

Vilniaus universitetas
TARPTAUTINIŲ SANTYKIŲ IR POLITIKOS MOKSLŲ INSTITUTAS

POLITIKOS IR MEDIJŲ MAGISTRO PROGRAMA

INDRĖ BRUČKUTĖ

II kurso studentė

**LYTIES TVARKA KINEMATOGRAFINĖJE PARTIZANŲ MITOLOGIJOJE:
Edmundo Zubavičiaus filmai pirmuoju nepriklausomybės dešimtmečiu**

MAGISTRO DARBAS

Darbo vadovė: Natalija Arlauskaitė

Vilnius, 2023

BIBLIOGRAFINIO APRAŠO LAPAS

Bručkutė I. Lyties tvarka kinematografinėje partizanų mitologijoje: Edmundo Zubavičiaus filmai pirmoju nepriklausomybės dešimtmečiu Politikos ir medijų specialybės, magistro darbas / VU Tarptautinių santykių ir politikos mokslų institutas; darbo vadovė Natalija Arlauskaitė – V., 2023. – 52 p., 114 304 spaudos ženklai su tarpais, neįskaitant išnašų.

Reikšminiai žodžiai: mitas, archyvas, istorinė atmintis, liudijimas, lyties tvarka, partizaninis karas, dokumentinis kinas, pilietybė.

Šiame darbe nagrinėjama lyties tvarka pirmame nepriklausomybės dešimtmetyje Edmundo Zubavičiaus sukurtuose filmuose apie partizanus. Analizuojamas žlugusio režimo archyvo bei šeimos albumo naudojimas bei jo konstruojamos reikšmės. Tiriama dokumentiniame kine naudojami partizanų liudijimai, jų savęs samprata bei Zubavičiaus kuriama liudijimo interpretacija. Nagrinėjamas tautos kaip šeimos konstruktas bei jo steigiamos moteriškos bei vyriškos pilietybės reikšmės.

Turinys

Įvadas: Lyties tvarka dokumentiniuose filmuose	5
Archyvas: kaip remedijuojant kuriama lyties tvarka?	14
<i>Skirtingų režimų archyvai</i>	16
<i>Kas atlieka archyvavimą?</i>	19
<i>Bevardis archyvas arba bevardės archyve</i>	25
Liudijimas ir konstruojami lyties vaidmenys	27
<i>Liudijimas kaip išgyvenimo sąlyga</i>	28
<i>Partizano dukra ir tylintis sūnus</i>	34
<i>Kalba titrai, liudija autorius</i>	37
<i>Daina liudininkė</i>	39
Įsivaizduojama bendruomenė: moteriška ir vyriška pilietybė	41
<i>Nesibaigiantis karas</i>	42
<i>Pilietybė ir tapatybė</i>	45
Išvados	47
Literatūros ir šaltinių sąrašas	48
Summary	51

Ivadas: Lyties tvarka dokumentiniuose filmuose

Per penkis dešimtmečius Sovietų Sąjunga naudojo įvairiausias priemones masinei sąmonei bei istorinei atminčiai formuoti Lietuvoje, tai neabejotinai paliko gilų pėdsaką mūsų kolektyvinėje atmintyje.¹ Kaip mini Arūnas Streikus, dar 1941 m. pavasarį VKP(b) CK Propagandos ir agitacijos valdyba numatė priemones „marksistinei lietuvių liaudies istorijai“ parengti.² Tokioje didelėse žmonių bendruomenėse kaip tauta žmogus turi priimti bendrą, sutartą bendruomenės istoriją, kuri, tikėtina, apima laikotarpį, ilgesnį už vieno žmogaus gyvenimą. Kaip rašo Aleida Assmann, tokia istorija negali būti „prisimenama“, ji turi būti išmokstama. Šiam tikslui pasitelkiama kultūrinė atmintis ir įvairios jos formos: švietimo įstaigos, monumentai, renginiai ir šventės bei įvairios medijos³. Penkis dešimtmečius buvo statomi Komunistų partijos programai tinkami kultūriniai paminklai, paruoštos švietimo programos, svarbų vaidmenį atliko ir kinas. 1944 m. rugsėjį, prasidėjus naujai okupacijai, Kaune darbą atnaujino Lietuvos kino kronikos studija.⁴ Jau 1946 m. pradėti filmuoti kino žurnalai „Tarybų Lietuva“, kurie mažai kuo skyrėsi nuo kitose SSRS respublikose kuriamų dokumentinių filmų ar kino kronikos.⁵ Dokumentika tapo vienu iš būdų formuoti istorinę atmintį bei kurti įsivaizduojamą SSRS bendruomenę⁶, kurios atmintyje išskiltų sovietinio, tarybinio piliečio vaizdas, apipintas sava kultūrinės atminties ženklų sistema.

1989-1991 metais daug sovietmečio paminklų buvo demontuoti, o 1998 metais jie perkelti į Grūto parką prie Druskininkų, tačiau koks permąstymas ir istorijos kūrimas vyko kinematografijoje? Kokia nauja, lietuviška pilietybė kuriama vienoje iš svarių kultūrinės atminties formų? Šiuos klausimus tyrinėti pasirinkta medžiaga – dokumentiniai filmai, sukurti pirmuoju nepriklausomybės dešimtmečiu.

XX a. devintasis ir dešimtas dešimtmečiai Lietuvos valstybingumui bei tautiniam identitetui buvo ypač svarbūs. Suirutė, lūžis ir režimų kaita buvo pastebima ne tik politikoje, bet ir kultūroje. Atkūrus nepriklausomybę, tapo svarbu kurti naują ženklų sistemą naujai įsivaizduojamai bendruomenei. Rašydamas apie nacionalinę vaizduotę, Benedict Anderson pabrėžia paradoksą: dažnai pripažįstama, „jog nacijos-valstybės yra „naujos“ ir „istorinės“, tuo tarpu tautos, kurioms valstybės suteikė politinę išraišką, gyvuoja nuo neatmenamų laikų ir, kas dar svarbiau, prieš jas atsiveria neužmatoma ateitis“.⁷ Kaip toliau šias mintis tęsia Homi K. Bhabha, „norint parašyti tautos

¹ Vytenis Vareikis, „Vėjas iš Rytų: Kova dėl istorinės atminties Baltijos šalyse“ *Kultūros barai*, Nr. 2, (2010): 7-14, 7.

² Arūnas Streikus, „Istorinės atminties sovietizavimo ypatybės Lietuvoje“ *Naujasis Židinys – Aidai*, Nr. 9, (2005): 370-373, 370.

³ Aleida Assmann, „Transformations between History and Memory“, *Social research*, 75, No. 1, (2008): 49-72, 52-56.

⁴ Živilė Pipinytė, „Viena „Tarybų Lietuva“, arba Įsivaizduotos šalies metraštis“, *Kinas*, žiūrėta 20223 m. sausio 7 d.

<https://www.zurnalaskinas.lt/kino-istorija/2021-10-01/Viena-Tarybu-Lietuva-arba-Isivaizduotos-salies-metraštis>

⁵ *Ibid.*

⁶ Benedict Anderson, *Įsivaizduojamos bendruomenės: apmąstymai apie nacionalizmo kilmę ir plitimą*. (Vilnius: Baltos lankos, 1999), 21.

⁷ *Ibid.*, 26.

istoriją, reiktų išartikuluoti šį archajišką ambivalentiškumą [...]“.⁸ Taigi, konstruojant modernią politinę bendruomenę ir projektuojant jos ateitį, pasitelkiami praeities įvykiai, traumas bei simboliai, kurie mitologizuojami ir tampa pasakojimu apie dabartį. Kaip rašo Živilė Gaižutytė – Filipavičienė, santykį su Antrojo pasaulinio karo ir pokario įvykiais galime vadinti viena didžiausių lietuvių traumų. Tikėtina, jog dėl šios priežasties pokaris bei partizaninis karas Lietuvoje tapo viena iš svarbių temų formuojant kultūrinę atmintį. Šio laikotarpio kolektyvines ir individualias patirtis Lietuvos kino kūrėjai ėmė fiksuoti ir įvaizdinti tik Lietuvai atkūrus nepriklausomybę⁹. Lietuvos karo ar pasipriešinimo simbolikos reikšmė bendruomenės ir kultūrinės atminties kūrime nėra atsitiktinė. Joane Nagel yra rašiusi, jog suverenios valstybės kūrimas dažnai turi revoliucijos ar anti-kolonialistinio pasipriešinimo formą, todėl nacionalizmas giliai susisaistęs su militarizmu¹⁰. Feministinės krypties mąstytojos teigia, jog būtent tokia identifikacija ir sąsaja tarp militarizmo ir pilietybės šią konstruoja pagal vyrišką gyvenimo ciklą, vyriškumo konceptą, taip sukurdamą visiškai skirtingus moteriškos ir vyriškos pilietybės rėmus¹¹.

Lyties kategorija apmąstant įsivaizduojamos bendruomenės bei jos kultūrinės atminties kūrimą svarbi ir dėl to, kaip teigė ir Nira Yuval-Davis, kad tautiškumo (*angl. nationhood*) konstravimas dažnai įtraukia labai specifinę vyriškumo bei moteriškumo sampratą.¹² Lytis, mąstant apie tautą, tampa svarbiu rodikliu simbolizmui bei metaforoms, grindžiančioms politinį gyvenimą. Pavyzdžiui, įprastas moteris/vyros, privataus/viešo gyvenimo sugretinimas gali sąlygoti moterų pašalinimą iš viešojo, pilietinio, „civilizuoto“ politinio gyvenimo.¹³ Yuval-Davis teigimu, vyrai simbolinėje tvarkoje dažnai reprezentuoja karą, o moterys – taiką. Galbūt todėl tik 14 proc. apklaustųjų Lietuvoje palaiko moterų šaukimą į privalomąją karo tarnybą¹⁴. Nepaisant moterų dalyvavimo politiniame gyvenime, jos nėra asocijuojamos su karu ar karine pilietine pareiga. Dažnai moterys, netekusios savo subjektyvumo, pačios tampa tautos simboline reprezentacija. Tuo tarpu nacionalinis projektas dažnai priartina vyrų reprezentaciją prie karo simbolikos – mirties ir žudymo. Tokia vyro-piliečio pareiga bei vaidmuo.¹⁵

⁸ Homi K. Bhabha, *Nation and narration*, (London: Routledge, 1990), 294.

⁹ Živilė Gaižutytė-Filipavičienė, „Kinematografinės atminties remediacijos, jų recepcija ir sklaida visuomenėje“, *LOGOS*, 89, (2016), 26-35, 28.

¹⁰ Joane Nagel, „Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations“ *Ethnic and Racial Studies*, 21, 2, (1998), 247

¹¹ Orna Sasson-Levy, „Commentary: Women’s Memories Of Soldiering: An Intersectionality Perspective“, in *Gendered Wars, Gendered Memories, Feminist Conversations on War, Genocide and Political Violence*, edited by Ayse Gul Altinay and Andrea Peto, (New York: Routledge, 2016), 110.

¹² Nira Yuval-Davis, *Gender & Nation* (London: Sage Publications Ltd, 1997), skyrius „Theorizing Gender and Nation“.

¹³ Yuval-Davis, pirmo skyriaus „Theorizing Gender and Nation“ pirmas poskyris „Analysing Women and Gender Relations“.

¹⁴ ELTA, „A. Anuškauskas: moterų šaukimą į privalomąją karo tarnybą palaiko tik 14 proc. apklaustųjų“, Made in Vilnius, žiūrėta 2022 m. birželio 11 d. <https://madeinvilnius.lt/naujienos/lietuvas-naujienos/a-anusauskas-moteru-saukima-i-privalomaja-karo-tarnyba-palaiko-tik-14-proc-apklaustuju/>

¹⁵ Yuval-Davis, trečio skyriaus „Cultural Reproduction and Gender Relations“ pirmas poskyris „The Notion of Culture“.

Ilgą laiką tarnavimas kariuomenėje buvo susijęs su SSRS kariuomene, t.y. priklausomybe nuo okupacinės valdžios bei galios. Tautiškumas iki šiol dažnai siejamas su inteligentija – išskirtinėmis asmenybėmis, kurios puoselėjo lietuvių kalbą, kultūrą, literatūrą. Partizanų tema šiame kontekste užpildo nišą, kuri taip pat svarbi tautiniam projektui – aktyvaus paprasto piliečio, pasiruošusio kovoti ir mirti. Piliečio, kuris nebūtinai tapatintųsi su inteligentija. Tai susiję ir su karo legitimizacija. Kaip rašo Joan W. Scott, karo legitimizavimas (o tiksliau, jaunų žmonių aukojimas valstybės labui) dažnai simbolinėje plotmėje buvo siejamas su vyriškumu – atsakomybe apsaugoti tuos, kurie silpni – moteris ir vaikus.¹⁶

Lietuvos partizaninio karo kontekste svarbu paminėti, jog moterys buvo jo dalyvės – dažnai priklausė ryšininkių ar rėmėjų kategorijai, tačiau dėl jų įstojimo į aktyvių kovotojų gretas buvo įvairiausių nuomonių.¹⁷ 1949 m. Lietuvos laisvės kovos sąjūdis (toliau – LLKS) suformulavo nuostatą: kiek galima vengti į aktyvių kovotojų gretas priimti moteris. Kitame LLKS dokumente nurodyta, kad moterys partizanės traktuojamos taip pat, kaip vyrai. Vis dėlto dažnai buvo traktuojama, jog vienos moters slėptuvėje negalima palikti arba tai, jog moteris kankinama lengviau išduos kitus partizanus.¹⁸ Taigi, moterų įtraukimas į partizaninį karą buvo intensyvių diskusijų, nuomonių ir nerimo susikirtimas.

Yuval-Davis taip pat rašo ir apie moteris kareives. Autorė teigia, jog revoliucinės transformacijos Pirmojo pasaulinio karo kontekste bei tam tikrų vaidmenų apsikėitimas galėjo suteikti moterims jų libido bei pykčio išlaisvinimą, tačiau vyrai šį vaizdinį regėjo apimti nerimo. Moterų įtraukimas į kariuomenę kelia grėsmę iki tol, kol yra sukontroliuotas, atskirtas nuo vyriško įsitraukimo ir vyriškų vaidmenų.¹⁹ Nepaisant moterų dalyvavimo kariuomenėje ar kariniuose pasipriešinimuose, istorinėje atmintyje jos dažnai ištrinamos. Apie tai yra rašiusi Weronika Grzebalska, analizuodama moterų dalyvavimą bei simboliką Varšuvos sukilime. Ji teigia, jog moterys sukilime dalyvavo įvairiuose vaidmenyse ir jos sudarė net 22 procentus visų dalyvių, tačiau po sukilimo rašomuose istoriniuose šaltiniuose jos retai figūruoja plačiau nei vienas kitas vardo paminėjimas.²⁰ Panašiai atsitiko ir su Lietuvos partizaniniu karu bei jo samprata. Kaip rašo Aistė Petrauskienė: „Antisovietinio ginkluoto pasipriešinimo, arba partizaninio karo, Lietuvoje istorija ilgą laiką buvo pasakojama kaip vyrų istorija, kurioje dominavo kautynių ir mūšių aprašymai, žuvusiųjų

¹⁶ Joan W. Scott. „Gender: A Useful Category of Historical Analysis“ *The American Historical Review*, Vol. 91, No. 5, (1986): 1053 – 1075, 1073.

¹⁷ Žaneta Smolskutė, „Moterų dalyvavimo ginkluotame pasipriešinime 1994-1953 m. ypatumai“ *Genocidas ir rezistencija*, Nr. 2, (2006): 53-62, 54.

¹⁸ *Ibid*, 55 – 58.

¹⁹ Yuval-Davis, penkto skyriaus „Gendered Militaries, Gendered Wars“ trečias poskyris „Women as Soldiers“.

²⁰ Weronika Grzebalska, „Militarizing the Nation: Gender Politics of the Warsaw Uprising“, in *Gendered Wars, Gendered Memories, Feminist Conversations on War, Genocide and Political Violence*, edited by Ayse Gul Altinay and Andrea Peto, (New York: Routledge, 2016), 121-122.

istorijos.“ Ji pabrėžia, jog atkurtos nepriklausomos Lietuvos istorinėje literatūroje mokslinių tyrimų apie moteris partizaniniame kare vis dar stokojama.²¹

Lyties kategorija tautinio mito konstravimo kontekste Lietuvoje svarbi ir dėl to, jog jai neskiriama daug dėmesio. Odeta Žukauskienė pabrėžia tai, jog kinas XX a. reflektavo atminties procesus ir skatino atminties diskurso raidą. Savo darbe ji ypatingą dėmesį skiria filmams, kurie trina ribą tarp meninio ir dokumentinio kino, analizuoja ir moterų, ir vyrų režisierių filmus, kviescionuodama jų kuriamą atminties sampratą, tačiau neskiria dėmesio lyties kategorijai šiuose filmuose.²² Žilvilė Gaižutytė-Filipavičienė taip pat skiria dėmesį atminties kūrimui ir vaizdavimui kine, tačiau skiria dėmesį animacinei dokumentikai, analizuodama, kaip šis žanras leidžia reikštis poleminei atminčiai, o animacija užpildo trūkstamus *postatminties* plyšius.²³ Didesnį dėmesį lyčiai skiria Dovilė Budrytė. Straipsnyje „Lytis, karas ir atmintis: „atminties taškai“ Lietuvos partizaniniame kare (1944-1953) dalyvavusių moterų pasakojimuose“ ji taiko lyties prieigą ir tiria dviejų buvusių partizanų ryšininkų pasakojimus. Autorė norėjo pamatyti, kaip atmintis pranoksta individualų lygį ir susikerta su hegemoniniais naratyvais, kurie paprastai linkę supaprastinti praeitį. Ji pastebėjo, jog abi moterys pasižymi jų pačių sau primestu nereikšmingumu ir jų pasakojimų tyrimas atskleidžia partizaninio karo kompleksiskumą.²⁴ Taigi, tyrimų apie moteris partizaniniame kare bei kultūrinės atminties kūrimą kinematografiniais įrankiais yra, tačiau pastebimas trūkumas analizės, kuri tirtų, kokią lyties tvarką steigė kinematografija apie partizaninį karą.

Dokumentinis kinas – reikšminga kultūrinės atminties forma dėl kelių priežasčių. Visų pirma, jis dažnai traktuojamas kaip teisingas, antitezė fikcijai, vaidybiniam kinui. Tai – dokumentas, patvirtinantis istoriją. Stella Bruzzi knygoje „Naujoji dokumentika“ aptaria tokių autorių kaip Erik Barnouw dokumentinio kino, kaip visad subjektyvaus, sampratą: „Dokumentinio kino kūrėjas, kaip bet koks kitas komunikuoja bet kurioje kitoje medijoje, padaro begalę pasirinkimų. Jis pasirenka temas, žmones, žodžius, kadrus...“²⁵ Stella Bruzzi supranta dokumentiką kaip performatyvų kūrinį, o konvencinę televizinę dokumentiką kaip ne-dialektinę, bandančią įtvirtinti hegemoninį diskursą. Šiame tyrime ši prieiga bus svarbi dėl to, jog analizės objektu yra teledokumentika, režisieriaus Edmundo Zubavičiaus partizaninio karo tematika sukurti filmai, kurie buvo transliuojami Lietuvos televizijos. Taikant diskurso analizę (dokumentinio kino naratologiją bei archyvo analizę) tiriami

²¹ Aistė Petrauskienė, „Moteris Lietuvos partizaniniame kare: nuo formalaus reglamentavimo iki praktinio veikimo“, *Acta Historica Universitatis Klaipedensis* XLII, (2021):241-261, 241-243.

²² Odeta Žukauskienė, „Kinas ir daugialypis atminties diskursas“ *Lietuvos kultūros tyrimai* Nr. 6, (2015): 36-57, 50 – 55.

²³ Žilvilė Gaižutytė-Filipavičienė, „Nacionalinis tapatumas ir atmintis šiuolaikinėje ekranosferoje ir medijų mene“ kn. *Nacionalinis tapatumas medijų kultūroje*, sud. Žilvilė Gaižutytė-Filipavičienė, Vytautas Rubavičius (Kaunas: Kitos knygos, 2011), 154.

²⁴ Dovilė Budrytė, „Lytis, karas ir atmintis: „Atminties taškai“ Lietuvos partizaniniame kare (1944 -1953) dalyvavusių moterų pasakojimuose“ *LIETUVOS ETNOLOGIJA: socialinės antropologijos ir etnologijos studijos*, Nr. 21, (2021): 127-148, 143.

²⁵ Stella Bruzzi, *New Documentary*, (New York: Routledge, 2006), 6.

dokumentiniai filmai apie partizanus, sukurti pirmuoju nepriklausomybės dešimtmečiu – tuo metu, kai įvyko politinis lūžis ir buvo pradėta formuoti nepriklausomos Lietuvos istorinė atmintis.

Pasirinkti septyni dokumentiniai režisieriaus Edmundo Zubavičiaus filmai – visi, sukurti per pirmąjį nepriklausomybės dešimtmetį: „Gyvenimas mirties rate“ (1994), „Partizanai“ (1993), „Gyvenimas po mėnuliu“ (1995), „Partizanės“ (1995), „Vienatvės pilnatis“ (1996), „Skeveldros“ (1997), „Karas po karo“ (1998).

Edmundo Zubavičiaus režisuoti filmai pasirinkti neatsitiktinai: politinio lūžio ekrane metu vienas svarbiausių žingsnių buvo kino žurnalo „Tarybų Lietuva“ pavadinimo pakeitimas į „Lietuvos kroniką“. Tai įvyko steigiamajame Sąjūdžio suvažiavime 1988 metais, pritarus Lietuvos komunistų partijos vadovams.²⁶ Kaip rašo Renata Stonytė, kronikos kūrybinė komanda politinės transformacijos laikotarpiu kito nedaug, o tarp kūrybinės grupės narių buvo ir Edmundas Zubavičius.²⁷ Nors ekrane buvo leistos rodyti vėliavos, politikos lyderių veidai, kronikos kūrėjai turinį keitė lėtai, tarsi būtų negalėję atitrūkti nuo sovietiniai dokumentikai nustatytų standartų.²⁸ Šis autorės pastebėjimas svarbus dėl to, jog ji įvardija konkrečius aptariamąs kronikos bruožus – įsakmų komentatoriaus balsą, kuris paaiškina, kaip „matyti“ Lietuvoje vykstančius įvykius, muziką, bendrą kinematografinę stilistiką, kuri paverčia turinį galutiniu pranešimu. Nors pabrėžiama, jog režisierius E. Zubavičius šiais metais kruopščiai dokumentavo Lietuvos politinius įvykius – mitingus, suvažiavimus, svarbiausias akcijas, tačiau tiek kuriamoje kronikoje, tiek aptariamoje dokumentikoje naudojami panašūs kinematografiniai įrankiai.

