

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS
LITERATŪROS, KULTŪROS IR VERTIMO TYRIMŲ INSTITUTAS
A. J. GREIMO SEMIOTIKOS IR LITERATŪROS TEORIJOS CENTRAS

Eva Sinicaitė

SAKYMAS IR SAŲVEIKA STEBIMOJOJE DOKUMENTIKOJE

Magistro baigiamasis darbas
Semiotikos studijų programa

Darbo vadovas asist. dr. Paulius Jevsejevas

Vilnius, 2023

ANOTACIJA

Šio magistro darbo tyrimo objektas – stebimosios dokumentikos sakymo situacijos ir sąveikos etikos sąsajos. Darbo tikslas – nustatyti semiotiškai pagrįstai žanro kritikai naudingus sakymo situacijos aspektus ir išbandyti filmų analizę, tiriant sakymo dinamikos bruožus, sąveikų intersubjektyvumą, taip pagrindžiant etinę sakymo problematiką stebimojoje dokumentikoje. Tyrimo metu remtasi stebimosios dokumentikos žanro aprašymais (Rogeris Sandallas, Colinas Youngas, Billas Nicholzas), kino sakymo teoriniais modeliais (Christianas Metz, Francesco Casetti, kiti) ir Emmanuelio Levino etika.

Rezultatai rodo, kad sakymo situacijos pėdsakus stebimosios dokumentikos filmuose galima atsekti per įvairius vizualinės raiškos aspektus – pasirinktą atstumą, kadrovimą, montažą ir kitas estetiškes priemones – bei atkurti prisitraukiant kontekstą (filmo kūrėjų, kritikų tekstus). Tyrimo metu išryškėjo, kad estetinė filmo plotmė tiesiogiai susijusi su etine problematika: priklausomai nuo filmo kūrėjo kuriamo intersubjektinio, taigi, etinio, santykio su filmuojamu subjektu ar žiūrovu, keičiasi filmo bruožai, reprezentacinis režimas, reiškiasi skirtis tarp „būti“ ir „žinoti“. Remiantis Levino etikos sąvokomis, pasiūlytas režisieriaus santykio su filmuojamu subjektu bei žiūrovu universumo imanentinis modelis. Prieinama prie išvados, jog dokumentinio kino sakymo ir sąveikos etikos sąsajos tyrinėjimas sudaro sąlygas ugdyti filmo konkretumui atidaus žiūrėjimo įgūdžius ir plėtoti sąveikų intersubjektyvumui jautrų kino kritikos diskursą.

Raktažodžiai: stebimoji dokumentika, kino sakymas, subjektas, intersubjektyvumas, sąveika, estetika, etika, Kitas

TURINYS

| | |
|---|-----------|
| IVADAS..... | 4 |
| 1. STEBIMOJI DOKUMENTIKA..... | 6 |
| 1. 1. Žanro ištakos ir bruožai..... | 6 |
| 1. 1. 1. Etnografinis kinas..... | 9 |
| 1. 1. 2. Pokario kinas..... | 11 |
| 1. 1. 3. Žanro specifika Baltijos šalyse..... | 15 |
| 1. 2. Filmų atrankos kriterijai..... | 17 |
| 2. KINO SAKYMAS..... | 20 |
| 2. 1. Kino sakymo pritaikymas stebimosios dokumentikos analizėje..... | 22 |
| 2. 2. Kino sakymo teorija..... | 25 |
| 2. 2. 1. Francesco Casetti kino sakymo pozicijos..... | 25 |
| 2. 2. 2. Christiano Metzto beasmenis kino sakymas..... | 28 |
| 2. 2. 3. Kitos kino sakymo teorijos..... | 30 |
| 3. SAKYMAS STEBIMOJOJE DOKUMENTIKOJE..... | 33 |
| 3. 1. Analizės prielaidos ir metodas..... | 33 |
| 3. 2. Filmų analizė..... | 37 |
| 3. 2. 1. Herz Frank trumpametražis filmas „Dešimčia minučių vyresnis”..... | 37 |
| 3. 2. 2. Audriaus Stonio trumpametražis filmas „Viena”..... | 40 |
| 3. 2. 3. Arūno Matelio ilgametražis filmas „Prieš parskrendant į žemę”..... | 46 |
| 4. SAŲEIKOS INTERSUBJEKTYVUMAS IR ETIKA..... | 52 |
| 4. 1. Subjektų santykis Ivaro Zviedrio filme „Dokumentalistas”..... | 54 |
| 4. 2. Emmanuelio Levino etinis santykis..... | 57 |
| 4. 3. Etika ir stebėjimas..... | 61 |
| IŠVADOS..... | 66 |
| LITERATŪROS SĄRAŠAS..... | 68 |
| SUMMARY..... | 72 |
| PRIEDAI..... | 73 |

ĮVADAS

Darbo objektas

Šiame darbe tiriamos stebimosios dokumentikos sakymo situacijos ir sąveikos etikos sąsajos.

Darbo tikslas ir uždaviniai

Šio darbo tikslas – nustatyti semiotiškai pagrįstai žanro kritikai naudingus sakymo situacijos aspektus ir išbandyti filmų analizę tiriant sakymo dinamikos bruožus, sąveikų intersubjektyvumą, taip pagrindžiant etinę sakymo problematiką stebimojoje dokumentikoje.

Darbui keliami šie uždaviniai:

1. Aptarti stebimosios dokumentikos ištakas, išskirti žanrui būdingus bruožus, įvardinti žanro vietą kino lauko kontekste;
2. Argumentuoti, kodėl kino sakymo situacijos analizė yra tinkama semiotiškai pagrįstai stebimosios dokumentikos kritikai, išskirti tinkamus aspektus pasirinkto žanro analizei;
3. Atskleisti estetikos ir etikos sąsajas stebimojoje dokumentikoje, aptarti sąveikos intersubjektyvumo aspektą;
4. Išanalizuoti Herco Franko, Audriaus Stonio, Arūno Matelio filmus žvelgiant į jų sakymo situacijos modelius, įvertinti režisierių kuriamo santykio etines nuostatas;
5. Remiantis Levino moraline filosofija, pagrįsti poreikį formuluoti etinę stebimosios dokumentikos sakymo problematiką;
6. Naudojantis Levino etikos sąvokomis įvertinti etikos ir stebėjimo santykį, suformuluoti režisieriaus santykio su filmuojamu subjektu bei žiūrovu galimus nuostatų modelius.

Darbo problema

Darbe keliamą prielaidą, kad kino semiotikoje aprašyti ir darbe aptariami kino sakymo modeliai neatitinka stebimosios dokumentikos situacijos. Priešingai, nei kino semiotikoje įvardintuose modeliuose, stebimosios dokumentikos kino sakymo situacijoje režisierius ir filmuojamas subjektas niekada „neištirpsta” beasmenėje sakytojo pozicijoje ar neužima formalios objekto vietos, stabilios formos – ar tiksliau, tokios pozicijos neaprepia dokumentikoje esamos subjektyvybės raiškos. Pastebima, kad stebimojoje dokumentikoje kino sakymo situacijoje nuolatos ne tik nurodoma, bet ir naujai steigiama subjektyvybė,

visuomet reiškiasi realus, istoriniame pasaulyje egzistuojantis santykis tarp subjektų. Todėl stebimosios dokumentikos sakymo situacija reikšmingai skiriasi nuo vaidybinio kino. Semiotiškai pagrįstai šio žanro kritikai būtina ieškoti naujų sakymo modelių, kuriuose būtų galima kalbėti apie sąveikos intersubjektyvumą ir etinio santykio problematiką kaip integralią paties sakymo dalį.

1. STEBIMOJI DOKUMENTIKA

1. 1. Žanro ištakos ir bruožai

Stebimosios dokumentikos ištakas galima sieti su XX a. antropologų vizualinės prigimties tyrimais, ypatingai – etnografiniu kinu. Tačiau stebėjimo prieiga pirmiausiai išpopuliarėjo ne dokumentinio, o vaidybinio kino rėmuose. Pažvelgus į kino istoriją, reikia pastebėti, jog reikšmingi estetiniai pokyčiai įvyko po Antrojo pasaulinio karo. Tai siejama su italų neorealistinio kino tradicija, kuri vengė iki tol vyravusio kino retoriškumo, grandioziškumo, žodžių iliustravimo vaizdais. Kino kūrėjai priėmė naują prieigą – atsakė privilegijuotos pozicijos, į pasaulį jie pažvelgė ne iš šalies, o iš vidaus, jautriai ir atvirai. Tokiu būdu, stebėjimas pirmiausiai buvo suprantamas kaip etinė pozicija. Šis esminis pokytis sąlygojo tolimesnes kino kūrimo technikos ir reprezentacijos formų inovacijas, tai tapo ir stebimosios dokumentikos žanro atsiradimo sąlyga.¹

Kino režisierius Richardas Leacockas, vienas iš *cinéma vérité*² atstovų, padaręs didžiulę įtaką dokumentinio kino raidai, 1963 m. paskelbė: „Aš noriu ką nors atrasti apie žmones. Kai darai interviu, jie visuomet sako tai, ką nori, kad apie juos žinotum“³. Stebimosios dokumentikos teorijos kūrėjas ir edukatorius Colinas Youngas teigia, jog būtent tuo metu, kai dokumentinio kino kūrėjai atsakė interviu, gimė naujas žanras – stbimoji dokumentika, atskylanti nuo ištakų etnografiniame kine ir *cinéma vérité*. Šį posūkį sąlygojo pakitęs kūrėjų požiūris, kuomet išreiškiamas pasitikėjimas atvaizdu labiau nei kalba. Tai dokumentinio kino istorijoje pažymėjo naujos epochos pradžią.⁴

Siekiant nustatyti stebimosios dokumentikos žanro sampratos ribas, pravartu atsigręžti į jo ištakas, aptarti tuometinį kino kontekstą ir apibrėžti specifinius žanro bruožus. Apžvelgiant svarbiausius dokumentinio kino teoretikų veikalus, galima išskirti tris pagrindines naujo žanro atsiradimo sąlygas: etnografinio kino raida ir jo kūrėjams iškilę iššūkiai, pokario kino estetinis poslinkis bei technologinė pažanga.

¹ Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2009, p. 6-7.

² *Cinéma vérité* pagrindinis principas - tiesioginis žmonių vaizdavimas. Išplito 7 deš. Prancūzijoje ir Jungtinėse Amerikos Valstijose, kelis metus gyvavo kaip savarankiška kino kryptis. Svarbiausi atstovai - Jeanas Rouchas, Edgaras Morinas.

³ Louis Marcorelles, *Living cinema – new directions in contemporary film-making*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1973, p. 55.

⁴ Colin Young, *Observational Cinema, Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 99.

Pirmiausiai, verta išskirti svarbiausius stebimosios dokumentikos teorijos autorius ir jų darbus. Terminas „stebėjimo kinas” pirmą kartą pasirodo 70-aisiais. Terminas išskyla kaip bandymas apibūdinti naujus kino bandymus, kurie gimė iš dialogo tarp antropologų ir dokumentinio kino kūrėjų. Žodis „stebimasis” buvo naudojamas referuojant į naują priėjimą prie filmuojamų subjektų. Viena vertus, tai indikavo atotrūkį nuo antropologinio filmų kūrimo, kuomet kamera buvo traktuojama tik kaip įrašymo instrumentas, naudojamas moksliniais tikslais, renkant duomenis mokslinei analizei. Kita vertus, šiuo terminu atsiskiriama ir nuo filmų-esė bei kitų didaktinių pasakojimo formų, kuriose kultūriniai bruožai naudojami siekiant iliustruoti bendrus antropologų pastebėjimus apie žmoniją. Stebėjimo kino kūrėjai laužė abi šias nuostatas. Jie kūrė naujas praktikas, nesivadovaudami esamomis dokumentinio kino ir antropologijos normomis.

1972 m. antropologas Rogeras Sandallas pirmąjį kartą įvedė stebimosios dokumentikos terminą, atskirdamas ją nuo jau egzistuojančių dokumentinių filmų tradicijos. Esė „Stebėjimas ir tapatybė” („Observation and Identity”) Sandallas įvardijo naują filmų žanrą, kuris, nors buvo glaudžiai susijęs su etnografinio kino principais, atitrūko nuo ankstesnio antropologinio požiūrio į socialinės ir kultūrinės praktikos fiksavimą. Kaip pastebi kinotyrininkas Narius Kairys, antropologai pirmiausiai ėmėsi kameros siekdami užfiksuoti arba atkurti pirmykštį gyvenimo būdą išsaugojusių vietinių kultūrinės praktikas bei apraiškas ir tokiu būdu jas išsaugoti. Vis dėlto, pridėda Kairys, „dauguma etnografinių filmų ilgą laiką tebuvo tyrinėjamų kultūrų iliustracijos arba didaktinę funkciją atliekanti filmuota medžiaga.”⁵

Remdamasis prancūzo kino kritiko André Bazino kino teorija, Sandallas aprašė naujus dokumentinio stebėjimo metodus, kurie leistų stebėtojui jautriai atverti autentišką filmuojamo subjekto pasaulį. Tačiau, svarbu pabrėžti, jog Sandallas nebandė kurti naujo žanro kriterijų ar manifesto. Stebėdamas jau vykstantį posūkį kine, jis bandė įvardinti ir apibrėžti kūrėjų nuostatas, kurios atvėrė skirtį nuo tuometinių etnografinių filmų. Antropologo pastebėjimai paremti tokių kino kūrėjų kaip Johno Marshallo, Davido ir Judith MacDougallų, Herb Di Gioia filmais. Jų darbuose buvo atsisakoma to, ką Sandallas įvardijo kaip „interpretaciją”⁶. Jis įvedė perskyrą tarp filmų, žiūrovui atveriančių laisvos interpretacijos galimybę ir filmų, kuriuose režisierius siekia įtikinti, paaiškinti savo paties realybės versiją. Tuo pačiu, Sandallas pabrėžė neskaidomo laikinio tęstinumo, laiko ir erdvės

⁵ Narius Kairys, *Tarp etnografijos ir fikcijos: Šarūno Barto ir Aleksejaus Fedorčenkos filmai*, Vilniaus dailės akademija, 2022, p. 103.

⁶ Roger Sandall, *Observation and Identity*, In: *Sight & Sound*, Nr. 41, 1972.

tolydumo svarbą. Šis aspektas svarbus kaip reikalavimas dokumentikos vaizdavimo strategijai, autoriams siekiant išsamumo. Kuomet kūrėjas pats apriboja savo valią kontroliuoti situaciją ar vaizdą, jam lieka mažiau galimybių iš fragmentų kurti savo paties įvykių interpretaciją, užtat leidžiama veiksmui ar vaizdui kalbėti pačiam. Tai nereiškia, jog tiesiogiai laiduojamas realybės tolydumas, bet tokios nuostatos tikslas yra sumažinti kūrėjo įtaką žiūrovo filmo patirčiai, reikšmės kūrimui. Sandallas tai iliustruoja pasakymu – „Režisavimas stabdo: stebėjimas išlaisvina”⁷. Stebėjimą jis apibūdino kaip aktyvų, jautrų, atsidavusį dalyvavimą pasaulyje, tuo pačiu atsispiriant norui kontroliuoti, riboti, apropriuoti jį. Tai reikšmingai skyrėsi nuo to, kaip buvo suprantama režisieriaus pozicija iki tol. Šį pokytį galima įvertinti ir kaip pasirinkimą kurti naujas kino sakymo strategijas, filmuojamą subjektą įtraukiant į sakymo situaciją. Taip pat, Sandallas priešybių kategorijomis aprašė skirtingų prieigų kokybę: stebėjimą iškėlė virš teigimo ar įtikinėjimo, tolydumą virš fragmentavimo, realų turinį virš simbolinės reikšmės, specifiskumą virš abstraktumo. Nauji, stebėjimo metodu sekantys filmai turėjo būti ne deklaratyvūs, o sugestyvūs.⁸

Nors Sandallas buvo pirmasis, kuris pasiūlė stebimosios dokumentikos terminą naujoms kino tendencijoms apibūdinti, 1975 m. pasirodė svarbaus dokumentinio kino edukatoriaus ir teoretiko Colino Youngo esė „Stebėjimo kinas”, kurioje autorius išsamiai aprašė šios prieigos susiformavimo raidą. 1995 metais, esė buvo įtraukta į Paulo Hockingo sudarytą knygą „Vizualinės antropologijos principai” („Principles of Visual Anthropology”, plačiai naudojamą tiek antropologų, tiek kino kūrėjų. Taip Youngo esė tapo savotišku stebėjimo prieigos manifestu.⁹ Svarbu pastebėti, jog Colinas Youngas yra vienas iš reikšmingiausių vardų stebimosios dokumentikos žanro formavimosi istorijoje. Dar 1966 m. jis, kartu su Walteriu Goldschmidt, pradėjo vystyti etnografinių filmų programą Kalifornijos universitete. Ši programa tapo ypatinga terpe eksperimentams – čia susitiko antropologai ir kino kūrėjai, kurie noriai dalijosi idėjomis ir eksperimentavo su skirtingomis prieigomis. Tokiu būdu, Kalifornijos universitetas funkcionavo kaip svarbus stebimojo kino kūrėjų, o kartu ir naujo žanro kūrimosi, inkubatorius.

Aptariant stebimosios dokumentikos žanro raidą ir specifiką, būtina paminėti kino kritiką ir teoretiką Billą Nicholį, kuris tapo viena esminių asmenybių dokumentinio kino teorijos kūrime. 1991 m. išleistoje knygoje „Realybės reprezentavimas” („Representing

⁷ Roger Sandall, 1972.

⁸ Ibid.

⁹ Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, 2009, p. 4.

Reality”) autorius aprašė dokumentinio kino formavimosi istoriją, išskyrė specifinius bruožus ir adresavo etinę problematiką. Nicholsas dokumentikos žanrą suskirstė į keturis skirtingus dokumentikos režimus (*documentary modes*): aiškinamąjį (*expository*), stebėjimo (*observational*), dalyvaujimąjį (*interactive, participatory*) ir refleksyvųjį (*reflexive*).¹⁰ 2001 m. knygoje „Įvadas į dokumentiką” („Introduction to Documentary”) Nicholsas dar išsamiau apžvelgė dokumentinio kino sampratą bei pridėjo dar dvi režimų klasifikacijas: poetinį (*poetic*), performatyvųjį (*performative*)¹¹. Kiekvienas naujas dokumentikos režimas jo teorijoje kildinamas iš kitų režimų trūkumų, apmąstant, kaip filmų kūrėjai gali reprezentuoti vadinamąjį istorinį pasaulį¹² iš skirtingų pasirinkamų perspektyvų.

1. 1. 1. Etnografinis kinas

Etnografinis kinas gali būti laikomas viena seniausių kino rūšių, pasižyminčia išskirtinai turtinga istorija. Pirmasis etnografinis filmas, nufilmuotas Felix-Louis'o Regnault, sukurtas 1888 m., keli metai po brolių Lumiere'ų filmo „Darbininkų išėjimas iš Liumiere'ų fabriko” („La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon”, 1885), laikomu pirmuoju visoje kino istorijoje. Regnault, gydytojas ir antropologas, nufilmuodamas puodą žiedžiančią moterį, pirmąsyk nukreipė kamerą į kitą kultūrą ir taip praturtino tuometines antropologines žinias bei pademonstravo kameros potencialą etnografiniuose tyrimuose. Pradedant šiuo filmu, etnografinio kino raidos laiko juosta tampa paraleline vaidybinio, pramoginio kino istorijai.¹³

Su etnografiniu kinu itin glaudžiai susijęs stebimosios dokumentikos žanro atsiradimas. Vien žodžio *stebimoji* panaudojimas, dar kartais pakeičiamas žodžiu *observacinė*, nurodo tam tikrą informacijos rinkimo ar tyrimo aspektą, kuris artimas antropologijos vizualinių tyrimų tikslams. Tačiau „šie filmai dažniausiai nedaro jokių pareiškimų, su viena išimtimi – jie pareiškia, jog tai, į ką yra referuojama, egzistuoja” – taip šį žanrą aprašė antropologas ir dokumentinio kino kūrėjas Davidas MacDougallas.¹⁴ Kitaip sakant, filmuose vengiama retorikos ir bandoma įtraukti žiūrovą kaip laisvą rodomų įvykių interpretuotoją, atsisakoma aiškinimo. Pasak Colino Youngo, priešingai nei užrašų vedimas, antropologiniams tyrimams

¹⁰ Bill Nichols, *Representing Reality*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 32-75.

¹¹ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p. 33-34.

¹² Dažnai naudojama Billo Nicholso sąvoka, istorinį pasaulį priešinant fikciniam.

¹³ Narius Kairys, 2022, p. 20.

¹⁴ David MacDougall, *The looking machine: Essays on cinema, anthropology and documentary filmmaking*, Manchester: Manchester University Press, 2019, p. 208.

kinas gali būti daug naudingesnis, nes gali tiesiogiai reprezentuoti originalų įvykį ar situaciją.¹⁵

Kaip rašo Youngas, antropologai metėsi į kiną tikėdamiesi, kad kamera jiems bus „objektyvaus įrašymo instrumentas“ ir taip jie bus išgelbėti nuo stebėtojo subjektyvumo.¹⁶ Tačiau šis lūkestis neišsipildė – stebinėjojo privilegijuota pozicija tapo vienu didžiausių iššūkių etnografinio kino raidai. Narius Kairys akcentuoja, kad ankstyvaisiais etnografiniais filmais „buvo apibrėžiamas kolonijinio subjekto statusas ir pademonstruojama „akivaizdi“ Vakarų civilizacijos technologinė ir kultūrinė viršenybė“¹⁷. Filmų kūrėjai vakariečių žiūrovams pristatydavo egzotiškus reportažus iš kolonizuotų kraštų, prisidengdami kinu kaip pramoga: „tokiu būdu jau kino istorijos pradžioje buvo padėti pagrindai *kinematografiniam kolonializmui*, kurio esmė – kitos kultūros formų apropiacija ir vietinių gyventojų kaip egzotinio Kito eksploatacija siekiant įgyvendinti vakariečių auditorijai pritaikytą kino viziją“¹⁸. Be to, kaip vėliau pastebėjo Billas Nicholzas, etnografinių filmų pasakojimo formoje stebintysis ir stebimasis egzistuoja skirtinguose pasauliuose, tad šia forma kuriami filmai yra monologai. Anot antropologės Emilie De Brigard, etnografinis kinas iš esmės prasidėjo grynai kaip kolonializmo fenomenas.¹⁹ Todėl etiniai, reprezentacijos galimybių klausimai tapo etnografinio kino kūrėjų iššūkiu ir vertė ieškoti naujų dokumentavimo priemonių būdų.

Režisierius Richardas Leacockas 1963 m. buvo išsiųstas į Pietų Dakotą, su misija sukurti stebėjimo kino²⁰ filmą apie ketvertukų gimimą:

*Mes paprasčiausiai buvome stebėtojai. Tokiuose filmuose negali būti režisieriaus. Net ir montuoti filmą reikia taip, lyg tas įvykis iš tikrųjų vyktų. Turi apsibrėžti: nori matyti tai ir tai ir tai; o ne tai ir tai ir tai... net negali nieko koreguoti po fakto, niekas negali būti perfilmuota. Darai visiškai kitokį dalyką: tiesiog esi stebėtojas. Tavo paties išmonė tampa mažiau svarbi nei filmuojamo subjekto įdomumas.*²¹

Režisieriaus citatoje galima išvystyti reikšmingą pokytį, įvykusį tuometiniams kino kūrėjams pereinant į naują – stebėjimo – praktiką. Filmų kūrėjai turėjo priimti naują požiūrį į savo pačių rolę, sumažinti savo įtaką tiek filmavimo metu, tiek montuojant filmą bei

¹⁵ Colin Young, 2003, p. 101.

¹⁶ Ibid., p. 100.

¹⁷ Narius Kairys, 2022, p. 21.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Emilie De Brigard, *The History of Ethnographic Film, Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 15.

²⁰ Tuo metu dar nebuvo naudojamas toks terminas, tačiau Leacocko pasakojimuose filmo apibūdinimas atitinka dokumentinio stebėjimo režimo nuostatas.

²¹ Louis Marcorelles, 1973, p. 53.

pateikiant jį žiūrovui. Taip buvo kuriamas pasitikėjimas filmuojamo subjekto tikrove, režisieriui reikšmingai ribojant savo kontrolę ir galią subjekto atžvilgiu, atsukant ją į savo paties poziciją.

