnografinė prieiga dažniau sutinkama dokumentiniame, o ne vaidybiniame kine, kur režisieriai, pasitelkę šeimos archyvus, siekia tyrinėti, perrašyti, iš naujo įreikšminti šeimos atmintį ar savo tapatybę. Šarutytė dokumentinę tėčio užfiksuotą medžiagą jungia su fikciniu pasakojimu ir kuria kol kas

lietuviškame kine retai pasitaikanti, tačiau užsienio kontekstuose gan dažnai sutinkama, hibridinį kiną. Įdomu detaliau patyrinti reikšmės poslinkius ir dokumentiškumo-fikciškumo įtampas, veikiančias žanrus maišančiame filme.

Namų kino – mėgėjiška kamera užfiksuotų kasdienybės vaizdų – tyrimai Baltijos šalyse įgauna vis didesnę pagreitį. 2021 m. pasirodė dvi disertacijos, skirtos namų kinui analizuoti: istorinę perspektyvą siūlantis Inesės Strupulės tyrimas *Mėgėjiško kino praktikos Latvijos TSR: Šeima, tauta ir menas (1955–1991)* (Strupule 2021), kur analizuojamas platesnis mėgėjiškos kino kultūros fenomenas sovietmečiu ir tiriamas ne išskirtinai namų kinas, bet ir mėgėjiški meniniai, eksperimentiniai filmai; ir Liisos Jøhvik disertacija *Get a reel life! Atmintis ir lytis sovietiniuose Estijos mėgėjiškuose filmuose ir namų kine* (Jøhvik 2021), kurioje remiamasi istorine ir lyčių studijų prieigomis. Lietuvoje namų kinas vis dar beveik nenagrinėta tyrimų medžiaga. Prie namų kino problematikos priartėjama keletyje publikuotų tyrimų: Remigijaus Venckaus disertacijoje *Jacques'o Derrida dekonstrukcijos taikymas videomeno tyrimui* Lietuvos videomenas kildinamas iš mėgėjiškų kino praktikų, tačiau pats mėgėjiškas kinas nėra pagrindinis tyrimo objektas (Venckus 2014). Kaip minėta, namų kinui artimas objektas yra šeimų fotografijos, o ši tema plačiau ištyrinėta lietuviškame kontekste, ypač kino ir vizualumo tyrėjos Natalijos Arlauskaitės knygoje *Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine* (Arlauskaitė 2020).

Kaip minėta straipsnio pradžioje, namų kino medžiagą galima tyrinėti įvairiais aspektais ir vieni iš jų, pavyzdžiui, istorinė, etnografinė ir antropologinė namų kino vertė, yra išplėtoti labiau už kitus. Šiame straipsnyje siekiama pateikti namų kino kaip semiotinio kultūros objekto apmatius. Aprašomos namų kino, kaip privačios praktikos ir individualios ar nedidelės bendruomenės atminties, tapimo (kolektyviniu) kultūros tekstu galimybės bei šio proceso metu atsirandantys namų kino reikšmės poslinkiai. Tam pasitelkiama Jurijaus Lotmano kultūros semiotikos prieiga, kuri papildoma namų kino tyrėjų išvalgomis. Remiantis Lotmano plėtotą atminties teorija, taip pat tekstų funkcionavimo ir jų dina-

mikos kultūros lauke aprašymu, analizuojama namų kino reikšmė bendrosios kultūros atminties perspektyvoje. Keliamas klausimas, kaip namų kinas tampa kultūros tekstu ir kokiais būdais kultūroje yra įreikšminama individuali (šeimos) atmintis ir patirtys.

## Namų kinas kaip atminties dokumentas

Kultūros atminties sampratą Lotmanas konceptualiausiai išplėtojo straipsniuose „Kultūros atmintis“ (Lotman 1986) ir „Atmintis kultūrologijos požiūriu“ (Lotman 1985). Pastarajame kultūros atmintis nusakoma kaip esminė kultūros steigties ir palaikymo prielaida: „Semiotikos požiūriu kultūra yra kolektyvinis intelektas ir kolektyvinė atmintis, t. y. antiindividualus tam tikrų pranešimų (tekstų) saugojimo bei perdavimo ir naujų kūrimo mechanizmas“ (Lotman 2004: 295). Tokiame apibrėžime išryškėja, kad kultūrą galima traktuoti kaip sudėtingos sandaros *tekstą*, kuri sudaro kiti hierarchiškai organizuoti tekstai; ir kaip *mechanizmą*, kuris produkuoja tekstus, o tekstai tampa kultūros realizacija (Lotman, Uspenskij 1978: 218). Kitaip tariant, Lotmanas išryškina du kultūros egzistavimo ir funkcionavimo aspektus – statišką ir dinamišką. Dinamiškasis aspektas nurodo, kad kultūroje vyksta nuolatinė sąveika tarp substruktūrų ir tekstų: kultūra yra milžiniškas tekstų generavimo mechanizmas, nuolat verčiantis kultūrai (arba jos substruktūrai) nepriklausančius pranešimus (netekstus) į kultūrinis tekstus arba aktualizuojantis potencialiai kultūroje esančius tekstus, taip prisidėdamas prie kultūrinės atminties formavimo. Šiame straipsnyje stengiamasi parodyti, kaip kultūros dinamika reiškiasi namų kino atveju, tai yra, kaip namų kinas per dinaminį procesą ir tekstų sąveikas funkcionuoja kultūros lauke.