Šis kūrėjas taip pat dažnai įvardijamas kaip vienas darbščiausių Lietuvos dokumentikos kūrėjų,²⁹ jis pirmasis sukūrė filmus, kuriuose dar spėta įamžinti liudininkų prisiminimus³⁰ bei už asmeninį indėlį įamžinant pasipriešinimo dalyvių ir kovotojų už Lietuvos laisvę atminimą yra apdovanotas ordino „Už nuopelnus Lietuvai“ Riterio kryžiumi.³¹ 1991-1993 metais Edmundas Zubavičius buvo Lietuvos radijo ir televizijos studijos *Teledokumentika* direktorius, o 1993 – 2000 metais Lietuvos televizijos Filmų studijos režisierius.³² Rūta Oginskaitė teigia, jog režisierius Zubavičius ir operatorius Damulis yra du dokumentinio kino kūrėjai, kurie formavo tuometinės –

²⁶ Anna Mikonis – Railienė et al. sud., *Politinis Lūžis ekrane: (Po)komunistinė transformacija Lietuvos dokumentiniame kine, videokronikoje ir televizijoje* (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020), 18-19.

²⁷ Renata Stonytė, „Kino kronika Lietuvoje (1988-1991): atmintis, tauta ir politikos kaita“, kn. *Politinis Lūžis ekrane: (Po)komunistinė transformacija Lietuvos dokumentiniame kine, videokronikoje ir televizijoje*, sud. Anna Mikonis – Railienė, (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020), 188.

²⁸ *Ibid.*, 220.

²⁹ Rūta Oginskaitė, „Edmundas Zubavičius, lyrikas ir publicistas“, *Kinas*, Nr. 3 (2019), 54 – 59.

³⁰ Živilė Pipinytė, „Neperžengti barjerai: Jono Vaitkaus filmo „Vieni vieni“ premjera“, *7 meno dienos*, Nr. 603, (2004), https://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=603&str_id=3007

³¹ Rūta Oginskaitė, „Edmundas Zubavičius, lyrikas ir publicistas“, *Kinas*, Nr. 3 (2019), 54 – 59

³² Laura Blynaitė, „Edmundas Zubavičius“, VLE, žiūrėta 2022 m. birželio 11 d. <https://www.vle.lt/straipsnis/edmundas-zubavicius/>

nepriklausomos Lietuvos – „ideologinės dokumentikos stilių, visą jos estetiką“.³³ Živilė Pipinytė, recenzuodama filmą „Partizanės“ (1995), rašo, jog šie pasakojimai (partizanų liudijimai) iškart sugriauna sovietmečiu ilgai ir atkakliai diegtus mitus apie pokario „pilietinį karą“ ir sukilusią tautą.³⁴ „Už nuopelnus Lietuvai“ Riterio kryžius Zubavičiui buvo skirtas tuometinio šalies prezidento Valdo Adamkaus būtent už dokumentinius filmus apie partizanus („Karas po karo“, „Partizanai“, „Vienatvės pilnatis“ ir kt.).³⁵ Taigi, Edmundas Zubavičius bei jo indėlis į Lietuvos dokumentiką bei istorinės atminties formavimą pabrėžiamas tiek meno kritikų, tiek valstybinių institucijų.

Septyni tyrime analizuojami filmai Edmundo Zubavičiaus sukurti pirmuoju nepriklausomybės laikotarpiu ir pasakoja skirtingus partizaninio karo aspektus. Pirmasis filmas – „Partizanai“ (1993) – žvilgsnį kreipia į Adolfo Ramanausko-Vanago, partizanų vado, portretą. Šiame filme kuriama Zubavičiaus kinematografinė kalba, kuri atsikartoja ir tolimesniuose jo filmuose. Visų pirma – teritorijos reikšmė, kuri atsiskleidžia ir titruose, įvardijančiuose lokaciją, ir titruose, apibūdinančiuose kalbėtojus. Filme naudojamas žlugusio režimo archyvas, kuris supriešinamas su šeimos archyvu, liudijimais, dienoraščiais. Tokiu būdu išryškėja Vanago, kaip tautos lyderio ir herojaus, vaidmuo. Taip pat pabrėžiamas šeimos konstruktas, pagal kurį kalbama apie tautą ir partizanus ir didelė reikšmė teikiama Vanago dukrai.

Antrajame ciklo filme „Gyvenimas mirties rate“ (1994) piešiamas partizano Jono Kimšto-Žalgirio portretas, kuriame atsikartoja panašūs kinematografiniai elementai. Šis filmas struktūruojamas tarsi būtų Kimšto dukros ieškojimas ir tyrimas, todėl vis labiau išryškėja partizano dukros vaidmuo tautiniame pasakojime.

„Gyvenime po mėnuliu“ (1995) išryškėja tautos kaip šeimos konstravimas. Pagrindinė filmo liudytoja nėra partizano šeimos narė, ji – Čičinkų kaimo gyventoja, slėpusi partizaną Praną Guigą, todėl pasakojime pradedama naudoti šeimos metafora artimam santykiui sukurti.

„Partizanės“ (1995) išsiskiria savo deklaruotu subjektu – tai turėtų būti pasakojimas apie moteris kovotojas. Tačiau šiame filme išryškėja jų liudijimas ir šeimos metafora, kuriama aplink jų santykį su partizanu Jonu Žemaičiu-Vytautu bei jo sūnumi. Šeimos metaforą pabrėžia ir naudojamas gausus šeimos archyvas, kuriame vaizduojamos moterys su vaikais bei partizanų portretai. Šis sukuria komplikuoatą šeimos vaizdinį, kuriame vyrai privačioje sferoje nedalyvauja. Šiame filme taip pat pradeda ryškėti nuorodos į kitas kultūrinės istorijos formas – monumentus, be to, išryškėja religijos – krikščionybės – simboliai. Rodomas Gedimino kalnas padeda steigti Lietuvos, kaip visada

³³ Renata Šukaitytė, „Sovietmečio epochos baigtys ir jų naratyvai kūrybinėje Lietuvos ir Baltijos šalių dokumentikoje“, kn. *Politinis Lūžis ekrane: (Po)komunistinė transformacija Lietuvos dokumentiniame kine, videokronikoje ir televizijoje*, sud. Anna Mikonis – Railienė, (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020), 52.

³⁴ Živilė Pipinytė, „Partizanų liudijimas“, *Lietuvos aidas*, Nr. 128, (1995), 17.

³⁵ Vida Šmigelskienė, „Kino režisierius Edmundas Zubavičius „Kokie mes, toks ir laikmetis“, *Moters savaitgalis*, Nr. 27, (2009), 8-9.

egzistavusios, archajiškos bendruomenės vaizdinį bei susieja partizanus su kitais mitiniais pasakojimais.

„Vienatvės pilnatis“ (1996) – itin įdomus šio ciklo filmas dėl naudojamų identiškų filmo iškarpų iš filmo „Partizanės“ bei vieno iš filmo subjektų. Filmą pasakoja apie partizanų „seserį“ Mariją Žiliūtę. Jame išryškėja kuriamas santykis su Jonu Žemaičiu-Vytautu, kuris, nors nėra šeimininis, yra įvardijamas kaip „meilė“. Šiuo atžvilgiu atsikartoja ir filme „Partizanės“ įvardinta mintis, jog partizanės mylėjo partizanus. Be šio santykio kūrimo, atsiranda dar vienas svarbus motyvas – tai ištikimybė. Nors visos partizanės vienaip ar kitaip dalyvavo mūšiuose, jų reikšmė dažnai siejama su tuo, jog jos neišdavė partizanų, net jeigu ir buvo kankinamos. Marijos Žiliūtės, kaip ir kitų partizanių, vaidmuo partizaniniame kare siejamas su jos asmeniniu santykiu.

„Skeveldros“ (1997) išsiskiria ne tik savo pasakojimo turiniu (filmą apie stribus), tačiau ir liudijimo subjektais. Iki šiol aptartuose filmuose dažniausiai matomos liudijančios moterys, tačiau šįkart kalbinami vyrai. Be šio svarbaus lyties aspekto, filme taip pat naudojamas visai kitoks garsas – jame nebenaudojama muzika, girdimi iš naujo užgarsinti garsai, bažnyčios varpai. Filmą nurodo ir į dabartį: į rinkimus, į partijas, į tai, kaip kalbinami žmonės supranta savo pilietybę ir padėtį. Vyriškų subjektų dominavimas šiame filme sieja vyrišką pilietybę su pasiaukojimu arba išdavyste.

Paskutinysis devintojo dešimtmečio Zubavičiaus filmas „Karas po karo“ išsiskiria ir savo kinematografiniais įrankiais. Šįkart negirdimas paties režisieriaus užkadrinis balsas. Naudojamas ne tik skirtingų laikotarpių bei režimų archyvas, filmuojama ir tuometinė Lietuvos kariuomenė, istorija inscenizuojama o liudininkus pakeičia ekspertai ir istorikai. Liudijimai, pasakojimai ir archyvai perimti istorinės atminties institucijos bei ekspertų, moters vaidmuo karo mitologijoje užslopinamas. Šiame tyrime naudojama sąvoka „mitas“ ir „mitologija“ referuoja į Roland Barthes šiuolaikinio mito sampratą. Barthes supranta mitą kaip kalbą (komunikavimą), tiksliau, intencionaliai formuojamą žinutę. Tai – antrinė semiologinė sistema, kurioje pirminis ženklas ir panaudojamas kaip signifikatas. Mitas pasinaudoja šių ženklų prasmėmis tam, kad pasakotų savo istoriją, komunikuotų savą žinutę. Jis gali būti ir žodinis, ir vizualus³⁶. Tai atrodo tinkama, prieiga, nes dokumentinis filmas konstruojamas pasitelkiant įvairiausių ženklus – fotografijas, liudijimus, istorinius faktus, jie visi dėliojami į vientisą pasakojimą, kuris ir yra filmo žinutė – mitas. Atsekti, kokius ženklus ir kokiais būdais pasisavina šis partizaninis mitas – vienas iš tyrimo tikslų.

Šiame filmų korpuse iškyla pasikartojantys elementai: liudijimas, archyvas, metaforų naudojimas, „dievo balso“ paaiškinimai bei bandymas sukurti teritorijos bei laiko vientisumą. Partizaninį archyvą užpildo dokumentų ir liudytojų gausa: praėjusio režimo archyvas, potencialiai problemiškas dėl represinio žvilgsnio atkartojimo, liudijimai, šeimos albumai bei dienoraščiai, kurių

³⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, (New York: The Noonday Press, 1991), 107-117.

pasirinkimas, vaizdavimas ir apibrėžimas steigia specifišką lyties tvarką. Pirmajame filme („Partizanai“) įsteigiami pirmieji vaizdai ir erdvės, su kuriomis turėtume asocijuoti pasakojimą, tačiau po truputį šis pasakojimas ir teritorija bei laikas yra plečiami, atsiranda abstraktesnis Lietuvos kraštovaizdžio vaizdavimas, dabarties ir praeities maišymas, nuorodos į skirtingas kultūrinės atminties formas. Kaip minėta anksčiau, Edmundo Zubavičiaus filmai apie partizanus išsiskiria dėl to, kad jie filmuoti ir publikuoti laikotarpiu, kai dar buvo išlikusių gyvų įvykių liudininkų. Moterys ir vyrai šiuose filmuose pateikia labai skirtingus liudijimus ir pasitelkiami skirtingiems naratyvams formuoti, todėl svarbu atsekti, kaip šie trys elementai: archyvas, liudijimas, bendruomenės formavimas – apibrėžia moterišką ir vyrišką pilietybę.

Kaip rašo Barthes, mitas apibrėžiamas ne pagal jo žinutės objektą, bet pagal tai, kaip jis paskleidžia ir formuoja žinutę. Jam priskiriamos įvairios reprezentacijos, tarp kurių – ir kinas.³⁷ Jo funkcija yra ne pakeisti ženklų prasmę, bet ją iškreipti, ja pasinaudoti.³⁸ Mitas turi intenciją, tačiau ją slepia. Jis – depolitizuota kalba, kuri paslepia savo intenciją ar savo veikimą ir natūralizuoja steigiamas prasmes, tarsi jos būtų nekaltos, istorinės, visuomet egzistavusios.³⁹

Šis kompaktiškas filmų korpusas, kylantis iš vienos reikšmingiausių institucijų, kuriančių istorines kinoreprezentacijas, ir pelnęs pripažinimą valstybiniu lygmeniu, suteikia gerą progą analizuoti, kaip keitėsi ir formavosi dominuojantis istorinis naratyvas, kaip kinematografinėje mitologijoje konstruojama ir kaip keičiasi lyties tvarka bei moteriška ir vyriška pilietybė.

Tyrimo tikslas:

Zubavičiaus filmų pavyzdžiu ištirti dominuojančių kino pasakojimų apie istoriją lyties tvarką, kuri steigiama pirmuoju nepriklausomybės dešimtmečiu partizanų kinomite, jos raidą bei kaitą, jei tokia egzistuoja.

Tyrimo uždaviniai:

1. Siekiant geriau suvokti tyrimo problematiką, padaryti egzistuojančių tyrimų, skirtų archyvui, liudijimams, dokumentinio kino naratologijai, tautiniams naratyvams ir lyties tvarkai analizuoti, ažvalgą.
2. Surinkti tinkamą filmų korpusą, skirtą pirmam nepriklausomybės dešimtmečiui analizuoti.

³⁷ Roland Barthes, *Mythologies*, 107 – 108.

³⁸ Barthes, 120.

³⁹ *Ibid*, 143.

3. Aprašyti, kaip lyties tvarką galima analizuoti dokumentiniame kine ir sudaryti metodologiją, tinkamiausią medžiagos analizei.
4. Remiantis teoriniu bei metodologiniu pagrindu išanalizuoti, kokia lyties tvarka yra steigama kinematografinėje partizanų mitologijoje pirmame nepriklausomybės dešimtmetyje.

Tyrimo metodologija:

Aptariama kinematografinė mitologija glaudžiai sieja karą su įsivaizduojama bendruomene – Lietuva, todėl steigiamos reikšmės glaudžiai susijusios su lyties tvarka, susidariusia karo laikotarpiu. Dėl militarizmo ir nacionalizmo sąsajos komplikuotumo šiai analizei reikšminga feministinė prieiga, kuri leistų atkreipti dėmesį į steigiamos moteriškos ir vyriškos pilietybės skirtumus.

Analizė bus atliekama atkreipiant dėmesį į kelis šių filmų elementus. Visų pirma, aptariamas ir analizuojamas archyvo naudojimas ir remedijavimas. Filmai yra kuriami pirmuoju nepriklausomybės dešimtmečiu ir juose gausu žlugusio režimo archyvo, todėl iš pradžių reikšminga atkreipti dėmesį, koks santykis su dominavusiu naratyvu steigiamas, kokiais būdais jie yra supriešinami bei kas sudaro alternatyvą instituciniam sovietiniam archyvui bei kokios reikšmės naudojamose fotografijose atsiranda. Filmuose sovietiniam archyvui dažnai priešinami moterų liudininkų pasakojimai, todėl liudijimas yra antra šio tyrimo ašis. Paskutinėje dalyje reikšminga apžvelgti, kaip įvairiais kinematografiniais įrankiais bei bendru pasakojimu sukuriamas tautos laikas, bendruomenės ir pilietybės sampratos.

Kertiniai tokio struktūravimo motyvai ir idėjos:

1. **Archyvas:** Zubavičiaus filmai vieni pirmųjų įvedę partizanų nuotraukas į kinematografinį pasakojimą. Archyvą panaudojus kine, atlikus įvairias montažo operacijas, nuotrauka nebėra ta pati nuotrauka, pakeičiami į ją žiūrėjimo, jos dekodavimo būdai.⁴⁰ Nemaža dalis panaudojamo archyvo yra praėjusio politinio ir skopinio režimo⁴¹ – medžiaga, sužeistų kūnų nuotraukos, bylos. Įvairaus: asmeninio, šeimos ir institucinio, archyvo remedijavimas ir pasitelkimas vienam naratyvui sukelia atsikartojančio represinio žvilgsnio riziką. Kaip, analizuodama archyvą ir jo panaudojimą vizualiose medijose, rašo Stella Bruzzi – egzistuoja reikšminga skirtis tarp „naujienu“ ir „dokumentinio filmo“. „Naujienos“ tiesiog rodo įvykį, dokumentinis filmas sukuria struktūrą ir prasmę.⁴² Dėl šių dokumentinių filmų bruožų tyrime

⁴⁰ Natalija Arlauskaitė, *Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine*, (Vilnius:Vilniaus universiteto leidykla, 2020), 43.

⁴¹ *Ibid*, 51.

⁴² Stella Bruzzi, *New Documentary*, (New York: Routledge, 2006),27.

bus naudojama ir Roland Barthes sąvoka „mitas“ bei „mitologija“. Kaip autorius rašo, „mitui apibūdinti svarbus ne pats pranešimo objektas, o tai, kaip jis pranešamas[...]“.⁴³ Šiuose filmuose taip pat naudojamas šeimos archyvas, kuriame galimai atsiskleidžia tuometinės visuomenės struktūros. Montažo operacijomis ir interpretacijomis kūrėjas apibrėžia rodomo archyvo reikšmės, todėl archyvo (žlugusio režimo archyvo, šeimos albumo) sąvokos reikšmingos ištirti – kaip Zubavičius interpretuoja ir pateikia kūnus, veidus, šeimą nuotraukose.

2. Kaip aukščiau buvo minėta, Edmundo Zubavičiaus filmai buvo vieni pirmųjų, kuriuose buvo naudojamas dar gyvų partizanų liudininkų pasakojimas, todėl **liudijimas** šiame tyrime bus itin svarbus analizės elementas. Liudijimui analizuoti bus pasitelkti keli autoriai: Giorgio Agamben, Shoshana Felman ir Dori Laub. Felman ir Laub rašė, jog būtent liudijimas dažnai kompensuoja istorinio archyvo, įrodymų trūkumą.⁴⁴ Agamben užfiksavo liudijimo problemškumą, kuris patiriamas ir analizuojamuose filmuose – „tikrieji liudininkai“ yra tie, kurie jau nebegali liudyti, išgyvenę liudija „už juos“, tampa jų atstovais.⁴⁵ Partizaninės kovos atveju didžioji dalis kovotojų vyrų yra mirę, taigi, liudytojos tampa moterys, kurios išgyvena, arba jų vaikai – taip galimai jos konstruojamos kaip simbolinės, tradicinės tvarkos tęsėjos.
3. Trečioji ašis – tai **asmens ir bendruomenės santykis**. Šiai analizei pasitelkiama feministinė Nira Yuval Davis priega, kuri leidžia atsekti valstybės bei tautos kūrime atsirandančią prasmių tvarką bei tai, kaip apibrėžiama vyriška bei moteriška pilietybė. Yuval – Davis sieja pilietybę su individo ir tautos santykiu, jo gebėjimu internalizuoti bendros kilmės ir likimo mitus.⁴⁶ Be to, kaip minėta anksčiau, mito konstravimas karinio pasipriešinimo pagrindu gali sukurti problemšką vyrišką ir moterišką pilietybę.

Archyvas: kaip remedijuojant kuriama lyties tvarka?

Edmundo Zubavičiaus dokumentiniuose filmuose apie partizanus naudojamam archyvui ir jo remedijavimo ypatumams įvardinti padėtų jų tipologinis apibrėžimas. Dokumentinio kino istorikas ir teoretikas Bills Nichols sukūrė dokumentinio kino tipologiją, kuri atskleidžia skirtingas etines problemas, kylančias iš naudojamos kinematografinės strategijos. Visi 7 aptariamai filmai gali būti siejami su jo įvardijamu *aiškinamuoju* dokumentikos tipu, kurio pagrindinis bruožas – aiškinamasis, dažnai autoritetingas „dievo balsas“, vaizdai šiuo atveju dažnai atlieka iliustratyvią funkciją,

⁴³ Barthes, 82.

⁴⁴ Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, (New York and London: Routledge, 2001), 57.

⁴⁵ Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The witness and the archive*, (New York: Zone Books, 1999), 34-36.

⁴⁶ Yuval-Davis, penktojo skyriaus „Gendered Militaries, Gendered Wars“ penktas poskyris „Wars as Gendered Constructions“.

patvirtina naratyvą bei argumentus.⁴⁷ Ši kinematografinė raiška pasitelkia archyvą ir perkonstruoja jo prasmę savojo naratyvo steigimui. Stella Bruzzi taip pat pabrėžia „dievo balsą“ dvilypumą ir galią – už kadro girdimas balsas sukuria autoriteto įspūdį laviruodamas tarp logiškos ir neutralios bei iracionaliai selektyvios savi-reprezentacijos. Kadangi tokią galią dažniausiai turi balto, viduriniąjai klasei priklausančio vyro anoniminis balsas, tai susieja užkadrinį balsą su represyvumu. Ji pratęsia Kaja Silverman mintį, jog hollywoodiniuose filmuose vyriškas subjektyvumas pilnai realizuojamas būtent tada, kai jis mažiausiai matomas. Pasak Bruzzi, galima būtų teigti, jog „dievo balsas“ įvairiausiose savo galios ir universalumo išraiškose siejamas su vyriškumu ir anonimiškumu.⁴⁸ Dėl šios priežasties Edmundo Zubavičiaus filmuose girdimas „dievo balsas“, kuris apibrėžia remedijuojamo archyvo reikšmes, galimai suprantamas kaip objektyvus, neselektyvus.

Aiškinamojoje dokumentikoje archyvas perdėliojamas ir apibrėžiamas taip, kad padėtų konstruoti pasakojimą arba tai, ką Bill Nichols įvardija kaip argumentą. Kadangi aiškinamoji dokumentika nereflektuoja savo fiktyvumo, ji sudaro įspūdį, jog viskas, kas įvyksta priešais kamerą – montažas, interviu, inscenizacija – būtų įvykę, net jeigu šios kameros nebūtų.⁴⁹

Visos montažo operacijos reguliuoja dokumento ar archyvo žinojimo intrigą, keičia jo prasmę ir kontekstą. Ypač fotografinį dokumentą problemina specializuotos diskusijos archyvistikos, teisės, istorijos srityse – ten, kur ji yra naudojama kaip šaltinis, įrodymas ar liudijimas.⁵⁰ Tačiau, kaip rašo Dai Vaughan, „sukurti dokumentiką – tai įtikinti žiūrovą, kad tai, kas atrodo, iš tiesų yra.“ Dokumentas turi savą prasmę (*angl. meaning*), tačiau gali neturėti interpretacijos, o interpretacija dokumentiniame filme yra vienas reikšmingiausių kinematografinių įrankių, ji informuoja žiūrovą, kaip dokumentas turi būti interpretuojamas ir suprantamas⁵¹.