1. 1. 2. Pokario kinas

Colino Youngo teigimu, 60-aisiais JAV ir Prancūzijoje pasirodę dokumentiniai, *cinéma vérité* žanro filmai (Rouchas, Leacockas, Pennebakeris ir kt.) atskleidė tradicinio kino lauko trūkumus, tuo metu susidėjusio daugiausiai iš „itin manipuliatyvių klasikinių melodramų“ bei „didaktiškų edukacinių filmų“²². Ašis, kuri lėmė tokį ryškų kino skilimą, pasak Youngo buvo nulemta galios ir kontrolės klausimų. Jis teigė, kad *cinéma vérité* filmų svarba slypi naujai kuriamame santykiyje tarp kino kūrėjų ir jų žiūrovų – naujoje prieigoje režisieriai atveria terpę žiūrinčiojo dalyvavimui. Tai taip pat pažymi pasirenkamą kino sakymo strategijos kūrimą – režisierius sąmoningai pasirenka atsisakyti visažinio pozicijos, atverdamas laisvos interpretacijos galimybę žiūrovui. Žiūrovas ne globėjiškai nužeminamas ar manipuliuojamas, bet įtraukiamas kaip aktyvus, lygiavertis dalyvis filmo reikšmės kūrime. Aprašydamas šį poslinkį, Youngas pabrėžia italų neorealizmo svarbą. Nuo neorealizmo, per *cinéma vérité* iki stebimojo kino – taip jis apibūdina naujo kino žvilgsnio atsiradimo raidą.²³

Pasak Yongo, tuometiniai JAV vaidybiniai filmai pasižymėjo „plastikiniu grožiu“, pompastiškais dekoracijomis, sensacingais siužeto posūkiams. Tradiciniame kine režisierius buvo tas, kuris laikė visus „kozirius“, kontroliavo informacijos tėkmę, rodė tik tai, ką norėjo, kas tiko jo konstruojamai istorijai, tezei.²⁴ Tokiam kinui *cinéma vérité* filmuojamos paprastų žmonių paprastos istorijos negalėjo prilygti. Tačiau būtent italų neorealizmas pirmiausiai pastūmė fokusą nuo „primadonų“, profesionalių aktorių prie paprastų žmonių ir jų kasdienybės istorijų. Italų režisieriai kaip Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica atvėrė naują estetinį, o kartu ir etinį žvilgsnį į žmogų kine, išpopuliarino jį. Taip neorealizmas tapo savotišku *cinéma vérité* krikštateviu. Tik todėl *cinéma vérité* kūrėjai galėjo pristatyti prieš kamerą tikrus žmones, kurie kalbėjo, gyveno savo gyvenimus. Režisieriaus įsikišimas tapo minimalus – tai buvo esminis pokytis.²⁵

²² Colin Young, 2003, p. 110.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., p. 102.

²⁵ Ibid., p. 106.

Stebėjimo prieiga kine turėjo varžytis kitomis filmų tradicijomis: „mūsų filmų detalės privalo pakeisti dramatinę įtampą, o filmo autentiškumas – dirbtinį jaudulį.“²⁶ Young perima Sandall įvardintą skirtį tarp įtikinėjančių filmų ir filmų, atvirų žiūrovo interpretacijai ir ją performuluoja – rodyti arba pasakoti. Filmai, atsisakę aiškinamojo naratyvo konstravimo, atvėrė naujo detalumo pasaulį, kuriame svarbus tapo kiekvienas gestas, judesys, išraiška. Daug svarbesnis tapo garsas ir kalba apskritai – nebeliko naratoriaus. Todėl svarbus pokytis įvyksta ir filmo kūrėjo bei subjekto santykiuose. Atsiranda nauja ilgalaikio, žmogiško santykio svarba – režisieriai nebesiekia pasinaudoti santykiu kaip priemone, siekiant „gauti filmą“. Filmų procese dalyvaujančių subjektų santykio pobūdis ir kokybė tampa filmo dalimi, įsirašo į procesą kaip integrali jo dalis. Santykio kūrimas tapo suprantamas kaip etinis pagrindas, neatsiejamas nuo stebimojo kino.

Billas Nicholsas taip pat atkreipia dėmesį į pokario pokyčius kine ir teigia, kad stebimoji dokumentika iškyla kaip tariamas „ideologijos pabaigos“ įkūnijimas, susižavėjimas kasdieniu pasauliu. Šis bruožas, reikia prisiminti, dalinai susieja stebimąją dokumentiką su italų neorealizmu ir *cinéma vérité*, kur taip pat fokusas perkeliamas į žmogų – paprastą, artimą. Tačiau naujame dokumentikos žanre tai nebūtinai tiesiogiai susiję su žmonių, esančių politinėse paraštėse, politiniu pykčiu ar sunkia socialine padėtimi.²⁷

Verta išskirti, jog su nauja realybės reprezentavimo kokybe ir žmogiško santykio kūrimu glaudžiai susijusi technologinė pažanga. Po Antrojo pasaulinio karo Europoje, Kanadoje ir JAV atsirado pažangios kameros bei garso įrašymo technika, kurią laisvai galėjo valdyti vienas žmogus. Tai leido įrašinėti žmonių kalbą, aplinkos garsą be gremėzdiškos įrangos, gausybės laidų, jungiančių garso ir vaizdo įrašymo įrenginius. Taip filmuojantysis galėjo judėti laisvai ir įrašyti įvykius tuo metu, kai jie įvyksta.²⁸ Šio pokyčio svarbą galima pabrėžti iliustruojant ankstesnės įrangos veikimą. Tuometinės kameros buvo didelės mechaninės mašinos, reikalaujančios daugybės pagalbininkų, keliančios didelį garsą. Be to, ir filmavimo juosta buvo labai brangi, tad dažnai filmuojantysis negalėjo rizikuoti ir filmą kurti stebimuoju metodu – nerežisuojant, neduodant nurodymų – siekiant išvengti brangios juostos švaistymo. Įrangos veikimui buvo būtini elektros lizdai ir tai reikšmingai apribojo vietas, judėjimo laisvę. Tokiomis aplinkybėmis, subjektui esant prieš kamerą buvo sunku ignoruoti didelį garsą, didelę techninę komandą, trikdančią santykio intymumą. Scenų filmavimas buvo

²⁶ Colin Young, 2003, p. 108.

²⁷ Bill Nichols, 2001, p. 101.

²⁸ Ibid., p. 109.

fragmentiškas, nuolat reikėjo stabdyti veiksmą, keisti juostas, Pamažu, technikai tobulėjant, filmo kūrėjas įgavo daugiau laisvės – galėjo pradėti laisviau judėti, dirbti vienas ar su itin maža komanda. Vis labiau, kamera galėjo tapti nepastebima ir išlikti tarsi anoniminė. Filmuojant dokumentinius kadrus, tai tapo esminiais pokyčiais, atvėrusiais galimybę stebimosios dokumentikos atsiradimui.

Stebimosios dokumentikos žanre režisieriaus vaidmuo dažnai apibūdinamas kaip „musės-ant-sienos“ („fly-on-a-wall“²⁹) pozicija, tačiau Youngas pabrėžia, kad tai neatitinka tiesos ir yra tik iškreipta metafora. Stebimojo kino tikslas niekada nebuvo apsimesti, jog kameros nėra, paslėpti ją. Veikia, tikslas buvo užfiksuoti normalų, įprastą subjektų elgesį. Tačiau šis normalus elgesys yra laikomas normaliu būtent tomis stebėjimo aplinkybėmis, t. y., įtraukiant ir patį faktą, kad subjektai yra filmuojami. Youngo teigimu, tai nėra tokios prieigos trukūmas, kol filmuojanti kamera nepradeda reikšmingai keisti subjektų elgesio.³⁰ Tai, ką Youngas įvardija kaip stebėjimo metodo „potencialią silpnybę“, yra intersubjektyvumas. Tam, jog tokia prieiga suveiktų, stebėjimas turi būti paremtas intymiu, empatišku santykiu tarp filmo kūrėjo ir subjekto.³¹ Stebimasis žvilgsnis negali būti visai iš šalies, anoniminis. Stebėdamas subjektą, kartu dalyvaudamas įvairiose jo gyvenimo situacijose, filmo kūrėjas neišvengiamai turi tapti jo realybės dalimi, kad galėtų užfiksuoti jo kasdienį buvimą. Tai tampa potencialių etinių problemų priežastimi. Ypatingai akcentuojama tai, jog socialinio gyvenimo tyrinėjime kamera negali būti tik „instrumentas“, siekiant „gauti filmą“.

Be to, stebėjimo kinas dažnai kritikuojamas dėl santykio iškreiptumo – subjektas prieš kamerą turi atsiverti, parodyti savo tikrą elgesį, mąstymą, o filmuojantysis lieka už kadro ir iš jo nėra reikalaujama emocinio atvirumo. Tačiau MacDougallas, pats kūręs dokumentinius filmus, atkreipia dėmesį, jog dažnai subjektas ir nenori kitokio santykio.³² Kitaip sakant, filmuojamam subjektui taip pat nereikėtų vadovautis išankstinėmis nuostatomis, lūkesčiais, kurių jis iš tikrųjų neturi. Santykis turi būti kuriamas autentiškai, empatiškai, priklausyti nuo kiekvieno subjekto poreikių.

Siekiant kurti autentišką reprezentaciją, stebimojo kino kūrėjui taip pat svarbu laikytis paprasto montažo principo. Medžiagos panaudojimas, atrinkimas, montažas iškreipia tiesą.

²⁹ „Fly-on-a-wall“ samprata reiškia stebintojo režisieriaus ir kameros buvimą, kuris yra nematomas filmuojamam subjektui – tarsi musė.

³⁰ Colin Young, 2003, p. 101-102.

³¹ Ibid., p. 110.

³² David MacDougall, Beyond Observational Cinema, *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 116.

Montuodamas gali sunaikinti medžiagoje esančią tiesą – iškreipti ją, neteisingai suprasti, perinterpretuoti.³³ Stebimojoje dokumentikoje montažas neturi pasiduoti interpretacijai, kūrėjas turi vengti netiesos ir laikytis laikinio vientisumo. Montażą reikia naudoti kaip tam tikros santraukos kūrimo priemonę, išrenkant svarbiausiais dalis iš ilgo stebėjimo laiko, parinkti esminius informacijos momentus, t. y. sutrumpinti, o ne keisti eigą.

Stebimajai dokumentikai galima priskirti tokius filmus, kurie: atsisako užkadrinio balso komentarų, papildomų garso efektų, intertitrų, vaidybinio istorijos atkūrimo, veiksmų pakartojimo specialiai prieš kamerą ir bet kokio interviu.³⁴ Be to, svarbus siekis realią žmonių gyvenimo patirtį stebėti autentiškai spontaniškai. Ši stebėjimo esmė turi būti išlaikoma tiek filmavimo, tiek post-produkcijos bei montažo metu.

Galiausiai svarbu paminėti ir kelis aspektus, kuriais Nicholsas akcentuoja etinę stebimosios dokumentikos žanro problematiką. Kaip pastebi Nicholsas, dažnai dokumentinio kino kūrėjai stebi žmones, įstrigusius įtemptose aplinkybėse, savo gyvenimo krizėse. Tai svarbus akcentas, kadangi realūs jų gyvenimo sunkumai reikalauja viso jų dėmesio, taip atitraukdami dėmesį nuo filmų kūrėjų buvimo šalia.³⁵ Stebimasis dokumentikos režimas kelia daugybę svarbių etinių klausimų apie kitų stebėjimą, jiems „užsiimant savais reikalais“. Nicholsas klausia, ar stebėjimo aktas pats iš savęs nėra vojeristinis? Tokia pozicija, žvelgiant tarsi „per rakto skylutę“, gali tapti nepatogi, jei pats stebėjimo veiksmo malonumas iškeliamas aukščiau už realią sąveiką su stebimuoju, jo pažinimą. Be to, galima svarstyti, ar žmonės, tapę filmo subjektais, savo elgesį koreguoja galvodami apie žiūrovo nuomonę, ar, pavyzdžiui, norėdami atspėti ir patenkinti filmo kūrėjo lūkesčius (kurių kūrėjas niekada tiesiogiai neišsako). Pagal kokias savybes filmo kūrėjas pasirenka subjektą, kurį siekia reprezentuoti – galbūt kartais tai lemia pramoginis siekis sužavėti žiūrovą? Ar kūrėjas yra gavęs informuotą sutikimą iš dalyvių, ar jis suteikė galimybę ten dalyvaujantiems suprasti, su kuo jie sutinka? Kiek kūrėjas apskritai gali subjektui paaiškinti galimas pasekmes, subjektui leidus būti stebimam ir reprezentuojamam kito?³⁶ Billas Nicholsas identifikuoja ir kitas svarbias stebimojo kino silpnynes, tokias, kaip atsiskyrimą nuo subjekto realybės, tam tikrą pasyvumą jo atžvilgiu ir tai, ką apibūdina kaip „esamojo laiko reprezentaciją“³⁷. Jo manymu, pozicija, kurią užima filmų kūrėjai realiuose žmonių gyvenimuose, dažnai yra

³³ Colin Young, 2003, p. 110.

³⁴ Bill Nichols, 2001, p. 110.

³⁵ Ibid., p. 111.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., p. 112.

neadresuojama, priimama savaime, neužklausiama ir tai sukuria sąlygas vojerizmui. „Idealiame” stebėjimo žvilgsnyje žiūrovai yra kviečiami empatizuotis su subjektais ir jų situacijomis be realių pasekmių.

Kita vertus, Nicholsas išskiria kai kurių stebimojo kino bruožų vertę, pavyzdžiui, filmų kūrėjų pagarbą nedalomai trukmei ir gyvenimo laikui, neteisiantį, emociškai atvirą priėjimą prie filmuojamų subjektų, sužadinant žiūrovo empatiją. Tad Nicholsas nuolat pasisakė dėl gilesnio savimonės vystymo stebėjimo kine, kuri leistų apmąstyti ir adresuoti filmų kūrimo aplinkybes. Aprašydamas stebimosios dokumentikos režimą, Nicholsas apibūdino tai kaip stadiją einant link pažangesnio, didesne savimone ir refleksyvumu pasižyminčio dokumentinio kino, kurį jis siejo su dalyvaujamoju ir refleksyviuoju tipais.³⁸ Tačiau, svarbu pažymėti, jog dažniausiai dokumentiniai filmai nėra vienareikšmiai Nicholso įvardintų režimų pavyzdžiai, t. y. neatitinka tik vieno režimo, o ribos tarp šių klasifikacijų konkrečiuose atvejuose ne visada gali būti aiškiai išskiriamos. Įprastai, filmai kuriami derinant kelis reprezentacinius režimus, kaip ir šio darbo praktinėje dalyje aptariamuose filmuose. Skirtingų režimų naudojimas gali būti siejamas su skirtingų kino sakymo strategijų pasirinkimu bei režisieriaus nustatomu santykiu tarp jo, filmuojamo subjekto ir žiūrovo pozicijų.

1. 1. 3. Žanro specifika Baltijos šalyse

Darbo praktinėje dalyje analizei pasirinkti lietuvių bei latvių kūrėjų filmai, todėl verta trumpai aptarti dokumentikos žanro specifiką Baltijos šalyse. Tai svarbu todėl, jog šios šalys pasižymi išskirtinai stipria dokumentinio kino tradicija, neturinčia atitiktens šalių vaidybiniame kine. Baltijos poetinės dokumentikos, kartais dar vadinamos Naująja Baltijos banga, pradžia siejama su 1960-aisiais, o žanro pionieriais laikomi lietuviai Robertas Verba ir Henrikas Šablevičius, latviai Hercas Frankas, Uldis Brauns, Ivars Seleckis bei estai Markas Soosaras ir Andresas Sōōtas. Tačiau ir šiuolaikiniai Baltijos šalių dokumentinio kino režisieriai – tarp jų ir darbe aptariamų filmų autoriai Audrius Stonys ir Arūnas Matelis – tęsia šią tradiciją, perimdami žanro pionierių estetines strategijas.

Lietuviškos dokumentikos ištakos yra tiesiogiai susijusios su Lietuvos kino studija (LKS) ir jos periodiškai leistu kino žurnalu „Tarybų Lietuva”, kitaip vadinamu kino kronikomis. Toks organizacinis veikimas atsikartojo ir kitose Baltijos šalyse. Kadangi LKS veikla buvo tiesiogiai priklausoma nuo LSSR valstybinio kinematografijos komiteto, visas

³⁸ Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, 2009, p. 114.

kino studijos gaminamas turinys buvo griežtai kontroliuojamas cenzūros ir sovietinės valdžios nurodymų. Kino kronikų leidimo sąlygos buvo nustatomos sovietinio kino sistemos kūrėjų. Kino žurnalas atliko propagandinę funkciją, socialinio realizmo stiliumi ir įtaigios retorikos priemonėmis žiūrovams pasakojant apie sovietinio ūkio pažangą, svarbius politinius ir kultūrinius įvykius, sportininkų pergales ir panašiai – „kronika kaip medija sukuria vizualų tuometinės tikrovės paveikslą ir veikia kaip tos tikrovės įrodymas”³⁹. Daugybę metų leistas kino žurnalas nuolat kartojosi naudojamomis meninėmis priemonėmis, pasakojimo formomis, tarsi nuolat iš naujo įtvirtinant kino standartą: „pagal sovietinės dokumentikos kriterijus žiūrovas turi būti pagaunamas įspūdžio, kurį jam padeda formuoti atitinkamo vaizdo montažo technikos ir patoso stilius – pakilus arba iškilmingas balsas, atitinkamai nuotaikai kurti skirta muzika”⁴⁰. Atsižvelgiant į šio modelio funkcionavimą, galima kelti prielaidą, jog būtent tai ir buvo šių kino kronikų tikslas – įtvirtinti visišką nuspėjamumą, bendrą kino priemonių standartą, formuoti vienodą žiūrovų pasaulėvoką, paremtą sovietine ideologija. Užfiksuoti vaizdai tampa medžiaga auditorijų žinioms formuoti, t. y. nustatyti jų santykiui su politiniais ar istoriniais įvykiais, kurie atrinkti dokumentikoje. Kartu dokumentika veikia kaip „prisiminimas”, patyrimas, kaip kolektyvinės atminties išsaugojimo / įtvirtinimo priemonė.⁴¹ Kino kronikų pasakojimo būdas nesūlo jokios tiesos interpretavimo, reikšmės kūrimo galimybės. Tokie filmai įtraukia žiūrovą į santvarkos sistemą nesūlydami ją vertinti kritiškai, konstatuodami „kaip yra”, nesuteikdami jokio naujo skaitymo būdo galimybės.

Dėl nusistovėjusių dokumentinio pasakojimo formų naujos stebimosios prieigos atsiradimas šiose šalyse tapo tam tikru pasipriešinimo būdu. Režisieriaus Roberto Verbos filmą „Senis ir žemė” (1965 m.) galima laikyti pirmuoju Baltijos poetinės dokumentikos, o kartu ir stebimosios dokumentikos, pavyzdžiu Lietuvos kino lauke, kuris „žymi naujos epochos lietuvių kine pradžią”⁴². Nauja forma, stebėjimo režimo panaudojimas leidžia atsirasti naujam turiniui. Kultūros kontekste tokie filmai buvo matomi kaip rezistencija: „žmonių autentiškas kalbėjimas, žodžio jėga, susieta su herojų veiduose atsispindinčių emocijų ir gestų spektru, buvo priešpastatyti melo ir propagandos mašinai”⁴³. Svarbu akcentuoti, jog šio laikotarpio režisieriai žvelgia ne į ūkio, žemės ir politikos pertvarką,

³⁹ Renata Stonytė, *Kino kronika Lietuvoje (1998-1991): atmintis, tauta ir politikos kaita, Politinis lūžis ekrane. (Po)komunistinė transformacija Lietuvos dokumentiniame kine, videokronikoje ir televizijoje*, Vilnius: Vilniaus Universiteto leidykla, 2020, p. 182.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 184.

⁴¹ *Ibid.*, p. 185.

⁴² Rūta Oginskaitė, Robertas Verba, *Lietuvos kinematografininkai*, red. Rasa Paukštytė, Vilnius: „Krantų” redakcija, 2017, p. 497.

⁴³ *Ibid.*, p. 498.

politinius ar istorinius įvykius, bet į „nereikšmingus“ visuomenės narius – senus ir neįgalius žmones, tautines mažumas, skurstančiuosius, vaikus, netgi girtuoklius ir jų socialinę aplinką. Ši tendencija, pastebima ir Latvijoje bei Estijoje, „nematomas padaryti matomais“ ypač buvo būdinga pilietiškai ir politiškai angažuotų dokumentalistų darbams⁴⁴.

Šiame darbe aptarti pasirinktų filmų autoriai (Hercas Frankas, Audrius Stonys, Arūnas Matelis) taip pat yra laikomi Baltijos poetinės dokumentikos tradicijos atstovais. Pagal Nichols apibrėžimą, filmų, priskiriamų šiam fenomenui, dokumentikos režimų spektras būtų platus – poetinis, refleksyvusis, dalyvaujамasis, aiškinamasis dažnai režimai derinami tarpusavyje. Tačiau visus filmus jungia tam tikra estetinė ir etinė pozicija, atsisakanti sovietų kine dominavusio patoso, aiškinimo, edukavimo. Kaip pabrėžia latvių režisierė Kristine Briede, kartu su Audriumi Stoniu sukūrusi filmą apie Baltijos poetinės dokumentikos pionierius, šioje tradicijoje dažniau naudojami vaizdai, kurie kalba, o ne tekstas. Net jei retais atvejais filmuose būdavo teksto ar užkadrinio balso, jis buvo naudojamas ne pasakojant ar komentuojant ekrane rodomus vaizdus, o veikiau pateikiant poetinio pobūdžio impresijas, kuriomis siekiama pabrėžti veikėjų ar įvykių esmę.⁴⁵ Todėl filmai, pasirenkantys nekonstruoti aiškios reikšmės, tuometiniame kontekste tapo savotišku politiniu pasipriešinimu, ideologiniu pareiškimu.

1. 2. Filmų atrankos kriterijai

Šiame darbe analizuojami trys dokumentiniai filmai: latvių režisieriaus Herco Franko trumpametražis filmas „Dešimčia minučių vyresnis“ („Vecāks par desmit minūtēm”, 1978), lietuvių režisierių Audriaus Stonio trumpametražis filmas „Viena” (2001) ir Arūno Matelio ilgametražis filmas „Prieš parsikrendant į žemę” (2005). Pasirinkimą analizuoti būtent šiuos režisierių filmus motyvavo kelios priežastys.

Visų pirma, filmų atrankoje svarbiausias aspektas buvo stebimosios dokumentikos žanro kriterijų atitikimas. Pasirinkti filmai pagal žanro nuostatas atsisako užkadrinio balso komentarų, intertitrų, vaidybinio istorijos atkūrimo, veiksmų pakartojimo specialiai prieš kamerą ir interviu.

⁴⁴ Jane Chapman, *Issues in Contemporary Documentary*, Cambridge: Polity Press, 2009, p. 40-41.