Lotmanas pažymi, kad „tekstas mums atrodo ne kaip pranešimo kokia nors viena kalba realizacija, o kaip sudėtingas įrenginys, *sau-gantis* įvairius kodus, galintis *transformuoti* gaunamus pranešimus ir *kurti naujus*, kaip informacijos generatorius“ (Lotman, 2004: 139; kursyvas – O. K. D.). Reikšmės išsaugojimas susijęs su teksto gebėjimu išlaikyti visų savo praeitų kontekstų atmintį – tai yra tam tikras

nuo kontekstų nepriklausantis ir nekintantis teksto invariantas. Taigi mnemoninė teksto funkcija reiškiasi jo intertekstualumu, o namų kino atveju intertekstualumas gali pasireikšti per: a) mediją – analoginę juosta arba skaitmeninę kamera nurodo į praeities kontekstus; b) turinio plotmėje užfiksuotas tam tikram laikmečiui būdingas figūras (miesto reklamas, televizijos laidas televizoriuose, interjerą, aprangą ir kt.); c) pasirodančius kultūrinius simbolius; d) filmavimo formą ir turinį (užmezgamas intertekstinis ryšys su namų kino žanru ir bendresne mėgėjiško kino kūrimo kultūra). Svarbu tai, kad tekstas pats savaime generuoti naujų reikšmių negali – tam jis turi sąveikauti su semiotine aplinka: kitais tekstais, auditorija, kontekstu, kitaip tariant, panirti į semiosferą (Lotman 2004: 209–210). Namų kinas fiksuoja tam tikros kultūrinės visumos dalį – tai, kas vyksta šeimos, individualiu lygmeniu, nedidelėje kultūros substruktūroje, tačiau net ir jame, per intertekstus, gali pasirodyti tai, kas būtų laikytina bendrinio visuminio kultūros lygmens pėdsakais.

Iš viso judančio vaizdų archyvo namų kinas išsiskiria natūralumu, spontaniškumu bei dylančia riba tarp filmuojančiojo ir prieš kamerą atsiduriančių subjektų. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad namų kinas – artimo žmogaus užfiksuoti realūs, „čia ir dabar“ vykstantys, nepagražinti įvykiai – yra pati autentiškiausia tikrovės reprezentacija, kitaip sakant, objektyvus istorinės tiesos, atminties dokumentas. Tačiau paradoksalu tai, jog pats filmavimo veiksmas (akimirkos ir objekto pasirinkimas ar kameros valdymo būdas) ir nufilmuotos medžiagos turinys jau yra interpretavimo judesys. Negana to, tokios medžiagos išviešinimas (kad ir kokie būtų jos pateikimo būdai) įgyja tam tikrą kultūrinį krūvį. Pasak Aasman, namų kinas tiesiogiai nefiksuoja didžiųjų istorijos naratyvų (Motrescu-Mayes, Aasman 2019: 23), tačiau tai, jog jis kuriamas kultūriškai sąlygotoje aplinkoje, leidžia teigti, kad istoriniai įvykiai ar laiko ženklai – kolektyvinės atminties pėdsakai – gali atsispindėti šioje medžiagoje. Panašiai ir bendrinės kultūros sąlygotas socialines struktūras bei vaidmenis tiesiogiai atspindi vaizdas ar vaizdo fiksavimo maniera.



Žiūrint namų kino įrašus galima pastebėti, kad turiniu ir išraiška jie gana panašūs, formuoja stereotipinį šeimos, o kartu ir socialinių santykių bei struktūrų, vaizdinį. Pavyzdžiui, dėl istoriškai susiklosčiusių aplinkybių ir taikytų rinkodaros strategijų siekiant parduoti mėgėjams skirtas kameras, pagrindinis šeimos istorijos ir atsiminimų pasakotojas – namų kino filmuotojas – dažniausiai yra tėvas (Motrescu-Mayes, Aasman 2019: 56). Jis taip pat atsakingas už šeimos istorijos tęstinumą – medžiagos demonstravimą įvairiomis kolektyviniam atsiminimui tinkamomis progomis, pavyzdžiui, gimtadienių ar vestuvių metu. Šiuo atžvilgiu šeimos struktūroje tėvas užima atminties *valdytojo* poziciją, o motinai, vaikams ir kitiems šeimos nariams lieka iš anksto nustatytos pozicijos, nulemtos visuomenės normų ir taisyklių, kaip reikia atrodyti ir elgtis prieš kamerą (Motrescu-Mayes, Aasman 2019: 58). Motinos vaidmuo – rūpintis vaikais ir namais, o vaikų – šypsotis, tvarkingai pozuoti kamerei. Toks *fasadinis* šeimos vaizdo pateikimas svarbus ne tik tuo, kas parodoma, bet ir tuo, kas nutylima: kaip norima atsiminti savo (šeimos) gyvenimą ir kokį pasakojimą konstruoti žiūrinčiajam. Tokia namų kino medžiaga palaiko idealizuotą, norminančią šeimos ir visuomenės tapatybę, kuri gali turėti mažai ką bendro su realia šeimos ir visuomenės padėtimi<sup>1</sup>. Galima kelti prielaidą, kad, kalbant apie namų kiną, svarbu kalbėti ne tik apie jo turinį, bet ir apie patį fiksavimo, žiūrėjimo ir rodymo kitiems – t. y. komunikacijos – veiksmą.

Tokia fasadiško šeimos vaizdinio pateikimo praktika leidžia kelti prielaidą, kad, traktuojant namų kiną kaip komunikacijos procesą, svarbi tampa jo auditorija: namų kinas pasakoja *apie* šeimą, artimą aplinką ir yra skirtas, pirmiausia, *šeimai* arba bendruomenei, turinčiai artimus ryšius su filmuojančiuoju. Kinotyrininkas, semiopragmatinės kino teorijos pradininkas Rogeris Odinas siūlo namų kiną laikyti tam tikra šeimos atminties komunikacine erdve: (medijuota) atmintis sukuria jungtį tarp praeities ir dabarties, taip užtikrindama atminties ir drauge šeimos tapatybės perdavimą iš kartos į kartą (Odin 2014: 15). Odinas išskiria dvi komunikacijos ašis: viena yra nukreipta į išorę (šeimos nariai tarpusavyje apsiikei-

čia informacija ir atsiminimais apie stebimus įvykius), o kita – į vidų (komunikacija vyksta vidinio dialogo formatu, papildant namų kine matomus įvykius savo asmeniniais, subjektyviais atsiminimais). Pastaroji komunikacinė ašis primena tai, ką Lotmanas pavadino autokomunikacija, kai informacijos siuntėjas ir jos gavėjas užima tą pačią poziciją, o tokios komunikacijos metu performuluojama pati asmenybė (Lotman 2004: 50). Tačiau Odino komunikacinės sistemos ribose nesvarstomas klausimas, kas nutinka namų režimu funkcionuojančiai medžiagai ir jos reikšmei, kai į ją žvelgia pašalinis žvilgsnis?