Dokumentika, kaip teigia Bill Nichols, yra institucionalizuoto žinojimo forma. Ji, kaip ir kiti realybę reprezentuojantys diskursai, yra atsakinga apibūdinti ir interpretuoti kolektyvinę patirtį. Be to, ji, kaip ir kiti diskursai (teisės, šeimos, švietimo, ekonomikos, politikos, tautos), konstruoja socialinę realybę.⁵² Taigi, Edmundo Zubavičiaus pasitelkiami kinematografiniai įrankiai, kurie gali būti priskirti aiškinamosios dokumentikos tipui, apeliuoja į objektyvumą, vientisą pasakojimą, pasitelkia ir keičia archyvo prasmes tam, jog įrodytų savo argumentą arba sukurtų naratyvą. Šiame skyriuje bus aptariami kelios iš archyvo panaudojimo kylančios problemos bei klausimai. Visų pirma, naudojami ir jungiami skirtingų režimų (t.y. ir vizualiųjų režimų) archyvai bei jų kuriamas vientisas pasakojimas. Tuomet bus apžvelgiama, kas atlieka archyvo remedijavimą, kam priskiriama ši

⁴⁷ Bill Nichols, *Representing Reality*, (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 34.

⁴⁸ Stella Bruzzi, *New Documentary*, (New York: Routledge, 2006), 57 -58.

⁴⁹ Nichols, 78.

⁵⁰ Natalija Arlauskaitė, *Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine*, (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020), 43-69.

⁵¹ Bruzzi, 17.

⁵² Nichols, 10-14.

atsakomybė ir kaip jis atliekamas. Šiuose filmuose dažnai pasirodo moterys liudytojos ir dalyvės, kurios rodomos kaip atsakingos už archyvą, jo perdavimą ir organizavimą, o pats kūrėjas vaizduojamas kaip pasyvus stebėtojas bei klausytojas. Paskutiniame skyriuje bus analizuojama, kaip tiksliai įkontekstinamas archyvas, ką jis reprezentuoja bei kam yra suteikiamas subjektiškumas.

Skirtingų režimų archyvai

„Šio filmo legenda, tikimės ne tik poetinė, bet ir istorinė, ne vien todėl, kad istorija taip negailestingai ir šiurpiai brukosi į žmonių gyvenimus. Žmonės, didvyriškai bandę atsispirti fatališkai istorijos tėkmei, patys ją kūrė savo krauju ir gyvybėmis. Ir pasiliko kol kas tik legendoje,“⁵³ – šiais žodžiais prabyla užkadrinis pasakotojas iškart pasirodžius filmo „Partizanai“ (1993) titrams. Rodomas spalvingas sodybos planas, kamera po truputį atsitraukia, o vaizdas po truputį netenka spalvų, kol tampa juodai baltas ir nežymiai, nepastebimai sujungiamas su sovietiniu archyvu – sprogimais, satelitiniais vaizdais, raudonosios armijos žygiavimu Vilniuje. Šis laiko, archyvo, stilistikos, vaizdo ir garso vientisumas verčia suklusti ir apmąstyti šiuose filmuose konstruojamą pasakojimą. Pirmomis filmo minutėmis sąvokos „istorija“ ir „legenda“ nuolat kartojamos ir keičiamos tarpusavyje, po truputį vis ištrinant ribas tarp istorinio ir mitologinio pasakojimo, realybės ir naratyvo. Už kadro girdimi žodžiai „pasiliko kol kas tik legendoje“ nurodo į filmo kuriamą pažadą, jog filmas pavers legendą istorija, istoriniu dokumentu. Tokią žinutę perskaitė ir Sigitas Geda, reflektuodamas Zubavičiaus „Partizanus“ dar 1994 metais žurnale „Kinas“. Jis rašo, jog filme „Stengsimės ieškoti jo pėdsakų, remdamiesi dienoraščiais, prisiminimais, archyvais. Ar šito maža? Dievas žino, kitas, žiūrėk, ir beveik iš nieko bažnyčią pastato!“, o apžvalgą baigia žodžiais: „Edmundas Zubavičius man tą vaizdinį praplėtė ir papildė. Gal ir kitiems. Ir nėra čia jokios legendos“.⁵⁴ Archyvo, dokumentų, liudijimų ir šio dokumentinio filmo apeliacija į tiesą, faktiškumą, objektyvumą ir istoriją ne tik artikuliuojama paties autoriaus, bet ir filmo kritikų, todėl svarbu aptarti, kokiais būdais ir kas tiksliai šiuose filmuose tampa dokumentu.

„Legendos“ ir „istorijos“ sąvokų susipriešinimą galima išgirsti vienoje pirmų scenų, kurioje montuojami skirtingų režimų archyvai. Užkadrinis balsas pasakoja, kad „ši partizaninė legenda nebus herojinė – ir todėl, kad ji istorinė, ir todėl, kad ją taip pasakoja gyvieji ir mirusieji.“ Kaip vieną iš šių pasakotojų Zubavičius įvardija Adolfą Ramanauską-Vanagą, kuris kalba apie tai „savo atsiminimuose, skirtuose dukrai ir mums visiems, pergyvenusiems ir užmiršusiems legendą, savaip rašiusiems istoriją.“ Iškart po šio pristatymo pasirodo SSRS archyvas, kuriame rodomas Komunistų partijos susirinkimas ir Antano Sniečkaus – ilgalaikio Lietuvos komunistų partijos vadovo – kalba.

⁵³ <https://youtu.be/C-4GjsFM--g> [Konkreči scena: 2:04 - 4:09] Čia ir vėliau, šalia filmo nuorodos bus nurodomas konkretus analizuojamų scenų laikas.

⁵⁴ Sigitas Geda, „Pasiūkavimas“, *Kinas*, Nr.1, (1994), 3.

Taip įvedamas supriešinimas, jog buvęs politinis režimas savaip rašė istoriją ir partizaninis karas turėjo tik legendos statusą. Sukuriamas pažadas, kad šiame filme istorija bus perrašoma, bus steigiama istorinė atmintis apie partizaninį karą, o šios atminties dokumentu taps liudijimai, atsiminimai, dienoraščiai. Nuolat jungiant skirtingų politinių režimų archyvus, kuriama įtampa, o sovietinis archyvas įterpiamas į kitą, naują pasakojimą, taip keičiant jo anksčiau steigtas prasmes. Kartais tai daroma tiesioginiu žodžiu atsakymu, kaip aptariamoje scenoje, kurioje Antanas Sniečkus baigia savo kalbą, sakydamas, jog „šiandien ta darbo liaudis laisva ir kuria naują gyvenimą po Stalino Konstitucijos saule.“ Iš karto po šių žodžių pasigirsta ir Zubavičiaus balsas: „Po Stalino Konstitucijos saule. Mus iš tėviškės tremia, kalėjiman ima, o jūs kažin ar matot mūs pasišventimą?[...]“, kuriame jis skaito Vanago prisiminimus ir tęsia pasakojimą apie Vanagą. Dar prieš steigiant naują naratyvą, paneigiamas senasis, „Stalino saulė“ siejama su tremtimi, sovietinis režimas – su falsifikacija, melu.

Remedijuojamas ne tik vizualus, vaizdinis sovietinis archyvas. Kitame Zubavičiaus filme – „Gyvenimas mirties rate“ (1994) – pasirenkamos valdžios institucijų bylos, kurios supriešinamos ir „perdengiamos“ filmuota medžiaga arba šeimos archyvu. Filme pasakojama apie vieną iš partizanų vadų – Joną Kimštą. Apie šį filmą yra užsiminęs ir Mindaugas Pocius, apžvelgdamas Jono Kimšto-Žalgirio asmenybę bei biografijos bruožus. Jis teigė, jog „kino režisierius Edmundas Zubavičius sukūrė ramų, neprovokuojantį ir nepropagandinį dokumentinį filmą apie J. Kimšą „Gyvenimas mirties rate“.“ Taip pat autorius cituoja ir kritikus, kurie įvardija kino filmą kaip „kūrinį ne apie didvyrius, bet apie žmones, kurų likime susimaišęs heroizmas ir išdavystė ir kurių vaikams joks teisėjas neįstengs pasakyti nuosprendžio apie jų tėvus, nes nėra tokio teisėjo, įstengsiančio pasverti heroizmo dydį“. ⁵⁵ Zubavičiaus filmų apžvalgose atsikartoja panašūs motyvai – „dramatiškas tikrumas“, „nepropagandiškumas“, kuris nurodo į buvusio ir esamo vizualaus režimo vertinimą. Sovietinis naratyvas ir autoriaus, ir kritikų diskvalifikuojamas kaip melagingas, kaip propaganda, todėl jam steigiamam alternatyviam pasakojimui suteikiama „tiesos“ ir „tikrumo“ reikšmė, taip pat ir patvirtinant jo, kaip istorijos, kaip dokumento, reikšmę.

Filme „Partizanai“ dažniausiai su žlugusio režimo archyvu – filmuota medžiaga – supriešinami įskaitomi Vanago prisiminimai, o „Gyvenimas mirties rate“ atsiranda visai kitokios archyvo formos. Filme gausu institucinių sovietinių bylų, kurios kitu (ne Zubavičiaus) balsu įskaitomos rusų kalba, o ekrane raudonomis raidėmis perdengiamos su liudijimais bei šeimos archyvu. Tai, jog bylų skaitymui pasirenkama ir kita kalba, ir kitas balsas, nurodo į Zubavičiaus „dievo balso“ kaip konkuruojančio, alternatyvaus, kuriančio įtampą su sovietiniu archyvu, steigimą. Taip Zubavičius tampa vienu iš

⁵⁵ Mindaugas Pocius, „Jonas Kimštas-Žalgiris - asmenybės ir biografijos bruožai“, *Genocidas ir Rezistencija*, Nr. 2, (2020), 80.

balsų, kuriančių alternatyvų pasakojimą, kartu interpelijuojant auditorijos subjektą⁵⁶, pakviečiant jį identifikuotis su naujuoju režimu.



57

Vienoje iš pirmųjų šio filmo scenų⁵⁸ skaitoma byla: „Operatyvinė saugumo grupė Šimonių valsčiuje, Ertėjos kaime susidūrė su dviem ginkluotais banditais ir sulaikė tris moteris, tarp kurių buvo ir Kimštienė Febronė – kaimo mokyklos vedėja. Pas ją rasta atvirutė su užrašu“. Tuo metu ekrane pasirodo Gražinos Kimštaitės-Kazurienės (Jono Kimšto dukros) ir Febronės Sabaliauskaitės – Kimštienės (Jono Kimšto žmonos) veidai. Jos filme naudojamos kaip pagrindinės liudininkės, kurių pasakojimą patvirtina kiti dokumentai, laiškai bei liudininkai. Tokiu būdu joms sukuriama subjektiškumas, kurio nebuvo instituciniame archyve, o įskaitomos bylos reikšmės perdėliojamos. Bylos įvardijamiems „banditams“ suteikiami veidai, kompleksiškos istorijos, balsas, paneigiamas bylų ir sovietinio archyvo pasakojimo tolydumas. Santykio su sovietiniu archyvu kaita pastebima ir viename iš šios scenos planų (1 paveikslas), kuriame Gražina Kimštaitė-Kazurienė vaizduojama skaitanti dokumentus, o užkadriniu balsu girdimas įskaitytas bylos tekstas. Natalija Arlauskaitė, aptardama filmą „Barbarų žemė“, pastebi, jog filmo gale pasikeičia vaizdų eksponavimo režimas. Filme, kuriame apžvelgiami Benito Mussolini laikų žygiai į Etiopiją ir fašizmas, pasirodo scena, kurioje fotografijos yra čiupinėjamos tiesiogiai ir šis pirštų pakliuvinimas į kadra nurodo į fotografijos medijos privatumą ir žvilgsnio į ją, reikšmės nestabilumą.⁵⁹ Aptariamoje Zubavičiaus filmo scenoje sukuriama panašus santykis – institucinės bylos klausosi, skaito ir nagrinėja pačios bylos aptariami subjektai. Institucija, kuri sekė ir tyrė, klasifikavo ir disciplinavo, dabar yra nagrinėjama pati.

Šiuo atžvilgiu itin reikšminga dar viena šio filmo scena,⁶⁰ kurioje girdimas bylos tekstas apie tai, jog Jonas Kimštas buvo suimtas ir atgabentas į Saugumo ministeriją, tardomas jis nuoširdžiai papasakojo apie nacionalistinį pagrindį bei jo vadovybę, „sutiko padėti saugumo organams likviduoti

⁵⁶ Natalija Arlauskaitė, *Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine*, (Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020), 101-102.

⁵⁷ 1 paveikslas, Kadras iš filmo „Gyvenimas mirties rate“.

⁵⁸ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [03:20 - 03:43]

⁵⁹ Arlauskaitė, 68-69.

⁶⁰ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [46:20 - 51:10]

banditizmą Lietuvoje.“ Po kelių intarpų ši istorija praplečiama liudininkės, ji pasakoja, kaip Jonas Kimštas atrodė: „rankos nupjautos, šitie du pirštai valdomi“, „čia perpjauta po keturias knopkes abiejų rankų ir kojos, ir blauzdos perpjautos per raumenis“, – ji liudija apie tai, ką jis patyrė per tardymus. Taip institucinis žvilgsnis ir balsas atsukamas pats į save. Rearchyvavimo procese iš institucijos bylų, kurios praėjusiam režime kaltino ir teisė subjektus, bylos paverčiamos buvusio režimo represyvumo įkalčiais.

Taigi, buvusiam sovietiniam vizualiam archyvui steigiamas alternatyvus, kuriame dokumentais tampa dienoraščiai, liudijimai, atsiminimai ir pats Zubavičiaus užkadrinis balsas. Kadangi konstruojamas pasakojamas nurodo į žlugusio režimo archyvą kaip melagingą, žiaurų, institucinį, o savąjį kaip tiesą, svarbu pažvelgti, kokie yra šio alternatyvaus archyvo ypatumai ir kokias lyties tvarkos reikšmes jis kuria.

Kas atlieka archyvavimą?

Ričardas Čekutis ir Dalius Žygelis serijoje straipsnių apie moteris partizaniniame kare taip pat mini Edmundą Zubavičių kaip sukūrusį ne vieną dokumentinį filmą apie partizanus, tarp jų ir moteris partizaniniame kare bei cituoja jo žodžius: „Partizanės moterys taip suėjo į mano sielą, kad niekada nepaliks manęs, nes aš išgyvenau jų gyvenimus. Vien Marija Žiliūtė-Eglutė iš „Vienatvės pilnaties“ ko verta!... Jos žvilgsnyje – partizanų šešėliai, tikėjimas ateitimi ir vienatvė, vienatvė“.⁶¹ Šiame poskyryje ir bus apžvelgtas šis aspektas – partizanų moterų kaip partizanų šešėlių, kaip jų simbolinės reikšmės bei archyvo kūrėjų funkcija.

Kaip rašo Nira Yuval-Davis, moterys dažnai konstruojamos kaip reprodukuojančios tautą ne tik biologiškai, bet ir simboliškai. Moteris – tautos reprezentacija, ji perkelia ir savyje talpina kolektyvinį identitetą ir tradicijas.⁶² Be to, kaip ji pabrėžia aptardama literatūrą apie privačią ir viešą erdves, moterys dažnai asocijuojamos su privačia erdve. Kai kurios feministės sulygina viešąją erdvę su politine erdve, o privačią – su šeimos institutu. Ši moters sąsaja su konstruojamu tautos identitetu ir viešąja erdve svarbi Zubavičiaus naudojamo archyvo ir jo re-archyvavimo analizei atlikti. Tiksliau, atsakyti į klausimą, kas atlieka re-archyvavimą ir archyvo perorganizavimą, kas už jį atsakingas.

Pasikartojančios veikėjos keliuose Edmundo Zubavičiaus filmuose – tai moterys liudininkės, kurios tvarko šeimos/partizanų archyvą; rankose jos laiko nuotraukas, kalba sklaidydamos albumus. Filme „Gyvenimas mirties rate“ Vitalija Sabaliauskaitė-Paknienė, viena iš partizanų, rodoma ir

⁶¹ Ričardas Čekutis, Dalius Žygelis, „Laisvės kryžkelės (XIV). Moterys partizaniniame kare“, *Bernardinai*, žiūrėta 2023 m. sausio 7 d. <https://www.bernardinai.lt/2006-05-01-laisves-kryzkeles-xiv-moterys-partizaniniame-kare/>

⁶² Yuval-Davis, trečio skyriaus „Cultural Reproduction and Gender Relations“ pirmas poskyris „The Notion of Culture“.

kalbinama priešais albumą⁶³, jos kalbėjimas sujungiamas su kitomis šeimos, partizanų nuotraukomis, taip nurodant, jog šios nuotraukos, jų tvarka, jų kuriamos prasmės ir naratyvas – moterų liudininkų atsakomybė. Gražina Kimštaitė-Kazurienė (Jono Kimšto dukra) taip pat vaizduojama šalia albumų bei dokumentų – ji išeina iš Lietuvos ypatingojo archyvo pastato. Kuriamas išpūdis, jog tyrimas ir pasakojimas vedamas ir konstruojamas partizano dukros, o ne Edmundo Zubavičiaus ir filmo kameros.⁶⁴ Filme „Partizanės“ (1995) moterų, kaip atsakingų už archyvo kūrimą, konstravimas išryškėja dar labiau – šiame dokumentiniame filme jos vaizduojamos privačioje, namų aplinkoje,⁶⁵ kartais jos įvedamos į sceną kaip kolektyvas – visos atsakingos už kolektyvinės atminties atkūrimą, apdirbimą, generavimą, archyvo organizavimą.

Visuose septyniuose filmuose išryškėja tik viena trumpa scena, kurioje matomi vyrai su archyvu – filme „Partizanai“⁶⁶ du skirtingo amžiaus vyrai varto segtuvus, kuriuose yra įvairūs dokumentai, pasai, užrašai. Vis dėlto iš vėliau pasirodančios trumpos iškarpos⁶⁷ aišku, kad archyvas, kurį komentuoja ir kurį tvarko vyrai – institucionalizuotas, juose yra žemėlapiai ir dokumentai, jų žvilgsnis bei komentarai – ekspertiški.

Didelė dalis filmuose rodomų ir aptariamų fotografijų yra šeimos archyvas. Šeimos albumas ir šeimos fotografijos gali būti analizuojami pabrėžiant valstybės santykį su jais. Tokio požiūrio laikosi Laura Wexler: ji mano, jog šeimos albume galima išvelgti valstybės galios išraiškas. Privati, šeimos sfera nėra atskira nuo politinės sferos, todėl šeimos fotografijose galime išvelgti valdžios pėdsakus. Šeimos albumas – tai, kas jame yra ir kas iš jo yra išimama, gali nurodyti į konkrečius valdžios naratyvus, priimtinius/nepriimtinius identitetus ar kuriamus konceptus. Pavyzdžiui, ji pastebi, jog šiais laikais tapo įprasta į šeimos albumą įdėti besivystančio kūdikio ultragarso nuotrauką. Tokiu būdu ji tampa pirmuoju jo identifikatoriumi, o kūdikis įgauna žmogaus/piliečio statusą dar negimęs.⁶⁸

Taigi, nuotraukos, kurias matome partizanų albumuose, turi savyje valdžios, tuometinių praktikų arba aplinkybių išpaudą. Šeimos albumas šiose scenose nėra komentuojamas, jis įtraukiamas kaip partizaninio karo albumas, tačiau jame pasikartoja panašus motyvas: susiskaldžiusios, atskirtos šeimos portretas. Filme „Partizanai“⁶⁹ matoma atskira Vanago nuotrauka, moters portretas ir paskutinioji – mažo vaiko. Kitoje scenoje pasirodo ir jų visų trijų nuotrauka, kuri atrodo daryta tuo pačiu metu.⁷⁰ Panašus atskyrimas matomas ir filme „Gyvenimas mirties rate“, kurio pradžioje rodomas Jono Kimšto portretas,⁷¹ vėliau papildomas identiška jo ir žmonos nuotrauka. Šis eiliškumas

⁶³ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [9:39-10:08]

⁶⁴ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [13:54 - 15:40]

⁶⁵ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [05:30 -06:00], [33:32-33:40], [49:52-51:00]

⁶⁶ <https://youtu.be/C-4GjsFM--g> [44:08 - 44:50]

⁶⁷ <https://youtu.be/C-4GjsFM--g> [49:30 - 49:38]

⁶⁸ Laura Wexler, „The State of the Album“ *Photography and Culture*, No.10 (2017): 99-103, 102.

⁶⁹ <https://youtu.be/C-4GjsFM--g> [41:53-42:17]

⁷⁰ <https://youtu.be/C-4GjsFM--g> [44:50 - 45:08]

⁷¹ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [01:45 – 02:03] ir [04:57 – 05:05]

pasikartoja tais atvejais, kai vyras rodomas šeimos nuotraukoje, kai jis figūruoja šeimoje. Šiais atvejais jis visuomet pasirodo pirmas nurodant, kad tai yra jo šeima. Aplink jį esantys žmonės yra svarbūs naratyvui, nes turi santykį su vyru. Be to, tokios montažo serijos, kurių pabaigoje matoma visos šeimos nuotrauka, naudojamos išskirtinai šiuose dviejuose filmuose, kurių pasakojimui svarbus partizano žmonos ir dukros vaidmuo bei liudijimas. Apie šių vaidmenų reikšmę bus rašoma kitame skyriuje, tačiau svarbu pažymėti, jog jų vaidmuo tampa svarbus dėl santykio su partizanu. Tai ypač išryškėja filme „Partizanai“, kuriame nuotrauka su dukra pasirodo pačioje pabaigoje, pasakojime apie Vanago mirtį, taip glaudžiai susiejant jo mirtį su dukros (iš)gyvenimu – ji konstruojama kaip partizano palikimas, jo tąsa.



72

Zubavičius montažo procedūromis šiose scenose atkartoja motyvą, kurį vėliau galima matyti šeimos albumuose arba liudininkų namuose – moterų nuotraukas su vaikais ir atskirai laikomą vyro su karine uniformą portretą (2 paveikslas).⁷³ Moterų su vaikais filmuose naudojamose šeimos albumų nuotraukose figūruoja itin dažnai⁷⁴, išskirtiniais atvejais su partizanų vaikais, bet ne savaisiais, pavyzdžiui, Jono Žemaičio sūnumi. Vyrų nuotraukos, pateikiamos iš šeimos albumo, – dažniausiai portretai arba jų vienu nuotrauka.⁷⁵ Šeimos albume išryškėja tuometinės padėties įspaudas – susiskaldžiusios šeimos, kuriose moteris glaudžiai susijusi su privačia erdve, o vyras – su viešąja, politine. Kartais į šeimos albumą patenka ir karo sukurti „šeimos konstruktai“, pavyzdžiui, partizanės su Jono Žemaičio sūnumi nuotrauka (3 paveikslas), kurioje matoma, kad ji globoja vaiką. Moterų, net ir dalyvavusių kariniame pasipriešinime, nuotraukose kuriamos kaip atsakingos už privačią erdvę, net jei ši privati erdvė prasiplečia ir įtraukia komplikotas šeimos konstrukcijas. Vyrai su vaikais rodomi tais atvejais, kai į naratyvą įtraukiamos jų dukros – šios moterų patenka į viešąją erdvę, nes veikia kaip liudininkės vietoje tų (vyrų), kurie nebegali liudyti.