⁴⁵ Interviu su Kristine Briede, Deep Baltic, 2019 03 29, prieiga internetu:

<https://deepbaltic.com/2019/03/29/bridges-of-time-how-baltic-poetic-documentaries-exposed-soviet-reality> [žiūrėta 2023 04 30]

Antra, kiekviename iš filmų režisieriaus ir subjekto santykis yra kitoks, filmai demonstruoja skirtingus kūrėjų ir subjektų įsitraukimo lygius, sakymo situacijos konstravimą. Herco Franko filme „Dešimčia minučių vyresnis“ stebėjimo pozicija artima „musės ant sienos“ („fly-on-the-wall“) prieigai, kuomet artimas santykis su subjektu nėra sukuriamas, stebėtojas išlieka tarsi anoniminis ir reprezentuoja subjektą jam nežinant. Šiame filme stebimi vaikai, žiūrintys spektaklį. Žvilgsnis nukrypsta į vieną berniuką, kurio veide maišosi įvairiausios emocijos. Berniuko dėmesys sutelktas į spektaklį, tad jo reakcijoms kameros buvimas įtakos nedaro – filmavimo metu, vaikas net nežinojo, jog yra stebimas. Audriaus Stonio filme „Viena“, režisierius pats dalyvauja veiksmė – kartu su mergaite važiuoja į kalėjimą, kur ši susitinka su savo mama. Čia režisierius ne tik stebi mergaitės veidą, bet ir reflektuoja pačią filmavimo situaciją, įrengia „slaptas kameras“, tarsi norėdamas demaskuoti mergaitės santūrų elgesį prieš kamerą. Po šio filmo sukūrimo Stonys plačiai dalijosi mintimis apie prigimtine etinę stebėjimo problematiką, reflektavo režisieriaus ir subjekto santykio ribas: „čia aš pirmą kartą nieko neslėpiau ir stengiausi elgtis visiškai padoriai tiek su objektu, tiek su pačia tema“⁴⁶. Arūno Matelio filmas „Prieš parsikrendant į žemę“, atnešęs aukščiausią istorijoje kino apdovanojimą lietuvių kūrėjui⁴⁷, stebi onkologinėmis ligomis sergančių vaikų kasdienybę. Peržengdamas įprastus stebimosios dokumentikos rėmus, režisierius filmuoti leidžia ne tik operatoriui, bet ir patiems vaikams, atiduodamas kamerą į jų rankas. Taip subjektai iš dalies tampa ir filmo bendraautoriais. Šis filmas ypatingai išskiriamas dėl režisieriaus inovatyvių sprendimų, siekiant atverti etiškesnę, glaudesnę dokumentinio kino kūrėjų ir jų subjektų santykių galimybę.

Trečia, pasirinktų filmų režisieriai yra vieni svarbiausių kino kūrėjų Baltijos šalyse. Kaip buvo minėta, jie į kino istoriją įsirašo kaip unikalios kultūrinio fenomeno – Baltijos poetinės dokumentikos – dalis. Kadangi du iš analizuojamų filmų yra lietuvių autorių, reikia pastebėti, kad XX a. Lietuvos kino istorija išsiskiria ypatinga dokumentikos žanro svarba visai šalies kino raidai. Kaip ir daugumoje šalių, Lietuvoje vaidybinio kino žanro filmų buvo kuriama daugiau, jiems buvo skiriami didesni valstybiniai biudžetai, valstybinėse aukštosiose mokyklose rengiama daugiau vaidybinio kino specialistų – režisierių, aktorių ir pan. Nepaisant to, būtent dokumentiniai Lietuvos kūrėjų filmai pirmiausiai įsirašė į pasaulinį kino

⁴⁶ Neringa Kažukauskaitė, *Filmą „Viena“ suprato ne tik kino grumanai, bet ir kalinės*. In: Lietuvos rytas, 2001 m. spalio 9 d., Nr. 236.

⁴⁷ 2007 m. Arūnas Matelis buvo įvertintas JAV režisierių gildijos apdovanojimu už aukščiausius režisūrinius pasiekimus dokumentiniame kine. Prizas skirtas už filmą „Prieš parsikrendant į žemę“. Matelis tapo pirmuoju (ir iki šiol vieninteliu) Baltijos šalių, ir vienas iš kelių visos Rytų Europos kūrėjų, įvertintu tokiu prizu.

kontekstą, buvo pastebėti ir pripažinti. Tokia tendencija vyravo ir kitose Baltijos Šalyse – Latvijoje bei Estijoje. Pavyzdžiui, prestižinio Berlyno tarptautinio kino festivalio direktorius teigė, jog „dokumentinis kinas Baltijos šalyse atitinka geriausių Vakarų kino mokyklų kokybę“⁴⁸. Audriui Stoniui už dokumentinį filmą „Neregių žemė“ (1992) buvo skirtas svarbiausias Europos kino apdovanojimas – Europos kino akademijos „Feliksas“. Tai buvo pirmas kartas, kai šį prizą pelnė kūrėjas iš Lietuvos]. Lygiai po trisdešimt metų, 2022 m. lietuvių kūrėjui antrą kartą atiteko toks apdovanojimas – antropologui Mantui Kvederavičiui už filmą „Mariupolis 2“ (2022). Iki šiol, joks lietuvių vaidybinio kino režisierius nėra gavęs šio prestižinio Europos įvertinimo.

⁴⁸ Moritz de Hadeln, Berlyno tarptautinio kino festivalio programos „Panorama“ katalogas, 1987, p. 15.

2. KINO SAKYMAS

Apžvelgus stebimosios dokumentikos tyrimus svarbu pastebėti bendrą kritikos kontekstą – kino teorijos lauke tai nėra itin plačiai analizuojamas žanras. Įvairios analitinės teorijos dažniau taikomos vaidybiniam kinui ir nėra adaptuojamos dokumentikai. Kino teorija ir analizė susideda iš (bet neapsiriboja) psichoanalitinių, fenomenologinių (André Bazinas, Michailas Jampolskij, Vivian Sobchack), naratologinių (Gerarde'as Genette'as), semiotinių (Christianas Metzas, Andrew Dudley, Francesco Casetti), feministinių (Laura Mulvey) prieigų.

Šiame moksliniame darbe pasirinkta pritaikyti semiotinę kino analizę, konkrečiai analizuojant sakymo situaciją ir jos struktūrą. Apžvelgiant kino semiotikos prieigą, sieksiu pažvelgti kaip tokia analizė gali būti pritaikoma dokumentikoje, atrasti stebimajai dokumentikai relevantiškus aspektus. Šios prieigos svarbiausiu atstovu galima laikyti Christianą Metzą, kuris Vakaruose laikomas vienu reikšmingiausių kino teoretikų, kino semiotikos steigėju ir žymiausiu atstovu. Darbe aptarsiu italo Francesco Casetti kino semiotikos teoriją, kuris buvo pirmasis, aprašęs sakymo struktūrų modelius. Taip pat, trumpai apžvelgsiu Metz'o beasmenio sakymo teoriją ir kitas svarbias semiotikų ar kino teoretikų įžvalgas apie kino sakymą.

Sakymo aspektas darbe pasirinktas kaip naudingiausias analizuojant stebimosios dokumentikos žanrą. Toks pasirinkimas plačiau bus pagrindžiamas vėliau, tačiau trumpai galima pastebėti, jog sakymo situacijos analizė leidžia tyrinėti koku būdu tekste yra įrašomi sąveikos intersubjektyvumo pėdsakai. Kaip pastebėta stebimosios dokumentikos žanro apžvalgoje, ši kino rūšis susiduria su žmogaus (Kito) ar istorinio pasaulio reprezentavimo iššūkiais bei iš to kylančiais etiniais klausimais. Dėl šių priežasčių pirmiausiai pravartu pažvelgti į pačią sakymo situaciją, analizuojant kas ir kokiais būdais konstruoja sakymą stebimojoje dokumentikoje. Kaip rašė kino teoretikas Andrew Dudley, komentuodamas Casetti semiotinį žvilgsnį, „ar ne kiekvienas, kalbantis apie kiną, turėtų suprasti šį pirminį susidūrimo lygmenį?“⁴⁹

Pirmiausiai pravartu pažvelgti į sakymo sąvokos kilmę ir aptarti, kaip tai pritaikoma kino teorijoje. Prancūzų kalbininkas Émile'is Benveniste'as buvo pirmasis pasiūlęs sakymo sąvoką, kurią išplėtojo straipsnių serijoje nuo 1946–1970 metais. Benveniste'o supratimu,

⁴⁹ Andrew Dudley, Preface to the English Edition, *Inside the Gaze*, Francesco Casetti, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998, ix.

sakymas yra žodinių pasisakymų (ar kitaip – diskurso) gaminimo veiksmas. Sakymas taip pat gali būti apibūdinamas kaip kalbos ženklų priskyrimo ir panaudojimo aktas. Konkrečiau, Benveniste'as aprašo tris ženklų kategorijas, kurios įgyja referentinę reikšmę tik sakymo metu: pirmojo ir antrojo asmens asmeniniai įvardžiai (aš, tu); įvardiniai irrieveksminiai laiko ir erdvės apibūdinimai, referuojantys į sakymo situacijos „čia“ ir „dabar“ (tas, anas, vakar, rytoj ir pan.); gramatinio laiko sistema (dabartinis, būsimasis, būtasis laikas). Šie ženklai, įreikšminami pasakyme, atlieka dvi funkcijas: viena vertus, subjektus bei sakymo aplinkybes jie įrašo į pasakymą ir taip tampa „žymėmis“. Kita vertus, jie referuoja į sakymo situaciją ir šia prasme yra „deiksės“ (iš graikiško veiksmažodžio *deiknumi*, kuris reiškia „indikuoti“).

Benveniste'as dažniau referuoja į akis-į-akį (*face-to-face*) dialogo situacijas, tačiau aptariant rašytinius pasakymus išskiria dvi variacijas. Jo teigimu, kai kuriais atvejais, rašytiniai pasakymai simuliuoja tą patį akis-į-akį dialogo principą. Tokie atvejai Benveniste'o vadinami diskursyvinio sakymu, ar tiesiog diskursu. Kitais atvejais, rašytiniai pasakymai naudoja ženklus tokiu būdu, jog išvengtų tiesioginio referavimo į sakymo situaciją – rašo trečiu asmeniu ir naudoja gramatinį laiką, kuris referuoja į praeitį, izoliuotą nuo dabartinio sakymo laiko. Tokiais atvejais, „čia niekas nekalba: atrodo, jog įvykis pasakojasi pats“⁵⁰. Benvenistas tai vadina istoriniu sakymu, arba istorija.

Benveniste'ą svarbu paminėti todėl, kad vėlesnės sakymo teorijos dažniausiai remiasi jo padaryta esmine perskyra tarp istorijos (*histoire*) ir diskurso (*discours*)⁵¹. Tai perima ir kino semiotikas Francesco Casetti deiktinio referavimo atitikmenų ieškodamas kino kalbos raiškoje. Jis pritaiko ir išplečia Benveniste'o perskyrą, įžvelgdamas asmeninių įvardžių atitikmenis kino kalbos raiškoje. Metz, savo ruožtu, mano, kad asmens deiksės susiejimas su sakymu paverčia kino tekstą dialogo analogu. Taip atsiranda priešprieša tarp požiūrio į sakymą kaip į metadiskursinį ir kaip į deiktinį reiškinį, išskirianti ir Casetti bei Metz požiūrius. Sakymą apibrėžiant kaip deiktinį reiškinį, svarbus tampa ryšys tarp pasakymo ir situacijos? – sakymo elementų, nurodančių komunikacijos aplinkybes.

⁵⁰ Émile Benveniste, Subjectivity in Language, *Problems in General Linguistics*, ed. Coral Gables, Fla: University of Miami Press, 1971, p. 208.

⁵¹ Gianfranco Bettetini, Chiara Giaccardi, Enunciation, *Advances in Visual Semiotics*, ed. T. A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok. Berlin: Walter de Gruyter, 1994, p. 261.

2. 1. Kino sakymo pritaikymas stebimosios dokumentikos analizėje

Prieš aptariant sakymo analizės pritaikymą kine, reikia pažvelgti, kuo sakymo situacijos modelis gali būti naudingas stebimosios dokumentikos žanro aptarimui. Siekiant pagrįsti sakymo aspekto pasirinkimą, naudinga aptarti tai, ką Billas Nicholsas vadina dokumentiniu žvilgsniu (*documentary gaze*). Aprašydamas šią sąvoką, Nicholsas pirmiausiai remiasi kino teoretikės Lauros Mulvey feministine psichoanalitine vaidybinio kino žvilgsnio samprata. Mulvey siekė parodyti, kokiais būdais struktūruojamas tridalis žvilgsnis (susidedantis iš žiūrovo, kameros ir veikėjų žvilgsnių) ir kaip ši struktūra įgyja seksistinių pobūdį bei moterį paverčia erotiniu objektu. Nicholsas svarsto, kaip tokią struktūrinę analizę būtų galima pritaikyti dokumentinio kino žvilgsniui. Esminis panašumas, kurį galima pastebėti, būtų neišvengiamas ideologijos konstravimas per estetiką. Išskiriamas skirtumas, jog vaidybiniame kine ideologija žymima per erotiką, o dokumentikoje – per etiką.⁵² Mulvey hollywoodinio kino pjūvis atskleidžia, kaip estetinio malonumo siekis susijęs su erotiškumu (troškimu geisti). Nicholsas teigia, kad tokį patį žvilgsnio modelį pritaikius dokumentiniam kinui pamatysime, kaip estetika susijusi su erotiškumu. Skirtumas tas, jog dokumentikoje estetinė plotmė tiesiogiai tarnauja troškimui žinoti. Abejais atvejais, šis susikirtimas yra ideologinis. Todėl kino teksto struktūra yra centrinis analizės aspektas, per kurį galima analizuoti kaip konstruojamas žiūrovo santykis su pasauliu, kaip sustatomos hierarchinės struktūros.⁵³ Tai pirmasis dokumentinio žvilgsnio aspektas, kurį galima sugretinti su kino sakymo struktūromis.

Dokumentinio kino žvilgsnio struktūros pjūvį Nicholsas pavadina aksiografija⁵⁴. Jo teorijoje aksiografijos sąvoka adresuoja vertybinius klausimus, ar tiksliau, kaip etinės ir reprezentacinės nuostatos yra suprantamos ir patiriamos santykyje su erdve.⁵⁵ Vietoje vaidybinės, fikcinės naratyvo erdvės, ši prieiga perkeliama į dokumentinio kino istorinio pasaulio reprezentavimo plotmę. Pirmiausiai, svarbu tai, kad kameros žvilgsnis visada reikalauja tam tikro atstumo tarp pačios kameros ir filmuojamo subjekto. Nicholsas prideda, jog pasirinkta kameros pozicija tampa paties filmo kūrėjo vizualine reprezentacija ir neišvengiamai kuria santykį su subjektu ar istoriniu pasauliu. Panašiai socialinį atstumą

⁵² Bill Nichols, 1991, p. 76.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Šis neologizmas išvedamas iš termino *aksiologija* – mokslo apie vertybes (etines, estetines, religines ir pan.) ir būdus, kaip šios vertės gali būti nustatomos ir patiriamos. Nicholso pridodamas *grafija* reiškia, jog tiriama būdai kaip šios vertės yra įrašomos tekstuose (šiuo atveju – dokumentiniuose filmuose).

⁵⁵ Ibid., p. 77

atvaizduose aprašo Guntheris Kressas ir Theo van Leeuwenas, teigiantys, jog pasirinktas atstumas realizuoja skirtingą santykį tarp reprezentuojamų dalyvių (*participants*) ir žiūrovų⁵⁶. Kasdieniame gyvenime socialiniai santykiai determinuoja atstumą (ir tiesiogine, ir perkeltine prasme), kurio pasirenkame laikytis. Čia lemia du dalykai: fizinis kontaktas ir žvilgsnis. Kuo artimesnis atstumas, tuo didesnis ir fizinis kontaktas, tačiau tuo mažiau žmogaus galime aprėpti žvilgsniu – ir atvirkščiai.⁵⁷ Todėl pasirinktas kadro stambumas taip pat gali pasiūlyti stebėtojo ir objekto santykio artimumą.⁵⁸ Atstumas atvaizduose, tad ir dokumentiniame kine, gali būti svarbus aspektas aptariant intersubjektyvią sąveiką, kūrėjo etinę poziciją, atpažįstant hierarchines struktūras ir ideologines nuostatas.

Svarbu išskirti, kad ne tik dokumentika, bet ir vaidybinis kinas nepasižymi abstraktumu, kuris veikia sakytinėje ar rašytinėje kalboje. Kitaip sakant, kalboje bet kokio žodžio (pavyzdžiui, sakant, „lietus“) konkretaus referento sukūrimas paliekamas žmogaus vaizduotei. Priešingai, kine kalba egzistuoja tik per jau sukurtus, konkrečius referentus. Reikšmė čia kuriama kartu su vaizdu, garsu ir jie visada yra specifiniai, materialūs, o ne įsivaizduojami. Būtent todėl tai, ką filmai sako apie žmogų ar pasaulį, negali būti atskiriama nuo to, kas ir kaip tai sako. Tačiau dar svarbiau, kaip pastebi Nicholsas, yra tai, jog vaidybiniame kine reikšmės konstravimas, kameros panaudojimas gali būti metaforinis, kitaip nei dokumentikoje, kur vaizdą ir garsą esame linkę suvokti „pažodžiui“, kaip istorinio pasaulio tikrovę. Žiūrovas yra daug labiau įsitraukęs į dokumentinio filmo subjektų likimus, nei į fikcinių veikėjų, tarsi į patį likimą iš esmės. Tuo pačiu, žiūrintis yra pasiruošęs ne tiek patirti naratyvinę istoriją ar estetinį malonumą, kiek pamatyti tikrovės liudijimą, patirtį žinojimo malonumą⁵⁹. Tokį santykį suponuoja pats dokumentinis žanras ir tai relevantiška analizuojant kino sakymo situaciją.

Būtent todėl pirmiausiai svarbu atskirti dokumentinio ir vaidybinio kino kūrėjų pozicijas. Dokumentiniame kine estetinė, meninė filmo pusė – tai, kaip konstruojamas garsas ir vaizdas (kas matoma kadre, kas paliekama už kadro, kaip arti ar toli subjekto yra kamera, koks rakursas pasirenkamas, kiek trunka kadras, ir pan.) – iš karto tampa ir etine plotme. Ar tiksliau, estetinė kontrolė dokumentikoje yra tiesiogiai susijusi ir su kontrole socialiniame lygmenyje. Todėl verta kelti klausimus – koks (galios, hierarchijos, žinojimo) santykis

⁵⁶ Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, 2020., p. 123.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁹ Bill Nichols, 1991, p. 178.

kuriamas ir/ar išlaikomas tarp filmo kūrėjo ir subjekto? Kokiomis aplinkybėmis ir sąlygomis subjektas sutiko filmuotis? Ar egzistuoja materialaus rėmimo susitarimai? Kas bus filmo teisių turėtojas, kas platins filmą ir iki kokios ribos šie susitarimai galios? Svarbiausia, kaip pastebi Nichols, jog stilistiniai ar estetiniai sprendimai vizualinėje prieigoje vaidybiniame kine yra metaforinio pobūdžio, o dokumentiniame kine jie visuomet byloja apie patį filmo kūrėją ir jo požiūrį, santykį su subjektu.⁶⁰ Ši implikacija yra tiesioginė. Estetinis stilius tampa svarbus ne tik tam tikrai pasaulio „vizijai“ ar perspektyvai atskleisti, bet tuo pačiu metu reiškiasi ir tos perspektyvos etiškumas, kūrėjo argumentai, pagrindžiantys jo pasirinkimus. Esminės žvilgsnio pozicijos, erdvės ar atstumų žymės yra vaizdas ir garsas, kurie transliuojami žiūrovui. Kalbėti apie kameros žvilgsnį – tai kalbėti apie dvi atskiras operacijas: tiesioginę – mechaninį procesą, kuomet aparatas reprodukuoja vaizdą, ir antropomorfinę – žmogišką matymo procesą, žmogaus žvilgsnį į pasaulį. Kaip aparatas, kamera produkuoja indeksinį įrašą to, kas papuola į jos matymo lauką. Kaip antropomorfinis žmogaus juslių pratesimas, kamera atveria ne tik pasaulį, bet ir žmogaus santykį su stebimuoju, dalyvių subjektyvumą, vertybes.

Remiantis Benveniste'o sakymo instancijos modeliu galima iškelti pirminius probleminius klausimus. Jei, tarkime, režisierius sėdi prie stalo ir kalbasi su subjektu – tarp jų vyksta tiesioginis dialogas, kuriame jie mainosi subjektyvybės turiniais, lygiavertiškai naudodami stabilias įvardžių formas (kalbos veikla vyksta kaip mainai ir dialogas). Tačiau, jei tame pačiame pokalbyje režisierius įjungtų kamerą ir nukreiptų ją į subjektą, šis santykis iš karto pasikeistų, atsirastų hierarchinis pasiskirstymas. Kas čia tampa sakytoju – filmuojamas subjektas, režisierius, kamera? Tokioje situacijoje subjektas kalbasi su režisieriumi, ne su kamera; režisierius kalbasi su subjektu, tačiau jo paties vaizde nėra. Ar režisierių reprezentuoja kameros pozicija? Ar kamera reprezentuoja subjektą, ar pačią dialogo situaciją? O kaip yra jei niekas nekalba, subjektas tiesiog yra stebimas? Ar jei subjektas net nežino, kad yra filmuojamas? Šiame darbe bus laikomasi prielaidos, jog stebimojoje dokumentikoje per kino sakymą nuolatos ne tik nurodoma, bet ir naujai steigiama subjektyvė.

Svarbu ir tai, jog dokumentinio kino struktūra ar sąlyga išlaiko sakytojo buvimo, jo stebėjimo etikos, pozicinuoto žvilgsnio lūkestį, tačiau pašalina kūnišką sakytojo buvimo įrodymą.⁶¹ Dokumentikoje dažnai naudojamas „musės-ant-sienos“ žvilgsnio anonimiškumas

⁶⁰ Bill Nichols, 1991, p. 28.

⁶¹ Ibid., p. 90.

ypatingai iššaukia svarbius etinius klausimus. Tokis žvilgsnis primena klasikinį naratyvinį vaidybinio kino stilių (pagal Christianą Metzą – beasmenio sakymo situaciją). Tačiau tuo pačiu metu pats kameros buvimas čia yra filmo kūrėjo buvimo įrodymas, jo esatis-kaip-nesatis („presence-as-absence”⁶²). Nicholsas iškelia klausimus – kokį efektą turi šis neadresuojamas buvimas? Kas autorizuoja kitų žmonių atvaizdų įamžinimą, panaudojimą, jei nėra adresuojamas žmogiško ryšio buvimas? Kokiomis formomis gali egzistuoti tokia numanoma, neišreikšta žmogiška sąveika ir kaip ji potencialiai galėtų būti įtraukiama į stebimąją dokumentiką, išvengiant nuolatinio filmo kūrėjo įsirašymo kaip dar vieno veikėjo toje pačioje „istorinio” pasaulio erdvėje? Ar įmanoma žiūrovui susitapatinti su geografinė kameros pozicijos perspektyva, bet nesusitapatinti, nepriimti moralinės ar etinės pateikiamos pozicijos perspektyvos? Filmuojami subjektai yra reprezentuojami kaip „atskleisti”, parodomi, atveriami, bet jie patys negali parodyti esantys atskiri nuo žmogaus, kuris juos reprezentuoja.⁶³ Tokios problemos atskiria dokumentiką nuo vaidybinio kino, atveria, kad yra svarbu analizuoti dokumentinio kino sakymo situaciją.

2. 2. Kino sakymo teorija

2. 2. 1. Francesco Casetti kino sakymo pozicijos

Prieš empirinį bandymą pritaikyti sakymo sąvoką stebimosios dokumentikos žanre, privalu apžvelgti svarbiausius požiūrius į sakymą kine. Vienas iš pirmųjų kino semiotikų, tyrinėjęs ir kūręs kino sakymo teoriją, yra Francesco Casetti, 1986 m. išleidęs „Inside the Gaze” („Dentro lo Sguardo. Il Film e il suo Spettatore“). Jis pirmasis kino tyrimuose pritaikė Benveniste'o sakymo situacijos modelį, pažvelgdamas kas ir kaip žymi sakymą, t. y. kokius matomus sakytojo pėdsakus galima užčiuopti sakymo situacijoje.⁶⁴ Casetti teigia, kad jo tikslas, viena vertus, yra suprasti kokiais būdais filmas iš anksto nustato savo priėmimo sąlygas ir nurodo žiūrovui, kaip jį suprasti. Šią problemą jis norėjo perkelti tiesiogiai į semiotikos lauką, kuris, jo manymu, yra parankus tai analizuoti.⁶⁵

Casetti pradeda vystyti savo kino sakymo teoriją pasiskolindamas Metz'o filmo žiūrėjimo patirties analizės idėją. Skirtumas tas, jog tuo metu Metz'o analizė buvo glaudžiai

⁶² Francesco Casetti, *Inside the Gaze*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998, p. 32.

⁶³ Bill Nichols, 1991, p. 91.

⁶⁴ Christian Metz, *Crossing Over the Alps and the Pyrenees...*, *Inside the Gaze*, Francesco Casetti, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998, xii.