Atsakymo į pastarąjį klausimą ieškoti padeda Lotmano išvalgos apie auditorijos atminties apimtį. Kaip pažymi Lotmanas, kultūroje egzistuojančios substrukūros – atskiros bendruomenės, grupės – nurodo, kad egzistuoja ir skirtingos atminties bendruomenės, turinčios skirtingus atminties dialektus ir skirtingas „lokalias semantikas“ (Lotman 2004: 295). Tai lemia, jog kultūroje cirkuliuojantys tekstai, patekę iš vienu substrukūrų į kitas, „tam, kad būtų suprasti, yra užpildomi“ (Lotman 2004: 295). Tai reiškia, kad: a) tekstai yra „išverčiami“ į tam tikro kultūros subkolektyvo kalbą ir b) jie atsiveria įvairių naujų interpretacijų galimybei, nes yra suvokiami kitokią atminties apimtį (ir kodus) turinčios auditorijos. Namų kinas, kadangi yra *apie* šeimą bei artimą aplinką ir *skirtas* artimam ratui, laikytinas tuo, ką Lotmanas vadina individualios atminties apimties tekstu. Tokio tipo pranešimai yra eliptiški, jiems būdinga „naminė“ ar „intymi“ leksika – jie sukurti turint omenyje konkretų adresatą, kurio atminties apimtis kūrėjui yra žinoma, todėl nebūtina „užgriozti tekstą nereikalingomis detalėmis“ (Lotman 2004: 155). Kitaip tariant, tai, kas neparodoma namų kino juostoje, yra užpildoma šeimos ir bendruomenės *bendra* atmintimi, pasakojimais bei komentarais. Individualiu (šeimos) lygmeniu – nedidelėje kultūros substrukūroje – namų kinas yra atminties tekstas, tačiau ribotas, izoliuotas, viešai nematomas, todėl bendrojoje kultūros atmintyje egzistuoja tik potencialiai. Tai reiškia, kad kol namų kino adresatas nėra pakeičiamas iš asmeninio (privataus) į visuotinį (kolektyvinį), tai yra, kol namų kinas tam tikromis operacijomis

nėra įtraukiamas į viešąjį diskursą, tol jis nėra kultūros tekstas, taigi nepriklauso kultūros atminčiai. Remiantis Lotmano tekstų dinamikos kultūroje samprata, galima kelti prielaidą, kad namų kinas, tam, kad būtų įtrauktas į kultūros atmintį, turi būti išverčiamas į kalbą, kuri būtų suprantama ir kolektyviniam bendrosios kultūros adresatui. Tokiu atveju namų kinas įgyja tam tikro lygio anonimiškumą ir atsiveria interpretacinių strategijų įvairovei, su kuria vyksta ir reikšmės pokytis.

Kultūros tekstų reikšmės kaita atskleidžia kultūros dinamiškumą: susidūrus kultūros atmintyje saugomiems tekstams ir šiuolaikiniams kultūros kodams atsiranda semiotinis poslinkis ir kuriasi nauja reikšmė (Lotman 2004: 298). Šią mintį taikant namų kino atvejui svarbu pastebėti, kad technologinė mėgėjiškų filmavimo kamerų raida lėmė skirtingas, tam tikram laikotarpiui būdingas estetines išraiškas ir žmonių įpročius: analogines juostas keitė skaitmeninės kameros, įrašančios vaizdą į VHS ar „Betacam“ kasetes, o jas iš apyvartos šiandien jau išstūmė mobilieji telefonai ir tik skaitmeniniu pavidalu egzistuojantys vaizdai. Kiekviena iš minėtų filmavimo priemonių vaizdą įrašo į skirtingą formatą – juostą, kasetę, skaitmeninį failą – taip užkoduoja savyje ir tam tikram laikotarpiui būdingą estetinę išraišką (analoginės juostos subraižymai, specifinės spalvos, videokamerų „triukšmas“ ir pan.). Taigi naujų, tobulesnių filmavimo kamerų atsiradimas žymi ir tam tikrą laiko distanciją tarp analoginėmis arba ankstyvosiomis skaitmeninėmis kameromis filmuoto namų kino (senojo teksto) ir dabartinės kultūros (su naujais, šiuolaikinei kultūrai būdingais kodais). Kitaip tariant, anksčiau analogine 8 mm ar 16 mm arba mėgėjiška skaitmenine kamera filmuoti vaizdai buvo įprasti tam tikram kultūros laikotarpiui, kuriame tai buvo laikoma atminties fiksavimo standartu. Tačiau, žiūrint iš šiandienos perspektyvos, turint naujus kultūrinius kodus (ir kartu atminties įamžinimo standartus), senųjų modelių kameromis užfiksuotas turinys įgauna papildomą estetinę reikšminę matmenį. Pagal Lotmano aprašytą dinamišką tekstų įreikšminimo modelį, vykstant seniai sukurtų tekstų ir šiuolaikinės auditorijos bendravimui, „reikšminiai ir

nereikšminiai teksto struktūros elementai susikeičia vietomis“ (Lotman, 2004: 298). Senosios filmavimo technologijos šiandien kūrybinėse praktikose naudojamos kaip kūrėjo meninės pozicijos išraiška, aktualizuojanti atminties problematiką. Panašiai ir archyvų, pavyzdžiui, nuotraukų, kronikų ar namų kino, naudojimas kuriant šiuolaikinį kiną leidžia nagrinėti tapatybės bei atminties klausimus.