⁷² 2 paveikslas, kadras iš filmo „Partizanės“.

⁷³ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [50:05-50:20]

⁷⁴ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [14:34], [23:46], [24:53]

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=C-4GjsFM--g> [18:00], [41:57]



76

Vis dėlto šiuose filmuose reikšmingos yra ne tik konkrečios fotografijos, bet moterų, kaip atsakingų už jų organizavimą, vaizdas. Šeimos archyvo kuravimas, dažnai priskiriamas moteriai, suvokiamas kaip moters atsakomybė. Tai pastebima ypač tais atvejais, kai tokiam archyvui priklauso dienoraščiai, užrašai, nuotraukos. Pirmojo pasaulinio karo atveju yra pastebėta ir užfiksuota, jog moters vaidmuo išsaugant ir tęsiant šeimos istoriją itin svarbus. Šiuo būdu, kaip teigia Anna Woodham, Laura King, Liz Gloyn, Vicky Crewe ir Fiona Blair, moterys atlieka aktyvų vaidmenį formuodamos asmenines istorijas dabarties ir ateities kartoms – tai Marianne Hirsch įvardinta „post-atminties“ forma.⁷⁷ Kadangi analizuojamuose dokumentiniuose filmuose šeimos fotografijos paverčiamos ir naudojamos partizanų mitologijai paremti, iškeliamos į viešąją erdvę, sukuriama išpūdis, jog moteris yra ne tik atsakingos už šeimos albumą, bet ir už įsivaizduojamos bendruomenės istorinę atmintį bei jos konstravimą.

Nira Yuval-Davis knygoje „Lytis ir Tauta“ cituoja sociologę Valentine Moghadam, kuri išskiria du revoliucinius judėjimus ir moters funkciją juose. Vienais atvejais moterys tampa išsilaisvinimo ir modernizacijos simboliu ir tuomet moterys yra skatinamos dalyvauti kariniame pasipriešinyje, aktyviai įsitraukti į kariuomenę. Kitais atvejais moterys tampa tautinės kultūros ir tradicijos simboliu, kurį reikia atsiimti, tuomet jos yra atskiriamos nuo aktyvaus dalyvavimo judėjime, o jų pagalbiniai vaidmenys yra stipriai kontroliuojami.⁷⁸ Žaneta Smolskutė yra pastebėjusi, jog įsitraukimas į partizanų kovotojų gretas buvo reguliuojamas. Ji mini ir LLKS nuostatą, jog reiktų kiek galima vengti į aktyvių kovotojų gretas priimti moteris, o joms pasitraukus į pogrindį, stengtis išduoti fiktyvius dokumentus ir išvest iš miško.⁷⁹ Remiantis šiomis išvalgomis, galima teigti, jog Lietuvoje ginkluoto pasipriešinio metu moterų funkcija buvo artimesnė antram Valentine Moghadam išskirtam atvejui – jos tapo kultūros ir tradicijos simboliu, todėl šiuose filmuose vaizduojamos moterys, atsakingos už

⁷⁶ 3 paveikslas, kadras iš filmo „Partizanės“.

⁷⁷ Anna Woodham et al., „We Are What We Keep: The „Family Archive“, *Heritage & Society*, Nr. 10, (2019), 1:18, 6.

⁷⁸ Yuval - Davis, penkto skyriaus „Gendered Militaries, Gendered Wars“ trečias poskyris „Women as Soldiers“.

⁷⁹ Žaneta Smolskutė, „Moterų dalyvavimo ginkluotame pasipriešinyje 1994-1953 m. ypatumai“ *Genocidas ir rezistencija*, Nr. 2, (2006): 53-62, 56.

šeimos albumą, taip pat konstruojamos kaip atsakingos už visos istorinės atminties, kultūros perdavimą.

Analizuojant šiuos filmus, taip pat svarbu pabrėžti vienodai montuojamą perėjimą tarp kadru, kuriuose matomos moterys su albumais ir fotografijų ar archyvo, kurių gamyba ar atsiradimo filme priežastys nėra nurodomos ar žinomos. Vienoje pirmųjų filmo „Partizanės“ scenų liudininkė rodoma kartu su albumais, išsklaidytomis nuotraukomis, kryžiumi ir Lietuvos vėliava.⁸⁰ Ji rankoje laiko vieną iš nuotraukų, kamera po truputį priartina mūsų žvilgsnį prie moterų-partizanių nuotraukos, padėtos ant stalo, ir sujungia kadru su ta pačia skenuota nuotrauka, kuri yra ta priartinama, tai atitolinama. Po kelių kadru namų lango vaizdas perdengiamas ir kitomis nuotraukomis, tarp kurių ir išniekintų partizanų kūnų nuotrauka, kurios kilmė, tikėtina, ne šeimos, o institucinis archyvas. Tokie perėjimai tarsi nurodo, jog visos šios nuotraukos yra liudininkių, liudininkės kuria šią istoriją, jos dėlioja sovietinių archyvą, dienoraštį ir pasakojimą. Taigi, sukuriama jų, kaip aktyvių archyvo organizavimo dalyvių, vaidmuo, kuriame kamera ir kūrėjas – tik objektyvus žvilgsnis, stebėtojas be įsikišimo. Išskirtinis šiuo atžvilgiu filmas iš aptariamojo ciklo apie partizanus – „Karas po karo“ (1998). Kaip teigia filmo aprašymas, „Filmas susieja II pasaulinį karą ir partizanų judėjimą Lietuvoje.“ Šiame filme partizanų archyvas jungiamas su Krašto apsaugos savanorių kariniais mokymais. Be to, jame remiamasi nebe liudininkais, bet istorikų, ekspertų – Nijolės Gaškaitės, Bonifaco Ulevičiaus, Kęstučio K. Girniaus – pasakojimu. Dokumentus bei kitus tekstus skaito nebe pats Edmundas Zubavičius, bet aktorius Giedrius Arbačiauskas.

Problemiškumas šiame filme atsiskleidžia Krašto apsaugos savanorių karinių pratybų jungime su archyvu. Kadangi jų panaudojimas nurodomas tik pačioje pabaigoje, padėkoje – „Krašto apsaugos savanorių pajėgų štabo vadovybei, kariniuose mokymuose dalyvavusiems karininkams ir kariams“, pratybų kilmė ir jų funkcija filmo eigoje išlieka neaiški ir neartikuliuota, jos įterpiamos lyg būtų atkuriamosios dokumentikos scenos.⁸¹ Pavyzdžiui, scenoje (4 paveikslas), kurioje užkadrinis pasakotojas teigia, kad „per pirmąjį partizaninio karo etapą žuvo daugiausiai partizanų.“ Tuo metu rodoma archyvinė partizanų nuotrauka, kuri iškart pereina į filmuotą juodai baltą šių laikų pratybų dokumentinę medžiagą, taip sukuriama tęstinumą ir glaudų prasminį ryšį tarp partizanų ir Krašto apsaugos karių. Vientisumas taip pat kuriamas garsu ir vieta: partizanų nuotraukai pasirodžius, girdimi šūviai, kurie tęsiasi ir karinių pratybų scenoje, miško vaizdai atkartojami ir nuotraukoje, ir panoraminiame vaizde, ir pratybose. Be to, visų aptariamų filmų kontekste svarbu pabrėžti, jog tai vienintelės scenos, kuriose matome jaunus žmones. Jauni žmonės iki šio filmo buvo matomi tik archyvuose, neišgyvenusių partizanų nuotraukose. Dovilė Budrytė, analizuodama „atminties taškus“

⁸⁰ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [04:10 - 04:20]

⁸¹ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000244143/karas-po-karo> [11:10 -11:30] bei kitos - [02:50 - 03:17], [09:22 - 09:35]

Lietuvos partizaniniame kare rašo apie „krizės paradigmą“. Ji mini, jog „Lietuvos partizaninio karo reikšmė viešuose naratyvuose ir net kai kurių istorikų darbuose siejama su šiuolaikiniu Lietuvos valstybingumu kuriant pasakojimą apie „pogrindžio partizanų valstybę“, įsipareigojusią Lietuvos⁸² nepriklausomybei ir įteisinusiai tęstinumą tarp tos pagrindinės ir šių dienų valstybės.“⁸³



Taip susietas partizaninis pasipriešinimas su dabartine kariuomenės struktūra nurodo į vieną iš reikšmingų pilietybės konstruktų – pareigą mirti dėl tautos. Kaip mini Yuval-Davis, pilietinė pareiga mirti, aukotis dažnai siejama su vyriškumu, o moteriška pilietybė bei moteriškumas – su silpnumu ir apsaugos reikalingumu.⁸⁴

Taigi, šiuose filmuose matomas ryškus moterų kaip simbolinės, kultūrinės tvarkos nešėjų vaizdas, nurodoma į jų aktyvų darbą su archyvu, tačiau tokiu būdu dažnai slopinamas dokumentikos montažas, archyvo organizavimas, jis tarsi „natūraliai“ kyla iš šeimos.

Paskutiniame filme moterims nebeskiriama tokia funkcija, liudytojos iš naratyvo išnyksta, taip pat išnyksta ir šeimos archyvas, jų funkciją perima ekspertai, kurių dauguma – vyrai. Taip pat atsitinka ir su pačiu Edmundu Zubavičiumi, jo vaidmenį kaip „dievo balso“ ar kūrėjo perima iškūnytas užkadrinis balsas. Taigi, šioje kinematografinėje mitologijoje matome vis didesnę vaidmenį atliekančias institucijas, už kultūrinę atmintį atsakingas institucijas bei vis ryškėjančią apeliaciją į objektyvų pasakojimą, kadangi kūrėjas tampa vis labiau „nematomas“ ir „negirdimas“. Vis dėlto archyvas šiame filme praplečiamas ir šalia jo įtraukiamos net šių laikų karinės pratybos, kurios glaudžiai susieja partizaninį karą su karinėmis institucijomis. Pasakojimas konstruojamas kaip pratęsiantis kitų atminties institucijų, daugiausiai valstybinių, darbą, papildomas kitomis kultūrinėmis ir istorinėmis nuorodomis bei sufikcinamas, vaidinamas, kuriamas.

⁸² 4 paveikslas, kadrai iš filmo „Karas po karo“.

⁸³ Dovilė Budrytė, „Lytis, karas ir atmintis: „Atminties taškai“ Lietuvos partizaniniame kare (1944 -1953) dalyvavusių moterų pasakojimuose“ *Lietuvos etnologija: socialinės antropologijos ir etnologijos studijos*, Nr. 21, (2021): 127-148, 128.

⁸⁴ Yuval-Davis, ketvirto skyriaus „Citizenship and Difference“ penktas poskyris „Citizenship’s rights and Duties“.

Analizuojant archyvą bei archyvo naudojimą, svarbu pabrėžti, kurie rodomi portretai, fotografijos, žmonės yra įvardijami, kokią informaciją apie juos gauname ir kokios informacijos trūksta. Filme „Partizanai“ galima pastebėti vieno asmens kaip herojaus mitologizavimą, t.y. Adolfo Ramanausko-Vanago, bei jo vaizdavimą kaip „herojaus“, ypatingo ar pavyzdinio piliečio.⁸⁵ Scenoje kamera skrieja per įvairias neįvardintų partizanų nuotraukas bei portretus, po truputį priartėja ir sustoja ties Vanago nuotrauka. Pasirodo užrašas/titras – „Adolfas Ramanauskas (Vanagas)“. Vieno herojaus įspūdį sukuria ir tai, jog vienintelis žmogus, kuriam suteikiamas subjektyvumas bei vardas naudojant sovietinį archyvą, yra Antanas Sniečkus.⁸⁶ Lietuvos komunistų partijos lyderio titras atsiranda identiškomis spalvomis, identiškoje vietoje. Viena ir kita scena montuojama greta – Antano Sniečkaus kalba sujungiama su skaitomu tekstu iš Adolfo Ramanausko-Vanago užrašų. Galima daryti prielaidą, jog taip vienas ir kitas yra kuriami kaip dviejų skirtingų polių, karo pusių reprezentacija. Vyksta simbolinė kova, kurioje skirtingus režimus atstovauja vienas lyderis. Nors filmo pavadinimas nurodo į daugiskaitą – „Partizanai“, šiame filme vaizduojamas Ramanauskas-Vanagas, liudytojai liudija apie jį, pabaigoje kalba jo dukra. Vienas tautos lyderis-tėvas atstovauja visą žmonių kategoriją „partizanai“, naujos kuriamos Lietuvos sampratą, taip pat kaip ir Antanas Sniečkus reprezentuoja visą buvusį politinį režimą.

Svarbu pabrėžti, kad panašūs titrai ir įvardijimas šiame ir kituose aptariamuose filmuose rodomi šalia liudytojų, kurių dauguma – moterys, tačiau visai kitoks balansas ir įvardijimas bei tvarka įvedama naudojant archyvą ir fotografiją. Filme „Partizanės“ fotografijų ir jose vaizduojamų moterų neįvardijimas itin pastebimas. Anksčiau minėtoje scenoje, kurioje matome grupės moterų nuotrauką, kurias liudininkė įvardija kaip partizanes, kamera priartėja prie kelių veidų ir greitai skrieja per nuotrauką, kol liudininkė vardija partizanų vardus: Arūnė Martinkevičienė, Antanina Kurtinaitytė, Birutė Ramanauskienė.⁸⁷ Jų nuotraukoje yra gerokai daugiau nei liudininkė įvardija, o judesys per nuotrauką bei jos stambumas nesutampa su vardijamais vardais, todėl identifikacija tarp partizanės ir jos atvaizdo neįvyksta. Filmuose „Partizanai“ ir „Partizanės“ išryškėja skirtingas pasakojimo konstravimas apie vyrus ir moteris, kovojusius partizaniniame kare. Nors abu filmo pavadinimai nurodo į daugiskaitą, filme „Partizanai“ pagrindinis dėmesys skiriamas vienam herojui – partizanų vadui, taip sukuriant tobulo piliečio, tobulo lietuvių vaizdinį, į kurį kiti partizanai turėtų lygiuotis. Vyrų partizanų pasakojimas yra individualizuojamas. Filme „Partizanės“ gausu moterų liudininkių, joms skiriamas vienodas dėmesys, pasikartojantis motyvas – tai pasakojimas apie Joną Žemaitį-

⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=C-4GjsFM--g> [6:38 - 7:04]

⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=C-4GjsFM--g> [5:32 -6:20]

⁸⁷ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [04:35 - 05:30]

Vytautą. Moterys, prisidėjusios prie karo, suvokiamos kolektyviai ir jų tarpusavio santykį kuria artimas ryšys su partizanų vadu.

Įvardijama kartu su jos atvaizdu yra Marijona Žiliūtė-Marytė, partizanų slaugė filme „Vienatvės pilnatis“ (1996). Šis filmas reikšmingas dėl kelių aspektų – tai vienintelis filmas iš aptariamų partizanų kinematografijos, kurio aprašyme bei istorijoje figūruoja viena moteris partizanė. Be to, jame yra panaudojama nemažai tos pačios filmuotos medžiagos, kuri anksčiau buvo rodyta filme „Partizanės“. „Vienatvės pilnatis“ pirmame kadre⁸⁸ rodoma jos nuotrauka ir iškart po to pasirodo titrai: „Marijona Žiliūtė. Partizanų gailėstingoji sesuo Marytė [...]“. Vis dėlto po kelių sakinių titruose pasirodo mintis, jog jos „žvilgsnyje, paskutiniame epochos žvilgsnyje, atsispindėjo šviesūs Lietuvos partizanų paveikslai [...]“. Kadangi filme taip pat matomas vienintelis jos išlikęs liudijimas prieš mirtį, galima teigti, jog rodoma jos fotografija bei jos įvardijimas atliekamas dėl jos, kaip įvykių ir partizanų pasakojimo, liudininkės. Tokią reikšmę kuria ir pradžioje į pasakojimą įvedamas kitas žmogus – Jonas Žemaitis-Vytautas. Liudininkė filmo pradžioje pasakoja, kaip „Marytė“ ir „Vytautas“ susitiko ir žiūrovui parodomos jų abiejų nuotraukos.⁸⁹ Jono Žemaičio reikšmę šiame filme pastiprina ir tai, jog kiek vėliau rodomas ir viduryje miško Jono Žemaičio vadavietei skirtas paminklas, ant kurio padėtos gėlės.⁹⁰ „Marytei“ suteikiamas subjektiškumas, nes joje „atsispindi“ partizanai, ji tarpininkė tarp žiūrovo ir „Vytauto“. Ji tampa vienu iš veikėjų, per kurio gyvenimą ir pasakojimą, galima konstruoti partizaninę mitologiją.

Filmo pabaigoje rodoma scena, kurioje trys liudininkės žvelgia į partizanų nuotrauką ir vardija visų partizanų vardus bei pavardes,⁹¹ tačiau tuo metu, kai jos pirštais nurodo į konkretų atvaizdą ar moterį, filmuojama iš toli, todėl mes vėl negalime identifikuoti ir sujungti rodomų vaizdų ir moterų partizanų.

Fotografijose rodomi vyrai partizanai taip pat dažnai neturi identifikacijos, tačiau kiekviename iš filmų identifikuojamas bent vienas, pavyzdžiui „Vanagas“ filme „Partizanai“, „Vytautas“ filme „Vienatvės pilnatis“, taip pat ir partizanas Pranas Guiga filme „Gyvenimas po mėnuliu“ (1995). Šiose istorijose vienas herojus-partizanas dažnai atstoja lietuvių tautos, pilietiškumo idėją, partizanų kovos idėją. Moterys, kurios yra identifikuojamos, visada tam tikru šeimyniniu, globėjišku arba kitu pagalbiniu ryšiu sujungiamos su vienu iš šių įvardytų partizanų. Moters identifikacija svarbi, kai ji gali paneigti arba patvirtinti pasakojimą, tačiau ji neturi savarankiško subjektyvumo. Moters pilietybė vaizduojama giliai susijusi su jos galimybe perduoti istoriją, kultūrą, tradiciją bei paliudyti, todėl reikšminga pažvelgti ir išanalizuoti, kokiais būdais ir kaip šiuose septyniuose filmuose naudojamas liudijimas ir kokią lyties tvarką jis steigia.

⁸⁸ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6157/dokumentinis-filmas-vienatves-pilnatis> [00:10 - 00:30]

⁸⁹ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6157/dokumentinis-filmas-vienatves-pilnatis> [02:50 - 03:10]

⁹⁰ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6157/dokumentinis-filmas-vienatves-pilnatis> [06:20 - 06:30]

⁹¹ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6157/dokumentinis-filmas-vienatves-pilnatis> [18:30 - 20:15]

Liudijimas ir konstruojami lyties vaidmenys

Visuose septyniuose Edmundo Zubavičiaus filmuose apie partizanus naudojamas liudijimas. Pirmuosiuose šešiuose liudija išgyvenusios moterys ir keli vyrai, paskutiniame liudijimą pakeičia ekspertų žodis. Žilvinė Gaižutytė-Filipavičienė rašo, jog Edmundas Zubavičius vienas pirmųjų skubėjo išsaugoti karo ir pokario įvykių liudininkų prisiminimus.⁹² Kaip savo straipsnyje mini Rūta Oginskaitė, paklaustas, kodėl vis daręs filmą po filmo apie pokarį, 50-metis Zubavičius atsakė, kad jaučia poreikį ir pareigą, nes jis beveik vienas šiame lauke karys – juk vyriausioji Lietuvos kinematografininkų karta Atgimimo metais palūžo ir nutilo, o jaunesnioji turi savų interesų.⁹³ Liudijimą šiuose filmuose galima būtų minėti kaip vieną iš priežasčių, kodėl jie yra vertinami bei buvo giriami kaip autentiški. Živilė Pipinytė, rašydama apie filmą „Partizanės“, pabrėžė, jog visa jos aprašoma trilogija („Partizanai“, „Gyvenimas mirties rate“, „Partizanės“) „autentiškas, neilustruojantis ir neinterpretuojantis įvykių dokumentas – yra labai aktuali ir savaip peržengia įprastas tokio pobūdžio filmų vertinimo ribas. Šių filmų herojų išpažintys ir tikėjimas tiesa, man regis, priverčia mus, žiūrinčius tuos filmus, taip pat žengt dar vieną žingsnelį link ne visada malonios tiesos apie save, apie kančios ir aukos prasmę“.⁹⁴ Taigi, šie liudijimai kino kritikų ir tyrinėtojų vertinami tikri, priartinantys tautą prie tiesos, reikšmingi istorinei atminčiai formuoti.

Dori Laub yra atskyręs tris skirtingus Holokausto liudijimo lygius, kategorijas, kurias galima išvysti ir šiuose filmuose:

1. Savo patirties liudijimą, kuris susijęs su konkrečiais paties asmens trauminiais patyrimais, prisiminimais ir artikuliacija. Zubavičiaus filmuose išryškėja išgyvenusių partizaninio karo dalyvių atsiminimai, kurie galėtų būti priskiriami šiai kategorijai.
2. Kitų patirties „surinkimą“ arba patirties išklausymą. Dori Laub jį įvardija kaip dalyvavimą liudijimo procese, kuriame jis ėmė interviu iš išgyvenusiujų Holokaustą, pirmasis išgirdo skaudžius pasakojimus. Šis lygis svarbus dėl to, kad partizanės dažnai liudija ne apie save, bet apie kitų – vyrų – patirtį, apie tai, ką jos matė ir ką jos girdėjo iš jų. Taip pat dalyje šių filmų galima įžvelgti Zubavičiaus dalyvavimą liudijime šiame lygmenyje – girdimi jo užduodami klausimai, kartais matomas jis pats.
3. Paties liudijimo proceso stebėjimą ir reflektavimą. Dori Laub rašo, jog šis lygis svarbus dėl atstumo ir gebėjimo apmąstyti savo vaidmenį, kaip pasakotojo, klausytojo, kūrėjo, kuris

⁹² Živilė Gaižutytė-Filipavičienė, „Kinematografinės atminties remediacijos, jų recepcija ir sklaida visuomenėje“, *LOGOS*, 89, (2016), 26-35, 28

⁹³ Rūta Oginskaitė, „Edmundas Zubavičius, lyrikas ir publicistas“, *Kinas*, Nr. 3 (2019), 54 – 59.

⁹⁴ Živilė Pipinytė, „Partizanų liudijimas“, *Lietuvos aidas*, Nr. 128, (1995), 17.

sujungia liudijimus apie praeitį su dabartimi.⁹⁵ Šis lygis reikšmingas Zubavičiaus liudijimo vaidmeniui apmąstyti ir analizuoti – kaip tiksliai kuriamas santykis tarp liudijimų, kaip jie vaizduojami, apmąstomi, kaip pateikiami užkadriniame pasakojime ir jungiami su dabartimi.