⁶⁵ Francesco Casetti, Author's note to the English Edition, *Inside the Gaze*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998, xviii.

susijusi su psichoanalitiniu žvilgsniu, o Casetti pažvelgė į žiūrėjimo patirtį grynai formaliai. Jis teigia, kad šiuo požiūriu svarbiausias kino sakymo situacijos aspektas yra žiūrovo kaip subjekto įsteigimas. Žiūrovo subjektyvumą suprantama vizualinio sakymo rėmuose, tai yra, kaip rezultatas kompleksinio ryšių tinklo – ryšių tarp subjekto, kuris rodo, subjekto, kuris yra rodomas ir subjekto, kuris žiūri. Todėl, pasak Casetti, kiekvienas kino pasakymas nurodo sakytojo (*énoncé*) ir adresato (*enuncciatee*) instancijas⁶⁶. Šių instancijų buvimas yra nuolatinis ir numanomas, bet jos gali būti išreikštos įvairiais ženklais ir netgi figuratyvizuotos į veikėjus, kurie pasakoja istoriją (*narrators*) ar klauso jos (*narratees*).

Casetti aprašo sakymo konfigūracijas kaip kino sakymo koordinates. Dalinai Casetti perima Gianfranco Bettetini poziciją, bet nori būti labiau „techniškas“⁶⁷. Casetti tampa pirmuoju kino semiotiku, kuris pasiūlo formalius elementus tam kino sakymo aparatui, vertinant pačiais bendriausiais vaizdavimo bruožais. Sakytojas, adresatas ir veikėjai – dar galimi vadinti subjektais – skirtinguose kadruose yra sudėliojami į skirtingas pozicijas. Tačiau, atkreipiamas dėmesys, kad subjektai čia nėra individualūs žmonės, o tik „loginiai operatoriai“ ar abstrakčios kategorijos. Taigi, Casetti, pasinaudodamas klasikine kino gramatika, išskiria keturis atvejus⁶⁸:

1. Objektivus kadras: tai dažniausiai naudojamas kadro tipas, kuriame filminėje tikrovėje svarbiausia yra rodomo veiksmo esmė, o ne tas, kas rodo – t. y., neparodant nei sakytojo (ar pasakotojo), nei adresato (ar žiūrovo). Tai dar vadinama „niekieno kadru“: neutraliu kadru, kuris reprezentuoja „niekieno“ žvilgsnį ir kuriame „Jis“ (veikėjas) yra svarbesnis nei „Aš“ (sakytojas) ar „Tu“ (adresatas).

Šią sakymo situaciją galima formuluoti taip: „Aš, sakytojas, ir Tu, adresatas, žiūrime į Jį/Tai“;

2. Interpelacinis kadras: tokiam kadre veikėjas elgiasi taip, tarsi jis būtų rodantis ar kuriantis filmą ir savo žvilgsniu tiesiogiai kreipiasi į žiūrovą. Tokiam kadre, pavyzdžiui, veikėjas pažvelgia tiesiai į kamerą. Šioje konfigūracijoje „Aš“ yra paslėptas „Jame“ – tame, kuris kuria pasakymą interpeliodamas „Tave“.

⁶⁶ Francesco Casetti, 1998, p. 20.

⁶⁷ Christian Metz, et al. The Impersonal The Impersonal Enunciation, or the Site of Film (In the Margin of Recent Works on Enunciation in Cinema), *New Literary History*, vol. 22, no. 3, 1991, p. 757.

⁶⁸ Francesco Casetti, 1998, p. 47-50.

Tokios situacijos formuluotė būtų: „Jis, o kartu ir Aš, žiūrime į Tave”;

3. Subjektyvus kadras: „Jo”, ar veikėjo, žiūrėjimo veikla čia sutampa su žiūrovo žiūrėjimo veikla. Pirmasis tokios struktūros variantas (jei matome veikėją, kuris žvelgia) gali būti interpretuojamas kaip „Aš” žiūriu ir priverčiu „Tave” žiūrėti į „Jį”, kuris žiūri. Antrasis (kuomet matome veikėjo akimis) įvardijamas kaip „Aš” verčiu „Jį” matyti tai, ką verčiu matyti ir „Tave”.

Bendrai formuluoti galima taip: „Aš verčiu Tave žiūrėti, taip pat kaip ir Jį”.

4. Dirbtinis kadras: tai tokie kadrai, kur kamera peržengia įprasto žvilgsnio galimybę – pasirenkami neįprasti kampai, judėjimas, efektai, kaip, pavyzdžiui, kameros paukščio skrydis. Tokiu kadru siekiama įtvirtinti kameros visagalybę, iškreipiant dalykų „normalią” išvaizdą. Čia „Aš” išreiškia save tokiu būdu, kuris patvirtina „Tu” poziciją ir išreiškia galią „Jis” pasakymo atžvilgiu.

Tokio kadro formuluotė: „Tai, ką Tu matai, yra dėl manęs, nes tik Aš vienas galiu taip matyti: todėl mes matome”.

Ieškant būdų pritaikyti Casetti aprašomas sakymo situacijas stebimajai dokumentikai, atrodo, kad trūksta formuluotės, kuri galėtų atliepti sakymą, kuriame skleidžiasi subjektų individualumas. Casetti nepadresuoja tokių sakymo pozicijų, kaip, pavyzdžiui, „Aš ir Tu žiūrime, kaip Jis mato ir patiria tai, kas vyksta“. Tokiu atveju nei žiūrovo, nei sakytojo (režisieriaus ar pasakotojo) žvilgsnis nesutaptų su veikėjo žiūrėjimo veikla (kaip yra Casetti pateikiamame subjektyvaus kadro modelyje), o išlaikytų savo atskirumą, ar tiksliau – subjektyvumą.

Svarbu paminėti, jog vienas iš svarbiausių iššūkių, su kuriuo susiduriama Casetti interpretacijoje, yra „žiūrėti” ir „matyti” skirtis, kuri tampa itin reikšminga kino kontekste. Casetti kartais naudoja šiuos veiksmažodžius apibrėždamas sakytoją kaip subjektą, priskirdamas jam „Aš” vaidmenį. Problema iškyla analizuojant Casetti aprašytą objektyvųjį, arba niekieno kadra, kurį jis įvardija kaip „Aš ir Tu žiūrime į Jį/Tai”. Šioje konfigūracijoje „Aš” gali nurodyti filmo kūrėjo kūną arba jo rolę. Tačiau, kaip vėliau komentuoja Metz, jei tai pats filmo kūrėjas kaip asmuo (jo kūnas), tai jis ne žiūri, o žiūrėjo (kas vis tiek nėra pakankamai tikslu: jis filmavo ir todėl žiūrėjo; sakytojas nežiūri savo filmo, jis jį kuria). O jei tai filmo kūrėjo pozicija kaip jo rolė, tuomet tai tokia figūra, kuri negali nieko žiūrėti: iš sakymo šaltinio, niekas nei žiūri, nei mato; šaltinis tik gamina, rodo. Todėl Metz manymu, ši

paralelė tarp sakytojo ir adresato, kurie abu mato, yra dirbtinai sukuriama.⁶⁹ Todėl Metz as iškelia Casetti teorijai esminį probleminį klausimą: „Ar „Aš“, kuris negali tapti „Tu“, vistiek yra „Aš“?“⁷⁰

2. 2. 2. Christiano Metz o beasmenis kino sakymas

Metzas esmingai nesutinka su kai kuriais Casetti argumentais (ypatingai pritaikomu deiktiniu žvilgsniu), tačiau dalinasi bendru požiūriu apie poreikį sugrąžinti kino teoriją į semiotinį lauką. Tad pirmiausiai svarbu dar kartą paminėti, jog Casetti teorija apie kino sakymą statoma ant Benveniste'o kalbinių principų, kur deiksių rolės yra esminės. Tuo tarpu Metz o teorija remiasi Ferdinando de Saussure'o struktūralizmu ir teigia kino sakymo beasmeniškumą.

Samprotavimus apie kino prigimtį Metz as grindžia Saussure'o pasiūlytos kalbos (pranc. *langage*) ir kalbos sistemos (pranc. *langue*) perskyra⁷¹, o ne Benveniste'o sakymo samprata. Metz as lygina natūraliąją kalbą bei kiną ir teigia, kad kino sakymas yra artimesnis kalbinės veiklos sampratai (*langage*). Metz as išryškina, kad filmo kadras, kaip kalbinės struktūros vienetas, turi būti laikomas savarankišku pasakymu, nes neatitinka nei morfemos, nei leksemos sampratos. Pavyzdys, kurį iliustratyviai pristato Metz as, yra revolveris stambiu planu – jis neatitinka žodžio „revolveris“. Veikiau, jo perteikiama reikšmė yra „štai revolveris“ arba „čia yra revolveris“⁷². Todėl Metz o manymu, reikia naudotis platesniu, bendru semiotikos teorijos lauku, o ne kalbinėmis sampratomis.

Be to, Metz as teigia, jog kino sakymo situacija nėra „natūrali“ – ji sukonstruojama kino kaip institucijos, dabartiniame kultūriniame ir ideologiniame kontekste. Todėl pirmiausiai Metz as apmąsto vaidybinio kino žiūrėjimo patirtį. Tai, kas įvardijama kaip „geismo režimas“ („regime of desire“), yra filmo žiūrovo būseną, gimstanti iš vojeristinio malonumo, implikuojamo pačios sakymo situacijos: „šioje vojerizmo būsenoje (...) malonumo mechanizmas remiasi mano suvokimu, jog aš žiūriu į objektą, kuris nežino, kad yra stebimas“⁷³. Pagrindinis tokio diskurso bruožas, ir esminis jo efektyvumo principas, yra

⁶⁹ Christian Metz, 1991, p. 747.

⁷⁰ Ibid., p. 749.

⁷¹ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, translated by Wade Baskin, New York: The Philosophical Library, 1959, p. 9-10.

⁷² Christian Metz, *Film Language - A Semiotics of the Cinema*, University of Chicago Press, 1991, p. 67.

⁷³ Christian Metz, *The Imaginary Signifier – Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1982, p. 95.

būtent tai, jog jis ištrina visus sakymo pėdsakus ir apsimeta istorija.⁷⁴ Metz as prieina išvadą, kad tai „istorija” pati save eksponuoja – istorija, kuri tampa viršesnė⁷⁵. Šios mintys glaudžiai siejasi su ankstyvosiomis Metz o teorinėmis kino prielaidomis, paremtomis psichoanalitiniu žvilgsniu. Čia verta prisiminti Nicholso pastebėjimą, kad dokumentiniame kine stebėjimo aktas gali tapti vojeristiniu, jei pats stebėjimo malonumas iškeliamas aukščiau nei santykis su filmuojamu subjektu. Tačiau Nicholso požiūriu, vojerizmui galima užkirsti kelią, nepriimant režisieriaus pozicijos kaip beasmenės, nepaliekančios pėdsakų, formalios, o keliant klausimus apie realią jo vietą filmuojamo žmogaus gyvenime, stebėjimo aplinkybes.

Metz o esė „Beasmenis sakymas” („The Impersonal Enunciation or the Site of Film”) kritiškai apibendrina ginčus dėl kino sakymo situacijos ir siūlo naujai permąstyti semiotinės prieigos pritaikymą. Šio veikalo tikslas yra metateorinis: Metz as čia nekelia klausimo, kokia yra kino žiūrėjimo situacija, veikia svarsto kaip kino sakymo teorija gali tinkamai paaiškinti ar įvardinti šį struktūruotą sakymo atvejį. Pirmoji problema, kurią iškelia Metz as, yra filmo ir žiūrovo sąveikos situacijos kine ir akis-į-akį (*face-to-face*) dialogo lyginimas: šie du subjektai turi kitokius statusus, be to, kino sakymas vienpusis, nes žiūrovas negali pakalbėti su filmu. Kitais žodžiais, filmas yra sakymo situacija be komunikacijos. Būtent todėl Metz as pasiūlo kino sakymo situacijoje dalyvaujantiems subjektams nesuteikti antropomorfinių pavadinimų. Kalbant apie fizinę sakymo situacijos užrašymą, Metz as siūlo labiau tinkamus sakymo instancijų vardus, kaip sakymo šaltinis ir sakymo taikiny s⁷⁶.

Taip pat, Metz o teigimu, kino sakymas visada yra sakymas filme – veikiau refleksyvus, nei deiktinis: „sakymas yra semiologinis aktas, kuriame kai kurios teksto dalys mums kalba apie patį tekstą kaip aktą”⁷⁷. Todėl, kaip pabrėžia Metz as, kino sakymas nesuteikia mums jokios informacijos apie tai, kas yra teksto išorėje, o tik apie patį tekstą, kuris savyje talpina ir savo šaltinį (sakytoją), ir destinaciją (adresatą)”⁷⁸. Tad, galima sakyti, jog semiotinėje Metz o teorijoje filmas suprantamas kaip tekstas, iš kurio pašalinti bet kokie subjektyvybės turiniai. Jo teigimu, kino semiotika priima skirtingas kino sakymo formas kaip tam tikrą fiksuotą rinkinį (tarsi gramatikos vadovėlį), Metz as tokiam požiūriui prieštarauja: „kinas neturi uždaro sakymo ženklų sąrašo, jis bet koki ženk lą (...) naudoja sakymo būdu”⁷⁹.

⁷⁴ Ibid., p. 91

⁷⁵ Christian Metz, 1982, p. 97.

⁷⁶ Christian Metz, 1991, p. 748.

⁷⁷ Ibid., p. 754.

⁷⁸ Ibid., p. 762.

⁷⁹ Ibid., p. 754-755.

Išvadinėse pastabose Metz as referuoja į dvi galimas sakymo „stadijas“: tekstinę stadiją (pašalinti bet kokie subjektyvybės turiniai) ir asmeninę stadiją (įsivaizduojamas autorius ir žiūrovas (sakytojas ir adresatas), subjektyvumo žymėjimas kažkam priskiriamas)⁸⁰. Metz teorinis priėjimas nagrinėja tik tekstinę stadiją, vengiant priartėjimo prie antropomorfinės sakymo koncepcijos. Nepaisant to, šis Metz žvilgsnis tapo svarbus tolimesniems „asmeninės“ stadijos tyrimams. Tokiuose tyrimuose, teorijoje įtraukiama filmo žiūrėjimo situacija, tačiau pagrindinis tyrimo objektas yra ne filmas kaip tekstas, o filmas kaip patirtis – žvelgiant per kognityvinę ir emocinę prizmę, kaip į kultūriškai įtvirtintą, kūniškai įvietintą fenomeną.

Taigi, Metz požiūriu, kino sakymo vertinimas per deiktinę prizmę yra neteisingas – tai sakymą paverčia į dialogą. Jei du sakymo poliūs (sakytoją ir adresatą) matome kaip žmones, sakymas tampa empirine veikla kaip dialogas, vykstantis tarp dviejų pašnekovų, o jo sampratoje sakymas yra fenomenas, kuris pilnai vyksta pačiame teksto viduje, todėl čia neegzistuoja jokie subjektyvybės turiniai. Tokią poziciją galima susieti su Nicholso pastebėjimais apie kameros žvilgsnį vaidybiniame kine, kuris, jo manymu, yra išskirtinai metaforinio pobūdžio. Tačiau, kaip jau buvo pastebėta, dokumentinio kino žvilgsnio specifika reikšmingai skiriasi, todėl beasmenio sakymo modelis netinkamas stebimosios dokumentikos analizei.

2. 2. 3. Kitos kino sakymo teorijos

Aptariant kitus autorius, išskyrusius kino sakymo situaciją, pirmiausiai svarbus Gianfranco Bettetini, iš kurio dalį minčių perima Casetti ir Metz. Bettetini atkreipia dėmesį, jog nepaisant to, kad kine yra kalbama, filmas visuomet lieka rašytinio, o ne sakytinio teksto pusėje.⁸¹ Filme sakytojas ir adresatas iš tiesų vienas su kitu nesąveikauja, nebendruoja. Nors kalbėdamas apie kiną, Bettetini naudoja pokalbio terminą, sakymo situaciją jis aprašo kaip susidedančią iš sakytojo simuliakro ir adresato simuliakro, kurie abu patalpinti pačiame tekste. Diskursyvos instancijos pamėgdžioja, *de facto*, pokalbį, ir yra tik „pasiruošimas galimoms tolimesnėms tikroms interakcijoms“.⁸² Taip pat, pasak Bettetini, kino sakymas per raišką esmingai atsiskiria nuo sakomos ar rašytinės kalbos, todėl sakymo subjektai yra

⁸⁰ Christian Metz, 1991, p. 768.

⁸¹ Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva: problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano: Bompiani, 1984, p. 106.

⁸² Gianfranco Bettetini, 1984, p. 107.

išreiškiami per techninius pėdsakus, paliekamus filme: kameros kampus, judėjimą, kadravimą, montažą⁸³. Ši Bettetini pastaba bus pritaikoma ir darbo praktinėje dalyje.

Kino kritikas Andre Gardies atkreipia dėmesį, jog verta abejoti kino sakymo sampratos pagrįstumu, nes šis konceptas gali būti naudojamas tik kaip metafora,⁸⁴ kino kamerai suteikiant antropomorfinių savybių. Kino teoretikas Davidas Bordwellas taip pat abejoja sakymo koncepto panaudojimu kino teorijoje, pabrėždamas, kad kinas kaip objektas yra ne lingvistinės prigimties.⁸⁵ Panašiai kalba ir naratologijos atstovas Gerard'as Genette'as, teigiantis, kad, paprastai kalbant, filmas negali būti pasakojimo veiksmas (*narration*), nes jis nėra lingvistinis darinys.⁸⁶ Kinotyrininkas Pierre'as Sorlinas pastebi, kad dažnai filmas pažymi santykį su žiūrovu pabrėžiant, kad tai yra filmas (objektas, fabrikuojamas nufilmuotais kadrais ir įrašytais garsais), neįtraukdamas jokios subjektyvumo raiškos. Jis prideda, kad „daugumoje filmų, sakymo pėdsakai nerefruoja į jokią deleguotą subjektą“.⁸⁷ Tačiau, vertinat stebimosios dokumentikos kontekste, sakymas nėra metaforinio pobūdžio ir jame galime identifikuoti konkrečias subjektų pozicijas.

Metzas žymi, kad filme sakymas yra prieinamas per pasakymo buvimą. Su juo sutinka Francois'as Joistas ir pritaria, kad filmas kalba su mumis apie save patį, apie kiną.⁸⁸ Kino filosofas Dominique'as Chateau pažymi, panašiai kaip Metzas, kad kinas nustato „netolydžią komunikaciją“: du sakymo poliai – sakytojas ir adresatas – negali apsikeisti vietomis, negali vienas su kitu susidurti. Sakymas čia padalijamas į du atskirus momentus – įrašymo (filmo kūrimo) ir projekcijos (filmo rodymo) dalis, kurios atskirtos keliais technologiniais ir gamybiniais tarpiniais žingsniais. Pastaroji skirtis mano analizėje kai kur bus adresuojama, kaip vienas iš apmąstymo aspektų analizuojant filmo kūrėjo poziciją. Relevantiškas ir kino filosofo Noelas Carrollas pastebėjimas, jog žiūrovas neturėtų būti tapatinamas su kameros žvilgsniu. Carrollas teigia, kad toks požiūris neatsižvelgia į paties žiūrovo subjektyvumo rolę

⁸³ Paolo Braga, Armando Fumagalli, *Colloquy with Gianfranco Bettetini in Milan: reality and values at the heart of audiovisual semiotics and my reflections on the media*, Church, Communication and Culture, 2017.

⁸⁴ Andre Gardies, *Le vu et le su, Hors-Cadre (Cinenarrables)*, ed. Michele Lagny, Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin, Paris: Universite de Paris VIII, 1984, p. 45-46.

⁸⁵ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985, p. 16-18.

⁸⁶ André Gaudreault, *Système du récit filmique*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1988, p. 3-4.

⁸⁷ Pierre Sorlin, *A quel sujet?*, *Actes semiotiques*, Bulletin, 10, No. 41, 1987, p. 43.

⁸⁸ François Jost, *Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation*, *Théorie du film*, ed. Jacques Aumont, Jean-Louis Leutrat, Paris, Albatros, 1980, p. 123-124.

ir jo agentyvumą (*agency*) filmo žiūrėjimo patirtyje. Žiūrovo pozicija šiame darbe bus nuolat apsvarstoma.

Yra ir kitų autorių, bent kažkiek prisidėjusių prie kino sakymo apsvarstymų. Tačiau bendrame semiotinės kino analizės lauke nerandu parankių modelių sakymo situacijos analizei stebimojoje dokumentikoje. Šie modeliai labiau pritaikomi tik vaidybiniam kinui, kur sakymas neturi tokios išreikštos etinės plotmės, nėra tokia svarbi intersubjektinė sąveika. Todėl kaip įrankiu pasinaudosiu Bettetini mintimi, kad sakymo pėdsakai yra įrašomi per estetinius, techninius sprendimus ir taip bandysiu atsekti sakymo situacijos pėdsakus konkrečiai stebimosios dokumentikos žanre.

3. SAKYMAS STEBIMOJOJE DOKUMENTIKOJE

3. 1. Analizės prielaidos ir metodas

Šioje magistro darbo dalyje atliekama filmų analizė, kurios tikslas – atsekti sakymo pėdsakus dokumentiniame kine. Semiotinė prieiga padės pažvelgti į būdus, kuriais filmo kūrėjo verčių sistema, etinės nuostatos ir intersubjektinis santykis su filmuojamuoju? įsirašo kino sakyme. Teorinėje dalyje atlikta sakymo teorijos apžvalga leidžia manyti, jog sakymo situacija dokumentikoje reikšmingai skiriasi nuo kino semiotikoje įvardintų sakymo modelių (kurie dažnai pritaikomi tik vaidybiniam kinui) ir iš karto nurodo į intersubjektyvumą. Šiame darbe atliekamą analizę skatina prielaida, jog filmuojamo subjekto pozicija sakymo situacijoje pirmiausiai priklauso nuo kuriamo santykio etikos. Skirtingi pasirinkti filmų pavyzdžiai bus naudingi išskiriant ir tiriant skirtingus sakymo situacijos variantus. Atlikus pavyzdžių analizę, galima ieškoti pasikartojančių bruožų ir taip bandyti sukonstruoti bendrą sakymo dinamikos modelį, leidžiantį tiksliau priėti prie stebimosios dokumentikos etinės problematikos.

Priešingai nei kino semiotikoje įvardintuose vaidybinių filmų sakymo modeliuose, atrodo, jog stebimojoje dokumentikoje tiek filmuojantis, tiek filmuojamas subjektas niekada „neištirpsta” beasmenėje sakytojo pozicijoje ar neužima formalios objekto vietos, stabilios formos, ar tiksliau ta vieta neaprepia esamos subjektyvybės raiškos. Kaip buvo pastebėta, stebimojoje dokumentikoje per kino sakymą nuolatos ne tik nurodoma, bet ir naujai steigiama subjektyvė.

Galima manyti, jog idealiai stebimosios dokumentikos nuostatas atitinkantis filmas būtų toks, kuriame režisieriaus pozicijos sakyme iš viso nebeliktų, sakytoju taptų pats subjektas, ar tiksliau, pati jo tikrovė – filmuojamas subjektas „sakytusi” pats. Kaip teigė Zavattini, reflektuodamas neorealistinę kino tradiciją, idealus filmas turėtų būti vieno žmogaus 90 minučių gyvenimo atkarpa, kurioje niekas nevyksta⁸⁹. Tačiau net ir tokiu atveju, režisierius vis tiek įsirašytų sakymo situacijoje atrinkdamas atkarpą, kadruodamas ar tiesiog būdamas toje pačioje tikrovėje kaip ir subjektas. Net jei režisieriaus siekis yra tik stebėti, būti

⁸⁹ David Parkinson, *Kino istorija*, Vilnius: R. Paknio leidykla, 1999, p. 150.

objektyviu, nevertinti, jis neišvengiamai turi nuspręsti kur padėti kamerą, kada ją įjungti bei išjungti. O tai iš karto įrašo jo vertybes, etiką, ideologiją į sakymo situaciją. Pats filmuojamas subjektas taip pat negali savęs tiesiogiai ir objektyviai parodyti žiūrovui – net jei pats konstruotų sakymą, tai jau būtų paties savęs reprezentacija, taip pat per subjektyvią prizmę. Todėl šiame darbe sakymas tiriamas siekiant pažvelgti į sąveiką, kuri steigiasi kino sakymo situacijoje.