Medžiagiškumas, atsirandantis pasitelkiant ankstyvasias vaizdo fiksavimo technologijas, aktualizuoja ir kitą su atminties problematika susijusį namų kino kaip atminties dokumento aspektą, kurį išryškino eksperimentinio kino kūrėjas Derekas Jarmanas, sakydamas, kad „kiekviename namų filme slypi rojaus ilgesys“ (Jarman 2010: 54). Tai reiškia, kad namų kinui būdingas nostalgija nuspalvintas, idealizuojantis žvilgsnis į praeitį, kuris, kartu su emociniu krūviu, suteikia vaizdams ir naujų prasmų. Kaip jau minėta, namų kinas kuriamas kultūriškai sąlygotoje aplinkoje, jame ryškus šeimos narių vaidmenų pasiskirstymas, esama režisūros elementų, tačiau tuo pačiu – jis filmuojamas spontaniškai, laisvai, be profesionaliajam kinui būdingų griežtų taisyklių, todėl galėtų pretenduoti į aukštesnį autentiškumo – tiesioginio tikrovės atvaizdavimo – laipsnį nei, pavyzdžiui, surežisuota dokumentika ar juo labiau vaidybinis filmas. Tačiau atsirandanti nostalgija dar labiau suproblemina namų kino medžiagos autentiškumo klausimą – į praeitį imama žvelgti šališku, idealizuojančiu, besiilginčiu žvilgsniu. Kai atsiminimai įrašyti juostoje ar kasetėje, t. y. materialiai įforminti, suponuojamas jų ilgaamžiškumas, išlikimas, o ypač tai tampa svarbu šiuolaikinių medijų aplinkoje, kurioje atsiminimai įgauna tik skaitmeninį pavidalą ir yra itin efemeriški. Šiandien, esant didesniai laiko nuotoliui, analoginėmis ir ankstyvomis skaitmeninėmis kameromis užfiksuoti namų kino vaizdai įgauna dar didesnį nostalgijos, arba žmonių polinkio prisiminti savo šeimos ritualus ir troškimo juos vėl prikelti, svorį (Sapio 2014: 40).

## Namų kino aktualizavimo kultūros atmintyje mechanizmas

Dinaminį kultūros mechanizmą, kaip kultūros semiosferoje esančių tekstų santykių transformaciją, Lotmanas aprašo pasitelkdamas centro ir periferijos sąvokas. Kultūros centras yra gerai organizuotas, sudarytas iš kanoninių kultūros tekstų, o periferijai būdinga didesnė dinamika, čia išsidėsčiusios substrukūros ir kultūrinės bendruomenės patiria didesnes transformacijas, atlikdamos „svetimos“ informacijos vertimus į kultūrai būdingą kalbą (Lotman 2004: 71). Tam, kad „nematomi“ ar periferiniai reiškiniai taptų kultūros dalimi, jie turi būti ištraukti iš kultūros periferijos, transformuojami ir išverčiami į kultūrai būdingą kalbą. Kultūros periferijoje atsiduriaiantys, užmiršti, desemiotizuoti, kultūrai nematomi pranešimai potencialiai gali pertvarkyti dominuojančių atminties diskursų hierarchiją. Galima sakyti, kad kino atveju centro poziciją šiandien užima kanoniniai, tiksliai klasikinius kino žanrus bei taisykles atitinkantys filmai, o periferijoje lieka įvairios eksperimentinės ar mėgėjiškos praktikos, dažniausiai atnešančios formos ar temų inovacijų, kurios galiausiai pasiekia ir keičia centrui būdingus raiškos būdus. Kaip minėta anksčiau, namų kino estetika jau seniai pasirodė hollywoodiniuose kino filmuose, pavyzdžiui, Wimo Wenderso filmo *Paryžius, Teksasas* (1984) pradžioje pagrindiniai veikėjai pristatomi per namų kino medžiagą ir rodomi namų kinui būdingu afektiniu režimu – kaip laiminga ir artima šeima. Panašiai ir Martino Scorsese' s filme *Įsiutęs bulius* (1980) namų kino medžiaga parodo Džeiko ir Viki šeimos istoriją, kuriančią priešpriešą jo smurtinei boksininko karjerai. Visai kitoks namų kino panaudojimas matomas Michaelo Powello filme *Smalsuolis Tomas* (1960), kuriame namų kino medžiaga padeda paaiškinti Marko Lewiso polinkio į vojerizmą priežastis (Erens 1986: 99–101). Galima sakyti, kad kino istorijoje ilgą laiką namų kinas buvo periferijos tekstas, bet per įvairius įkultūrinimo veiksmus jis įvairiomis formomis išnyra kultūros centre ir koreguoja kanoninių filmų stilistiką.