Nors kritikai mini šių filmų autentiškumą, tačiau Bill Nichols interviu bei liudijimo kategorijoje išvelgia problemišumą. Nichols rašo, jog interviu turi daugiau nei vieną funkciją, jis taip pat liudija apie galios santykį. Šiuo atžvilgiu autorius referuoja ir į Michel Foucault, kuris rašė apie paciento interviu, kuris kildinamas iš religinės išpažinties. Išpažintyje visuomet yra galios disbalansas, jos metu prakalbinami pacientai ir išlaisvinamas jų seksualumas tik tam, kad būtų reguliuojamas. Nichols toliau tęsia teigdamas, jog interviu visada patalpinamas į institucinį diskursą. Medicinoje interviu virsta paciento ligos istorija ir patalpinamas į medicinos mokslo diskursą. Antropologijoje interviu – tai liudijimas vietinių gyventojų, kurie apibūdina savo kultūrą tyrėjui, vėliau patalpinsiančiam šį liudijimą antropologinio tyrinėjimo diskurse.⁹⁶ Interviu visada yra suinteresuotas, struktūruotas. Dokumentiniame kine atliekamos įvairios montažo operacijos, kurios praplečia arba apibrėžia sakyto teksto prasmę ir įstato liudijimą į filmo kuriamo naratyvo rėmus.

Aptariamuose filmuose išryškėja keli aspektai, kurie bus aptariami tolimesniuose poskyriuose. Visų pirma, moterų partizanių liudijimas, kuris gali būti priskiriamas ir pirmam, ir antram liudijimo lygiui. Moterys šiuose filmuose liudija ir apie savo patirtį, tačiau gerokai dažniau jų prašoma paliudyti apie partizanus ir jų išgyvenimus. Antras svarbus aspektas – pasikartojantis „partizano dukros“ vaidmuo, kuris atlieka savo tyrimą, rekonstruoja atmintį, kalba už tėvą. Trečiasis aspektas – tai paties Zubavičiaus dalyvavimas liudijimuose: kokią funkciją jis atlieka išklaudydamas šiuos liudijimus, kaip juos apibrėžia ir kur kreipia. Paskutiniajame poskyryje bus aptariama, kaip kitos atminties formos šiuose pasakojimuose veikia kaip liudijimai.

Liudijimas kaip išgyvenimo sąlyga

Giorgio Agamben, rašydamas apie Aušvico koncentracijos stovyklos išgyvenimus ir liudijimus, mini, jog viena iš motyvacijų, kuri gali padėti kaliniui išgyventi, yra idėja būti potencialiu liudininku.⁹⁷ Tokią išgyvenimo motyvaciją dažnai artikuliuoja išgyvenusios ir liudijančios partizanės, dažnai užkadriniame balse jų gyvenimas taip pat glaudžiai siejamas su galimybe paliudyti apie tuos, kurie neišgyveno. Vyrų liudininkų atveju įdomus kitas autoriaus pastebėjimas, jog

⁹⁵ Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, (New York and London: Routledge, 2001), 75

⁹⁶ Nichols, 50.

⁹⁷ Agamben, 15.

išgyvenusieji jaučia gėdą, gėda tampa viena iš dominuojančių emocijų.⁹⁸ Gėdą ir savo nereikšmingumą artikuliuoja vienintelis kalbinamas partizanas liudininkas. Vyrų ir moterų liudijimai skiriasi, jų reikšmės ir motyvacijos varijuoja, todėl svarbu suprasti, kokio pobūdžio liudininkai vyrauja ir yra pasirenkami kokiai patirčiai įvardinti bei kaip jie ją artikuliuoja.

Pirmuose penkiuose aptariamuose filmuose („Partizanai“, „Gyvenimas mirties rate“, „Partizanės“, „Gyvenimas po mėnuliu“, „Partizanės“, „Vienatvės pilnatis“) vyrauja moterų liudininkės (24-ios), vyrų nedaug (6), dalis jų pasirodo tik vienoje scenoje arba kaip pasyvūs klausytojai. Vis dėlto reikšminga pažvelgti, kaip naudojami vienetiniai jų pasakojimai. Pirmąjį liudininką galima išgirsti „Partizanų“ filmo pradžioje.⁹⁹ Jis filmuojamas važiuojančioje mašinoje, kurioje pasakoja ir nurodo, kas partizaninio karo metu vyko esamoje teritorijoje – kur slėpėsi partizanai, ką jie darė, kur vyko susišaudymai. Tikėtina, jog dėl šio teritorijai reikšmingo pasakojimo naudojamas titras „Jonas Grigavičius nuo Nedingės“. Tokį žymėjimą galima pastebėti visuose Zubavičiaus filmuose, kuriuose naudojamas liudininkas – asmens žymėjimas pagal kilmę ir teritoriją. Apie patį liudininką informacijos daugiau neduodama, taigi, svarbiausias jo liudijimo aspektas užfiksuotas būtent titruose – tai jo kilmė ir galimybė paliudyti apie tai, kas vyko konkrečioje teritorijoje.

Antrasis vyras liudytojas šiame filme įvardijamas identiškai „Vincas Juškevičius nuo Nedingės“,¹⁰⁰ nors pasakojant apie partizanus šis liudytojas dažniau vartoja „aš“ arba „mes“, t.y. mini ir savo patirtį, tačiau yra pristatomas labiau kaip aukščiau minėtos antros kategorijos liudininkas, kuris turi patvirtinti ir į istoriją įrašyti tų, kurie mirė, kurie nebegali paliudyti, patirtis. Vinco Juškevičiaus liudijime išryškėja skirtingos vertės, skiriamos išgyvenimui ir žūčiai. Visų pirma, jis mini žūtį („Iš mūsų kaimo pusė žuvo“, „Susisprogdino, žinojo, kam“, „Buvo aišku, kad nėra kelio atgal grįžti“). Taigi, išėjimas į mišką ir tapimas partizanu sujungiamas su žūtimi, pasiaukojimu. Antras svarbus akcentas – tai, jog Vincas Juškevičius pats save identifikuoja labiau kaip liudininkas („Paikim mūsų kaimą, aš noriu būti liudininku ir noriu priminti, kad aš nesu kažkoks tai ypatingas partizanas“). Liudininkas taip pat pasakoja apie mūšį, vartoja pirmo asmens vienaskaitą arba daugiskaitą kalbėdamas apie patirtį, taigi, neslepia savo dalyvavimo, tačiau jo kalboje užfiksuojama perskyra tarp „ypatingo“ ir „neypatingo“ partizano. Ši perskyra kalboje sutampa su žūtimi ir išgyvenimu. Liudininko kalboje ryškėja „ypatingo“ partizano, kaip žuvusio, kankinto, vaizdinys, todėl jis negali su juo tapatintis. Tai galima būtų sieti su Agambeno įvardinta išgyvenusio liudininko jaučiama gėda. Greitai pasigirsta liudijimas, kuris pasakoja apie pagrindinį filmo veikėją – Adolfą Ramanauską-Vanagą. Vincas Juškevičius įvardija jį kaip „nuostabios drąsos žmogų“ ir tęsia mintį,

⁹⁸ *Ibid*, 88.

⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=C-4GjsFM--g> [7:30 – 10:00]

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=C-4GjsFM--g> [12:00]

jog „tokie dalykai, kaip nepasiduoti, žūti, nusižudyti, susisprogdinti, kokios drąsos reikia.“ Taigi, iš liudijimo kyla pavyzdinio, „ypatingo“ partizano, kaip mirusio, nukankinto arba nusižudžiusio, vaizdas. „Ypatingas“ mitologijos herojus – tai miręs herojus.

Tokį istorinės asmenybės mitologizavimą dokumentiniame kine mini ir Bill Nichols. Jis rašo, jog fizinis tokių žmonių kūnas išgyvena transformaciją, istorinio žmogaus kūnas naudojamas tam, jog suvaidintų mitologizuotą galimybę savi-reprezentacijai. Jame įkūnijamas socialinių ir kultūrinių praktikų idealas. Išskiriamos trys sferos:

1. Mitinė sfera, kurioje atskleidžiama socialinės kontrolės praktika ir pasiaukojimo idealas.
2. Naratyvinė sfera, kurioje atskleidžiama žinojimo praktika ir išminties idealas.
3. Istorinė sfera, kurioje atskleidžiama darbo praktika bei lyties sistema (produkcija ir reprodukcija) ir kūrybiškumo bei meilės idealas.¹⁰¹

Perkuriant „ypatinguosius“ partizanus į mitologinius herojus, atskleidžiamas šis pasiaukojimo idealas. Išryškėja herojaus, vyro, kuris miršta dėl savo tautos, vaizdas. Nichols taip pat mini paradoksalų santykį tarp mito ir pasiaukojimo. Iš vienos pusės, mitinė ikona, išskirtinė asmenybė sukuria pastovumo ir tvirtumo įspūdį, tačiau pasiaukojimas nurodo į pasidavimą, pastovumo netekimą. Šio paradokso sprendinys įvyksta mitologizavimo procese – asmeninis nemirtingumas iškeičiamas į socialinį, mitinį nemirtingumą. Individualus gyvenimas tęsiasi kitų atmintyje ikoninėmis formomis: kareivio, misionieriaus, mokytojo, revoliucionieriaus, nacionalinio herojaus ir taip toliau.¹⁰² Vinco Juškevičiaus liudijime girdimi šie archetipai, priskiriami Adolfui Ramanauskui-Vanagai: „vado“, „mokytojo“, „ypatingo partizano“. Šis liudytojas, kaip ir kiti vyrai, retai šmėstelėjantys šiuose filmuose, nors turi galimybę liudyti apie savo paties patirtį, yra paskiriami antrajam liudijimo lygiui – tie, kurie gali patvirtinti, paliudyti apie herojiškas, ypatingas mirusiųjų patirtis.

Vyrų liudijimui aptarti itin svarbus vienas paskutiniųjų ciklo filmų – „Skeveldros“ (1997). Lietuvos filmų centro archyvo aprašyme minima, jog filmas yra „apie sribus Lietuvos pokario metais“.¹⁰³ Šis filmas turi kelis išskirtinius bruožus: didžioji dalis liudininkų filme yra vyrai. Vienintelė moteris, kuri kalbinama, yra sribo dukra (tai tampa pasikartojančio partizano ir sribo dukros motyvu), kalbinami sribai nėra įvardijami, nors tarpuose dialoguose pasigirsta vardas ar pavardė, tačiau juos kalbinant nėra titro, neužrašomas jų vardas ir pavardė. Šiuo atžvilgiu filmas išsiskiria iš kitų, kuriuose liudininkai, partizanės ir partizanai, turi vardus, yra įvardijami. Šie liudininkai filme „Skeveldros“ priskiriami „sribams“ kaip vienai kategorijai, tai vienintelis jų

¹⁰¹ Nichols, 255-256.

¹⁰² *Ibid*, 256.

¹⁰³ <http://www.lfc.lt/lt/Page=MovieList&ID=7268>

įvardijimas. Visos Zubavičiaus kinematografijos kontekste jie konstruojami kaip „kiti“, esantys už lietuviškos tapatybės ir pilietybės ribų.

„Lietuvio“ ir „Kito“ konstravimas pradamas jau pačioje filmo pradžioje, užkadriame pasakojime¹⁰⁴: „[...] tiesą, apie kurią savaip liudytų žuvę ar nužudyti Lietuvos partizanai, o savaip – tie kiti, vadinęsi liaudies gynėjais, o žmonių šaukti paprasčiausiais sribais. Tie iš Miroslavos ribų, kurie išliko po visų pokarių iki šiandien, turi savą tiesą.“ Šiame apibrėžime svarbūs keli Zubavičiaus dėliojami akcentai. Visų pirma, partizanai siejami su tais, kurie žuvę arba buvo nužudyti. Tai primena ir Vinco Juškevičiaus liudijimą, kuriame jis pabrėžia ypatingą mirusiųjų statusą – herojus tiesiogiai siejamas su auka. Šioje ištraukoje taip pat išryškėja ir pilietybės konstravimas – „Lietuva“ siejama tik su partizanais, todėl tie, kurie kovojo prieš juos, nėra įtraukiami į pilietybės sampratą. Jie turi „kito“, „ne-lietuvio“ statusą. Šis atskyrimas girdimas ir kitoje ištraukoje¹⁰⁵: „Būtų nesunku šiandien dar kartą, jau dabartinės Lietuvos valstybės vardu, prakeikti likusius gyvus sribus, bent atminimą visų dešimties tūkstančių okupacinio režimo gynėjų, kuriu ilgainiui kratėsi ir pats režimas, jeigu tai pažadintų atgailą vienų ar numaldytų skriaudą kitų. Jei išnyktų vis iš naujo atgimstanti lietuviška dilema – į sribus ar į mišką, į mišką ar į sribus.“ Ši užkadrinio pasakojimo dilema konstruojama kaip pilietybės sąlyga, t.y. pasirinkimas „į mišką“ reikštų tapimą Lietuvos partizanu, Lietuvos piliečiu, o pasirinkimas „į sribus“ atimtų lietuvišką tapatybę ir priskirtų žmogų prie „kitų“. Tokį dabartinės pilietybės konstravimą nurodo partizaninio karo ir dabarties jungimas. Zubavičius mini „vis iš naujo atgimstančią lietuvišką dilemą“, kuri nurodo, kad ši pilietybės samprata galioja ne tik praeičiai. Karas vis dar nesibaigė, o šis pasirinkimas iki šiol reikšmingas apibrėžti, kas yra laikoma lietuviu.

Pasakojime dilema perkeliama ne tik į asmeninį pasirinkimą karo metu, bet ir pasirinkimus priimti ar nepriimti tokią formuluojamą istorinę atmintį. Filmu pabaigoje pasirodo vaizdai iš dabarties – rinkimai, susitikimai, balsavimas.¹⁰⁶ Scenoje matome dviejų vyrų ginčą, kuriame vyresnis vyras pyksta: „Tai aš turiu balsuoti už jus? Dieve. Kas čia per laisva Lietuva? Aš sakau, kad Stalinas buvo teisingas, atėmė iš visų ir padalino lygiai“, o jaunesnis jam atsako: „Neteisingas Stalinas buvo, žudė, matot.“ Karo vaizdus pakeičia konflikto vaizdai, kurių turinys – skirtingos istorinės sampratos. Šio prasminio jungimo metu dilema perkeliama į dabartį, kurioje pasirinkimas „į mišką“ reiškia pritarimą ir suformuotos istorinės atminties internalizavimą, „teisingą“ jos reprodukovimą. Taip praplečiami ir bruožai kategorijos žmonių, kurie turi „kito“ statusą. „Sribas“ konstruojamas ne tik iš tų liudininkų, kurie karo metu padarė šį pasirinkimą, bet ir iš tų, kurie vienaip ar kitaip priešinosi steigiamai istorinės atminties sampratai.

¹⁰⁴ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/7298/dokumentinis-filmas-skeveldros-en> [05:30 - 06:00]

¹⁰⁵ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/7298/dokumentinis-filmas-skeveldros-en> [07:36 - 08:07]

¹⁰⁶ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/7298/dokumentinis-filmas-skeveldros-en> [40:09 - 42:33]

Visoje Edmundo Zubavičiaus kuriamoje partizanų mitologijoje steigiamas ryškus skirtis tarp praeities, kurioje yra pasiaukoję ir žuvę vyrai, ir dabarties, kurioje yra išlikę ne tokie „ypatingi partizanai“ ir „stribai“. Nujaučiama nuolatinė rizika, nes gyvų herojų nėra likę, gyvos siekiamybės nėra – tų, kurie dabar pasiaukotų. Moterys liudininkės šiuo atžvilgiu tampa kuriamos problemos sprendiniu.

Aistė Petrauskienė straipsnyje rašo, jog „visos kalbintos štabų ryškininkės lyg susitarusios kartojo, kad jų indėlis partizaniniame kare buvo menkas, nes kovotojai yra tie, kurie kovoja su ginklu [...]“. Rožė Jankevičiūtė-Žalnieriūnienė susitikimo metu pokalbį taip pat pradėjo nuo to, kad neturinti ką papasakoti, buvusi visai nereikšminga.¹⁰⁷ Panašias išvadas suformulavo Weronika Grzebalska, rašydama apie Varšuvos sukilimą. Ji teigia, jog moterų, dalyvavusių sukilime, liudijimai atskleidžia jų savivokos dviprasmiškumą. Iš vienos pusės, moterys mąsto apie save kaip apie kares, lygias vyrams. Iš kitos pusės, jos nujaučia, jog jų vaidmuo buvo mažiau svarbus ir labiau pagalbinis, jos dažnai nurodė savo užduotis kaip „pagalbą kariams“.¹⁰⁸ Toks savęs vertinimas (ir režisieriaus vertinimas) atsiskleidžia ir Edmundo Zubavičiaus dokumentiniuose filmuose.

„Gyvenimas mirties rate“ režisieriaus paklausta, „ar pati kokias užduotis vyro vykdė, kaip ryšininkė?“ Febronė Sabaliauskaitė-Kimštienė, partizano Jono Kimšto žmona¹⁰⁹, iškart atsako „ne“. Nors vėliau, kitų ryšininkių, liudininkių parodymai bei paties Jono Kimšto dienoraštis ir laišakai nurodo į jos kaip partizanės veiklą bei pasiaukojimą.

Svarbus ir komplikotas yra Marijos Žiliūtės-Marytės liudijimas. Pirmojoje scenoje, kurioje ji pristatoma kaip „ne vienam partizanui išgelbėjusi gyvybę“, liudija ji pati,¹¹⁰ tačiau ji nekalba apie partizanus ir tai vienintelis jos išlikęs liudijimas. Vėliau, vietoj jos liudijimą perima Nijolė Gaškaitė. Tai reikšmingas ir komplikotas pasakojimas, nes Marijos Žiliūtės-Marytės vaidmuo pristatomas pabrėžiant jos santykį su Jonu Žemaičiu-Vytautu, akcentuojama, jog ji „savo gyvenimą ir meilę atidavė partizanams.“ Taigi, šiuo atveju įsiterpia tarsi dar viena liudijimo kategorija. Nijolė Gaškaitė liudija vietoj Marijos Žiliūtės, kuri liudija apie Joną Žemaitį-Vytautą, kol šiame liudijimo procese Edmundas Zubavičius dalyvauja kaip antro lygio dalyvis. Tai, jog partizanų liudijimas svarbus dėl jo ryšio, pagalbinio vaidmens partizanų kare, galima pastebėti ir iš filme likusių režisieriaus klausimų. Scenoje, kurioje imamas interviu iš Nijolės Gaškaitės,¹¹¹ pradžioje pasigirsta režisieriaus klausimas: „Kaip ji („Marytė“) sutiko mirties nuosprendį Žemaičiui ir savo tokį?“ Pasakojime ir partizanų liudijimuose jų asmeninė patirtis nustumama į antrą eilę. Tokią „Marytės“ savivoką pamini ir Nijolė

¹⁰⁷ Aistė Petrauskienė, „Moteris Lietuvos partizaniniame kare: nuo formalaus reglamentavimo iki praktinio veikimo“, *Acta Historica Universitatis Klaipedensis* XLII, (2021):241-261, 251.

¹⁰⁸ Weronika Grzebalska, „Militarizing the Nation: Gender Politics of the Warsaw Uprising“, in *Gendered Wars, Gendered Memories, Feminist Conversations on War, Genocide and Political Violence*, edited by Ayse Gul Altinay and Andrea Peto, (New York: Routledge, 2016), 129.

¹⁰⁹ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [12:30 - 12:50]

¹¹⁰ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [11:45 - 12:00]

¹¹¹ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [19:04 – 21:00]

Gaškaitė: „Jai pačiai tie dvidešimt penki metai buvo nesvarbu, nesvarbus jos likimas,“ – ir tęsia toliau, jog „Marytė“ nebijojo mirti, bijojo, kad neišduotų, tačiau „laikėsi stipriai“ ir „nieko nepasakė“. Apklausiamos liudininkės dažnai įvardijamos kaip moterys, kurias kankino, kurios buvo ištremtos į Sibirą arba pasodintos į kalėjimą, tačiau neišdavusios – jų vaidmuo apibrėžiamas ne kovojimu, bet ištikimybe ir artimu santykiu su partizanais.

Zubavičiaus filmuose, ypač rodomuose liudijimuose, atsiskleidžia savotiška „kovos“ samprata. Visų pirma, kova siejama su kūniškumu ir kančia – liudytojai vardija tardymo metu padarytus sužalojimus, partizanų susisprogdinimus, savižudybę, mirtį. Į tai nurodo ir pasikartojančios šiuose filmuose archyvinės fotografijos, kuriose užfiksuoti išniekinti partizanų kūnai bei paminklų ir kapinių vaizdų gausa. „Kovos“ sampratoje nėra pergales, herojai – tie, kurie pasiaukoja ir miršta. Vyrai, kurie dalyvavo mūšiuose ir išliko bei apie tai liudija filmuose, – „neypatingi“ partizanai, stribai arba, Jono Kimšto atveju, partizanai, kurie išdavė ir likusį gyvenimą buvo kankinami kaltės. Moterys partizanės, nors ir dalyvavusios mūšiuose, priskiriamos liudininkėms arba pagalbininkėms, jų dalyvavimas glaudžiai susijęs su ištikimybe partizanams. Jų auka prisideda prie partizanų kovos, tačiau nepadaro jų kovotojomis. Partizaninis karas formuojamas kaip vyriška kova, kurią „laimėti“, tapti herojumi, galima tik mirus. Tai – ne aktyvus kovojimas, o pasyvus kentėjimas ir gebėjimas išlaikyti savo poziciją, kenčiant neišduoti valstybės ar partizanų.

Filme „Partizanės“ liudytojos taip pat pradedamos konstruoti kaip viena šeima. Edmundas Zubavičius „dievo balsu“ pristato Rasą Nausėdaitę-Niną, kuri buvo „Vytauto“ ryšininkė ir sėdėjo kalėjime.¹¹² Be to, paimini, jog „atminimas ir meilė vyriausiajam vadui abi moteris („Marytė“ ir „Niną“) vėliau siejo labiau nei seseris.“ Po truputį kuriamos šeimos reikšmės, kuriose partizanės tampa seserimis, motinomis arba moterimis, kurios „myli partizanus“.

Pasikartojančiuose moterų liudijimuose išryškėja keli bruožai: moterų artikuliuojamas savęs, kaip partizaninio karo dalyvės, nuvertinimas, konstruojamas jų, kaip nepalaužiamų ir ištikimų pagalbininkių, vaidmuo. Jos nutolinamos nuo „kovos“ sampratos, jų dalyvavimas siejamas su jų santykių su partizanais. Partizanė šiuose filmuose – tai moteris, kuri neišdavė vyrų, kuriems padėjo ir išgyveno tam, kad paliudytų apie juos, nes jie nebegali liudyti. Vyrai šiuose filmuose liudija retai, daugiausiai jų pasirodo filmuose, kuriuose kalbama apie išdavystę („Skeveldros“) ir kuriuose apie karą pasakoja ekspertai („Karas po karo“). Partizanai liudininkai apie savo patirtį nekalba, pabrėžia jos nereikšmingumą. Reikšmingi, prasmingi ir verti „partizanų“ vardo yra tie, kurie žuvo arba buvo nužudyti. Išlikę vyrai siejami su kaltės jausmu bei tautos išdavyste.