Aptariant intersubjekcinį santykį, itin svarbus asimetrijos aspektas. Tiek filmo kūrėjas, tiek filmuojamas subjektas egzistuoja istoriniame pasaulyje kartu, ten pat, tuo pačiu metu, lygiavertiškai kaip du individualūs žmonės. O stebimosios dokumentikos filmo ideale kūniškai egzistuoja tik vienas – filmo subjektas. Filmuodamas kūrėjas įgauna autoritetą, reprezentuoja subjekto realybę, istorinį pasaulį. Tokią poziciją režisierius gali išnaudoti, paversti subjektą objektu. Tačiau kiek galios, kontrolės režisierius turi turiniui, o kiek jos turi subjektas?

Pagal dokumentikos žanro nuostatas, filmavimo komanda turi laikytis savikontrolės, disciplinuoti save tikrovėje, kurioje jie egzistuoja kartu su subjektu. Tokia disciplina ir kontrolė vaidybiniame kine nukreipta į tai, kas vyksta priešais kamerą, o stebimojoje dokumentikoje yra atsukama į esančius už kameros. Šis posūkis yra esminis. Vedinas šių nuostatų, filmo kūrėjas negali koreguoti stebimo subjekto, įdėti turinio į filmuojamo žmogaus tikrovę ir turi tik priimti tai, kas jam reiškiasi tos situacijos realybėje.

Būtina kelti klausimą – kokią galią ar kontrolę sakymo situacijoje turi filmuojamas subjektas, o kokią – jį stebintis režisierius? Gryno stebėjimo režime, kaip, pavyzdžiui, Herco Franko filme „Dešimčia minučių vyresnis“, pirmiausiai atrodo, jog dalinai režisierius dalinasi stebėtojo poziciją su žiūrovu ir didesnę galią turi subjektas, kurio išgyvenama realybė ir yra filmo turinys. Tačiau režisierius dalinasi poziciją ir su filmuojamu subjektu – jis irgi kontroliuoja sakymą, t. y. gali keisti formą ir turinį, priklausomai nuo to, kur ir kaip pakreips kamerą. Pačiame istoriniame pasaulyje, filmavimo situacijoje, galima sakyti, subjektas yra galios pozicijoje, režisierius tik stebi subjektą (jei laikosi stebimosios dokumentikos nuostatos) ir neturi įtakos turiniui (atsisako tokios galios, kontroliuoja savo buvimą). Kitaip sakant, tai, ko subjektas nenori įrašyti į filmą, jis gali neparodyti, neatverti, nepasakyti, todėl visuomet išlaiko tam tikrą kontrolės lygį. Stebimojoje dokumentikoje turinys negali būti išgaunamas per prievartą, teikiant nurodymus filmuojamam subjektui, režisuojant pačią situaciją – tai jau būtų dokumentinio kino fabrikacija. Tačiau režisierius gali keisti

dokumentinio reprezentavimo režimus, pavyzdžiui, stebimąjį derinti su refleksyviuoju, kuriuo pasižymi analizuojamas Audriaus Stonio filmas „Viena” ar poetiniu, kaip Arūno Matelio filme „Prieš parskrendant į žemę”. Nors filmuose galima naudoti skirtingus reprezentavimo režimus, tai jau nebus grynasis stebėjimo kinas. Nepaisant to, verta analizuoti šiuos filmus ir atkurti sakymo situacijos aplinkybes, kurios verčia keisti režimus ir kelti klausimus apie jų implikuojamą sąveikos pobūdį tarp režisieriaus ir filmuojamo subjekto.

Kaip teigia Nicholsas, pats fundamentaliausias skirtumas tarp vaidybinio ir dokumentinio kino yra teksto statusas santykiyje su istoriniu pasauliu. Tekste esantys ženklai ir iš anksto žinomos žanro sąlygos leidžia žiūrovui suprasti, kad matomų vaizdų ištakos yra istoriniame pasaulyje. Techniškai, tai reiškia, kad projektuojama vaizdų seka, tai, kas įvyko prieš kamerą (filmuojamas įvykis) ir istorinis referentas atitinka vienas kitą. Tad dokumentinis kinas kuria tikėjamą, jog tai, ką matome vykstant prieš kamerą, yra identiška tam, ką galėtum pamatyti pats, jei dalyvautum tame istoriniame pasaulyje.⁹⁰ Tačiau atsižvelgiant į šį aspektą, analizuojant vaizdą visuomet galime kelti klausimą – ar istorinio pasaulio įvykis būtų toks pats, jei kameros jame nebūtų? Stebimosios dokumentikos filmų siekis, galima sakyti, yra pasiekti tokį dalyvavimo lygį, kuris nedarytų jokios įtakos istoriniam pasauliui. Tačiau ar realūs filmų pavyzdžiai gali būti sukurti tokia sąlyga?

Svarbu akcentuoti, jog stebimosios dokumentikos filmuose pasirenkama rodyti iš šalies užfiksuotą akimirka, be pridėtinių interpretacijų (pavyzdžiui, užkadrinio balso) ir toji akimirka visuomet sutampa su filmuojamo subjekto realybe tuo pačiu metu. Net jei tikrovė nėra reprezentuojama visa, ji vis tiek yra realaus žmogaus išgyvento momento dalis. Jei režisieriaus žvilgsnis žmogų išaukština ar teisia, šis užfiksuotas momentas yra subjekto istorinės tikrovės dalis ir visada toks išliks. Kuomet naudojamas stebėjimo režimas, režisierius gali įrašyti savo vertinimą į sakymą, tačiau negali nufilmuoti subjekto neįsiterpdamas į jo tikrovę. Filmavimo komanda visuomet bus subjekto aplinkybėse, jo gyvenime – įsiterpusi ir eksploatuojanti šią situaciją.

Svarbu reflektuoti režisieriaus pasirinkimą, kurį žmogų filmuoti. Tačiau šį veiksma galima vertinti dvejopai. Ypatingai stebimojoje dokumentikoje, dažnai renkamiesi pažeidžiami herojai – vaikai, senoliai, socialiai pažeidžiami žmonės ar žmonės, išgyvenantys sudėtingas gyvenimo situacijas. Viena vertus, tai gali būti pasirinkimas subjektų, kurie iki galo nesupranta filmo kūrimo aplinkybių, stebėjimo vojeristinio pobūdžio ar tapimo filmo

⁹⁰ Bill Nichols, 1991, p. 25.

subjektu pasekmių. Tokiomis sąlygomis stebėjimo režimu eksploatuoti paprasčiau, galima išnaudoti subjekto pažeidžiamumą, įsiveržti į jo tikrovę. Taip pat, jei subjekto dėmesys yra nukreiptas kitur (pavyzdžiui, į emociškai sunkius savo paties gyvenimo įvykius), mažiau dėmesio sulaukia pats kameros buvimas. Išnaudodamas aplinkybes, filmo kūrėjas gali stebėti situacijas, į kurias galbūt negalėtų patekti, jei subjektas sprendimą dėl filmavimo priimtų įprastomis gyvenimo sąlygomis.⁹¹ Kita vertus, tai galima vertinti kaip ideologinį pasirinkimą, norą reprezentuoti silpnesnius, marginalizuotus, atstumtuosius. Tokia nuostata susijusi su pačios stebėjimo dokumentikos ištakomis, anksčiau aprašytu neorealistinio kino posūkiu, kuomet kino mediume nematomi žmonės tapo matomais. Šiame darbe analizuojamiems filmams šiuo aspektu svarbus ir sovietinio kino kontekstas, kur Baltijos šalių režisierių „filmų personažai, vėliau kino kritikų vadinti „keistuoliais“, iš tiesų reprezentavo sveiką, nekonformistinį, gyvą pradą sustabarėjusiam sovietinės tikrovės peizaže“⁹². Vienas iš tokių pavyzdžių – Roberto Verbos filmas „Šimtamečių godos“ (1969 m.), kuriame šimtamečiai senoliai tarpusavyje kalbasi ir dalijasi išmintimi, tapo vienu ryškiausių lietuvių dokumentinio kino istorijos filmų. Vis dėlto, tokie subjektai tuometiniam kino lauke nebuvo pageidaujami: „Maskvos kino valdininkai „Šimtamečių godų“ neįsileido į sąjunginį ekraną, pareiškę, kad senatvė – tai patologija ir jos nereikia rodyti.“⁹³ Šis pavyzdys padeda iliustruoti, kaip pats subjekto pasirinkimas gali tapti ideologiniu veiksmu, kurį veda noras parodyti marginalizuotus žmones, suteikti balsą, įrašyti juos į dėmesio lauką ir taip prisidėti prie empatijos svetimo atžvilgiu.

Taip pat ideologiniu ar etiniu aspektu galima laikyti patį stebimosios dokumentikos siekį reprezentuoti subjektą kuo tiksliau, nesikišant į jo realybę, neuždarant jo savose kaip autoriaus interpretacijose. Tai kuria pasitikėjimo ryšį ne tik tarp režisieriaus ir subjekto, bet ir tarp režisieriaus ir žiūrovo.

Pasirinktų filmų analizėje nesiekiu aptarti kiekvieno filmo kadro ar kameros judesio. Siekiant atsekti sakymo pėdsakus, bendrai įvardinsiu filmuose veikiančius dokumentinės reprezentacijos režimus bei jų derinimą tarpusavyje. Taip pat, filmus analizuosiu per skirtingus išskirtus aspektus, ten, kur jie bus naudingi. Siekiu pažvelgti į laikomą atstumą tarp režisieriaus ar kameros ir subjekto (o per jį – į santykį), apžvelgti meninių priemonių

⁹¹ David MacDougall, 1975, p. 72.

⁹² Audrius Stonys, *Peizažas ir laikas*, Žurnalas „Kinas“, Nr. 2020/6 (357), 2020.

⁹³ Rūta Oginskaitė, 2017, p. 499.

naudojimą ir jų kuriamą pridėtinę reikšmę (montažas, muzika, planai ir pan.) bei atskirti ir įvardinti režisieriaus, subjekto ir žiūrovo pozicijas (reflektuoti sąveikos intersubjektyvumą).

Be to, vienas svarbiausių aspektų bus bandymas atkurti realaus istorinio pasaulio aplinkybes, kuriose vyko filmavimas ir taip kelti klausimus apie tarpusavio susitarimus, užkadrinį situacijos konstravimą. Šiam veiksmui kai kur bus reikalinga pažvelgti į pačių filmų kūrėjų išreikštas mintis, kontekstinę informaciją. Tai nuolatos verta prisiminti ir akcentuoti, siekiant atsitraukti nuo filmo kaip beasmenio konstrukto koncepto ir vaidybinio kino struktūrų. Tai yra esminis dokumentinio kino skirtumas – jis visuomet veržiasi į realius subjektų gyvenimus, į istorinį pasaulį ir kuriami filmai iš tikrųjų keičia jų realybę, o vėliau ir palieka pasekmes.

Nors šiame darbe pasirinktų filmų pavyzdžiuose stebimi vaikai, atskirai vaikų reprezentavimo klausimo neakcentuosiu. Tai yra plati, probleminė analizės sritis. Šiame darbe aktualesnis aspektas yra *kaip* režisierius prieina prie subjekto, kokį santykį su juo kuria. Nesvarbu, kad tai vaikai, nes vadovaujuosi prielaida, kad bet koks pasirinktas filmo subjektas gali būti ir etiškai pateikiamas, ir neetiškai. Tad akcentas yra ne tiek apie pačios temos ar subjekto pasirinkimo etiką (nors ji irgi aptariama), bet apie stebimosios dokumentikos sakymą konstruojant filmą.

Be to, svarbu pabrėžti, kad tokios analizės tikslas nėra nuteisti režisierius ir jų sprendimus kaip neetiškus. Sakymo pėdsakų analizės uždavinys – rekonstruoti kameros buvimą, kaip žvilgsnio reprezentaciją, su kuria tapatinasi ir žiūrovas. Tuo pačiu, kelti klausimus, kaip stebimojoje dokumentikoje sakytojo pozicijoje įsirašo tiek filmuojamas subjektas, tiek režisierius. Tai yra bandymas pažvelgti į estetinę filmo pusę per etinę prizmę, taip stengiantis sukurti analizės instrumentus ir kultivuoti jautrumą, padedantį atrakinti paties subjekto tikrovę, kritiškiau vertinti stebimosios dokumentikos filmus, galbūt kurti etiškesnį santykį su rodomu subjektu, suvokti stebėjimo patirties konstravimo sąlygas ir apmąstyti stebėjimo sąvoką apskritai.

3. 2. Filmų analizė

3. 2. 1. Herz Frank trumpametražis filmas „Dešimčia minučių vyresnis“

Pirmuoju analizės objektu pasirinktas Herco Franko trumpametražis dokumentinis filmas „Dešimčia minučių vyresnis“ („Par desmit minutem vecaks“, 1978). Visas filmo turinys – tai mažamečių vaikų, žiūrinčių lėlių teatro spektaklį, veido išraiškos ir emocijų

kaita. Viena kadras, trunkantis dešimt minučių, didesnę daļi fokusuojasi ģ vieno berniuko veidā, trumpam nuklysdamas prie kitu. Hercas Frankas siekē użfiksuoti „tikrā gyvenimā” menine maniera, taċiau vis tiek kaip faktinĳ dokumentā, t.y. be montažo pagalbos, specialios medžiagos atrankos ar naratoriaus balso.⁹⁴ Būtent todēl filmas nufilmuotas vienu kadru – ekrano laikas ir realus istorinis laikas ċia tapatūs. Kaip pastebi kino istorikē Kristīne Matīsa, filmo ilgis buvo nulemtas technologiju, kadangi tuo laiku kino juosta buvo tiksliai dešimties minuċiu ilgio.⁹⁵

Pagal Nicholso apibrēžimā, šis filmas atitinka stebimojo reprezentavimo režimo apibrēžimā. Vieni svarbiausiu jo požiūmiu – filmo kūrējas nesikiša ģ vykstanti veiksmā, todēl realiu filmavimo metu filmuojamas subjektas tiesiogiai nesāveikauja su kūrēju ar kamera. Kuomet nēra pridētinio aiškinamojo komentaro ar vaizdo naudojimo iliustruoti autoriaus mintims, dėmesys sutelkiamas ģ konkretaus filmuojamo žmogaus veiklā, patirti, buvimā istoriniame pasaulyje.

Filme „Dešimċia minuċiu vyresnis” filmuojami subjektai, galime suprasti, nežino, jog yra filmuojami arba nekreipia dėmesio ģ kamerā. Tai išduoda jų žvilgsniai, sufokusuoti tik ģ spektaklio veiksmā, neadresuojantys kameros. Spektaklio žiūrėjimo situacija itin palanki stebėtojui, kaip mini MacDougallas, kuomet subjekto dėmesys patraukiamas didesnio įvykio ir kamera gali likti nematoma. Be to, analizuodami kadrā galime pastebėti, jog kamera nēra arti subjektu – parinkta pozicija, galima manyti, yra po lēliu teatro scena ar paċioje scenoje. Toks kameros buvimas yra artimas dokumentikoje naudojamai „musēs-ant-sienos” („fly-on-the-wall”) prieigai, kuomet režisierius niekaip nesireiškia nei paċiame filme, nei realioje filmavimo situacijoje, išlieka tarsi anonimiškas.

Viena vertus, atstumo, anonimiškos pozicijos palaikymā galima vertinti kaip didesnio objektyvumo siekį. Tokioje situacijoje režisierius nekuria tiesioginio santykio su subjektu – tokio, kuris egzistuotų uż kameros, istoriniame pasaulyje. Tai leidžia atsisakyti subjektu vertinimo pagal išankstines nuostatas, žvelgti treċiojo asmens žvilgsniu ir taip galimai pridėti mažesnį laipsnį subjektyvumo. Šio filmo atveju svarbu pastebėti, kad stebimi mažameċiai vaikai, todēl jie patys sutikimo būti filmuojami duoti negali. Tad suaugę žmonēs – tėvai ir filmo kūrējai – tarpusavyje susitaria, kad slapċia bus stebima jų vaikų patirtis, jie kartu dalinsis šia atsakomybe. Kita vertus, didesnis fizinis atstumas tarp kameros ir subjekto,

⁹⁴ Dita Rietuma, *Vecāks par desmit minūtēm*, 2008, prieiga internetu: <https://kulturaskanons.lv/en/archive/vecaks-par-10-min/> [žiūrēta 2023 05 10]

⁹⁵ Ibid.

galima teigti, liudija apie stebėtojo etiką. Tokiu atveju stebėtojas įlenda į kito žmogaus situaciją, į jo privatų momentą, istorinėje tikrovėje (filmavimo metu) nepaverčiant jo viešu. Taip subjektas tarsi apgaunamas, jog tai yra jo privatus momentas, kai iš tiesų taip nėra. Gali atrodyti, kad kūrėjo sukuriamas atstumas reiškia pagarbą filmuojamam subjektui, suteikiant šiam daugiau erdvės, laisvės. Tačiau tokiu būdu subjektas paverčiamas kino sakymo dalimi jam nežinant, įsiveržiant į jo privatumą. Nepaisant to, jog nėra realaus režisieriaus santykio su vaikais (istoriniame pasaulyje), filme vis tiek galima kalbėti apie kameros kuriamą santykį – žvelgiant per kameros judesius, pozicijas, planų trukmę, fokusą ir pan. Filmo kūrėjai akivaizdžiai turi favoritus, kuriuos stebi daugiausiai, tarsi tikėdamasi, kad iš jų gaus daugiau reakcijų. Atrodo, kad tai tie subjektai, kurių veidai yra išraiškingesni, jie yra jautresni (ar/ir pažeidžiamesni). Galima teigti, kad tokiu būdu veido išraiškingumas kuriant reikšmę kine susaistomas su patirtimi, branda tiesosakos pagrindu (*būti* ir *atrodyti*). Tarsi iš tiesų tapti, *būti* vyresniu – tai *atrodyti* tampančiu vyresniu (per veido raišką, emocijų, reakcijų išraiškingumą).

Bandant atsekti kino sakymo pėdsakus, naudinga rekonstruoti ar įsivaizduoti istorinio pasaulio situaciją, kurioje buvo daromas filmas. Todėl analizuojant subjektų pasirinkimą ir reprezentacijos būdus, verta adresuoti filmo sukūrimo kontekstą. Nors pačiame filme nerasime tiesioginio režisieriaus įsikišimo įrodymų, prieš filmavimą buvo atliekami pasiruošimo darbai ir medžiagos, kuri suformuos filmą, strateginis pasirinkimas. Pirmiausiai, Hercas Frankas ieškojo spektaklio, kuris užtikrintų tai, kad žiūrintis galėtų patirtų platų emocijų spektrą per dešimt minučių. Todėl režisierius lankėsi skirtinguose teatruose ir vaikų spektakliuose, norėdamas surasti kūrinį, filmuojamiems subjektams sukelsiantį ryškius emociniais pakilimus ir nusileidimus. Po nuoseklių paieškų, Hercas Frankas pasirinko Rygos lėlių teatro spektaklį „Daktaras Aiskauda“.⁹⁶

Antra, Frankas pasirinko ir pačius vaikus, kuriuos norėtų filmuoti. Jis netgi vykdė kastingą, bandydamas atrasti vaikus, specifiskai pasižyminčius jaunu naivumu ir atvirumu, kurio suaugusieji, jo manymu, nebeturi. Rašoma, jog jis atsisakė filmuoti 4-metį berniuką, nes jo reakcijos buvo „per senos“.⁹⁷ Tad, be abejo, galima teigti, kad filmo aplinkybių spontaniškumas yra suvaidintas, imituojamas. Tačiau visa tai lieka už kadro. Režisierius čia elgiasi, galima sakyti, kaip dieva – leidžia sau fabrikuoti vaikų tikrovę sustatydamas aplinkybes taip, kaip reikia filmui. Frankas, numatęs galimus rezultatus, užfiksuoja jų

⁹⁶ Dita Rietuma, 2008.

⁹⁷ Ibid.

gyvenimą stebimuoju režimu. Nepaisant to, vaizdas nėra vien fabrikacija – filme rodomas veiksmas yra istorinio pasaulio dalis. Svarbu akcentuoti, jog tai buvo realios dešimt minučių ir filmas buvo nufilmuotas nekerpant, nemontuojant, nerežisuojant vaikų pačiame veiksmo. Vaikai ne vaidino, kad žiūri spektaklį – jie jį žiūrėjo. Jie ne vaidino, kad verkia ir džiaugiasi – jie verkė ir džiaugėsi. Jie neapsimetė, kad tampa dešimčia minučių vyresniais – jie ir tapo dešimčia minučių vyresniais.

Be to, pats kameros pasirinktas kampas – pakreiptas šiek tiek į viršų – išaukština rodomus vaikus, taip išreikšiant galios santykį.⁹⁸ Prie šio žvilgsnio prisideda ir apšvietimas, pabrėžiantis vaikų veidus. Hercas Frankas, reflektuodamas filmo patirtį, sakė: „Filmą buvo nufilmuotas iš pirmo dublio... Antras tiesiog nebesuveikė. Tačiau Juris [filmo operatorius – *ES*] ir aš žinojome, kad turime filmuoti tiesiog veidus, tarsi žiūrint į veidrodį. Nes toks jis [pagrindinis filmuojamas berniukas – *ES*] buvo mums, jo veide mes matėme save. Savo sielas“.⁹⁹ Patyrimo tyrumas ar naujumas, kuris vaikui yra natūralus, iš suaugusiojo perspektyvos yra idealizuojamas. Režisierius, stebėdamas veidus, egzotizuoja jų patirtį, į kitą žmogų įdėdamas savo prarastas savybes. Ši jo pozicija, artima trečiojo asmens (tad ir žiūrovo) žvilgsniui, siūlo kelti klausimus apie stebėjimo fenomeną bendrąja prasme – ar stebėdamas kitą iš tiesų galiu jį pažinti, ar tik interpretuoti, į jį įdėti savo reikšmes?

Viena vertus, šio filmo sufabikuota anoniminė pozicija yra patogi žiūrovo patirčiai. Už stebėjimą, įlindimą į vaikų privatų išgyvenimą atsakomybę prisiima režisierius ir tėvai, tad žiūrovas gali stebėti „be įsipareigojimų“. Tai filmo kūrėjai nusprendė filmuoti juos jiems nežinant, pasislėpus, prieinančiomis intymiai, prie pat jų veidų, nukreipiant dėmesį. Filmavimo situacija, surežisuotos aplinkybės žiūrovui lieka nežinioje, nes pačiame filme niekada nėra reflektuojamos. Galima tik įsivaizduoti, ar, ir kaip, vienas įtrauktas kadras, nufilmuotas iš kitos salės pusės, parodantis pasislėpusią kamerą, pakeistą tokios žiūrovo pozicijos patogumą ir sukeltą klausimus apie šio žvilgsnio etiškumą.

3. 2. 2. Audriaus Stonio trumpametražis filmas „Viena“

Režisieriaus Audriaus Stonio trumpametražis dokumentinis filmas „Viena“ (2001) rodo šešerių metų mergaitės kelionę pas savo motiną, atliekančią bausmę moterų kalėjime. Čia filmuojama ne tik mergaitė, bet ir pati filmo kūrybinė grupė, kuri atvirai įsikiša į kadrai ir

⁹⁸ Gunther Kress, Theo van Leeuwen, 2020, p. 138-139.

⁹⁹ Dita Rietuma, 2008.

jį komponuoja. Taip filmas tampa pasakojimu apie tai, kaip mergaitė važiuoja aplankyti mamos kalėjime ir apie tai, kaip mergaitė buvo filmuojama kuriant pirmąjį pasakojimą.