Kultūros centro-periferijos dinamikos mechanizmą veikia atminties dinamika: santykis tarp to, ką atsitemame ir aktualizuojame kultūroje, ir to, ką užmirštame ir paliekame kultūros periferijoje egzistuoti potencialiai. Pasak Lotmano, kiekviena kultūra nulemia savąją atminties-užmaršties paradigmą: „Tai, kas buvo paskelbta tikrai esant, gali pasirodyti „tarsi nesama“ ir užmirština, o tai, kas neegzistavo, gali tapti tuo, kas egzistuoja ir yra reikšminga“ (Lotman 2004: 297). Čia išryškėja du svarbūs dalykai: a) bėgant laikui, keičiasi tai, kas laikoma vertinga, kas gali ir turi būti įtraukiamą į kultūrą ir joje cirkuliuojančią verčių sistemą; b) kada nors kultūroje atsiradę tekstai negali būti ištrinami, jie desemiotizuojasi, ima kultūroje egzistuoti kaip nematomi, bet potencialiai esantys, o tai reiškia, kad jie gali būti iš naujo aktualizuoti, pavyzdžiui, vėlesnės kultūrinės bendruomenės. Namų kinas įvairiais būdais gali būti „pamatomas“ ir aktualizuojamas viešajame kultūros diskurse. Namų kino atveju svarbiausias tokio vertimo veiksnys – adresato pakeitimas iš asmeninio (privataus) į visuotinį (kolektyvinių). Tokių operacijų pavyzdžiais galima laikyti namų kino medžiagos išviešinimą per mokslinius tyrimus, archyvavimą ir institucionalizuotas saugojimo praktikas, parodų rengimą, taip pat namų kino medžiagos naudojimą profesionaliojoje kūryboje (archyvinio, eksperimentinio, dokumentinio ar vaidybinio kino, šiuolaikinio meno ir kt. praktikose).

Detaliau bus aptariamas pastarasis būdas aktualizuoti namų kiną ir įtraukti jį į kultūros atmintį. Namų kino medžiaga meninio kino diskurse gali atlikti visiškai priešingas funkcijas: liudyti tiesą arba apgauti. Kitaip tariant, asmeninio namų kino vertimas į kultūros tekstą nėra simetriškas, tad transformacijos metu vyksta ir teksto resemantizacijos procesas: nuo konteksto, kuriame atsiduria namų kino medžiaga, ir įreikšminimo būdo priklauso jos naujai įgyjamos reikšmės. Lotmano teorijoje tekstas yra kartu ir statiškas (tekstas kaip reikšmių struktūros visetas ir kaip atminties *saugykla*), ir dinamiškas (tekstas kaip galintis generuoti *naujas* reikšmes priklausomai nuo konteksto, kuriame atsiduria, ir nuo auditorijos, kuri jį priima), todėl įtrauktas į meninio kino diskursą namų kinas

tampa dvilypis: funkcionuoja ir kaip pirminis tekstas (namų kinas kaip šeimos semiosferos dalis, šeimos atminties dokumentas), kuris bendrosios kultūros atžvilgiu egzistuoja kaip netekstas, ir kaip naujas tekstas – meninio filmo dalis. Patekęs į naują (meninio filmo) tekstą namų kinas įgyja naujų reikšmių, tačiau drauge ir išlaiko savo pirmines funkcijas: 1) atvaizduoja realiai įvykusius faktus ir funkcionuoja kaip tam tikros šeimos atminties dokumentacija; 2) išlaiko namų kinui būdingas išraiškos priemones. Teksto dinaminis ir statinis aspektai šiame neteksto vertimo į tekstą modelyje leidžia kalbėti apie du koegzistuojančius žvilgsnius ir skaitymo režimus. Namų kino, įtraukto į meninį filmą, atveju tai – namų kino kaip praeities dokumento ir namų kino kaip fikcinio pasakojimo elemento skaitymas.

### **Namų kino įkultūrinimas: Dovilės Šarutytės filmas *Ilgo metro filmas apie gyvenimą* (2021)**

Vienas iš įdomių pastaraisiais metais pasirodžiusių filmų, aktuali-zuojančių namų kino medžiagą, yra režisierės Šarutytės *Ilgo metro filmas apie gyvenimą* (2021). Tai pasakojimas apie dukters ir tėvo santykį, netekus tėvo, o pasakojimo veiksmas išsidėsto per pirmas tris dienas po jo mirties. Vyksta pasiruošimas laidotuvių ritualui (ir pats palaidojimas): krematoriumo paieška, aprangos, karsto ir urnos rinkimas, bendravimas su tėvo draugais, artimaisiais ir, galiausiai, atsisveikinimas su tėvu laidotuvių metu.

Pirmiausia šis filmas įdomus tuo, kad režisierė naudojami savo tėčio sukauptu namų kino archyvu, kurio centre ir atsiduria pati Šarutytė. Sprendžiant iš matomų laiko žymių, Šarutytės filme naudojama namų kino medžiaga filmuota nuo 1991 m. iki 1996 m., taigi apima ankstyvosios nepriklausomybės laikotarpį. Filme šie archyviniai kadrai funkcionuoja kaip analepsės – pagrindinės veikėjos Dovilės atsiminimai. Jau filmo pavadinimas užkoduoja įtampą tarp to, ką laikome tikrove (gyvenimas), ir sukonstruoto pasakojimo (filmas). Ši įtampa persikelia ir į filmo turinį, kur dokumentinė, režisierės tėčio fiksuota namų kino medžiaga įterpiama

ir pajungiama vaidybinio filmo – kanoniškai suprantamo kaip fikcinis pasakojimas – istorijai.

Analizuojant namų kino medžiagos funkcionavimą meniniame Šarutytės filme, matyti, kad namų kinas patiria dvi transformacijas: pirmą, kai yra atrenkamas iš šeimos archyvo (kaip 2022 m. balandžio 2 d. išankstinės premjeros Vilniaus tarptautiniame kino festivalyje „Kino pavasaris“ metu teigė pati režisierė, Šarutytės tėvo filmuotos medžiagos esama daug daugiau, o ji filmui pasirinkusi tik tam tikrus epizodus); ir antrą, kai jau atrinkta medžiaga paruošiama filmui, įpinama į meninio teksto pasakojimą ir tampa retorine priemone. Ši dvejojama transformacijų struktūra atskleidžia komplikuoatą namų kino autentiškumo klausimą: kiek ši medžiaga, kuri, atrodytų, yra tikrovę liudijantis dokumentas, vaidybiniam filme išlaiko savo autentiškumą? Nepaisant to, kad dokumentinėje medžiagoje matoma tikra šeima, tikri jos namai ir tikri santykiai, tačiau, žvelgiant iš filmo perspektyvos, visi šie elementai yra subordinuoti fikcijai.