¹¹² <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [13:45 – 14:10]

Nuo nepriklausomybės atgavimo „partizano dukra“ viešojoje erdvėje tapo tam tikru istoriniu ir medijiniu vaidmeniu, žinios ir istorijos apie tėvą nešėja. Apie partizaną Juozą Jakavonį-Tigrą spaudoje interviu davė jo dukra Angelė Jakavonytė.¹¹³ Viename iš straipsnių spaudoje ji artikuliuoja, jog „mumyse (partizanų vaikuose) patriotizmo, lietuviybės genas yra ypatingas. Jo pakeisti turbūt neįmanoma“.¹¹⁴ Nors duotuoju momentu jos tėvas dar yra gyvas, ji dažnai spaudoje pasisako už jį, įsiprasmina per jį.¹¹⁵ Itin aktyvi Auksutė Ramanauskaitė-Skokauskienė, Adolfo Ramanauskos-Vanago dukra, kurią spaudoje galima rasti įvardintą kaip „partizanų dukrą“.¹¹⁶ Vartojama daugiskaita tarsi nurodo, jog Auksutė Ramanauskaitė-Skokauskienė turi šeimyninius ryšius su visais partizanais. Tai gali būti susiję ir su pasikartojančiu šeimos motyvu, apibūdinančiu visų partizanų tarpusavio santykius, kuris pasirodo ir aptariamuose filmuose. Partizanų vadas įvardijamas kaip „didelė šeimos galva“, kaip „tėvas“, Jono Kimšto žmona partizanė turi pravardę „Motina“. Taigi, vieno iš partizanų vaikas tarsi priskiriamas visai šiai didelei konstruojamai šeimai. Auksutė Ramanauskaitė-Skokauskienė nuo nepriklausomybės atgavimo yra išleidusi tėvo atsiminimų knygą, albumą, net kelias istorines knygas.

Šis lietuviškumo per genus ir šeimos konstrukta pratęsimas įdomus dėl to, kaip dažnai veikia šiuolaikinis mitas. Kaip rašo Roland Barthes, mitas istoriją paverčia gamta. Viskas vyksta taip, tarytum paveikslas „natūraliai“ produkuoja konceptą, tarytum signifikantas yra signifikato pagrindinimas.¹¹⁷ Šiame partizanų mite signifikantas, kuris yra „partizano dukterė“, tarsi patvirtina ir natūralizuoja mitą apie lietuviškumą, esantį jos genuose, perduodamą iš kartos į kartą. Kuriamas įspūdis, jog mite nėra intencionalumo, „lietuviškumo“ genas yra natūralus reiškinys, nes jį pagrindžia Angelės Jakavonytės ar Auksutės Ramanauskaitės-Skokauskienės įvardijimas kaip „partizano dukters“.

Nors Edmundo Zubavičiaus filmuose partizanų vaikai turi specifišką vaidmenį, sūnų ir dukrų liudijimas bei aktyvumas rodomas skirtingai ir jie apibrėžiami labai skirtingais būdais. Visų pirma,

¹¹³ Gintarė Kairytė, „Partizano Tigro dukra papasakojo, dėl kurių tėčio išgyvenimų jai labiausiai spaudžia širdį“, *Lrytas*, žiūrėta 2023 m. sausio 7 d. <https://www.lrytas.lt/gyvenimo-budas/likimai/2021/02/16/news/partizano-tigro-dukra-papasakojo-del-kuriu-tecio-isgyvenimu-jai-labiausiai-spaudzia-sirdi-18299956>

¹¹⁴Rūta Averkienė, „Partizano dukra. Kovotojų už laisvę vaikuose patriotizmo genas užgrūdintas“, *Alytus plius*, žiūrėta 2023 m. sausio 7 d. <https://m.alytusplius.lt/naujienos/partizano-dukra-kovotoju-uz-laisve-vaikuose-patriotizmo-genas-uzgrudintas>

¹¹⁵ „Partizano Juozo Jakavonio- Tigro dukra Angelė: „Lietuvos žmonės turi žinoti ne tik savo didvyrių pavardes, tačiau ir tų, kurie vykdė Lietuvos žmonių genocidą“, *Voruta*, žiūrėta 2023 m. sausio 7 d. <https://www.voruta.lt/partizano-juozo-jakavonio-tigro-dukra-angele-lietuvas-zmones-turi-zinoti-ne-tik-savo-didvyriu-pavardes-taciau-ir-tu-kurie-vykde-lietuvas-zmoniu-genocida/>

¹¹⁶ BNS, „Partizanų dukra: moterys partizanės paliko tikrąjį gyvenimo vertės supratimo pavyzdį“, *Kauno diena*, žiūrėta 2023 m. sausio 7 d. <https://m.kauno.diena.lt/naujienos/lietuva/salies-pulsas/partizanu-dukra-moterys-partizanes-paliko-tikraji-gyvenimo-vertes-supratimo-pavyzdi-1100942>

¹¹⁷ Barthes, 127-129.

reikšminga būtų paminėti vaizduojamus sūnus bei jų liudijimus. Vienoje pirmųjų „Gyvenimas mirties rate“ scenų pasirodo Jono Kimšto žmona ir sūnus.¹¹⁸ Prieš prakalbant, kamera priartėja prie žmonos ir raudonomis raidėmis pasirodo titras „Febronė Sabaliauskaitė-Kimštienė“. Visai kitoje scenoje,¹¹⁹ priartinamas ir sūnaus veidas, šįkart matomas titras – „Virginijus Kimštas“. Nors sūnus yra rodomas bei įvardijamas, jis visą filmą pratyli, neprataria nė žodžio, didžiąją dalį laiko nežiūri į kamerą. Mindaugas Pocius straipsnyje apie Joną Kimštą-Žalgirį pamini, jog „sūnus Virginijus, visą gyvenimą sirgęs depresija, stipriai emociškai paveiktas ekranuose pasirodžiusio E.Zubavičiaus filmo „Gyvenimas mirties rate“, 1994 m. nusižudė.¹²⁰

Filme „Partizanės“ rodomas Jono Žemaičio-Vytauto sūnus, tačiau jis taip pat neaktyvus.¹²¹ Vienoje scenoje Nijolė Gaškaitė kalbasi su juo ir mini, jog „Marytei“ lageryje buvo labai svarbu surasti Žemaičio sūnų, „niekas nežino, kur tas sūnus“. Nijolė Gaškaitė pasakojimą tęsia sakydama, kad, atradus sūnų, prasidėjo visų moterų, kurios pažinojo Žemaitį, paieška, „ir tuomet galėjome truputį atgaivinti tą jo tėvo laikotarpį, partizanavimą, apie kurį jis nieko nieko nežinojo.“ Pasakojimo metu jis linksi galva arba patvirtina informaciją, tačiau pats neliudija apie savo patirtį, o iš Nijolės Gaškaitės liudijimo galima numanyti, jog tyrimą ir informacijos rinkimą net ir šiuo atveju atliko moterys-partizanės, tai nebuvo sūnaus iniciatyva. Atvirkščiai nei dukra „Gyvenimas mirties rate“, Jono Žemaičio-Vytauto sūnus, pats nėra suinteresuotas tyrinėti ir ieškoti informacijos apie tėvą, partizanės jį susiranda, liudininkė ateina į jo namus.

Dukros vaidmuo šiuose filmuose žymiai ryškesnis. Šiuo aspektu ypač išsiskiria du filmai – „Gyvenimas mirties rate“ bei „Partizanai“. Dokumentiniame filme „Gyvenimas mirties rate“, kuriame pasakojama apie Joną Kimštą, dukra vaizduojama kaip tyrėja, informacijos rinkėja, archyvo organizuotoja. Iš visų liudininkų ji filme pasirodo anksčiausiai, dar nekalbanti, tačiau jo pristatoma titru („Gražina Kimštaitė-Kazurienė“), skaitanti knygą.¹²² Nors iškart po jos vaizdo kalbinama mama, dukra ir jos vaidmuo pristatomas pirmas. Dukros kelionė, tyrinėjimas, informacijos rinkimas tampa viso filmo struktūra. Antroje scenoje Gražina Kimštaitė jau kalba ir liudija.¹²³ Ji pasakoja radusi tėvo laišką, kuriame jis įvardija mamą kaip „partizanę, ryšininkę, kovotoją“ ir jog jos „slapyvardis buvo „Motina“. „Partizano dukra“ Gražina Kimštaitė šios scenos pabaigoje išeina iš Lietuvos ypatingojo archyvo. Kitą kartą ją pamatome einančią per kiemus susipažinti ir kalbinti dar vienos liudininkės.¹²⁴ Pasigirsta užkadrinis balsas, pristatantis Veroniką Petrėnienę-Laisvę, kuri buvo „viena svarbiausių Jono Kimšto ryšininkių tuo metu.“ Vėliau ji pasirodo ir su kitomis liudininkėmis, o filmo pabaigoje

¹¹⁸ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [03:46 - 04:40]

¹¹⁹ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [13:00-13:30]

¹²⁰ Mindaugas Pocius, „Jonas Kimštas-Žalgiris - asmenybės ir biografijos bruožai“, *Genocidas ir Rezistencija*, Nr. 2, (2020), 97.

¹²¹ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [21:52 – 22:40]

¹²² <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [03:30 - 03:43]

¹²³ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [13:54 - 15:40]

¹²⁴ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [18:44 – 19:00]

– vėl vaizduojama Lietuvos ypatingajame archyve.¹²⁵ Šioje ištraukoje ji nupasakoja Jono Kimšto gyvenimo pabaigą ir pabaigia, jog „norėtusi širdyje išsaugoti tokį tikrą paveikslą, o jeigu kas ką kaltina, tai ir norėtusi suprasti, kaip buvo, kodėl taip atsitiko.“ Taigi, filmas struktūruojamas taip, kad sudarytų įspūdį, jog tyrimą atlieka partizano duktė, jog tai asmeninis pasakojimas ir liudijimas. Jos pasikartojantys vizitai Lietuvos ypatingajame archyve sukuria ją kaip prilygstančią atminties institucijai.

Partizano dukros vaidmuo išryškėja ir kitame filme „Partizanai“. Adolfo Ramaunausko-Vanago dukra Auksutė Ramanauskaitė-Skokauskienė rodoma visame filme vaikščiojanti kartu su liudijančia motina, tačiau prakalba tik paskutinėje scenoje.¹²⁶ Pirmą kartą ji filmuojama viena, pradėdanti kalbėti apie vaikystę. Paskutinis išlikęs ir jos minimas akcentas, jog paskutines akimirkas su jai brangiu žmogumi ji norėtų „pasilikti sau“ ir kad mieliau prisimena ankstesnius metus ir pasimatymus su juo.

Sąsaja tarp tėvo ir dukros atsiranda dar keliuose reikšminguose liudijimuose. Filme „Partizanės“ Antanina Jasiulytė¹²⁷ liudijime mini savo tėvo žodžius. Ji kalba apie tai, jog „išėjo į mišką“, tapo ryšininke su „tėtės palaiminimu“, „ir buvo žodžiai, kaip ir visur kitur pasakyti – vaikelis, nepadaryk gėdos.“ Moterų gėda ir orumas, siejamas su tėvu ar su tauta, dažnai pasirodo tautiniuose mituose. Joana Nagel mini, jog vyrai tautiniuose naratyvuose yra konstruojami kaip šeimos ir tautos gynėjai, o moterys reprezentuoja šeimą bei tautos orumą. Moterys gėda yra šeimos gėda, tautos gėda, vyro gėda.¹²⁸

Šiame filme taip pat pasigirsta ir Edmundo Zubavičiaus žodžiai, jog Jonas Žemaitis-Vytautas „visoms šio filmo partizanėms buvo vienos didelės Lietuviškos šeimos galva – kaip tėvas“.¹²⁹ „Partizano dukra“ kaip konstruktas praplečiamas iki visų partizanių, turėjusių ryšį su „Vytautu“. Joane Nagel rašo apie aiškią tendenciją tarp nacionalistų – tautos ir šeimos palyginimą. Tauta – tai vyro vadovaujami namai, kuriuose moteris ir vyras turi „natūralias“ funkcijas bei vaidmenis. Moterys dažnai užima simbolinę vietą kaip tautos motinos.¹³⁰ Motinos įvaizdis šiuose filmuose pasirodo retai, tačiau viena scena filme „Partizanės“ sukuria labai kompleksinę šeimą kaip tautos, partizanų kaip šeimos konstrukciją.¹³¹ Toje pačioje scenoje Jono Žemaičio sūnus pirmas pasako, kad tarsis jam minėjo, jog viena iš partizanių juo rūpinosi „kaip sūnumi“. Iškart po to išgirstame režisieriaus klausimą: „Juo labiau, kad tos moterys vėliau dažniausiai neturėjo savo vaikų. Ar nebuvo tame

¹²⁵ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [55:38 – 57:10]

¹²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=C-4GjsFM--g> [55:16 – 58:11]

¹²⁷ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [7:33 – 08:29]

¹²⁸ Joane Nagel, „Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations“ *Ethnic and Racial Studies*, 21, 2, (1998), 254.

¹²⁹ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [21:13 – 21:33]

¹³⁰ Joane Nagel, „Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations“ *Ethnic and Racial Studies*, 21, 2, (1998), 254.

¹³¹ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [24:30 – 25:30]

kažkokios tai...?“ Vienoje scenų samplaikoje atsiranda partizanų kaip dukrų ir partizanų kaip savo tėvo sūnaus motinų vaizdas. Jos dalyvauja šiame pasakojime dvilypiame vaidmenyje: kaip dukros ir kaip motinos. Tokiu būdu jos tampa atsakingos už šeimos gėdos/orumo vertinimą ir kartu joms priskiriama reprodukcinė socialinė ir biologinė atsakomybė – perduoti atmintį ir užauginti naują kartą, kurti tautą. Partizanų mitologijoje atsikartoja tautos kaip šeimos idėja, kurioje partizanų lyderis yra jų ir kartu tautos tėvas.

Liudijančių dukrų pasakojimuose išryškėja mitas apie lietuviškumą ir reprodukuojamą lietuviškumą, kuris įkūnytas moteryse – partizanų dukrose. Pati „partizano dukros“ kategorija, konstruojant tautos kaip didelės šeimos vaizdinį, praplečiama iki visų partizanų ir visų moterų. Partizano dukrų liudijimuose įdomu ir tai, ką mini Giorgio Agamben apie liudijimą. Jis rašo, jog liudijimo vertė slypi ten, kur yra trūkumas, liudijimo centre yra paliudijimo negalimybė dėl to, jog „tikri“ liudininkai yra tie, kurie nebegali liudyti. Išgyvenusieji liudija vietoj jų, kaip pseudo-liudininkai, įkūnija jų liudijimą.¹³² Edmundo Zubavičiaus filmuose tas įkūnijimas taip pat ir biologinis, tarsi ne tik jų prisiminimuose ar raštuose, bet ir partizanų dukrose yra „tikrųjų“ liudininkų liudijimas. Ne sūnaus, o dukros pasirinkimas gali būti intencionalus, kaip ir anksčiau minėta – moteris atlieka tradicijos, kultūros perdavimo funkciją. Per jų liudijimus ir per jų kūnus vyksta ši mitologizuoto pasakojimo tąsa. Moteris tokiu būdu reprodukuoja ir „lietuviškumo geną“, bet ir partizaninio karo, kultūros, patriotizmo idėją.

Kalba titrai, liudija autorius

Shoshana Felman ir Dori Laub rašo, jog liudijimo klausytojas tampa svarbiu žinojimo kūrimo dalyviu. Traumos liudijimas taip pat įtraukia ir tą, kuris klauso, kuris yra baltas lapas, ant kurio šie įvykiai įrašomi pirmą kartą.¹³³ Įprastai filmo kūrėjas turi tris funkcijas: kaip filmo naratorius, kaip darantysis interviu su liudininkais ir kaip tyrėjas.¹³⁴ Šiuose filmuose Edmundas Zubavičius atlieka visas tris funkcijas – visuose, išskyrus paskutinįjį („Skeveldros“) – girdimas ir jo užkadrinis balsas, ir matomas jis, darantis interviu, klausinėjantis ir besiklausantis. Edmundo Zubavičiaus, kaip liudininko, funkciją svarbu pabrėžti ir dėl paties kūrėjo bei interviu funkcionavimo dokumentiniuose filmuose problemiško. Kaip rašo Bill Nichols, kalbinamieji dažnai neturi atsakomybės teigti, jie naudojami kaip iliustracija arba įrodymas tam, kas yra teigiama užkadrinio balso arba formuojamo naratyvo. Galią ir kontrolę turi tas, kuris juos pasirinko, bet ne tie, kurie kalba.¹³⁵ Kiek vėliau jis mini,

¹³² Agamben, 34.

¹³³ Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, (New York and London: Routledge, 2001), 57.

¹³⁴ *Ibid*, 216.

¹³⁵ Nichols, 37.

jog kūrėjo ir veikėjo dialogas gali sukurti autentiškumo įspūdį, tačiau dialoge visuomet yra galios disbalansas. Klausiantysis yra tas, kuris jį inicijavo, kuris nusprendžia ir įvertina liudijimo tikrumą ir autentiškumą, kuris naudoja liudijimą kaip pirminį šaltinį, jeigu kitų nėra. Autorius tai pavadina „pseudodialogu“, kadangi tokia interviu forma iš tiesų neleidžia abiem dalyviams būti lygiems.¹³⁶ Kadangi Edmundas Zubavičius filmuose kaip klausiantysis figūruoja balsu ir vaizdu, galima nustatyti ir išvelgti jo temų, prasmų kontrolę. Filme „Gyvenimas po mėnuliu“ (1995), kuriame kalbinama Činčikų kaimo gyventoja Ona Činčikaitė, 36 metus savo sodyboje slėpusi partizaną Stasį Guigą, dažnai girdimi į šeimos konstruktą orientuoti klausimai, nors pati liudytoja tokio santykio nemini. Vienoje iš scenų,¹³⁷ kurioje Ona darbuojasi tvarte, girdisi Zubavičiaus klausimas: „Ką veidavo Stasys?“ Liudytoja vardija įvairius ūkio darbus, kuriuos atlikdavo besislepiančias partizanas: suremontuodavo duris, naktį pašienaudavo. Tarp šio pasakojimo režisierius įsiterpia trumpu komentaru, jog „tai, galima sakyti, jog namai nebuvo be vyro.“ Tokį šeimos konstravimą galima girdėti ir kitoje šio filmo scenoje, kiek vėliau.¹³⁸ Zubavičius Onos klausia: „O jis pats apie jus nepagalvodavo, kad galbūt kažkaip legalizuotis ir vesti jus?“ Liudininkė pamini, jog nežino ir jo gerai nepažinojo, nežinojo „vedęs jis, nevedęs“.

Autoriaus prasmų konstravimą galima išvelgti ne tik klausimuose ar montažo operacijose, bet ir naudojamuose titruose bei užrašuose. Nors nemažoje dalyje šių filmų titruose užrašomas tik filmo pavadinimas ir kūrėjai, keliuose iš jų pasirodo papildomi tekstai. Filmo „Gyvenimas po mėnuliu“ pabaigoje pasirodo titras: „Lietuvių moterims ir vyrams, verčiau pragyvenusiems savo gyvenimą po blyškiu mėnuliu nei po skaisčiai raudona sovietine saule, skiriame šį filmą“, kuriame išryškėja kančios paradigma. Tai pasikartojantis motyvas, kuris išryškėja ir filmų liudijimuose, ir užkadriniame balse – „lietuviškumo“ sąsaja su kančia ir mirtimi. Filmo „Partizanės“ pradžioje, dar prieš filmo titrą, pasirodo užrašas: „Lietuvos partizanių, Motinų, žmonių, mylimųjų/ Atminimui:“, o pabaigoje tuo pačiu šriftu ir panašiam kadre užrašoma „Vietoje testamentu“. Tai nurodo į kelis svarbius akcentus: moterų partizanių apibrėžimą kaip motinų, žmonių, mylimųjų – per santykį su vyru, su šeima bei liudijimo kaip išgyvenimo sąlygą, kurią mini Giorgio Agamben.¹³⁹ Visus vykusius liudijimus šie titrai apibrėžia kaip įprasminimą, po kurio laukia mirtis, tarsi pagrindinę savo gyvenimo funkciją liudytojai atliko šiame filme.

„Vienatvės pilnatyje“ taip pat pasirodo neįprastas titras, atkartojantis panašius motyvus: „Lietuvių moterims, kurių Didžioji Meilė buvo Lietuvos partizanai, skiriame šį filmą“. Taigi, režisieriaus apibūdinimuose, klausimuose ir liudijime išryškėja pasikartojantis motyvas, jog istorinę atmintį kuria moterys apie vyrus, jog ši kultūrinės atminties forma (dokumentiniai filmai) skirti joms

¹³⁶ *Ibid.*, 52.

¹³⁷ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6153/dokumentiniai-filmai-gyvenimas-po-menuliu> [11:25 - 13:49]

¹³⁸ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6153/dokumentiniai-filmai-gyvenimas-po-menuliu> [15:34 – 16:00]

¹³⁹ Agamben, 15.

ir dėl jų. Sukuriamas įspūdis, jog jos šiuose filmuose įprasminamos, tačiau taip pat apibrėžiamos ir susiaurinamos iki tų, kurios „myli“ partizanus.

Daina liudininkė

Ir neatėjo nei motinėle,

Nei tavo broliai narsūs arai.

O kai paėmė nuo kietos gatvės,

Tai neparuošė grabui lentos,

Tik palaidojo ją Nemunėly,

Nes pagailėjo žemės juodos.

Edmundo Zubavičiaus filmas „Gyvenimas po mėnuliu“ prasideda partizano Stasio Guigos paminklo atidengimo vaizdais bei žmonėmis, dainuojančiais vieną iš partizaninių dainų. Nors Činčinkų kaimo gyventoją Oną Činčiskaitę, slėpusią partizaną Praną Guigą, galima būtų aiškiausiai priskirti antros kategorijos liudijimams (liudijimai apie kitų patirtis), tačiau filmo montažas ir konstravimas sukuria papildomą jos liudijimo kompleksškumą.

Kaip rašo Aleida Assmann, tam, kad socialinė, komunikacinė atmintis taptų ilgalaikė atmintimi, ji turi būti organizuojama skirtingomis formomis: simboliais, ženklais, edukacinėmis institucijomis, monumentais.¹⁴⁰ Zubavičiaus kinematografija kuria ir diegia visą partizaninio karo ženklų sistemą – liudijimus, monumentus, partizanines dainas. Toks tarpusavio ryšys filme „Gyvenimas po mėnuliu“ atsiranda pačioje pradžioje,¹⁴¹ kai dainuojami žodžiai („palaidojo ją Nemunėly“) iliustruoja kadra, kuriame matome prie kapo susirinkusius žmones. Šis santykis padeda sukurti Onos Činčikaitės pasakojimą kaip atstovaujantį kolektyvinei patirčiai, kaip vieną iš daugelio.¹⁴² Onos Činčikaitės pasakojimo motyvai atsikartoja dainose, jos liudijimas glaudžiai susijęs su dainavimu – filmo pradžioje pasirodo scena,¹⁴³ kurioje Ona Činčikaitė tvarkosi namus ir tyliai niūniuoja kitą partizaninę dainą („Kas parneš mums laisvę, laimingą rytojų?/Mirtis baigia rinkti vadus...“).