Filme „Viena“ derinami stebimasis, poetinis ir refleksyvusis reprezentaciniai režimai. Pastarojo režimo tikslas yra kelti klausimus apie dokumentikos žanro etiką ir reprezentacijos galimybių ribotumą. Refleksyviajame režime pati istorinio pasaulio reprezentacijos problema, reprezentacijos procesai tampa viena iš filmų temų. Dokumentiniuose filmuose vyrauja kalbėjimas apie istorinį pasaulį, o refleksyvusis režimas adresuoja klausimą – *kaip* mes kalbame apie istorinį pasaulį? Refleksyvus režimas atsisuka ne tik į filmo formą ir stilių, bet ir į filmo kūrimo strategiją, struktūras, konvencijas, režisierių ar žiūrovų lūkesčius ir jų poveikį pačiam filmui.¹⁰⁰ Tokie filmai reprezentacijos klausimą pateikia žiūrovui kaip problemą, pabrėždami laipsnį, kuriuo žmonės dokumentiniame kine prieš mus pasirodo kaip signifikantai, ar paties teksto funkcijos. Tai bandymai atkreipti dėmesį, jog vis dėlto matome sukonstruotą vaizdą, o ne tikrovės dalį. Kaip reprezentacija gali atitikti tą, kuri reprezentuoja? Nicholsas teigia – kiekvienas filmų kūrėjas žino, jog bet kokia reprezentacija, kad ir kiek būtų persmelkta siekiu dokumentuoti nesikišant, dalinai lieka fabrikacija.¹⁰¹

Pirmiausiai, verta pastebėti, jog čia filmuojamas subjektas mato kamerą ir į ją reaguoja, adresuoja savo žvilgsniu. Kadangi kamera nėra slėpiama, kaip Herco Franko filme, susidūrimas su subjektu yra labiau tiesioginis, o automobilio aplinka apriboja kameros buvimo vietą, judėjimo galimybę. Filmuojama mergaitė, galima suprasti, ne tik mato kamerą ir ją filmuojančius žmones, bet viso filmavimo metu to nepamiršta, žvilgsniu nuolat atkreipia dėmesį į kameros poziciją, artumą. Tai sukuria sudėtingesnes sąlygas kameros darbui, režisierius negali paslėpti savo stebėjimo ar įsiterpti į jos privatų momentą.

Keliant klausimus apie režisieriaus ir filmuojamo subjekto santykį svarbu akcentuoti faktą, jog filmo kūrėjai yra ją vežantys žmonės, o mergaitė (viena tarp jų) yra vežama. Atlikdamas jai paslaugą, režisierius gauna galimybę išnaudoti šią situaciją ir tarsi pasiimti atpildą – filmą. Galima sakyti, jog šioje situacijoje mergaitė yra įkaito pozicijoje, todėl negali nesutikti su sukurtomis aplinkybėmis. Svarstant apie sutikimo filmuotis aplinkybes galima spėti, kad sutikimą davė ne įkalinta mama, o ją globojanti (ir pradžioje filmo matoma) moteris – močiutė ar atsakingas asmuo. Tačiau sutikimo faktui taip pat yra svarbios istorinio pasaulio sąlygos – tai, jog kartu su sutikimu, mergaitė bus nugabenama pas mamą. Tai

¹⁰⁰ Bill Nichols, 1991, p. 57.

¹⁰¹ Ibid.

iškreipia santykį: sprendimas filmuotis tampa problematiškas, kuomet už tai siūlomas atpildas.

Tačiau, lyginant su Franko filmo kūrimo aplinkybėmis, Audrius Stonys pasirinko visiškai priešingą pirminę nuostatą – vaiko prieš filmavimą nesirinkti: „Aš galvojau, kad nepaisant to, koks bebūtų vaikas, kaip jisai reaguotų, vis tiek man yra tinkamas, aš noriu vis tiek bet kokį vaiką pažiūrėti, neprojektuodamas, nerinkdamas, kad, va, šitas labai jautrus, tai galbūt jisai verks visą kelionę... Aš visiškai pasidaviau tokiam šansui, kad... koks bus vaikas, aš tokį ir filmuosiu”¹⁰². Taip santykis pradedas kurti tik pačiu filmavimo-įvykio metu. Režisierius pasirenka iš anksto nevertinti subjekto tinkamumo, išraiškingumo, išvengiant išankstinių nuostatų, lūkesčių sukūrimo. Vienas iš stebimosios dokumentikos siekių ir yra leisti skleisti tikrovei, nekontroliuoti jos, o priimti. Šiuo atveju, Stonys tai pritaiko ir subjekto pasirinkime, taip tarsi sumažindamas savo paties svarbą ir subjektyvumą filmo procese. Galima teigti, kad režisieriui svarbios ne vaiko savybės, bet tiesiog pati jo egzistencija. Tačiau tokia prielaida galioja tik pasirinkimo momente – filme, per santykio kūrimą, neišvengiamai reiškiasi (o todėl ir įgija reikšmingumą) mergaitės subjektyvumas.

Kadangi filmas pasižymi ne tik stebimuoju, bet ir refleksyviuoju reprezentacijos režimu, istorinės tikrovės situacijos čia atkūrinėti beveik nereikia – ji yra parodoma pačiame ekrane. Įterpiami slaptos kameros kadrai, parodantys kompozicijos sustatymą, objektyvo keitimus, atveria plotmę, kuri įprastai dokumentiniame kine yra slepiama, paliekama už kadro. Tai vaizdai, atveriantys paties filmo kūrimo situaciją mergaitės tikrovėje. Trys vyrai, dalyvaujantys šiame veiksme, reguliuoja jos sedėjimo poziciją, kontroliuoja sustojimus, kameros artumą. Su filmuojama mergaite santykis kuriamas per kamerą, o ji, tuo tarpu, neturi jokio būdo nuasmeninti savo pačios buvimą šiame santykiyje. Jos veidas, išraiškos ir veiksmai yra nuolat stebimi, įrašomi – ji ten yra savimi pačia, nes niekuo kitu negali būti. Tai kuria asimetriją ir hierarchinę galios struktūrą, kurioje subjektas tampa pažeidžiamu, potencialiai išnaudojamu. Be to, mergaitė filmuojama tokiose vietose, kuriose negali laisvai judėti, pasislėpti. Tokiomis sąlygomis subjektyvybės reprezentavimas yra suvaržomas – sukuriamas aiškios ribos fiziškai, todėl apribojamos jos subjektyvybės raiškos galimybės.

Viename iš finalinių filmo kadru – susitikime su mama – kamera veikia slapta ir, atrodo, specialiai pabrėžiamas jos slaptumas, situacijos nenatūralumas. Tokia kameros

¹⁰² Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05. Giedrė Beinoriūtė, Dokumentinis kinas ir etika: vaikas ekrane, *Receptijos menas* in Lietuvos kultūros tyrimai, 8, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 95.

pozicija atveria kitą žvilgsnį žiūrovui į stebimosios dokumentikos sukūrimą realiose žmonių gyvenimo aplinkybėse. Kuomet filmas to nepadresuoja, lengva pamiršti ar negalvoti apie tai, kaip iš tikrųjų kamera dalyvauja žmogaus realybėje, kaip ji ten įsiterpia ir trikdo įvykių natūralumą. Išskyrus atvejus, kai kamera tiesiog yra paslėpiama, ji visuomet bus matoma ir jaučiama, nes ji visuomet bus ten iš tikrųjų. Šis faktas iš esmės keičia subjekto realybę, o slaptos kameros pažymėjimas keičia žiūrovo patirtį. Slaptai užfiksuoti kadrai naudojami ir važiavimo procese, kuomet mergaitė paliekama viena ar apsimetama, jog nėra filmuojama. Tokiu būdu pats režisierius fiziškai išima save iš sakymo situacijos, siekdamas pamatyti tikrą subjekto realybę, o ne savo paties žvilgsnį. Viena vertus, tai galima vertinti kaip neetišką veiksma ir mergaitės privatumo išnaudojimą, pažeidimą. Tačiau kartu, tai kūrėjo bandymas parodyti, jog niekuomet negali reprezentuoti subjekto, nes tiesioginis susidūrimas su kamera yra pernelyg nenatūralus, asimetriškas, hierarchiškas. Kameros buvimas paslėpta, anonimiška (kaip ir Franko filme) formaliai paslepia šį asimetriškumą pačiam subjektui. Kartu, ir žiūrovui – jei Franko filme žiūrovas gali stebėti filmuojamus subjektus „be įsipareigojimų“, tarsi pro rakto skylutę, tai Stonio filme atveriamą platesnę situaciją ir žiūrovas gali susidurti su tokio žvilgsnio vojerizmu.

Šio filmo atveju, slaptos kameros panaudojimas subjekto reprezentacijoje nieko nepakeičia – mergaitės reakcijos prie kameros ir buvimas istoriniame pasaulyje (prie slaptos kameros) neparodo reikšmingo pokyčio jos elgesyje, todėl neatskleidžia jos subjektyvybės ir kalba tik apie paties kūrėjo požiūrį. Montažo pagalba nuolat derinami reprezentaciniai režimai, tačiau toks jų panaudojimas yra paradoksalus: refleksyvaus režimo įtraukimo negali matyti patys filmo subjektai ir todėl negali būti jo dalimi, dalintis šiuo refleksyvumu. Pačių filmuojamų subjektų požiūris šiuo aspektu yra ištrinamas, repositionuojamas tik kaip paties teksto metakomentaras – tokiu būdu, refleksyvusis režimas yra išskirtinai tekstinės prigimties. Filmuojamų subjektų kadrai tampa tik filmo tekstinės konstrukcijos elementu, o ne atveriamu jų subjektyvybės turiniu. Todėl galima sakyti, jog refleksyvus reprezentacijos režimas pirmiausiai pabrėžia režisieriaus ir žiūrovo, o ne režisieriaus ir subjekto susitikimą. Subjektas svarbus ne kaip individas, o kaip filmo idėjos iliustracija režisieriaus pozicijai atskleisti. Šis režimas, Nicholso teigimu, yra mažiausiai naivus ir labiausiai abejoja komunikacijos bei išraiškos galimybėmis, kurias kiti režimai naudoja kaip savaime suprantamas, todėl yra prasmingas. Realistinė prieiga prie pasaulio, gebėjimas pateikti įtikinamus įrodymus, neginčijamų faktų įmanomumas, tiesioginis ryšys tarp indeksinio vaizdo ir to, ką jis reprezentuoja – visa tai refleksyvus režimas iškelia kaip klausimą, abejoja

tokių galimybių realumu.¹⁰³ Šio filmo atveju galima svarstyti, ar pačios mergaitės veido kadrai, jos uždarumas neatvertų tos pačios problemos – jog šiose aplinkybėse jos reprezentacija yra neįmanoma ir/ar neetiška. Kaip apibūdina pats režisierius, mergaitė pasirodo prieš kamerą tarsi prieš stiklo sieną¹⁰⁴, todėl neperžengia į natūralų buvimą pasaulyje. Ar ši pasirinkta forma, sakymo konstravimo būdas neatkartoja jau esančio turinio paties filmuojamo subjekto sakyme?

Kuriant šį filmą, Audrius Stonys apmąstė dokumentinio kino prieigą bendrąja prasme:

Aš pagalvojau, kad jau atėjo laikas kalbėti apie dokumentinio kino amoralumą – jis yra amoralus iš prigimties. Jis braunasi į žmonių likimus, gyvenimus, ir paskui palieka juos su savo problemomis. Mes judam toliau, einam prie kitų temų, darom iš to meną, ar kažką tai, o žmonės lieka kaip likę. <...> Kokią teisę mes turim lįsti su savo kameromis, daryti iš to filmą, vežti jį į festivalius, priiminėti aplovismentus ir gėles? Į šitai reikėjo atsakyti.¹⁰⁵

Režisieriaus estetiniai sprendimai siejasi su citatoje išreiškiamomis mintimis apie kino amoralumą. Tokia pozicija, atrodo, suponuoja režisieriaus išgyvenamą intersubjektyvumo etikos krizę, kuomet bendrai apmąstomas filmo kūrėjo ir veikėjo santykio tvarumas, keliami klausimai, ar etiška tokiu intensyviu, vojeristiniu būdu įsiterpti į subjekto gyvenimą trumpam momentui, o tuomet palikti jį visam laikui. Atrodo, kad Stonys bando leisti mergeitei būti, pasirodyti pačiai, savu būdu, tačiau pats pradeda matyti šios situacijos sąlygiškumą, ribotumą. Reikia atkreipti dėmesį į filmo kūrėjo profesinį kontekstą. Filmuodamas šį filmą, Audrius Stonys jau turėjo daugiau nei dešimties metų darbo patirtį kaip dokumentinio kino režisierius, buvo išleidęs devynis filmus (retas toks filmo kūrėjo produktyvumas) ir įvertintas svarbiausiu Europos kino apdovanojimu. Pastebint faktą, jog tai yra pirmasis filmas režisieriaus filmografijoje, kuriame naudojamas refleksyvusis kino režimas, galima svarstyti apie tokio pasirinkimo priežastis. Filmo „Viena“ kontekste vykusiame pokalbyje su Stoniu, jis išreiškia tam tikrą nusivilimą dokumentiniu kinu ir tikrovės reprezentacijos galimybėmis:

Jei patektų į dokumentinio filmo filmavimo aikštelę, tai normalus žmogus turėtų pasibaisėti, kaip filmuojamas personažas yra stumdomas: „paeik čia, pastovėk čia, dabar daryk tą, dabar šok į vandenį“. Čia yra dokumentinio kino kasdienybė. Labai retas dokumentalistas seka žmogui iš paskos. <...> Tai vis tiek yra sukonstruota realybė, nori to ar nenori. Neabsoliutinu, yra pavyzdžių, kai žmonės dirba kitaip. Bet tai nekeičia reikalo esmės.¹⁰⁶

¹⁰³ Bill Nichols, 1991, p. 57.

¹⁰⁴ Gintarė Kavaliūnaitė, *Audriaus Stonio filmo "Viena" semiotinė analizė*, Vilniaus universitetas, 2003, 1 priedas, p. 4-5.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid.

Remiantis režisieriaus mintimis, galima kelti probleminius klausimus – ar atvirai išeksponuoti tai, kad stebimosios dokumentikos aplinkybės dažniausiai yra sustatomos už kadro, nėra etiškiau nei kurti atsitiktinumo iliuziją, kaip Franko filme? Jei žiūrovas matytų, kaip kiekvienas dokumentinis filmas yra konstruojamas, ar ne kiekvienas filmas būtų amoralus? Naudodamas slaptos kameros medžiagą, Stonys teigia, jog norėjo „visą laiką priminti, kad mes čia esam, kad mes filmuojam, kad iš tiesų vyksta toks procesas“¹⁰⁷. Šis filmas atveria subjekto tikrovės reprezentacijos problemą – niekas negali būti tikru savimi prieš kamerą, nes kamera visuomet ten yra ir todėl režisieriaus bei subjekto santykis nėra lygus dviejų lygiaverčių žmonių buvimui. Todėl stebimosios dokumentikos režisūrinė strategija, kaip rašo Nicholsas, yra pagauti natūraliai atrodantį pasirodymą, kuris perteiktų žmogaus „buvimo savimi“ įspūdį.¹⁰⁸

Žvelgiant į žiūrovo poziciją šio filmo sakymo situacijoje, galima reflektuoti kino kritikės Rūtos Oginskaitės keliamą klausimą: „intymios vaiko dramos akivaizdoje žaisti kino darymą?“¹⁰⁹ Bet ar ne kiekvienas stebimosios dokumentikos režisierius, kuris kuria filmą, „žaidžia kino darymą“ kito žmogaus gyvenimo tikrovėje? Dažniausiai, šis žaidimas yra paliekamas tik kūrėjų žinioje. Pavyzdžiui, kaip ir Herco Franko filme, kuomet fabrikuojama situacija yra tik už kadro paliekama informacija. Filmu „Viena“ atveju, žiūrovas yra priverstas susidurti su filmo kūrimo aplinkybėmis tiesiogiai.

Filmui pasirodžius Lietuvos kino teatrų repertuare, didelė dalis kino kritikų nuteisė režisieriaus pasirinktą poziciją. Filmas „Lietuvoje buvo sutiktas labai priešišškai. Recenzentai niekaip negalėjo suvokti, kad galima ir į save pasižiūrėti iš šono, labai savikritiškai. Užtat, kad kinas yra fetišizuojamas visų pagalba – tiek pačių kūrėjų, kurie jaučiasi kaip dievai, kurie gali stumdyti žmonių likimus ir juos konstruoti, provokuoti kažkokiu būdu; tiek kritikų, kurie irgi tarsi pripažįsta kino visagalybę“.¹¹⁰ Šia mintimi Audrius Stonys dar kartą akcentuoja filmo kūrimo aplinkybes. Įprastai, dokumentinis kinas žiūrovui kuria atsitiktinumo fabrikaciją ir siūlo priimti nesukonstruotos tikrovės imitaciją. Priimant tai, nekeliant klausimų apie sakymo situacijos aplinkybes ir reprezentacijos galimybę apskritai, įteisinama kino visagalybės iliuzija. Galima sakyti, jog tokiais atvejais kuriamas įspūdis, jog dokumentinio kino sakymo instancija taip pat yra beasmenė – tačiau ji tokia nėra. Kaip buvo minėta, apie

¹⁰⁷ Giedrė Beinoriūtė, Dokumentinis kinas ir etika: vaikas ekrane, *Receptijos menas* in Lietuvos kultūros tyrimai, 8, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 102.

¹⁰⁸ Bill Nichols, 1991, p. 13.

¹⁰⁹ Rūta Oginskaitė, *Sujaudintas kino menininkas ir problema*, In: Lietuvos rytas. 2000 11 14, priedas „Mūzų malūnas“, 2000.

¹¹⁰ Gintarė Kavaliūnaitė, 2003, 1 priedas, p. 4-5.

kameros buvimą subjekto gyvenime ir filmavimo situacijos nenatūralumą galima lengvai pamiršti, nes žiūrovas linkęs tapatintis su pateikiamu žvilgsniu, o ne įsivaizduoti už kadro liekančias aplinkybes.

Paskutinis filmo kadras, rodantis medžio ir paukščių atvaizdą, į filmą įveda ir poetinį reprezentacijos režimą. Šis, kaip ir refleksyvusis režimas, filmo teksto akcentą perkelia nuo istorinės referencijos plotmės prie paties teksto savybių referencijos. Kaip teigia Nicholsas, poetinis kadro panaudojimas dėmesį sutelkia į išraiškos, formos stilistinę ar estetinę malonumą.¹¹¹ Tokiu būdu, filme dar kartą atsigręžiama į filmo, kaip meninio teksto, konstravimą, o ne subjekto tikrovę.

Filmo „Viena“ pavyzdys pravartus keliant klausimą ne tik apie stebėjimo ribas, bet apie stebėjimo kaip veiksmo etiką apskritai. Esminis klausimas šiame susidūrimo yra ne *ka* filmuoti, o *kaip* mes prieiname prie Kito – ar priėjimas per stebėjimą iš viso gali būti etiškas. Sudėtingos emocinės filmuojamos mergaitės aplinkybės ne sukuria, o tik paryškina stebėjimo etikos problemą, „kino žaidimo“ aspektą žmonių gyvenimuose. Galima teigti, jog vienas pagrindinių šio filmo efektų žiūrovui – tai noras apsaugoti matomą subjektą nuo filmo kūrėjų, įsiveržusių į jos gyvenimą, išnaudojančių stebėjimo poziciją. Bendrai filmo recenzijose kino kritikės laikosi vieningos laikysenos filmo herojės atžvilgiu – jos „atstovauja mergaitei, jaučiasi simpatija, empatija, globėjiškumas, kartais atviras noras apginti vaiką nuo režisieriaus“.¹¹² Galima svarstyti, ar paslėpus filmo kūrimo aplinkybes, kurias filmas pats eksponuoja ir reflektuoja, kiltų tokia žiūrovo reakcija?

3. 2. 3. Arūno Matelio ilgametražis filmas „Prieš parsikrendant į žemę“

Arūno Matelio ilgametražis dokumentinis filmas „Prieš parsikrendant į žemę“ (2005) atveria onkologinės vaikų ligoninės pacientų kasdienybę. Filme derinami keli dokumentikos režimai, naudojami įvairūs estetiški sprendimai – prie stebėjimo kadru pridėdami interviu tipo intarpai, stilizuoti gamtos kadrai, ligoninės nuotraukų serijos bei pačių filmo veikėjų filmuota medžiaga. Todėl pirmiausiai verta pažvelgti į šiuos skirtingus vizualinius priėjimus ir per tai įvertinti, kokį santykį su filmo veikėjais režisierius kuria.

Analizuojant filmą galima įvardinti filmo veikėjams priskiriamus būdingus vaizdavimo būdus (panaudojant skirtingus reprezentacinius režimus), tarsi juos išskirstant,

¹¹¹ Bill Nichols, 2001, p. 104.

¹¹² Giedrė Beinoriūtė, 2016, p. 108.

tipologizuojant. Gydytojai ir tėvai filme dažniausiai pasirodo interviu pobūdžio kadruose, kuomet rodomas žmogus atstovauja konkretų žinojimą – suteikia informacijos apie pačią ligą ir gydymo procesus, nupiešia emocinį kontekstą ar pasakoja apie vaikų situaciją. Vertinant šį pasirinkimą galima sakyti, kad režisieriaus santykis su suaugusiaisiais filmo kūrimo procese gan formalus, nėra paremtas asmeniniu santykiu. Jie jo nedomina savo buvimu, tik kaip dalyviai santykyje su vaikais ar jų liga. Be to, kad suaugusieji filme parodomi rečiau, nei vaikai, filmo kadruose jie dažniausiai pasirodo drauge su vaikais. Tuo tarpu vaikai dažniau kadre pasirodo vieni, net jei už kadro, galima suprasti, juos supa suaugusieji, taip tarsi steigiant jų būties autonomiškumą. Tad galima teigti, kad tėvai ir gydytojai Mateliui reikalingi kuriant santykį su žiūrovu, ar kitaip sakant, konstruojant žinojimo lauką, įvedant detales, jungiant pasakojimą į paveikų naratyvą. Pavyzdžiui, filme įtraukiamas epizodas, kuomet šiame skyriuje dirbanti gydytoja reflektuoja sergančių vaikų ir tėvų susidūrimą su onkologinėmis ligomis, tuo pačiu tarsi įvesdama skirtį tarp normalaus gyvenimo ir šio („*Jeigu jie sugeba išgyventi, tai reiškia mes, kurių vaikai sveiki, gyvi, tai net kalbos negali būti, negalima prieš nieką burnoti iš tiesų*”). Tokio epizodo įtraukimas į filmą, galima teigti, skirtas tik žiūrovui, bandant atverti naują požiūrio tašką, priversti susimąstyti apie paties patirtį, palyginti. Režisierius tai mato esant reikalinga – ne tik rodyti ligoninės veiksmą, bet ir pateikti galimą žiūrėjimo, vertinimo būdą.

Galima išskirti ir kitą kadro tipą šiame filme, kurie taip pat skirti žiūrovui paveikti. Į filmą režisierius įtraukia estetizuotus gamtos kadrus (kameros skrydis virš kalnų reljefų, kiti pagreitinto laiko peizažiniai vaizdai), kurie tiesiogiai niekaip nėra susiję su ligoninės tikrove. Tokių kadro panaudojimas įveda poetinį režimą, kuris, kaip jau buvo minėta aptariant Audriaus Stonio filmą, filmo teksto akcentą perkelia nuo istorinės referencijos plotmės prie paties teksto savybių referencijos. Tad, panaudodamas šiuos kadrus, Matelis atitraukia žiūrovą nuo esamos tikrovės ir veda į savo, kaip autoriaus, interpretaciją. Laiko tėkmę autorius valdo ir panaudodamas nuotraukas, įvesdamas pauzes ar net atsukdamas laiką atgal. Kino kritikė Rasa Paukštytė, reflektuodama šį filmą, laikosi nuomonės, jog „A. Mateliui, kuriant šį filmą, paprasčiausiai nepadoru buvo turėti savo estetinių norų ar režisuoti realybę.“¹¹³ Jos manymu, „nė vienas filmo komponentas, kadras, akimirka – greitesnis

¹¹³ Rasa Paukštytė, „*Prieš parskrendant į žemę*“ – *pabūti*, prieiga internetu: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-12-06-rasa-paukstyte-pries-parskrendant-i-zeme-pabuti/22693>, [žiūrėta 2023 03 20]

dangaus filmavimas, Žemės apskritimo reljefas, ligoninės garsai, Kipro Mašanausko muzika – nėra savaiminės vertybės, nėra šiame filme dėl gražumo, dėl užgaidos „padaryti meną”¹¹⁴.