Kaip siūlo šiame straipsnyje aprašytas modelis, namų kinas, įtraukus jį į meninį pasakojimą ir pakeitus jo auditoriją iš privачios į viešą, pasirodo kaip prisodrintas kultūros tekstas, kuris iš prigimties yra autentiškas atminties dokumentas ir tuo pat metu meninio pasakojimo dalis. Filme jis funkcionuoja kaip Lotmano aprašytas „teksto tekste“ retorinis darinys, kuriame įvairios teksto dalys yra skirtingai užkoduotos ir lemia nuolatinį *persijunginėjimą* iš vienos teksto semiotinio suvokimo sistemos į kitą (Lotman 2004: 224). Kaip pavyzdį Lotmanas pateikia režisieriaus Andrejaus Tarkovskio filmą *Veidrodis* (1975), kuriame archyvinė dokumentinė medžiaga derinama su meniniu pasakojimu. Teksto tekste principu sukonstruotas ir *Ilgo metro filmas apie gyvenimą*, kuriame tiesiogiai realybę nurodo 1991–1996 m. filmuota namų kino medžiaga, o ją į tam tikrą reikšminį rėmą įstato vaidybinio filmo pasakojimas. Toks retorinis žingsnis aktyvuoja dvejoją namų kino medžiagos veikimo galimybe: ji vienu metu yra ir fikcinis tekstas (profesionalaus vaidybinio filmo dalis, prisidedanti prie fikcinio pasaulio kūrimo, – pagrindinės veikėjos Dovilės atminties įforminimas), ir



dokumentinis tekstas (dokumentinė režisierės Šarutytės vaikystės medžiaga su joje užkoduotais kultūriškai atpažįstamais elementais). *Ilgo metro filme apie gyvenimą* vyksta nuolatinis žaidimas su žiūrovu, jo žvilgsnį perstumdant realybės-fikcijos ašyje: tai įtraukiant į meninį pasakojimą, tai aktyvuojant individualią atmintį ir asmenines patirtis per dokumentinę medžiagą. Šarutytės filme išryškėja įdomus namų kino aspektas – pro privataus gyvenimo fiksavimą, pro individualų žvilgsnį į artimą aplinką prasiskverbia bendros kultūros ir kolektyvinės atminties ženklai.

Tokiais kolektyvinės atminties ženklais *Ilgo metro filme apie gyvenimą* tampa XX a. 9 dešimtmečio Lietuvai būdingi kasdienybės elementai: žmonių apranga, šukuosenos, interjero detalės, automobilių modeliai. Istorinio laiko ir kultūros ženklais taip pat gali tapti ir tam tikras laiko praleidimo būdas ar bendravimo formos, pavyzdžiui, namuose vykę vakarėliai, Naujųjų metų šventimas prie televizoriaus ir vaišėmis bei šampanu nukrauto stalo. Garsinėje namų kino medžiagos plotmėje pasigirsta Džordanos Butkutės daina „Gimimo diena“, kuri tampa nuoroda į ankstyvojo nepriklausomybės laikotarpio (pop)kultūrą. Namų kino medžiagoje pasirodančią televizijos bokšto figūrą, ypač su ją lydinčiu nugriovimo / atstatymo naratyvu, galima laikyti tuo, ką Lotmanas vadina simboliu – reikšmėmis prisodrintu tekstu. Jis rodomas specifiniu būdu panaudojant kamerą ir sukuriant nedidelį naratyvą: televizijos bokštas „nugriaunamas“ (kamera pasukama horizontaliai, komentaras: „Bokštas nugriuvo“) ir vėl „atstatomas“ (kamera grįžta į įprastą poziciją, komentaras: „Pastatėm atgal. Kam nugriovus buvai bokštą?“ (juokiasi)). Kadangi mėgėjiškas videosiužetas buvo filmuotas ankstyvuojų nepriklausomybės laikotarpiu, praėjus nedaug laiko nuo Sausio 13-osios įvykių ir televizijos bokšto gynimo, toks šio objekto vaizdavimas žiūrovų atmintyje aktyvuoja individualų minėtų įvykių atsiminimą. Panašūs procesai vyksta ir su kultūriškai svarbia Vasario 16-osios, Lietuvos valstybės atkūrimo dienos, data, retkarčiais pasirodančia namų kino medžiagoje. Visa tai paneigia literatūroje aptinkamą teiginį, kad namų kinas perteikia tik individualias žmonių istorijas ir nefiksuoja didžiųjų

istorijos ir kultūros įvykių (Annaria Motrescu-Mayes, Susan Aasman 2019: 25–26). Šarutytės filme integruota namų kino medžiaga reikšminga ne tik kaip pagrindinės veikėjos prisiminimų figūra ar Šaručių šeimos atminties dokumentas, bet ir kaip tam tikrų istorinių Lietuvos įvykių liudijimas. Pademonstruojama, jog namų kinas yra susijęs su kultūros atmintimi ir gali būti svarbus ne tik jį kuriantiems, bet ir visai kultūros bendruomenei, atpažįstančiai bendros kultūrinės atminties ženklus.