¹⁴⁰ Aleida Assmann, 55.

¹⁴¹ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6153/dokumentiniai-filmai-gyvenimas-po-menuliu> [00:35 - 01:40]

¹⁴² Homi K. Bhabha, *Nation and narration*, 294.

¹⁴³ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6153/dokumentiniai-filmai-gyvenimas-po-menuliu> [06:00 - 07:00]

Toks artimas santykis tarp liudijimo ir dainavimo paverčia dainas papildomomis liudininkėmis. Dainos dažnai naudojamas pereinamiesiems kadrams, jungiantiems scenas tarp interviu ar liudijimo, ypač tuomet, kai O. Činčikaitė artikuliuoja atminties trūkumą. Tokį atminties trūkumo atstojimą iliustruoja ir scena,¹⁴⁴ kurioje akcentuojamas informacijos trūkumas apie partizaną Stasį Guigą. Liudininkė mini, jog Guiga niekuomet nešnekėjo apie save – apie kilmę, šeimyninę padėtį. Ji pirmą kartą sužinojo daugiau informacijos apie jį tik tuomet, kai buvo paskelbta jo paieška. Šios scenos pabaigoje, baigus pasakojimą apie Guigos paslaptinę, tylėjimą, pasigirsta dar viena partizaninė daina. Choras, kuriame ryškiai dominuoja vyriškas balsas, dainuoja: „Kai mano kraujas laistys gatvę,/Tai tu, motule, neraudok,?/Žinok, kad kraujas yr pralietas/Už šventą žemę Lietuvos.“ Pirmu asmeniu ir vyrišku balsu dainuojami žodžiai atstoja tikrojo įvykių liudininko Stasio Guigos pasakojimą. Kaip rašo Giorgio Agamben, liudijimo akto centre visuomet yra tai, ko gyvam liudijimui trūksta. „Tikrieji“ liudininkai, arba „pilni liudininkai“ yra tie, kurie jau negali ar negalėjo paliudyti, atlikti liudijimo akto.¹⁴⁵ Šis liudijimo paradoksas, aptakumas ir abstraktumas jaučiamas visoje Zubavičiaus kinematografijoje apie partizanus. Partizaniniam karui priskiriama ženklų, liudijimų ir archyvų gausa. Kaip mini Aleida Assmann, kolektyvinė istorija negali būti „prisimenama“, bendruomenės ją turi „išmokti“.¹⁴⁶ Šio filmo kontekste išmoktos „istorijos“ kuria įsivaizduojamą bendruomenę senojo folkloro pagrindu.

Dainose nuolat referuojama lytis ir ją atitinkantys vaidmenys partizaninio karo ar karo „už laisvę“ kontekste. Į vyrą referuojama antruoju asmeniu („Tavo“); jo funkcija kaip kariaujančio, drąsaus vyro („Karžygi“, „vadas“, „kariai“); jo, kaip bendruomenės, kuri kovoja, dalimi („kovos draugai“, „broliai“, „vadas“). Moteris filme pateikiamose dainose figūruoja tik kaip motina ar sesuo. Šių vaidmenų kontekste svarbus ir nuolat pasikartojantis mirties, žūties leitmotyvas: „Kas parneš mums laisvę, laimingą rytojų?/Mirtis baigia rinkti vadus...“ Lietuva ir moterys šiose dainose yra pasyvios, pasmerktos, neveiksnios. Be įvardijamų karžygių, vyrų, brolių Lietuvos laisvės nebus. Šie vaidmenys atsikartoja ir siužete bei interviu iškarpose, kuriose kalbinama Ona Činčikaitė.

Prieš filmo pabaigą pasigirsta dar viena partizaninė daina,¹⁴⁷ kuri baigiasi žodžiais: „O jeigu grįšiu nepražuvęs/Laimėjęs kovą su daina,/Tada, motule, mes dainuosim,/Nes jau bus laisva Lietuva.“

Partizaninės dainos atkartoja motyvus, kuriuos matome kituose liudijimuose, filme susisieja tai, jog visi „vada“ jau yra mirę ar žuvę, taigi, ir laisva Lietuva yra lūžiniame, grėsmingame etape, kurio išlikimas tiesiogiai priklauso nuo šių dainų dainavimo, istorijos pasakojimo, liudijimo, naratyvo kūrimo ir atkartojimo. Šioje reikšmių sistemoje atrodo, jog ir pats filmas bei jo reikšmė įprasminami

¹⁴⁴ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6153/dokumentiniai-filmai-gyvenimas-po-menuliu> [16:38 - 17:30]

¹⁴⁵ Agamben, 34.

¹⁴⁶ Aleida Assmann, 52.

¹⁴⁷ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6153/dokumentiniai-filmai-gyvenimas-po-menuliu> [17:48 - 18:40]

kaip vienas iš kultūrinės atminties produktų. Be šio pasakojimo ir naudojamų liudytojų, istorija būtų užmiršta.

Įsivaizduojama bendruomenė: moteriška ir vyriška pilietybė

Benedict Anderson apibrėžia tautą kaip įsivaizduojamą bendruomenę, kuri yra ribota ir suvereni. Autorius naudoja žodį „įsivaizduojama“ dėl to, kad net ir mažiausios tautos yra bendruomenės, kurių nariai vieni kitų nepažinos, tačiau jų galvoje visada bus jų bendrystės vaizdinys.¹⁴⁸ Apibrėždamas ir įsivaizduodamas save bendruomenės turi apibrėžti ir tai, kas jos yra, ir tai, kas jos nėra. Svarbus istorijos, kultūrinės atminties kūrimas, teritorijos bei laiko samprata. Tam dažnai pasitelkiamos trys galios institucijos – muziejai, gyventojų surašymas bei žemėlapiai. Visos šios trys institucijos reprezentuojamos aptariamuose filmuose. Muziejus ir archyvas figūroja filmuose „Partizanai“ ir „Gyvenimas mirties rate“, kuriame filmuojamos šios institucijos arba rodomi jų surinkti dokumentai. Gyventojų surašymas atskleidžiamas titruose, kuriuose įvardijami liudytojai bei gyvenvietės, iš kurių jie kilę. Žemėlapiais vaizduojamos mūšių teritorijos, priešinami sovietiniai ir lietuvių žemėlapiai, filme „Karas po karo“ jie dažnai nurodo į atkurtos Lietuvos teritoriją.

Įsivaizduojamos bendruomenės kūrime svarbu tai, jog tam tikri identitetai bus konstruojami bei „kiti“, neįtraukiami į bendruomenę. Vienas iš svarbių įsivaizduojamos bendruomenės konstrukčių yra pilietybė. Nira Yuval Davis apibrėžia pilietybę ne pagal tai, kokį pasą žmogus turi, bet naudodamasi bendru santykiu tarp individo ir tautos konceptu.¹⁴⁹ Tautos naratyvo konstravime dažnai sukuriamas skirtingas vyriškos ir moteriškos pilietybės samprata. Ji mini, jog teoriškai pilietybė leidžia bet kam priklausyti tautinei bendruomenei, tačiau praktiškai – ji priklauso nuo įvairių socio-ekonominių resursų ir aplinkybių. Moterys šiuo atžvilgiu dažnai kitaip reguliuojamos įstatymų nei vyrai, jos dažnai konstruojamos kaip priklausančios šeimos vyrams ir sekančios juos, gyvenančios ten, kur jie gyvena.¹⁵⁰ Aktyvios pilietybės konstruktas apima ne tik teises, bet ir pareigas ir atsakomybes. Didžiausia piliečio atsakomybė – būti pasiruošusiam miršti už savo tautą. Dėl šios skirtingas moterų ir vyrų dalyvavimas bei reguliavimas kariuomenėje gali sukurti skirtingus jų pilietybės konceptus.¹⁵¹ Taip pat, ji įvardija tris skirtingas sferas, susijusias su pilietybe – valstybę (angl. *the state*), pilietinę bendruomenę ir šeimą ir tai, jog analizuojant, būtina atsižvelgti į individo autonomiją, skiriamą visose

¹⁴⁸ Benedict Andersson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, (New York: Verso, 2016), 18.

¹⁴⁹ Yuval – Davis, ketvirtas skyrius “Citizenship and difference”.

¹⁵⁰ Yuval-Davis, pirmo skyriaus “Theorizing Gender and Nation” trečias poskyris “Nationed Gender and Gendered Nations”.

¹⁵¹ Yuval-Davis, pirmo skyriaus “Theorizing Gender and Nation” trečias poskyris “Nationed Gender and Gendered Nations”.

trijose šiose sferose¹⁵². Be šių pilietybės savybių, Yuval – Davis įvardija ir tai, jog, norint turėti bendruomenės pilietybę, reikia tikėti bendru tautos mitu apie jos praeitį ir apie jos likimą.¹⁵³

Kaip rašo Jan Assmann, atminties sfera mums leidžia suformuoti savo identitetą – ir asmeniniame, ir kolektyviniame lygmenyje. Žmonių grupės neturi atminties, joms reikia ją susikurti daiktais, kurie ją primintų – monumentais, muziejais, archyvais ir kitomis atminties formomis.¹⁵⁴ Aleida Assmann taip pat pamini, jog užmarštis ir užmiršimo veiksmas taip pat labai reikšmingas tautos kūrimui.¹⁵⁵ Taigi, bendruomenės atmintis yra formuojama selektyviai ir įvairiomis formomis, o konkrečios bendruomenės pilietybė – tai šios atminties priėmimas ir internalizavimas. Homi K. Bhabha taip pat pabrėžia tauto „archajišką ambivalentiškumą“ – modernios tautos dažnai steigia tautinius naratyvus archajinių, senų istorijų pagrindu.¹⁵⁶ Bendruomenė, kuri projektuoja ir apmąsto savo ateitį, tai daro naudodamasi praeities istorijomis ir struktūromis, todėl istorija visuomet aktyviai veikia dabartį. Ji formuoja tai, kai bendruomenė save supranta, kuria tarpusavio ryšius, kaip identifikuoja save ir „kitą“. Kaip rašo Roland Barthes, mito ryšiai su istorija dvilypiai: su ja jis siejasi tikrai reliatyviai motyvuota forma ir konceptu, kurio pati prigimtis yra istoriška. Mitas privatizuoja istoriją, atima istoriją iš objekto, apie kurį šneka. Jis sukuria įspūdį, jog yra ilgaamžis, egzistuoja amžinybėje.¹⁵⁷ Taigi, mitas vaizduojamas tarsi būtų ilgaamžis ir istoriškas, nors visuomet yra motyvuotas, o pilietybė dažnai suprantama kaip įtraukianti visus bendruomenės narius, nors tautiniuose naratyvuose dažnai išryškėja visai skirtingi vyriškos ir moteriškos pilietybės konstruktai. Dėl to visų pirma svarbu apžvelgti, kaip pirmojo nepriklausomybės dešimtmečio partizanų kino mitologijoje jungiama dabartis ir praeitis, kas šią įsivaizduojamą bendruomenę jungia ir kokios yra vyriškos bei moteriškos pilietybės sąlygos.

Nesibaigiantis karas

Homi K. Bhabha knygoje „Kultūros erdvė“ klausia – ar galima parašyti apie tautos modernybę, kuri reiškiasi ir kaip kasdieninis įvykis, ir kaip praeities pėdsakas? Šiais laikais atsiskleidžia politika be trukmės, erdvė be vietos. Tautinėje vaizduotėje moderniose valstybėse išryškėja „dvigubas laikas“. Jis teigia, kad apie tautos, kaip bendruomenės, narius turime galvoti turėdami omenyje šį „dvigubą laiką“. Žmonės yra ir istoriniai objektai, kurie suteikia diskursui svarumo, nes jie kildinami iš istorinės praeities, ir subjektai, kurie turėtų panaikinti praeitį tautos-žmonių buvimą, įsteigdami socialines ir

¹⁵² *Ibid*, ketvirtojo skyriaus „Citizenship and Difference“ trečias poskyris „The Private and the Public“.

¹⁵³ *Ibid*, ketvirtas skyrius „Citizenship and difference“.

¹⁵⁴ Jan Assmann, „Communicative and Cultural Memory“, kn. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, sud. Astrid Erll, Ansgar Nunning, (New York: De Gruyter, 2008), 109.

¹⁵⁵ Aleida Assmann, 59.

¹⁵⁶ Homi K. Bhabha, *Nation and narration*, 294.

¹⁵⁷ Barthes, 152.

kultūrinės praktikas kaip šiuolaikines.¹⁵⁸ Modernios tautos laikas savyje turi archajiškumo, žmonėse atsiskleidžia ir dabartis, ir praeitis. Zubavičiaus konstruojamoje mitologijoje išryškėja šis dvigubas laikas, nuolat veikiantis dabartį.

Rodomi jauni žmonės archyvuose ir kalbinami seni žmonės dabartyje konstruoja paradoksalią tautą, kurioje mirusios, istorinės asmenybės yra amžinai jaunos, o gyvenantys – seni. Filme „Partizanės“ kalbinta Marija Žiliūtė miršta ir „Vienatvės pilnatis“ filmas apie ją pasakoja jau kaip apie istorinę asmenybę. Filme „Partizanės“ pasirodantis titras „Viejoj testament“ tarsi nurodo į jau mirusius filmo subjektus. Mitas kuriamas atkūrus nepriklausomybę naujai valstybei ir pasakoja apie pasiaukojusius ar pasiaukojančius subjektus. Auka tautinės bendruomenės steigimo mite yra labai svarbi. Ernest Renan straipsnyje „Kas yra tauta?“ rašo, jog tauta yra didelio masto solidarumo jausmas, kurio pagrindas – auka, padaryta praeityje ir auka, kurią kiekvienas yra pasiruošęs padaryti ateityje.¹⁵⁹ Partizanai ir partizanės šiuose filmuose yra tautos steigimo ir atkūrimo auka, tačiau toliau aptariamas teritorijos ir grėsmės koncepcijos kūrimas auką padaro ne tik tautos praeitimi, bet ir ateitimi.

Benedict Anderson, analizuodamas įsivaizduojamas bendruomenes, kaip vieną iš bendruomenės jungiamųjų ašių įvardija teritoriją. Jis teigia, kad trys galios institucijos, nors ir sukurtos prieš XIX a., pakeitė savo formą ir funkciją mechaninės produkcijos epochoje. Trys institucijos – gyventojų surašymo, žemėlapių ir muziejų, suformavo tai, kaip mes įsivaizduojame valstybę – kokie žmonės joje gyvena, kokia yra jos geografija ir jos istoriškumą¹⁶⁰. Didelis dėmesys skiriamas žemėlapiui, kadangi šis yra tapęs ne modeliu, kurios nurodo į erdvinę realybę, bet ją kuriančia galia.¹⁶¹ Teritorijos žymėjimas, kaip ir kiti aptarti ženklai, konstruoja tautinės bendruomenės erdvę ir tapatybę. Teritorija šiuose filmuose plečiama palaipsniui. Filme „Partizanai“ titrais įvardijami konkretūs miestai ir gyvenvietės, kuriose vyko mūšiai.¹⁶² Tokį įvardijimą, nors ir retesnį, galima pastebėti ir „Gyvenimas mirties rate“.¹⁶³ Filme „Gyvenimas po mėnuli“ šių titrų nebelieka, rodomas vienas kaimas ir jo kraštovaizdis, tačiau po truputį šis kraštovaizdis pradeda atstovauti „Lietuvą“, panašiai ir filme „Partizanės“ – teritorijos nebeįvardijamos, įvardijami tik žmonės. Visuose septyniuose filmuose atsikartojantis motyvas – tai miško vaizdas, kuriame vaikščioja ir liudytojai, kuriame projektuojamos partizanų nuotraukos. Miškas rodomas ir panoraminiu planu, ir stambiu planu, jis tarsi patvirtina partizanų kaip „miško brolių“ pasakojimą. Filme „Skeveldros“ nėra titro, tačiau užkadrinis tekstas įvardija miestelį - Miroslavas. Vis dėlto filmo

¹⁵⁸ Homi K. Bhabha, *Location of Culture*, (New York: Routledge, 2005), 201-209.

¹⁵⁹ Ernest Renan, „What is a Nation?“ kn. *Nation and Narration*, sud. Homi K. Bhabha, (New York: Routledge, 1990), 19.

¹⁶⁰ Anderson, 271.

¹⁶¹ *Ibid*, 285.

¹⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=C-4GjsFM--g> [4:04], [6:21], [10:40]

¹⁶³ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [34:40]

pabaigoje pasigirsta Edmundo Zubavičiaus žodžiai¹⁶⁴ „Miroslavo parapija ne kokia Lietuvos skeveldra“, „O Miroslavo rinkėjas [...] jis tikras lietuvis“. Taigi, ir šiame filme viena gyvenvietė atstoja visos Lietuvos vaizdą. Visuose šiuose filmuose vienas ir pasikartojantis sprendimas – tai teritorijos įvardijimas ir fiksavimas žmonėse, žmonių „įvietinimas“. Kalbantieji įvardijami kartu su kilme – „nuo Raseinių“, „Nuo Nedingės“¹⁶⁵ ir t.t. Lietuvos teritorija fiksuojama jos gyventojuose, žmonėse, tokiu būdu įvykdant ir gyventojų surašymą.

Išskirtinis šiuo atžvilgiu paskutinis filmas – „Karas po karo“, kuriame nebeįvardijamos vietovės. Nors praėjusiuose filmuose vis pasirodydavo žemėlapių iškarpos ir ištraukos, jos nurodydavo mūsų vietas arba apygardą. Šiame filme rodomi žemėlapiai – konkreti visos Lietuvos teritorija bei sienos.¹⁶⁶ Šiame teritorijos ir laiko vientisume ir tąsoje iškyla kitas svarbus partizanų kino pasakojimo aspektas – tai jam būdinga karo ir grėsmės koncepcija.

Dovilė Budrytė, analizuodama „atminties taškus“ Lietuvos partizaniniame kare rašo apie „krizės paradigmą“. Ji mini, jog „Lietuvos partizaninio karo reikšmė viešuose naratyvuose ir net kai kurių istorikų darbuose siejama su šiuolaikiniu Lietuvos valstybingumu kuriant pasakojimą apie „pogrindžio partizanų valstybę“, išipareigojusią Lietuvos nepriklausomybei ir įteisinusią tęstinumą tarp tos pogrindinės ir šių dienų valstybės.“¹⁶⁷ Toks ryšys atsiranda ir šiuose filmuose, ypač paskutiniajame – „Karas po karo“. Nepastebimai jungiant partizaninį archyvą kartu su Lietuvos krašto apsaugos pratybomis, sukuriama išpūdis, jog Lietuvos kariuomenė yra šio karo, partizanų tęsinys. Tai ne tik sukuria tęstinumo sampratą, tačiau ir konstruoja tautą, esančią nuolatinėje karo būsenoje, nesibaigiančioje grėsmėje. Filme „Skeveldros“ partizaninis karas taip pat įvardijamas tarsi jis būtų nuolatinis, pasikartojantis, besitęsiantis. Edmundas Zubavičius už kadro teigia, jog tai „vis iš naujo atgimstanti lietuviška dilema“.¹⁶⁸ Šis pasakymas nurodo į tai, jog ši dilema yra patalpina lietuvių tapatybės ir pilietybės sampratoje. Weronika Grzebalska, tirdama Varšuvos sukilimą, pastebi tuometinėje spaudoje kuriamą „lenkiškos“ sielos sampratą, glaudžiai susijusią su laisve, patriotizmu ir auka. Pasakojama istorija apie drąsią tautą, kuri vėl kovojo už tai, kas jai svarbiausia – laisvę. Taip konstruojama, jog sukilimas nebuvo žmonių pasirinkimas, sukilimas – tai pasekmė to, kas yra „Lenkas“.¹⁶⁹ Panašiai konstruojamas ir „Lietuvis“, kurio šalis gyvena nuolatiniam pavojui. Aukos praeityje neužtenka, „lietuvis“ yra pasmerktas nuolat kovoti ir būti pasiruošęs pasiaukoti tam, kad

¹⁶⁴ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/7298/dokumentinis-filmas-skeveldros-en> [44:25]

¹⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=C-4GjsFM--g> [7:48]

¹⁶⁶ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000244143/karas-po-karo> [10:42], [36:25]

¹⁶⁷ Dovilė Budrytė, „Lytis, karas ir atmintis: „Atminties taškai“ Lietuvos partizaniniame kare (1944 -1953) dalyvavusių moterų pasakojimuose“ *Lietuvos etnologija: socialinės antropologijos ir etnologijos studijos*, Nr. 21, (2021): 127-148, 128.

¹⁶⁸ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/7298/dokumentinis-filmas-skeveldros-en> [07:36 - 08:07]

¹⁶⁹ Weronika Grzebalska, „Militarizing the Nation: Gender Politics of the Warsaw Uprising“, in *Gendered Wars, Gendered Memories, Feminist Conversations on War, Genocide and Political Violence*, edited by Ayse Gul Altinay and Andrea Peto, (New York: Routledge, 2016), 123-124.

šalis išliktų. Šiuose miestuose, šioje teritorijoje, net rinkimuose (filme „Skeveldros“) yra „kitas“, „stribas“, „išdavikas“, todėl piliečio pareiga yra būti pasiruošusiam ginti tai, kas yra „lietuviška“. Vyksta nuolatinis kvietimas į kariuomenę, nuolatinė mobilizacija. Ši karo ir grėsmės koncepcija stiprina steigiamą lyties tvarką. Nesibaigiantis karas reiškia, jog nuo atliekamų pilietybės pareigų priklauso tautos išlikimas, tačiau kuriamame tautos vaizdinyje stipriai skiriasi moterų ir vyrų atsakomybė, reguliavimas ir pilietybės sąlygos.

Pilietybė ir tapatybė

Yuval – Davis pilietybės apibrėžimas leidžia analizuoti, kokios dalyvavimo tautinėje bendruomenėje sąlygos yra steigiamos šiuose dokumentiniuose filmuose bei kokiais būdais. Aptariamuose Edmundo Zubavičiaus filmuose pastebima skirtis tarp vyriškos ir moteriškos pilietybės.