Svarstant estetikos ir etikos sąsają šiame filme, svarbu įtraukti paties kūrėjo gyvenimo aplinkybių kontekstą. Esminiu faktu tampa tai, jog režisierius jau pažįsta šią vaikų onkologinės ligoninės aplinką iš savos patirties – režisieriaus šeima ten gyveno aštuonis mėnesius.¹¹⁵ Dėl to, kaip teigia pats Matelis, vėliau sugrįžęs į ligoninę su tikslu filmuoti, „gali pradėti ne nuo to taško, kad pažindinies su viskuo, o būni”¹¹⁶. Galima suprasti, jog filmo kūrėjui filmuojama erdvė yra sava ir pažįstama, jis pats čia jaučiasi savas. Be to, kaip viena iš filme kalbinamų vaikų mamų dalinasi, „*kai nėra ligos, tai visi su visokiom savo ambicijom ir kompleksais. O čia kai sunku, tai visi tokie žmoniški labai pasidaro*”. Toks mamos pasakymas tarsi įtraukia režisierių į ligoninės bendruomenę, paskelbia jį savu, nes jų patirtis bendra – režisierius žino, ką reiškia išsireiškimas „*čia kai sunku*”.

Pats Matelis teigia, kad „filmas – ne apie mano patirtį. Ir aš nenoriu būsimų žiūrovų klaidinti. Dariau filmą dėl to, kad žinau, ką reiškia gyventi su vaiku onkologinėje ligoninėje, bet filme mano patirties neliko.”¹¹⁷ Net jei filmo raiškoje tiesioginės režisieriaus patirties reprezentacijos nėra, į sakymą įsirašo jo, kaip subjekto, patirtis ir žinojimas. Galbūt galima teigti, jog režisierius yra pažinęs tą sunkiai suprantamą skirtumą tarp normalaus gyvenimo ir gyvenimo onkologinėje vaikų ligoninėje, kurį įprastam žiūrovui įsivaizduoti yra per daug sunku (nes per daug svetima), todėl vien stebėti kito buvimą nepakanka. Siekiant iš tiesų tinkamai, etiškai reprezentuoti filmuojamus subjektus, režisierius jaučia poreikį pateikti tą trūkstamo žinojimo dalį – galbūt todėl įtraukia kitus reprezentacinius režimus, derindamas juos su stebimuoju. Tokiu būdu kūrėjas į sakymą įrašo ir savo paties subjektyvumą. Tačiau ši autoriaus žinojimo pozicija, drįsčiau teigti, netampa objektyvizuojančiu ar interpretuojančiu įsiterpimu todėl, kad jo žvilgsnis yra iš vidaus.

Nepaisant paminėtų intarpų, daugiausiai filme matomi vaikai, prie kurių dažniau prieinama stebėjimo režimu, taip pat įtraukiant juos į dalyvavimą filmo kūrimo procese. Tokiuose kadruose atrodo, kad pirmiausiai filmo procese kuriamas santykis su vaikais, o tik tada pats filmas kaip tekstas. Tai patvirtina ir Matelio išreiškiama nuostata: „Realiai buvo taip: mes ateidavome į ligoninę pas tuos vaikus ir ilgą laiką nefilmavome jų. Tiesiog

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Rūta Oginskaitė, *Prieš premjerą. Angelų pamokos*. Interviu su Arūnu Mateliu, 2005 12 04, prieiga internetu: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=4047&Y=2005> [žiūrėta 2023 05 20]

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

ateidavome. Kokį mėnesį ar daugiau. Mums reikėjo suprasti, ar iš viso mes galime ten būti. Gal aš vienas galiu, o kiti iš filmavimo grupės – negali.”¹¹⁸ Režisierius išreiškia atsargumą etiniais klausimais, jautrumą filmuojamų subjektų pažeidžiamumui. Režisierius laikosi pozicijos, jog pirmiausiai reikia sukurti asmeninį santykį, apsibrėžti ribas, nusistatyti etiškus būdus kaip prie jų priėti. Filme niekad nematome, kad vaikai slėptųsi, prieštarautų ar atsisakytų filmuotis, nors dėl jų išgyvenamos sudėtingos fizinės būsenos galėtų atrodyti, kad kartais jie tikrai galėtų nenorėti filmuotis. Žinoma, pats faktas, kad tai nėra parodoma, nebūtinai reiškia, kad to nebuvo, tačiau kadru atranką ilgametražio filmo kūrimo procese aptarsiu vėliau.

Iš pirmo žvilgsnio, įvardijus šį subjektų santykį atrodytų, kad asimetrija yra labai didelė – suaugę vyrai su kamera eina pas vaikus, kurie sudėtingai gydos nuo onkologinių ligų. Tačiau dažniau atrodo, kad filmo kūrėjai tiesiog būna, leidžia laiką kartu. Be to, režisierius pajaučia poreikį įvesti kine netipišką subjektų dalyvavimo būdą – atiduoti kamerą į vaikų rankas. Kartais filmo veikėjai su kamera yra patys, vieni, kamera paliekama tik jų kontrolėje (tokie kadrai filme pasirodo su veikėju Andriumi, nors pagal režisierius komentarus galima suprasti, jog tokia prieiga prie kameros buvo suteikiama visiems). Filmu eigoje kai kuriais momentais net sunku pasakyti, kada už kameros yra kažkas iš filmo kūrėjų, o kada tik pats filmo veikėjas žaidžia su kamera: „būdavo ir taip, kad vaikas filmuoja, tada mes perimam iš jo kamerą ir filmuojame tą patį.”¹¹⁹ Kai kur net yra „įdarbinami” ir jų artimieji – į filmą įtraukiami ir tokie kadrai, kur Andrių filmuoja jo artimoji, tad čia režisieriaus buvimo išvis nebelieka ir atsiranda naujas sakytojas.

Todėl galima teigti, kad šiame filme kamera tampa filmo kūrėjų ir subjektų santykio dalimi: „mūsų videokamera vaikams buvo kaip įdomiausias žaislas. Daiktas, kuris padeda užmegzti ryšį. Mums – su jais, jiems – su mumis.”¹²⁰ Režisierius vaikams net palikdavo kamerą lignoninėje, pats ten nebūdamas: „kai nebelieka filmavimo grupės, vaikai lignoninėje lieka tik su savimi ir artimaisiais. Sunkias ilgas dienas jiems ir pajvairindavo kamera, tapusi žaislu“.¹²¹ Sakymo situacija tampa tarsi išdalinta struktūra, kiekvienam po dalį, galimybę užfiksuoti savo tikrovę. Tokį sprendimą galima interpretuoti kaip siekį surinkti kompleksiską, visapusį lignoninės skyriaus kasdienybės vaizdą ir leisti skleisti filmuojamų subjektų

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Rūta Oginskaitė, 2005 12 04.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Irina Šeškevičienė, *Per asmeninį išgyvenimą – į pasaulio kino žvaigždyną*, Interviu su Arūnu Mateliu, 2007 04 13, prieiga internetu:

<https://www.pajurionaujienos.com/index.php?sid=1202&act=exp> [žiūrėta 2023 05 18]

subjektyvybei. Tuo pačiu, kaip skyriuje esantys žmonės dalijasi bendru sunkiu išgyvenimu, taip dalinasi ir kamera, įsireikšmindami patys ir įreikšmindami bendrystę. vertes. Režisierius konstatuoja faktą, kad „ne aš kūriau filmą apie vaikus, o kūrėme visi kartu.“¹²² Matelis integruoja vaikų filmuotą medžiagą į filmą kaip lygią savajai, taip tarsi paversdamas juos filmo bendraautoriais.

Aptariant dokumentinį filmą, kuris yra ilgametražis, reikia išskirti filmo medžiagos atsirinkimo aspektą. Santykis su filmuojamu subjektu svarbus ne tik filmavimo metu, bet ir konstruojant užfiksuotų kadro reikšmes montažo metu. Šis aspektas ypatingai aktualus, kai filmavimo procesas yra ilgos trukmės – paliekamos medžiagos visuomet yra daugiau, nei įtraukiamos į filmą, todėl sprendimai montažo procese tampa itin reikšmingi. Tai nereiškia, kad pats atsirinkimo faktas nurodo neetiškumą, tačiau svarbu išryškinti, kad montaže taip pat reiškiasi sąveikos intersubjektyvumas. Matelis teigia, kad filmą bandė montuoti Lietuvoje, bet „negalėjome dirbti, mums buvo gaila visos medžiagos. Tas pats, kas karpyti gyvenimą. Neįmanoma. Buvome per daug įėję į filmą, žinojome, kokios istorijos mūsų nufilmuotos, kokios istorijos nepateko į kadra, kokie vaikų likimai – tas fantomas mus persekiojo.“¹²³ Galima teigti, jog šio proceso apibūdinimas iliustruoja atvejį, kuomet santykis su subjektais yra toks glaudus, jog trukdo pasirinkimui. Galiausiai, buvo priimtas sprendimas filmo montažą atiduoti nesusijusiam žmogui – montažo režisieriai Vokietijoje, kuri niekada nesilankė filmuojamoje ligoninėje, nepažinojo filmuojamų subjektų, todėl neturėjo jokio asmeninio santykio.

Atkreipiant dėmesį į montažo procesą, pravartu aptarti filme matomą kadra, kuriame režisierius su operatoriumi ateina aplankyti labai blogai besijaučiančio veikėjo Andriaus. Giedrė Beinoriūtė, analizuodama vaikų vaizdavimą kine¹²⁴, Matelio filmo atveju teigia, kad vienas iš epizodų, kuriame ypatingai išryškėja kūrėjo etinė pozicija, yra būtent ši scena: „kalbėdamas Andrius sunkiai užsikosėja ir kamera nusisuka į langą. Kosintis Andrius girdimas, bet vaizdas nematomas. Matelis, užuot išjungęs kamerą, ją nusuka, kad pademonstruotų, jog nenori žiūrėti ten, kur, jo manymu, nedera žiūrėti. Šis pavyzdys iliustruoja glaudų ryšį tarp Matelio etinių pažiūrų ir kinematografinių raiškos priemonių.“ Galima matyti ir kitokią tokio pasirinkimo interpretaciją. Reikia atskirti du aspektus:

¹²² Giedrė Norvilaitė, *Prieš parsikrendant į žemę pralenkė Timeberleiką*, 2007 04 23, prieiga internetu: <https://ve.lt/naujienos/lietuva/lietuvos-naujienos/pries-parsikrendant-i-zeme-pralenke-timberleika> [žiūrėta 2023 04 30]

¹²³ Rūta Oginskaitė, 2005 12 04.

¹²⁴ Giedrė Beinoriūtė, *Vaikų vaizdavimas kine: režisūrinis aspektas*, Vilnius: LMTA, 2018.

sprendimą filmavimo metu ir sprendimą montažo procese. Režisierius pas filmo veikėją Andrių ateina jo paguosti, palaikyti, tačiau kartu atsiveda ir operatorių su kamera. Tai dar nebūtinai reiškia neetišką poziciją – galima rodyti ir sunkią ligoninės tikrovės pusę. Jiems filmuojant, staiga veikėjo jausena pasidaro dar blogesnė ir Andriui pradėjus kosėti operatorius pajaučia poreikį nusukti ir išjungti kamerą. Toks sprendimas, galima sakyti, yra etinis, nes jis pirmiausiai yra apie santykį – galbūt vietoj filmavimo jiems reikia padėti ar tiesiog neeksploatuoti tokios situacijos. Kad ir kaip būtų, akivaizdžiai matome, kad patys kūrėjai pajautė filmavimo ribą ir dėl to išjungė kamerą. Tačiau čia svarbus montaže padarytas pasirinkimas, kuomet nusprendžiama įtraukti šį kadra į filmą. Būtent šį sprendimą galima interpretuoti dvejopai, nes tai pirmiausiai kalba apie filmo kūrėjo santykį su žiūrovu, ar dar tiksliau – režisieriaus etinės pozicijos demonstravimą žiūrovui. Tačiau, tuo pačiu, tai gali būti būdas parodyti režisieriaus (ar/ir operatoriaus) išgyvenimus sąveikaujant su filmuojamu subjektu – dokumentiniame kine vienas iš refleksyvumo pavidalų yra filmuojančiam kaip subjektui pasirodyti pačiam (šiuo atveju, per vizualinį pasirinkimą filmavimo situacijoje).

Darbe keliami klausimai apie filmo subjektų gyvenimuose paliekamas filmo pasekmes, tačiau reikia paminėti, jog sukurtas intymus (ir po filmo besitęsiantis ar nutrūkstantis) santykis reikšmingas ir filmo kūrėjams. Kaip dalinasi Arūnas Matelis, jis visuomet buvo pasiryžęs neišleisti filmo, jei susidurtų su filmuotų subjektų abejone: „tėvams aš pasakiau: jeigu jūs nenorite, aš galiu šito filmo Lietuvoje nerodyti. Nes ką žinai, kaip žmonės jaučiasi. Gal nenori, kad kas atpažintų. Jei nors vienas nenorėtų, aš nerodyčiau.”¹²⁵ Be to, kaip pats reflektuoja, po filmo jis dar ilgą laiką negalėjo filmuoti nieko kito: „man liko bičiulystė su vaikais, kuriuos pamilau kaip savus. Tai stiprus išgyvenimas, kuris kol kas neleidžia daryti kažką kita.”¹²⁶. Sekantį filmą režisierius išleido tik po dvylikos metų. Todėl galima sakyti, jog stebėjimas, paremtas ilgalaikiais, artimais santykiais tarp filmo kūrėjų ir subjektų taip pat reiškiasi jų gyvenimuose ir po filmo sukūrimo. Būtent toks sąveikos intersubjektyvumas, esmingai persiliejęs su subjektų istorine tikrove, būdingas stebimosios dokumentikos žanrui.

¹²⁵ Rūta Oginskaitė, 2005 12 04.

¹²⁶ Nijolė Koskienė, *Žinomo režisieriaus stiprybės ir meilės pamoka*. Interviu su Arūnu Mateliu, 2006 03 15, prieiga internetu: <http://www.krastas.lt/?data=2006-03-21&rub=1065924817&id=1186383122> [žiūrėta 2023 05 23]

4. SAŲVEIKOS INTERSUBJEKTYVUMAS IR ETIKA

Nicholas apibrėžia dokumentiką kaip reprezentacijos aktą, turintį realias pasekmes tiems, kurie yra reprezentuojami. Iš šio apibrėžimo keliamas esminis dokumentikos kaip žanro klausimas, atveriantis etinę problematiką: „Ką mes darome su žmonėmis, kai apie juos kuriame dokumentinį filmą?“¹²⁷. Kaip pastebi Nicholas, vaidybinio kino kūrimo procese šis klausimas nėra toks probleminis. Vaidybiniame kine žmonės į procesą įeina ir yra vertinami tik kaip atlikėjai – aktoriai, o ne žmonės. Jų socialinė rolė filmo kūrimo procese yra apibrėžiama aktoriaus profesijos specifikos. Tiek filmo kūrėjas, tiek aktorius vaidybiniame kine turi tam tikras numatytas teises, gauna apibrėžtą atlygį, atlieka darbą siekdamas išpildyti tam tikrus meninio tikslo lūkesčius.¹²⁸ Žinoma, kaip ir bet kokuose darbinuose santykiuose, vaidybiniame kine taip pat gali būti klausiamą apie santykių dinamiką ir etiką. Ypatingai pastaruoju metu pastebimas vis didėjantis refleksyvumas dėl vaidybinio kino kūrimo sąlygų, pavyzdžiui, „#MeToo“ judėjimo rėmuose. Tačiau dokumentiniame kine šis aspektas yra ne tik reflektuojama, bet iš pagrindų integrali paties sakymo dalis. Kiekvieno filmo kontekste kontrolės (tiek filmo kūrėjo, tiek filmuojamo subjekto) ribos nustatomos iš naujo, priklausomai nuo kuriamo intersubjektinio santykio ir jo etikos.

Galima teigti, jog stebimosios dokumentikos filmo kūrimo procese režisierius pirmiausiai atsiduria intersubjektiniame santykiuje, kuris jį neišvengiamai susaisto su filmuojamu subjektu – ryšys sukuriamas dar prieš pradėdant filmuoti. Režisierius, pasirinkdamas savo kontrolės lygį, apibrėžia šį santykį ne tik filmo plotmėje, bet ir socialiniame lygmenyje. Galimybė kontroliuoti kūrėjui prieinama visuose etapuose – prieš filmą, kuriant filmavimo sąlygas (kaip Herco Franko filmo „Dešimčia minučių vyresnis“ atveju), filmavimo metu (pasirenkant ar/kiek įtraukti filmuojamą subjektą į procesą, kaip Arūno Matelio filme „Prieš parsikrendant į žemę“) bei postprodukcijoje (siekiant perteikti filmuojamo subjekto tikrovę ar norint pateikti savo žvilgsnį, kaip Audriaus Stonio filme „Viena“). Kaip nurodo pats žodis „inter-subjektyvumas“, ši sąvoka apima kažką, kas yra tarp subjektų, kas sieja vieną subjektą su kitu subjektu.¹²⁹ Galima teigti, jog šie klausimai aktualiausi būtent stebimajai dokumentikai dėl jos reprezentacinio režimo specifikos.

¹²⁷ Bill Nichols, 2001, p. 5.

¹²⁸ Bill Nichols, 1991, p. 62.

¹²⁹ Donatas Večerskis, *Subjektyvumo ir kūniškumo plotmių sankirta. Fenomenologinė perspektyva*, Kaunas: VDU, 2009, p. 17

MacDougallas, pats būdamas dokumentinių filmų kūrėjas, teigia, jog filmuojamas subjektas taip pat yra aktyvus dokumentinio filmo kūrėjas, nuolat keičiantis režisieriaus viziją. Galima sakyti, kad stebėjimo dokumentikoje filmo subjektas (dar MacDougallo vadinamas dalyviu), pasižymi kitokiu įsitraukimo lygiu nei kituose dokumentikos režimuose, o tuo pačiu – didesniu autoritetu filmo atžvilgiu. MacDougallas teigia, kad būtų klaidinga subjekto sutikimą filmuotis interpretuoti kaip, tarkime, „pasyvų nuolankumą, kylantį iš mandagumo, kooperatyvumo ar pinigų troškimo”¹³⁰. Todėl, nors kiekvieno filmo atvejis yra skirtingas, MacDougallas siūlo kitokį, atviresnį žvilgsnį į subjekto pozicijos vertinimą. Nėra teisinga vadovautis išankstine nuostata ir stebimosios dokumentikos filmo subjektą vertinti kaip išnaudojamą, silpnesnįjį. Tam reikia pažvelgti į konkrečius filmų pavyzdžius ir nepamiršti šio režimo pagrindinio siekio – stebėti kontroliuojant savo paties dalyvavimą, bet ne filmo subjekto tikrovę. Vienas svarbiausių aspektų yra tai, jog stebimosios dokumentikos žanras remiasi filmuojamo subjekto buvimu, tad jis visuomet gali nuspręsti atsisakyti filmuotis toliau ir taip filmo procesas turės būti nutrauktas. Tai galioja ir po filmo sukūrimo – filmo veikėjai turi teisę uždrausti naudoti jų atvaizdą, ko pasekoje, filmas negali būti išleidžiamas. Intersubjektyvumo aspektas ypatingai išryškėja ilgametražių filmų projektuose, kuomet režisierius ir filmuojamas subjektas kuria santykį ilgoje laiko atkarpoje, kaip ir, pavyzdžiui, aptartame Arūno Matelio filme „Prieš parsikrendant į žemę”. Kyla klausimas: jei subjektas visuomet turi galimybę nutraukti filmo kūrimo procesą, kokios priežastys verčia jį jame dalyvauti? Ar tiksliau, ką režisierius gali pasiūlyti subjektui, kokią pridėtinę vertę sukurti jo gyvenime? Galbūt tai nėra toks aktualus ar kompleksiškas klausimas, kuomet filmavimas aprėpia tik trumpą žmogaus gyvenimo atkarpą, kaip, pavyzdžiui, minėtame Herco Franko filme. Tačiau kaip šis intersubjektyvumo klausimas keičiasi, jei filmavimo procesas trunka ne vienerius metus?

O taip pat, ką režisierius gali pasiūlyti žiūrovui? Nicholsas teigia, kad intersubjektyvumas stebimojoje dokumentikoje turi būti suprantamas ne kaip dvišalis santykis tarp filmo kūrėjo ir subjekto, o kaip trišalis, įtraukiant ir žiūrovą. Jo teigimu, būtent ši santykio specifika išskiria stebimąją dokumentiką iš kitų dokumentikos režimų.¹³¹ Galima patikslinti, jog santykis tarp filmo kūrėjo ir subjekto tiesiogiai įtakoja tai, koks bus santykis su žiūrovu, koku būdu jam bus reprezentuojama filmuojamo subjekto tikrovė: pavyzdžiui, ar filmas pateiks išbaigtą įvykių interpretaciją, ar leis žiūrovui interpretuoti pačiam.

¹³⁰ David MacDougall, *Transcultural Cinema*, ed. Lucien Taylor, Princeton University Press, 1998, p. 162.

¹³¹ Bill Nichols, 2001, p. 101.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad intersubjektinis santykis pasižymi tam tikrais įsipareigojimais tarp šalių, atsakomybės prisiėmimu, todėl randasi pagrindas etiniams svarstymams. Kaip teigia MacDougallas, stebėjimo režimo filmuose žiūrovas aptinka save neįprastai intyminiame santykiyje su subjektu: stebimojoje dokumentikoje tuo pat metu fiksuojamas realaus žiūrovo kūno nebuvimas ir suteikiama prieiga, neturinti atitiktens kituose žanruose ar dokumentikos režimuose. Mes „matome“ stebimosios dokumentikos subjektą tokiu būdu, kuris sunkiai prilyginamas kitiems reprezentacijos būdams.¹³² Kuo labiau filmas atitinka šį režimą, tuo artimesnę prieigą žiūrovas gauna, tarsi pats dalyvautų stebėjimo veiksmo. Ar didesnis žiūrovo įsitraukimas reiškia ir didesnę jo įsipareigojimą, stebėjimo atsakomybės pasidalijimą?

4. 1. Subjektų santykis Ivaro Zviedrio filme „Dokumentalistas“

Vienas iš pavyzdžių, vertas paminėti aptariant intersubjektyvumą stebimojoje dokumentikoje, yra Ivars Zviedris ilgametražis dokumentinis filmas „Dokumentalistas“ („Dokumentālists“, 2012). Šis filmas atveria paties režisieriaus Ivars ir filmo veikėjos Intos santykį, kartu keliant klausimus apie dokumentikos kūrimo procesą ir jo intersubjektinę dinamiką. Čia režisierius neslepia nei savo, nei kameros buvimo, eksponuoja kadrus, kuriame su protagoniste kalbasi apie realiu laiku kuriamą filmą, rezultato lūkesčius, egzistuojančius tarpusavio susitarimus. Tokiu būdu, „Dokumentalistas“ tampa ir filmu apie Intą, ir apie patį dokumentinio filmo kūrimo procesą.

Šio filmo pavyzdys atveria išskirtinai atvirą subjekto santykį su režisieriumi – kitaip nei įprastai, filmo protagonistė Inta nesigėdydama reikalauja režisieriaus atlygio (tiek pinigines, tiek moralines paramos), nebijo jo išvaryti, kuomet pati nenori filmuotis ar net tiesiogiai siūlyti susitarimus, iškeičiant atliktą paslaugą į filmuotą medžiagą. Atrodo, jog režisierius nekonstruoja įprasto filmo naratyvo, nes jo ir veikėjos santykis netelpa į įprastus filmo pasakojimo modelius. Veikėja nuolat adresuoja situacijos nenatūralumą, režisieriaus vaidmenį tokiame procese – važiuoti pas žmogų su kamera ir sekoti, kištis į jo gyvenimą („*Aš net negaliu pabaigti savo sriubos valgyt tau nefilmuojant*“, „*Tu gavai visą informaciją apie mano gyvenimą. Tu uždirbsi pinigų, asile! O kas man iš to?*“). Be to, Inta primena, kad režisierius turi atsilyginti, jei nori iš jos gauti filmą („*Duok man pinigų, bjaurybe. Tu ir vėl atvažiavai tiesiog pasirodyti ir pafilmuoti*“).

¹³² David MacDougall, 1998, p. 165.

Daugumoje filmo kadru prieš kamerą jie yra matomi abu, dviese. Atrodo, kad galbūt Inta nesileidžia būti filmuojama viena, ar kitaip, nepasiduoda tam asimetriškam reprezentaciniam santykiui, kuris dažnas dokumentiniame kine. Režisierius, galima manyti, pats stojasi prieš kamerą, kartu, tarsi parodydamas, kad ši pozicija yra saugi, kad jis lygus su ja – kameros buvimas čia juos ne atskiria (į skirtingas kontrolės lauko puses), o jungia. Tuo pačiu, tai neleidžia režisieriui kurti iliuzijos žiūrovui, esą filmo kūrimo procese galimas neutralus stebėjimas iš šalies, nes, kaip aptariau kitų filmų analizėje, jo tokio niekada ir negali būti, kameros buvimas iš karto keičia filmuojamo subjekto tikrovę.