Žiūrėdama tokio tipo kūrinių auditorija tuo pačiu metu atlieka dvigubą interpretacinį veiksmą: seka vaidybinio filmo siužetą ir kartu namų kino medžiagą atpažįsta kaip savo patirtis. Toks žvilgsnio sudvigubėjimas atliepia atminties ir įsikultūrinimo procesų problematiką. Filmų festivalinėje premjeroje dalyvavo ir eiliniai žiūrovai, ir režisierės Šarutytės šeima bei artimieji, užfiksuoti namų kino medžiagoje. Tai paryškino papildomus auditorijos patirties niuansus, nes eilinis žiūrovas namų kino medžiagoje gali atkoduoti tai, kas kultūriškai bendra ir aktyvuoti individualią atmintį, o Šarutytės artimieji žino dar ir tai, kas buvo užfiksuota, bet į filmą nepateko, ir tai, kas nebuvo užfiksuota, bet yra susiję su matomais įvykiais (pavyzdžiui, nutikę prieš tėčiui išsitraukiant kamerą). Tai sutampa ir su Lotmano idėjomis apie kultūros ir individualią atmintį, jog tas pats tekstas skirtingoms auditorijoms (skirtingoms kultūros substruktūroms) gali turėti skirtingą atminties potencialą. Kitaip tariant, namų kinas, kai yra naudojamas meniniame diskurse, veikia tiek kultūriniu, tiek individualiu režimu, o veikdamas individualiu režimu vienoms bendruomenėms, kultūroms, auditorijoms gali reikšti daugiau nei kitoms, nes joms būdingi skirtingi patyrimai, atmintis ir kultūriniai kodai.

Atmintis šiame filme iškyla kaip viena pagrindinių temų, o filmas funkcionuoja kaip atminties veikimo mechanizmų iliustracija, kurioje praeitis tiesiogiai dalyvauja suvokiant dabartį. Per Dovilės individualią atmintį (atsiminimo veiksmas) ir atminties darbą<sup>2</sup> (nuotraukų atranka ir ekspozicija šarvojimo metu) įmanomas susitaikymas su praeitimi. Šios priemonės leidžia Dovilei rekonstruoti tiek savo vaikystės santykį su tėčiu, tiek jo kaip atskiro žmogaus

gyvenimą. Visą šią informaciją sintezuojant įmanoma susitaikyti su mirtimi, su šeima ištikusiomis skrybomis, tėčio alkoholizmu, atšalusiais santykiais ir netiesiogiai išreikšti meilės jausmą tėčiui. Atminties tekstai – nuotraukos ar namų kino medžiaga – primena apie objektyvius praeityje įvykusius džiaugsmingus faktus ir toks laimingų akimirkų nepaneigiamumas tampa svarbesnis nei skaudūs šeimos išgyvenimai. Atsiminimas leidžia resemantizuoti santykį, nes funkcionuoja kaip Lotmano aprašytoji autokomunikacija. Taigi namų kino fragmentai – tai kartu ir Dovilės atsiminimai, ir figūratyvi autokomunikacijos akto išraiška. Vykstant autokomunikacijai subjekto asmenybėje įvyksta pokyčiai, savęs suvokimo transformacija: asmenybės esmė gali būti traktuojama kaip unikalus socialiai reikšmingų kodų rinkinys, kuris keičiasi komunikacijos akto metu (Lotman 1990: 20). Kaip pastebi Odinas, filmai, kuriuose režisieriai naudoja savo šeimos asmeninius archyvus, bandydami *perdirbti* savo atmintį ir susitaikyti su šeimos istorija, jau sudaro atskirą žanrą – „filmai, kuriuose sąskaitos suvedamos per namų kiną“ (Odin 2022: 134). Tai, kad kūrėjai tampa atsakingi už šeimos atminties diskurso performavimą, leidžia jiems įtvirtinti savą, nuo tėvų atskirą tapatybę.

## Išvados

Šiame darbe buvo aprašytas namų kinas kaip semiotinis atminties objektas. Namų kinas pasirodė kaip paradoksalus objektas, svarstant apie jį kultūros atminties problematikos lauke: viena vertus, jis jau savaime yra atminties tekstas ir reikšmę turi šeimos substrukčiūroje, tačiau kultūros lygmeniu yra laikytinas netekstu. Remiantis Lotmano kultūros atminties teorija, buvo pasiūlytas netekstų (privačiai sferai priklausančios namų kino medžiagos) vertimo į kultūros (atminties) tekstus (viešajame diskurse cirkuliuojančius namų kino tekstus) modelis, tam tikromis procedūromis pakeičiant jų auditorijos apimtį iš asmeninės į visuotinę. Šiame modelyje netekstų transformacija į tekstus nėra simetriška, t. y. transformacijos procese įvyksta ne tik reikšmės atkūrimas, bet ir naujų reikšmių

generavimas. Straipsnyje detaliau aprašyta tik viena iš namų kino aktualizacijos kultūros atmintyje formų – tai jo panaudojimas meniniame diskurse, o tiksliau – vaidybiniame filme.

Tai, kad namų kino medžiaga yra panaudojama vaidybiniame, o ne dokumentiniame (tai yra, tam tikru lygmeniu „tiesą bylojančiame“) filme, pakeičia ir namų kino medžiagos funkciją – ji veikia ne kaip praeities įkaltis, dokumentas ar pirminis liudijimas, o kaip retorinė priemonė, atliekanti tam tikrą semantinę funkciją pasakojimo struktūroje. Meniniame pasakojime naudojant namų kino medžiagą „įjungiamas“ individualios atminties apimties skaitymo režimas, taip pasiekiant didesnio auditorijos tapatinimosi su pasakojama Dovilės tėčio palaidojimo istorija ir filmo fikciniu pasauliu.