Mayer rašo, jog tauta dažnai konstruojama kaip hetero-vyrų projektas, įsivaizduojamas kaip brolystė.¹⁷⁰ Panašią įžvalgą yra padariusi ir Davis, teigdama, jog ištikimybė „saviems broliams“ vaidina svarbų vaidmenį vyrų karinėje patirtyje. „Karių bičiulystė“ dažnai pabrėžiama kaip viena iš priešasčių, padėjusių atlaikyti ir išgyventi kančią.¹⁷¹ Tai galima pastebėti „miško brolių“ koncepte, kuris atsikartoja ir filmuose figūruojančiose dainose, ir vyrų liudijimuose. Vyrų partizanų reprezentacijose ir pasakojimuose išryškėja brolystės konceptas, kurį jungia bendras tikslas. Išduoti kitus partizanus, reiškia, išduoti tautą. Tautos sąsajos partizanų „seserystės“ konstrukte nėra, jos tiesioginio santykio su „tauta“ neturi, todėl nėra lygios šiai kuriamai brolystei. Jų santykis su tauta turi tarpininką – vyrą partizaną, kuriam jos turi padėti, dėl kurio kentėti, kurio neišduoti.

Sąvokos „Partizanai“ ir „Partizanės“ apibrėžiamos visiškai skirtingai. Visų pirma, filme „Partizanai“, nors jis įvardijamas daugiskaita, pasakojama apie „ypatingą“ partizaną, partizanų vadą, išreikšta individuali, tarsi išskirtinė patirtis. Filme „Partizanės“ kalbinamos įvairios moterys. Taip išsiskiria vyrų individuali, o moterų – kolektyvinė atsakomybė. Moterų, kaip grupės, vaizdas atsikartoja keliuose filmuose. Filmo „Partizanės“ pradžioje ir pabaigoje matomos Gedimino kalnu lipančios ir nusileidžiančios moterys.¹⁷² Filme „Gyvenimas mirties rate“ Jono Kimšto dukra ir kitos moterys tarpusavyje kalbasi, dalinasi prisiminimais kaimo kieme.¹⁷³ Jos yra viena grupė žmonių, įvardijamų kaip „partizanės“, kurios individualizuojamos tuo atveju, jeigu jų santykis su partizanu sukuria joms reikšmingą vaidmenį.

¹⁷⁰ Tamar Mayer, *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*, (New York: Routledge, 2000), 6.

¹⁷¹ Yuval-Davis, penkto skyriaus „Gendered Militaries, Gendered Wars“ penktas skyrius „Wars as Gendered Constructions“.

¹⁷² <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [01:32 - 02:05], [54:11- 55:00].

¹⁷³ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000243549/gyvenimas-mirties-rate> [21:20 - 26:00]

Vyro priklausomybė tautai, t.y. pilietybė Yuval-Davis terminais, šiuose filmuose aiškiai susieta pirmiausia su individualia auka ir pasiaukojimu – tokia jo esminė dalyvavimo ir priklausymo šiai bendruomenei sąlyga. Paskutiniuose filmuose, pavyzdžiui, „Skeveldros“ išaiškėja dar vienas sąlygos aspektas – dabartinės Lietuvos išsaugojimas. Aiškiai artikuliuojama, jog vyras turi pasirinkti, ar „į mišką“, ar „į stribus“. Vyriškos pilietybės konceptas konstruojamas individualizuotu militaristiniu vienos pusės pasirinkimu.

Kaip minėta anksčiau, išryškėja moterų kolektyvinė atsakomybė už istoriją, istorijos pasakojimą, laikymą, tradicijas. Pasakojimuose apie jas rodomos nuorodos ir į kitus tautinius pasakojimus ar ženklus. Filme „Partizanės“ jos lipa į Gedimino kalną, filme „Gyvenimas po mėnuliu“ moteris dainuoja partizanines dainas. Moterys siejamos ir su krikščionybės simbolika – filme „Partizanės“ prie vienos liudytojos stalo šalia albumo pastatytas kryžius¹⁷⁴, kitos liudytojos namuose¹⁷⁵ šalia šeimos fotografijų rodomas ir kryžius, ir Naujasis Testamentas, filme „Vienatvės pilnatis“ dažnai akcentuojamas leidinys „Gailestingoji sesuo“ ir Marijona Žiliūtė įvardijama kaip „gailestingoji partizanų sesuo“¹⁷⁶. Yuval-Davis, aptardama privačios ir viešosios sferos atskyrimą mini Bryan Turner, kuris prie privačios erdvės taip pat priskiria ir religines institucijas, dvasingumą.¹⁷⁷ Moterys atsakingos ne tik už tautinio pasakojimo perdavimą, bet ir kitų tradicijų, kaip tikėjimas, simbolinę reprodukciją.

Konstruojamas „Partizano dukros“ vaidmuo nurodo ne tik į istorinės atminties palaikymą, bet ir į herojų genų reprodukciją. Moteriškos pilietybės atžvilgiu taip pat išryškėja „teisingo“ pasirinkimo sąlyga, tačiau ji konstruojama per santykį su vyru-partizanu. Išryškėja jos pareiga „neišduoti“ jo, likti jam ištikimai. Šie skirtumai ryškėja ne tik „Partizano“ ir „Partizanės“ sampratoje, bet ir kituose rodomuose subjektuose. Kaip buvo rašoma poskyriuje „Nesibaigiantis karas“, šiam karo pasakojimui būdinga karo ir grėsmės koncepcija, tačiau šiame besitęsiančiame kare moterys nebefigūroja. Filme „Skeveldros“¹⁷⁸ intensyviai apie Staliną bei laisvą Lietuvą diskutuoja vyrai, moterys – figūros, tyliai stebinčios šią diskusiją. Taip pat ir filme „Karas po karo“ naudojamoje filmuotoje Krašto apsaugos karinių pratybų filmuotoje medžiagoje – tik jauni vyrai. Formuotas atsinaujinantis vyriškas pasirinkimas „į stribus“ ar „į mišką“ moterims netaikomas. Moterys turi „kentėti, bet neišduoti“. Jų vaidmuo laisvoje Lietuvoje visai atsiejamas nuo karo ir nuo viešosios politinės erdvės, politinio diskurso. Šiuo atžvilgiu įdomi Emily Harmen ir Liesbet Van Zoonen analizė, kurioje tiriama moterų rinkėjų reprezentacija Jungtinės Karalystės spaudoje 1918-2010 metais. Jos pabrėžia, kad yra atlikta daug tyrimų, kuriuose atskleidžiamas moterų, kaip politikų, reprezentacijos medijoje

¹⁷⁴ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [04:08 - 04:30]

¹⁷⁵ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6916/dokumentinis-filmas-partizanes> [14:40 - 15:00]

¹⁷⁶ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6157/dokumentinis-filmas-vienatves-pilnatis> [02:36], [08:30]

¹⁷⁷ Yuval-Davis, ketvirtosios knygos „Citizenship and Difference“ trečias skyrius „The Private and the Public“.

¹⁷⁸ <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/7298/dokumentinis-filmas-skeveldros-en> [40:00 - 44:00]

problemiškumas, tačiau retai analizuojamos moterys, kurios turėtų būti reprezentuojamos politikų kaip rinkėjos. Jų tyrimas parodo, jog moterys-rinkėjos dažnai medijose pasirodo kaip žmonos ir motinos, kurias domina tik politiniai diskursai susiję su jų šeimos sveikata ir gerove. Istorinio progreso ir pokyčio šioje reprezentacijoje yra labai mažai.¹⁷⁹ Aptariamuose filmuose moterys kaip viešojo lauko dalyvės, suinteresuotos rinkėjos, nedalyvauja. Jos perteikia pasakojimą, paliudija apie partizanus, yra pasitelkiamos institucinei istorinei atminčiai formuoti, tačiau dabartyje reprezentuojamos kaip pasyvios viešosios sferos dalyvės.

Išvados

Šiame darbe buvo siekta ištirti kino pasakojimo apie partizanus steigiamą lyties tvarką. Analizei buvo pasirinkti septyni režisieriaus Edmundo Zubavičiaus filmai, sukurti pirmuoju nepriklausomybės laikotarpiu – „Partizanai“ (1993), „Gyvenimas mirties rate“ (1994), „Partizanės“ (1995), „Vienatvės pilnatis“ (1996), „Skeveldros“ (1997) ir „Karas po karo“ (1998). Šis, instituciškai įtvirtintas pasakojimas, analizuotas trimis ašimis – archyvo, liudijimų ir įsivaizduojamos bendruomenės bei įlytintos pilietybės konstravimo. Skirtingų režimų archyvo remedijavimo analizė atskleidė alternatyvaus archyvo kūrimą, kuriame supriešinamas sovietinis archyvas ir liudijimai, dienoraščiai, šeimos fotografijos. Kuriamame alternatyviame pasakojime išryškėja tautos tėvo bei lyderio konstravimas, kuriuo tampa partizanų vadas. Rodomos ir remedijuojamos šeimos fotografijos atskleidžia šeimos vaizdo konstravimą pagal tuometinę politinę padėtį – figūruoja vyro atskyrimas nuo šeimos, jo dalyvavimas kare ir moterų fotografijos su vaikais. Konstruojamoje šeimos reprezentacijoje vyras yra atsakingas už viešąją erdvę, o moteris – už privačią, t.y. šeimą. Moterys šiuose pasakojimuose taip pat atsakingos už simbolinę tautos reprodukciją – jos vaizduojamos ieškančios pasakojimų apie partizanus, renkančios albumus, kartu pasidalinančios prisiminimais. Moterys atsakingos už šios istorijos perdavimą sūnams, dukroms ir institucijoms.

Šis, moters, kaip atsakingos už simbolinę reprodukciją, vaizdas kuriamas ir liudijimuose. Didžioji dalis liudytojų analizuojamuose filmuose yra moterys – partizanės, tačiau jų liudijimai skirti pasakojimui apie vyrus perduoti. Jos liudija vietoje tų, kurie nebegali paliudyti – partizanų vyrų. Partizanų liudijimas ir dalyvavimas kare pasakojime reguliuojamas „šeimos“ ir „meilės“ konstrukcijomis, jos įvardijamos kaip mylinčios partizanus arba partizanų vado dukros. Santykį su įsivaizduojama bendruomene moterys turi per tarpininką – vyrą. Liudijimuose išryškėja ir biologinės

¹⁷⁹ Emily Harmer and Liesbet van Zoonen, „Representations of Women Voters in Newspaper Coverage of UK Elections, 1918-2010“, kn. *Gendered Citizenship and the Politics of Representation*, sud. Hilde Danielsen et al. (London: Palgrave Macmillan, 2016): 161-185, 161-167.

reprodukcijos atsakomybė, sukuriamas „Partizanų dukros“ istorinis vaidmuo. Šiame vaidmenyje talpinamas ir „lietuviškumo genas“, tokiu būdu natūralizuojant mitą. Jos kuriamos kaip bendruomenė, kategorija „moterys“, kurios kolektyviai atsakingos už pasakojimo perdavimą.

Steigiamą lyties tvarką stiprina ir nuorodos į kitas kultūrinės atminties formas. Moterų vaizdavime figūruoja nuorodos į krikščionybę, į partizanines dainas, kuriose išryškėja panašūs lyčių vaidmenys bei konstruktai. Moteris – „gailėstingoji sesuo“ arba motina, išlydinti sūnų į karą. Karas ir tauta siejama su „brolyste“, lygiaverčiu vyrišku dalyvavimu bendruomenėje, kurioje moterys atlieka pasyvų vaidmenį.

Kinomito erdvėlaikis nurodo į karo ir grėsmės koncepciją. Nepriklausomos Lietuvos kariuomenė tampa partizanų tęsiniu, o bendruomenė ir piliečiai – nuolat kariaujantys ir turintys būti pasiruošę paaukoti savo gyvybę. Ši koncepcija stiprina ryšį tarp vyro-piliečio ir jo pareigos pasiaukoti. Vyro pilietybė žymima individualiu santykiu su įsivaizduojama bendruomene – jo individualiais pasirinkimais, kurie jį apibrėžia kaip „partizaną“ arba „išdaviką“. Moterys dabartinėje politinėje bendruomenėje vaizduojamos kaip nesuinteresuotos būti viešame lauke, jos pasyvios diskusijų apie tautą dalyvės. Taigi, jos simbolizuoja tautą, jos kultūrą, istoriją, tačiau joje nedalyvauja.

Tolimesniems lyties tvarkos partizaniniame pasakojime tyrimams būtų svarbu nagrinėti ryškėjantį „partizano dukros“ vaidmenį ir kitose medijose, atkreipti dėmesį, kaip jos konstruoja savo *postatmintį* bei kokią įtaką homogeninis diskursas apie partizanus turi jų atminčiai ir pasakojimams. Taip pat būtų naudinga postkolonialistinė prieiga, kuri leistų atsekti, kaip vystosi partizanų mitologija paskutiniaisiais dešimtmečiais ir kaip joje įterpiami alternatyvūs pasakojimai.

Literatūros ir šaltinių sąrašas

1. Anderson, Benedict. *Įsivaizduojamos bendruomenės: apmąstymai apie nacionalizmo kilmę ir plitimą*, Vilnius: Baltos lankos, 1999.
2. Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The witness and the archive*, New York: Zone Books, 1999.
3. Arlauskaitė, Natalija. *Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020.
4. Assmann, Aleida. „Transformations between History and Memory“ *Social Research*, 75, 1, 2008.
5. Assmann, Jan. „Communicative and Cultural Memory“, kn. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, sud. Astrid Erll, Ansgar Nunning, New York: De Gruyter, 2008.

6. Averkienė, Rūta. „Partizano dukra. Kovotojų už laisvę vaikuose patriotizmo genas užgrūdintas“, *Alytus plius*, <https://m.alytusplus.lt/naujienos/partizano-dukra-kovotoju-uz-laisve-vaikuose-patriotizmo-genas-uzgrudintas>.
7. Barthes, Roland, *Mythologies*, New York: The Noonday Press, 1991.
8. Bhabha, Homi K. *Nation and narration*, London: Routledge, 1990.
9. Bhabha, Homi k. *Location of Culture*, New York: Routledge, 2005.
10. BNS, „Partizanų dukra: moterys partizanės paliko tikrąjį gyvenimo vertės supratimo pavyzdį“, *Kauno diena*, <https://m.kauno.diena.lt/naujienos/lietuva/salies-pulsas/partizanu-dukra-moterys-partizanes-paliko-tikraji-gyvenimo-vertes-supratimo-pavyzdi-1100942>.
11. Blynaitė, Laura. „Edmundas Zubavičius“, *Visuotinė Lietuvių Enciklopedija*, <https://www.vle.lt/straipsnis/edmundas-zubavicius>
12. Budrytė, Dovilė. „Lytis, karas ir atmintis: „Atminties taškai“ Lietuvos partizaniniame kare (1944 -1953) dalyvavusių moterų pasakojimuose“, *Lietuvos etnologija: socialinės antropologijos ir etnologijos studijos*, 21, 2021.
13. Bruzzi, Stella. *New Documentary*, New York: Routledge, 2006.
14. Čekutis, Ričardas ir Dalius Žygelis, „Laisvės kryžkelės (XIV). Moterys partizaniniame kare“, *Bernardinai*, <https://www.bernardinai.lt/2006-05-01-laisves-kryzkeles-xiv-moterys-partizaniniame-kare/>.
15. ELTA, „A. Anušaukas: moterų šaukimą į privalomąją karo tarnybą palaiko tik 14 proc. Apklaustųjų“, *Made in Vilnius*, <https://madeinvilnius.lt/naujienos/lietuvas-naujienos/a-anusaukas-moteru-saukima-i-privalomaja-karo-tarnyba-palaiko-tik-14-proc-apklaustuju/>
16. Felman Shoshana, Dori Laub, *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York: Routledge, 2001.
17. Gaižutytė-Filipavičienė, Živilė. „Kinematografinės atminties remediacijos, jų recepcija ir sklaida visuomenėje“, *LOGOS*, 89, 2016.
18. Gaižutytė-Filipavičienė, Živilė. „Nacionalinis tapatumas ir atmintis šiuolaikinėje ekranosferoje ir medijų mene“, *Nacionalinis tapatumas medijų kultūroje*, sud. Žilvinė Gaižutytė-Filipavičienė, Vytautas Rubavičius, Kaunas: Kitos knygos, 2011.
19. Geda, Sigitas. „Pasiūkavimas“, *Kinas*, Nr.1, 1994.
20. Grzebalska, Weronika. „Militarizing the Nation: Gender Politics of the Warsaw Uprising“, in *Gendered Wars, Gendered Memories, Feminist Conversations on War, Genocide and Political Violence*, edited by Ayse Gul Altinay and Andrea Peto, New York: Routledge, 2016.
21. Harmer, Emily and Liesbet van Zoonen, „Representations of Women Voters in Newspaper Coverage of UK Elections, 1918-2010“, kn. *Gendered Citizenship and the Politics of Representation*, sud. Hilde Danielsen et al., London: Palgrave Macmillan, 2016.

22. Kairytė, Gintarė. „Partizano Tigro dukra papasakojo, dėl kurių tėčio išgyvenimų jai labiausiai spaudžia širdį“, *Lrytas*, <https://www.lrytas.lt/gyvenimo-budas/likimai/2021/02/16/news/partizano-tigro-dukra-papasakojo-del-kuriu-tecio-isyvenimu-jai-labiausiai-spaudzia-sirdi-18299956>.
23. Mayer, Tamar. *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*, New York: Routledge, 2000.
24. Mikonis - Railienė, Anna et al. *Politinis Lūžis ekrane: (Po)komunistinė transformacija Lietuvos dokumentiniame kine, videokronikoje ir televizijoje*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020.
25. Nagel, Joane. „Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nation“ *Ethnic and Racial Studies*, 21, 2, Routledge, 1998.
26. Nichols, Bill. *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.
27. Oginskaitė, Rūta. „Edmundas Zubavičius, lyrikas ir publicistas“, *Kinas*, Nr. 3, 2019.
28. Petrauskienė, Aistė. „Moteris Lietuvos partizaniniame kare: nuo formalaus reglamentavimo iki praktinio veikimo.“ *Acta Historica Universitatis Klaipedensis XLII*, 2021.
29. Pocius, Mindaugas. „Jonas Kimštas-Žalgiris - asmenybės ir biografijos bruožai“, *Genocidas ir Rezistencija*, Nr. 2, 2020).
30. Sasson-Levy, Orna. „Commentary: Women’s Memories Of Soldiering: An Intersectionality Perspective“, in *Gendered Wars, Gendered Memories, Feminist Conversations on War, Genocide and Political Violence*, edited by Ayse Gul Altinay and Andrea Peto, New York: Routledge, 2016.
31. Scott, Joan W. „Gender: A Useful Category of Historical Analysis“ *The American Historical Review*, Nr. 91.
32. Smolskutė, Žaneta. „Moterų dalyvavimo ginkluotame pasipriešinime 1944-1953 m. ypatumai“ *GENOCIDAS IR REZISTENCIJA*, Nr. 2(20), 2006.
33. Streikus, Arūnas. „Istorinės atminties sovietizavimo ypatybės Lietuvoje“ *Naujasis Židinys – Aidai*, Nr. 9, 2005.
34. Šmigelskienė, „Kino režisierius Edmundas Zubavičius „Kokie mes, toks ir laikmetis“, *Moters savaitgalis*, Nr. 27, 2009.
35. Pipinytė, Živilė. „Viena „Tarybų Lietuva“, arba įsivaizduotos šalies metraštis“ *Kinas*, 2021.
36. Pipinytė, Živilė. „Partizanų liudijimas“, *Lietuvos aidas*, Nr. 128, 1995.
37. Pipinytė, Živilė. „Neperžengti barjerai: Jono Vaitkaus filmo „Vieni vieni“ premjera“, *7 meno dienos*, Nr. 603, 2004.
38. Vareikis, Vytenis, „Vėjas iš Rytų: Kova dėl istorinės atminties Baltijos šalyse“ *Kultūros barai*, Nr. 2, 2019.

39. Voruta, „Partizano Juozo Jakavonio-Tigro dukra Angelė: „Lietuvos žmonės turi žinoti ne tik savo didvyrių pavardes, tačiau ir tų, kurie vykdė Lietuvos žmonių genocidą“, *Voruta*, <https://www.voruta.lt/partizano-juozo-jakavonio-tigro-dukra-angele-lietuvos-zmones-turi-zinoti-ne-tik-savo-didvyriu-pavardes-taciau-ir-tu-kurie-vykde-lietuvos-zmoniu-genocida/>
40. Yuval-Davis, Nira. *Gender & Nation*, London: Sage Publications Ltd, 1997.
41. Woodham, Anna et al. „We Are What We Keep: The „Family Archive“, *Heritage & Society*, No. 10, 2019.
42. Wexler, Laura. „The State of the Album“ *Photography and Culture*, No.10, 2017.
43. Žukauskienė, Odeta. „Kinas ir daugialypis atminties diskursas“, *Lietuvos kultūros tyrimai*, Nr. 6, 2015.

Summary

Gender Order in Cinema Narratives on Partisan War: Films by Edmundas Zubavičius in the First Decade of Independence is a master's thesis by Indrė Bručkutė, which uses narrative analysis to examine what gender order is being constructed in documentary films.

After regaining independence, the cultural memory of the imagined community was highly debated – new narratives started to appear that were a part of nation-building and the construction of Lithuanian identity. Partisan war became one of the essential narratives in the cultural memory, closely tied to militarism, which also includes creating a concept of citizenship closely related to manhood. Because national narratives tend to project the nation's character, destiny and citizenship drawing from the past, the traditionalist gender order is often reinstated.

While some works have analysed cultural memory about the partisan war, they have yet to focus on documentaries as one of the crucial ways to form cultural memory. Therefore, seven documentary films by director Edmundas Zubavicius were selected as the material for the analysis, as they were closely tied to the national institution, and the director was nationally acclaimed and awarded for them.

The analysis is made through three different axes. First, it focuses on the use of archive – remediation of the soviet archive, family archive and the image of archive construction mainly through the works of Anna Woodham, Laure Wexler, and Natalija Arlauskaitė. Analyses of witnesses and witnessing as an act are applied as films includes multiple women partisans who have witnessed the war and use their stories to construct the narrative. The theoretical background of this approach is presented by Felman Shoshana, Dori Laub and Giorgio Agamben's work. Finally, the theory about

the construction of national narratives and gendered citizenship is applied using Nira Yuval-Davis' and Benedict Anderson's ideas.

The conclusion of this thesis suggests that men have individualised relationship with the community – citizenship – that depends on their will to choose to sacrifice themselves. Women's citizenship is closely tied to family construction; their relationship with the state has a mediator – the man. Women are constructed as responsible for the symbolic reconstruction of the nation – they are the ones that are responsible for the archive; they are gathering stories and retelling them to the community. A new historical and mediated role is created in this narrative – „the daughter of the partisan“, which carries in her a Lithuanian gene, also constructing women as biological reproducers of the nation. The family archive reinstates the social structures of the partisan war, tying women to the private sphere and men to the public. The chosen framework helps to analyse ways in which the use of family archive and witnesses tie the narrative of imagined community and the notion of citizenship to militarism and the concept of manhood, leaving women as representing the nation but not actively participating in it as individuals.