Namų kino pasakojimas, parodantis „tikrą“ režisierės gyvenimą, kaip įdomią praeities istorinę ir kultūrinę medžiagą, tampa atminties dokumentu. Tačiau režisierės sprendimas jį įtraukti į filmą tam tikra prasme yra tos „tikros“ istorijos iškraipymas, surežisavimas, nes tėčio filmuota medžiaga a) buvo atrenkama iš didesnio archyvo ir b) priderinama prie filmo pasakojimo. Meniniame pasakojime namų kinas įgauna tam tikrą interpretacinį rėmą ir tokiu būdu yra resemantizuojamas – ne tik perteikia dokumentuotas buvusio gyvenimo prasmes, „tikrovės vaizdą“, asmeninio gyvenimo kroniką, bet ir suteikia tai medžiagai reikšmių, kurios keičia jos turinį. Namų kinas Šarutytės filme atlieka Dovilės prisiminimų funkciją ir padeda meniniame pasakojime išskirti *praeities* ir *dabarties* plotmes, kur namų kinas priklauso *praeities* sferai. Tokiu būdu įvyksta svarbi reikšmės transformacija turinio lygmenyje: namų kinas, kuris, jei žiūrėsime į jį kaip į „žalią“ medžiagą, būtų tekstas apie šeimą, tampa komplikuotą filmo veikėjų Dovilės ir jos tėčio santykių iliustracija.

Šarutytės filme universalizuojama individuali istorija, įrašant į jį kultūrinės atminties elementus per dokumentinę namų kino medžiagą. Režisūrinis judesys, kai vaidybiniame filme pasitelkiama pačios režisierės tėčio filmuota jos gyvenimo medžiaga, įjungia dvigubą skaitymo režimą: vienu metu priimamas ir interpretuo-

jamas bendras vaidybinio filmo pasakojimas ir per įterptus namų kino epizodus aktyvuojama kiekvieno žiūrovo individuali atmintis. Kitaip tariant, auditorija dirba „dvigubą“ darbą, o namų kino medžiaga kaip atminties dokumentas gali turėti skirtingą atminties potencialą, priklausomai nuo to, kokia auditorija (režisierė, jos artimieji, filmo žiūrovai, kultūros istorijos tyrėjai ar antropologai) žiūri filmą ir kokius kultūrinius kodus jame perskaito. O bendras *Ilgo metro filmo apie gyvenimą* pasakojimas atsiveria skirtingoms interpretacinėms strategijoms ar afektiniam susitapatinimui, priklausomai nuo žiūrinčiųjų asmeninės patirties.

## Pastabos

<sup>1</sup> Čia aprašomas dominuojantis namų kino modelis, tačiau jis nėra vienintelis. Slootwegas pabrėžia, kad namų kinas ir mėgėjiškos medijos, būdami nesunkiai prieinami, buvo / yra priemonė marginalizuotoms ir viešajame diskurse rečiau reprezentuojamoms žmonių grupėms (LGBTQ+ bendruomenė, moterys, rasinės mažumos) kurti savo alternatyvią istoriją: fiksuoti savo kasdienybę (Slootweg 2018).

<sup>2</sup> Šeimos nuotraukų albumus tyrinėjusi Annetė Kuhn pastebi, kad anapus jų sukūrimo konteksto tokie atminties objektai lieka nebylūs. Kitaip tariant, juos interpretuojant turi būti atliekamas atminties darbas (angl. *memory work*): aktyvi prisiminimo praktika, kurios metu persvarstoma, (re)konstruojama ir perinterpretuojama praeitis, kurią atveria tam tikras atminties objektas (nuotraukos arba nuotraukų albumas) (Kuhn 2002: 157).

## Literatūra

Aasman, S. 2014. Saving Private Reels: Archival Practices and Digital Memories (Formerly Known as Home Movies) in the Digital Age. *Amateur Film-making: The Home Movie, the Archive, the Web*. London: Bloomsbury, pp. 245–256.

Arlauskaitė, N. 2020. *Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.

Chalfen, R. 1987. *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.

Erens, P. 1986. Home Movies in Commercial Narrative Film. *Journal of Film and Video*, 38 (3/4), pp. 99–101.

Hogenkamp, B., Lauwers, M. 1997. In Pursuit of Happiness? A Search for the Definition of Amateur Film. *Jubilee Book / Association Européenne Inédits*. Charleroi: Association Européenne Inédits.

Jarman, D. 2010. *Kicking the Pricks*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jõhvik, L. 2021. *Get a reel life! Memory and gender in the Soviet Estonian home movies and amateur films* [PhD Thesis]. Tallinn: Tallinn University Press.

Lotman, J. 2019 [1986]. *Cultural Memory*. Lotman. *Culture, Memory and History*. Transl. Brian James Baer. London: Pelgrave Macmillan.

Lotman, J. 2004. *Kultūros semiotika*. Iš rusų k. vertė Donata Mitaitė, sud. Arūnas Sverdiolas. Vilnius: Baltos lankos.

Lotman, Y. 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Transl. by Ann Shukman. London. New York: L. B. Tauris & Co Ltd.

Lotman, Y., Uspensky, B., Mihaychuk, G. 1978. On the Semiotic Mechanism of Culture. *New Literary History* 9 (2), pp. 211–232.

Motrescu-Mayes, A., Aasmann, S. 2019. *Amateur Media and Participatory Cultures: Film, Video, and Digital Media*. London, New York: Routledge.

Odin, R. 2014. The Home Movie and Space of Communication. *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*. London, New York, New Delhi, Oxford, Sydney: Bloomsbury Academic, pp. 15–26.

Sapio, G. 2014. Homesick for Aged Home Movies: Why Do We Shoot Contemporary Family Videos in Old-Fashioned Way? *Media and Nostalgia*. New York: Palgrave Macmillan.

Slootweg, T. 2018. *Resistance, Disruption and Belonging: Electronic Video in Three Amateur Modes* [PhD Thesis]. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen. [https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/56057818/Complete\\_thesis.pdf](https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/56057818/Complete_thesis.pdf) [žiūrėta 2022 04 30].

Strupule, I. 2021. *Filmmaking in the Latvian Soviet Socialist Republic: Family, Nation, and Art (1955–1991)* [PhD Thesis]. London: University College London. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10124566> [žiūrėta 2022 05 01].

Venckus, R. 2014. *Jacques'o Derrida dekonstrukcijos taikymas videomenu tyrinimui* [daktaro disertacija]. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.

Zimmermann, P. R. 1995. *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University Press.