Nuo pat pirmų akimirų, filme atveriamas režisieriaus ir protagonistės nevienalypis santykis. Inta kartais veja režisierių lauk, netgi grasindama pasinaudoti fizine jėga (tiek prieš jį, tiek jo filmavimo techniką), o kartais mielai leidžia pasilikti ar net siūlo apsigyventi jos namuose. Čia svarbu ne tik tai, kad ji sau leidžia būti atvirai ir neapsimetinėti prieš režisierių, bet ir tai, jog jis taip pat jai leidžia reaguoti visaip, neteisiam jos sprendimų, priima jos nevienalytiškumą. Kūrėjas priima ir jos teigiamas, ir neigiamas reakcijas. Jau pačioje filmo pradžioje, trumpo jų pokalbio metu atsiveria kompleksiškas santykis:

- Kai tiek daug sniego, jokie draugai nebeatvažiuoja. Išskyrus tą nelaimingą operatorių, kuris man kaip girna kaklą apsivijęs.

- Bet aš tau sniegą nukasiau.

- Taip, per dešimt metų man pirmą kartą kažkas sniegą nukasė.

Šiame režisieriaus ir filmo veikėjos dialoge svarbūs keli akcentai. Viena vertus, filmo kūrėjo atsakymas, kaip bandymas pateisinti savo buvimą, iš karto yra apie paslaugą, kurią jis jai suteikė. Tai galimai nurodo tokį santykį, kuomet režisierius bando atsilyginti, kad nesijaustų kaltas ar skolingas, iš žmogaus padarydamas ar „pasiimdamas“ filmą. Ši kūrėjo intencija priminti apie vykdomus mainus rodo, kad režisierius vis dėlto sąmoningai suvokia situacijos asimetriją. Tačiau svarbu atkreipti dėmesį ir į Intos komentarą. Nors ji ne visuomet sutinka būti filmuojama, vis dėlto, galima suprasti, jog pirmą kartą per daugelį metų ja kažkas rūpinasi, padeda, domisi ir aplanko. Nepaisant to, kad režisierius filmuoja filmą, jis iš tikrųjų kuria tikrą ryšį – tas ryšys nėra tik filmo proceso, bet ir judviejų gyvenamos tikrovės dalis. Režisieriaus suteikiama pagalba jai, skiriamas dėmesys nėra tik prieš kamerą – iš tikrųjų keičiama jos realybė, kaip teigia pati Inta: „*Aš nieko neturiu. Čia tu man viską atvežei. Supranti? Nėra jokios prasmės filmuoti, kaip aš gerai gyvenu, nes tu man viską atvežei.*”

Šio filmo pagrindinė veikėja netipiška dokumentiniam kinui dar ir dėl to, kad filmavimo proceso metu ji pradeda vertinti savo indėlį, jausti savo vertę („*Kaip aktorė, aš nusipelniau daugiau*“). Rodos, ji supranta, kad jos dalyvavimas režisieriui yra būtinas, todėl nebijo atvirai kalbėti ir prašyti paslaugų. Ar, tiksliau, ji nuolat tikrina ribas, kiek filmuojamas subjektas gali reikalauti:

- *Aš jam neleidžiu manęs filmuoti, todėl jis manes neveža į parduotuvę. (į kamerą)*

- *Jei leisi tave filmuoti, nuvešiu.*

- *Ne. Dabar negalim filmuot, turim važiuot į parduotuvę. Tu šiandien gavai puikių kadry. Tokių gerų kadry niekur kitur negausi.*

Taip pat, panašiai kaip Arūno Matelio filmo atveju, režisierius protagonistei suteikia galimybę naudoti kamerą, pažinti kaip įrankį, filmuoti pačiai. Inta vis pasižiūri, kas matosi per objektyvą ar net apsikeičia vietomis su filmo kūrėju – pati filmuoja režisierių. Įtraukiant šiuos momentus, Intai suteikiamas pasitikėjimas, ji iš dalies tampa filmo bendraautore. Laikui bėgant, kamera tampa juos jungiančiu objektu, tarsi įrankiu žaidimo, kurį jie žaidžia kartu. Rodos, ši sąlyga tampa vienu iš svarbiausių dėmenų, kuriant jų tikrą ir nuoširdų santykį.

Filmo kūrimo procese sukurtą santykį iliustruoja vienas iš paskutinių epizodų, kuriame režisierius Ivars pasako, kad nebegalės atvažiuoti pas savo filmo veikėją, nes filmas yra pabaigtas. Inta nenori nutraukti bendravimo ir jam pradeda siūlyti naują projektą – dar vieno filmo kūrimą („*Galbūt galime padaryti dar vieną filmą.*“, „*Gal apie tą išprotėjusį vyrą? Jis nesutiktų*“, „*Galėčiau vaikščioti su metalo detektoriumi ir iškasinėti daiktus*“ ir pan.). Tokia filmo protagonistės reakcija, galima teigti, atveria pridėtinę filmo vertę, išliekančią jos gyvenime – režisierius kartu su ja kurdamas filmą suteikė daugiau, nei paslaugos ar pagalba, kurių jį mainais reikalavo. Filmo kūrimo procese režisierius nukreipė savo žvilgsnį, savo stebinčią kamerą į protagonistę. Bet kartu, tai žmogus, kuris pažvelgė į kitą žmogų (kuriai, pagal jos išreikštas mintis, galima manyti, to trūko), skyrė dėmesio, laiko ir sukūrė filmą peržengiantį santykį – draugystę. Režisierius suteikė galimybę Intai tapti lygiaverte filmo, o kartu ir jų santykio, dalyve. Galbūt santykis, pranokstantis filmo kūrimo procesą, nėra išskiriamas kaip dokumentinio kino tikslas, tačiau tokia filmo baigtis leidžia mąstyti apie intersubjektinio santykio kokybę ir etiškumą.

4. 2. Emmanuelio Levino etinis santykis

Intersubjektivumas stebimosios dokumentikos žanro kontekste, pirmiausiai, svarbus kaip Kito pažinimo problema. Šiai problemai aptarti pasitelksiu Emmanuelio Levino etiką. Pirmiausia, svarbu paminėti, jog Vakarų metafizikos istoriją Levinas regi kaip alergijos kitybei istoriją, kurioje bet koks Kitas (proto, logoso, mąstymo, ego ar to paties Kitas) buvo arba atmetamas kaip svetimkūnis, arba asimiliuojamas. Levino įsitikinimu, ontologinis mąstymas, būties mąstymas savo esme yra bet kokią kitybę redukuojančios tapatybės mąstymas.¹³³ Tai jėgos filosofija, kuri Kitą paverčia žinojimo objektu. Atsiribodamas nuo ontologinio žvilgsnio, filosofas remiasi fenomenologinės filosofijos pozicijomis ir siekia atskleisti etinio santykio prasmę. *Dievas (Begalybės idėja)* ir *kito asmens kitybė* tampa pagrindiniais Levino filosofijos temomis, kurios tarsi persikloja ir viena aiškina bei grindžia kitą, kurdamos prasmines įtampas.¹³⁴ Tačiau Levino moralinė filosofija nėra normatyvinė etinė sistema – joje nekuriami principai ar taisyklės. Etika yra klausimo pozicija, kritinis žvilgsnis į mąstymo būdus, kuriais sprendžiame savo požiūrį į kitus.

Levinui intersubjektinis santykis, Aš ir Kitas susidūrimas, yra iš pamatų etinis. Tik per susidūrimą su Kitu, žmogus konstituojasi kaip individas. Veidas Levino filosofijoje tampa raktu, kalbant apie Kito Begalybę, ir dar svarbiau – santykis su veidu iš karto yra etinis¹³⁵. Jo kritinės pastabos aprašant šį reiškinį liečia objektinančią žvilgsnį į Kitą¹³⁶, prie kurio prieinama siekiant pažinti. Iš tiesų, veidas „yra tai, kas negali tapti turiniu, kurį aprėptų mūsų mąstymas, jis yra neaprepiamas, jis veda mus anapus. Kaip tik todėl veido reikšmė verčia jį išeiti už būties kaip žinojimo koreliato“¹³⁷.

Čia itin svarbus asimetrijos momentas – santykio pobūdis tarsi apsiverčia, kai iš pažinimo, kaip intersubjektinio pagrindo, pereiname į etiką: „žinojimo tikslas yra padaryti, kad Kitas taptų Tuo pačiu. O Begalybės idėja, priešingai, implikuoja Nelygaus mąstymą“¹³⁸. Šiame susidūrime Levinas įveda Geismo sampratą ir priešina jį žinojimui, nes žinojimas teoriškai turi pabaigą, momentą, kada jis bus pasiektas, o „geismas negali būti patenkintas“, taip pat, kaip Begalybė negali būti aprėpta. Nijolė Keršytė, interpretuodama Levino filosofiją, išskiria pabrėžia baigtinybės ir Begalybės santykį: „Tai, kad baigtinybė negali apimti-suprasti

¹³³ Nijolė Keršytė, *Kitas veidas, Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*, Emanuelis Levinas, Vilnius: Aidai, 2001, p. 15.

¹³⁴ Nijolė Keršytė, 2001, p. 15.

¹³⁵ Emmanuelis Levinas, *Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*, Vilnius: Aidai, 2001, p. 87.

¹³⁶ Ibid., p. 86.

¹³⁷ Ibid., p. 87.

¹³⁸ Ibid., p. 92.

Begalybės, reiškia ne jos galios ribas, bet tokią jų skirtį, kuri yra neabejingumas: Begalybė nėra mąstoma, bet ji sujaudina, veikdama ne protą, bet dvasios jautrumą”. Šis poveikis sąmonei aprašomas kaip pabudimas iš „dogminio miego”, arba kitybės geismas, nutraukiantis kitybei nejautrų tapatybės mąstymą.¹³⁹

Galima kelti prielaidą, kad stebimosios dokumentikos žanro atsiradimo sąlyga, naudojantis Levino terminais, ir yra šis kitybės geismas, o galutinis šio režimo tikslas būtų atverti Levino aprašomą Begalybę – ne apmąstyti ją, ne perduoti kažkokią informaciją, bet leisti kitam būti, prie Kito prieinant su neabejingumu. Tokia prielaida gali būti keliami remiantis Levino dialogo suprobleminimu, kuris tampa įtartinu dalyku tiek, kiek komunikacijoje slypi „galia dominuoti ir klastos galimybė“. Kaip teigia Mintautas Gutauskas, Levinas labiausiai kritikuoja pažintinius dialogus, t. y. nuo Platono besitęsiančia tradicija, bet kokį pokalbį matuojančia ir vertinančia susikalbėjimo bei tiesos paieškos rezultatyvumu.¹⁴⁰ Etninis santykis reikalautų peržengti dialogą ir pereiti į kitą plotmę. Gutauskas akcentuoja skirtį: „Gyvenimas ir buvimas, o ypač buvimas kito akivaizdoje, priešais kito veidą dialoge, yra daugiau (ar net kas kita), nei ko nors suvokimas, patyrimas ar išgyvenimas, daugiau (ar net kas kita), nei galima paaiškinti remiantis ko nors suvokimu ar patirtimi”.¹⁴¹ Dokumentinio kino režimuose sunku rasti kitų režimo atitikmenų, kuriuose ir nebūtų tikslo kurti konkretų žinojimą, ir būtų pripažįstamas Kito absoliutus individualumas. Todėl grynasis stebėjimas, o kartu etnis santykis, būtų toks, kuris neturi kito tikslo, tik užfiksuoti kito buvimo faktą, nesiekiantis kurti konkreta žinojimo, susidūrimo neieškantis tiesos, tik priimantis patį susidūrimą. Žinoma, galima abejoti tokio tikslo įmanomumu, bet šis mąstymo būdas gali apskritai išplėsti dialogo patirties prasmę.

Galima interpretuoti, jog Levino sampratoje eiti į santykį su siekiu *žinoti* – tai neįveikti to atstumo tarp Aš ir Kitas: „Stengiuosi parodyti, kad žinojimas iš tikrųjų yra imanencija ir kad žinojimas nenutraukia būties izoliacijos. Antra vertus, stengiuosi parodyti, kad, perteikiant žinojimą, atsiduriama šalia kito asmens, o ne priešais jį, ne jo akivaizdoje [l'en-face-de]. Tačiau tiesiogiai santykiauti su kitu asmeniu – tai nei tematizuoti kitą asmenį ir traktuoti jį taip pat, kaip žinomą objektą, nei perteikti jam tam tikrą žinojimą.”¹⁴² Tai itin svarbi Kito matymo dalis: pasirinkimas žvelgti į žmogų ir jį kategorizuoti, priskirti

¹³⁹ Nijolė Keršytė, 2001, p. 20.

¹⁴⁰ Mintautas Gutauskas, *Dialogas prieš dialogą Levino mąstyme "anapus patirties"*, In: *Problemos*, vol. 71, 2007, p. 161.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁴² Emmanuelis Levinas, *Etika ir Begalybė*, Vilnius: Baltos lankos, 1994, p. 54.

vaidmenis, savybes, ar, priešingai, žiūrėti į Kitą kaip į visumą – begalinę, neapibrėžiamą. Atsisakyti pažinimo siekiančio žvilgsnio nebūtinai reiškia, kad gali atverti kitybę. Tačiau priimdamas tai, gali parodyti, kad Kitas yra neredukuojamas, neaprepiamas, ir būtent toks pirmiausias žingsnis yra etiškas.

Stebimosios dokumentikos filmo kūrimo procese kyla rizika, jog vaizdas įtrauks kitą ir taps totalizuojančiu, nepaisančiu skirtumo ir tokiu būdu naikinančiu Kito kitybę. Reprezentuoti Kitą, pirmiausiai – tai pristatyti jį kaip „kažką“, ką galima pažinti, vertinti per konkretų žvilgsnį ar panašumą į save. Todėl stebimosios dokumentikos kūrimas yra susidūrimas tarp filmo kūrėjo, subjekto ir žiūrovo, kuriame nuolat kyla pavojus subjektą paversti žinojimo objektu, dekontekstualizuoti, apropriuoti. Šiuo atveju, Levinas gali būti skaitomas kaip kvietimas pažvelgti į stebimajai dokumentikai pamatinį intersubjektinio santykio pobūdį. Galima sakyti, kad tokios etinės nuostatos kvieštų filmo kūrimo praktikas gerbti tą individualizuojantį skirtumą: „leisti būti“, vengti totalizuojančio noro pasiekti ar išgauti kažkokią tiesą. Pažinti, o tuo pačiu ir apriboti.

Sekant Keršytės interpretacija, Kito absoliučios kitybės ir jo išorybės deklaracijos svarba reikalinga tam, kad netaptų „aš“ turiniu, kuriuo galima manipuliuoti kaip sąvoka, idėja, reikšme (ženklų). Tačiau, kaip pabrėžia Keršytė, tai nėra imperatyvas, kurį „aš“ susikuria iki paties susitikimo su kitu, ar kokia „fenomenologinė“ kito apibrėžtis: „Tai veikiau pati *susitikimo, santykio* su kitu asmeniu *sąlyga*.“¹⁴³ Vedant sąsają su kino sakymo situacija, pirmiausiai filmo kūrėjas turi priimti, kad Kitas yra nepažįstamas ir kad jo *atrodymas nėra buvimas*.

Santykio asimetrija pasireiškia ir atsakomybės pobūdžiu: „aš esu atsakingas už kitą asmenį, nesitikėdamas abipusiškumo“¹⁴⁴. Ši atsakomybė yra totali, todėl atsako už visus kitus ir viską, netgi už jų atsakomybę. Ir būtent tai tampa mano kaip subjekto neatsiejama tapatybe: „nesukeičiamas su kitais aš esu tik tiek, kiek esu atsakingas. Aš galiu pakeisti visus, bet niekas negali pakeisti manęs“.¹⁴⁵ Toji „Aš“ prisiimama atsakomybė kito atžvilgiu, paklusimas iš jo veido ateinančiam įsakymui, įvardijama kaip Begalybės liudijimas.¹⁴⁶

Tokia pozicija, dar vadinama Levino „idealizmu“, iš esmės bet kokiame etiniame santykiuje turi būti kaip siekis. Tai toks idealizmas, kuris remiasi ne apibrėžtumu – idėja,

¹⁴³ Emmanuelis Levinas, 2001, p. 46.

¹⁴⁴ Emmanuelis Levinas, 1994, p. 101.

¹⁴⁵ Ibid., p. 105.

¹⁴⁶ Ibid., p. 51.

tvarka, vieta, pozicija, bet pačiu neapibrėžtumu, t. y. santykiu, kaip grynąja skirtimi, su kitu asmeniu kaip absoliučiai kitu. Šiame begalinės atsakomybės santykyje Levinas mato patį socialumo pagrindą.¹⁴⁷ Todėl pirmiausiai, ką žmogus turi padaryti, tai yra būti kartu, stebėti ir taip atverti galimybę priimti Kito kitybę. Pasitikėjimas stebimojoje dokumentikoje galimas tik per buvimą kartu ir realaus santykio užmezgimą. Tačiau niekad negali Kito pažinti iki galo, nes tai reikštų jį apriboti; galiu tik leisti jį mane „ištikti“. Kaip teigia ir MacDougallas, režisierius negali apibrėžti savo subjekto; jie nuolatos išslysta ir „išsipila“ iš dokumentikos vaizdo, neleidžia būti aprėpiami.¹⁴⁸

Vienas iš stebėjimo dokumentikos bruožų – pasitikėjimas vaizdu, t.y. siekis užfiksuoti įvykius tuo metu, kai jie vyksta. Režimo priklausomybė nuo vaizdų gali reikšti, kad stebimoji dokumentika patraukia kitą į savo totalizuojančią reprezentacinę ir naratyvinę viziją. Tačiau stebimajame režime taip pat atkreipiamas dėmesys į santykį tarp filmo kūrėjo ir filmuojamo subjekto. Priklausomai nuo etinių nuostatų, šio santykio sukuriamas pobūdis gali būti pajėgus išsaugoti Kito kitybę.

Kai kurie kino tyrėjai naudoja Levino filosofiją aptariant dokumentikos etikos klausimus, tačiau dažniausiai šiuo pagrindu klausiama apie reprezentacijos galimybes dokumentikoje – ieškant tokio reprezentavimo būdo, kuriame filmuojamo subjektas būtų pateikiamas objektyviai, nekeičiant jo tapatumo. Nors paminėti etiką reflektuojantys autoriai specifiškai nesvarsto stebimojo dokumentikos režimo (tiesa, dalis jų aptariamų filmų yra stebimoji dokumentika), galima svarstyti, ar Levino aprašomas Aš ir Kitas gali būti aktualus aptariant būtent stebimąją dokumentikos prieigą. Plačiau pakomentuosiu Michaelo Renovo tekstą¹⁴⁹, kuriame svarstoma apie filmo kūrėjo ir subjekto santykį, patalpinant jį Leviniško akis-į-akį („face-to-face“) susidūrimo rėmuose.

Renovas interpretuoja Levino etinį santykį dokumentinio teksto struktūravimo kontekste. Jis aptaria Levino etiką kaip didelį iššūkį dokumentikos tradicijai, kuri pati save suvokia kaip „blaivą“ diskursą, turintį privilegijuotą priėjimą prie tiesos. Renovas ginčijasi, kad dokumentika kaip žanras apropriavo Kitą, žiauriai išnaudodama jį ar ją „totalizuojančiame žinojimo siekyje“¹⁵⁰. Jis teigia, kad dokumentika turi pripažinti savo ribas ir taip atsilaikyti norui pristatyti totalizuojančią viziją, o vietoje to išryškinti dokumentikoje

¹⁴⁷ Emmanuelis Levinas, 1994, p. 53.

¹⁴⁸ David MacDougall, 2003, p. 92.

¹⁴⁹ Michael Renov, *The Subject in Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

¹⁵⁰ Ibid., p. 148.

pateikiamos tiesos sąlygiškumą. Renovas prideda, kad dokumentikoje galima pastebėti tendenciją, vedančią teigiamų pokyčių link – vis dažniau judama prie didesnio refleksyvumo laipsnio, pavyzdžiui, įtraukiant ir kamerą ar kūrėją į patį filmą. Nepaisant to, Renovas teigia, kad tai ne tik neatskleidžia Kito pažinimo ribotumo, bet ir toliau prisideda prie migloto filmo kūrimo proceso, kuris niekad nėra pilnai atveriamas žiūrovui.

Etiškas dokumentinis filmas Renovui būtų toks, kuris naudotų dialogo formą, o ne „agresyvų, autonomiją naikinantį [pulverizing] diskursą“¹⁵¹; toks, kur paliekama erdvės žiūrovo abejonei, neaiškumui, įvykių ar veikėjų veiksmų kontradikcijoms su pačiu filmu kaip tekstu. Jo manymu, etiška yra parodyti subjektą su (žmogui būdingu) kompleksišku, be bandymo apibrėžti jo, kaip individo, visumą. Tačiau verta pabrėžti, jog šie pastebėjimai adresuojami dokumentikos žanrui apskritai, o būtent stebimąjį režimą Renovas išskiria kaip „dokumentikos modernizmą“ – režimą, kuris iš dalies neigia autorystę. Renovas implikuoja, jog būtent stebimasis režimas yra pajėgus pasiūlyti skaidresnę priėjimą prie tiesos.¹⁵²

Taigi, nors Renov yra skeptiškas dėl galimybės išpildyti Levino etinį santykį dokumentinio kino prieigoje, stebimąjį režimą jis išskiria iš viso dokumentikos konteksto. Be to, galima sakyti, jog aspektai, kuriuos Renovas įvardija kaip šio žanro minusus, nėra dažni stebimosios dokumentikos bruožai, ar tiksliau, šis režimas yra to atsisakęs (bent teorinėse režimo nuostatose) ar siekia atsisakyti. Darbe aptarti filmų pavyzdžiai verčia manyti, jog vis dėlto yra įmanomas toks intersubjektinis ryšys (tarp žiūrovo, filmo kūrėjo ir filmuojamo subjekto), kuriame filmo kūrėjo vizija ar interpretacija netaptų dominuojančia ir galėtų tapti lygiavertiškai įtraukia visiems dalyvaujantiems filmo reikšmių kūrimo procese.

4. 3. Etika ir stebėjimas

Žvilgsnis į stebimąją dokumentiką per Levino etinio santykio sampratą leidžia pamatyti esminę intersubjektinių santykių svarbą dokumentikoje ir apmąstyti būdus, kuriais galima prieiti prie filmo kūrimo proceso neužgožiant ar neapribojant Kito, išlaikant jautrumą subjekto pažeidžiamumui, pirmiausia kontroliuojant, reflektuojant save patį. Levino filosofijos argumentus, kaip atskaitos taškus, bandau pritaikyti konkrečiai įvardijant pasirinkimus, kaip filmo kūrėjas gali eiti į santykį su filmuojamu subjektu ir žiūrovu.

¹⁵¹ Michael Renov, 2004, p. 152.

¹⁵² Ibid.

Jei žvelgiame į dokumentikos žanrą kaip tiesos apie tikrovę kūrimą, tuomet pagrindinis filmo kūrėjo tikslas būtų tarnauti žiūrovo poreikiui pažinti, kurti tiesos interpretaciją, rodyti Kitą kaip žinojimo objektą. Tačiau, jei stebimojoje dokumentikoje svarbiausiu aspektu laikome etišką kūrėjo ir filmuojamo subjekto santykį, tiesos kategorija pasidaro ne tokia svarbi, ar tiksliau, pats kūrėjas gali atsiriboti nuo tokio kriterijaus. Jei pačiam filmuojamam subjektui sudaromos sąlygos spręsti, pateikti melagingą savo reprezentaciją ar atverti tikrą savo buvimą, tiesos apie tikrovę klausimas lieka žiūrovo interpretacijos atsakomybėje. Taip pat, kaip kasdieniame gyvenime esame įpratę autonomiškai vertinti matomus procesus, stebimosios dokumentikos filmai gali siūlyti žiūrovui pačiam kurti savo santykį su rodomu vaizdu – tam nereikalinga pridėtinė filmo kūrėjo interpretacija.

Siekiant atverti etikos problematiką dokumentiniame kine, užduodamas intersubjektyvumo klausimas – kaip filmo kūrėjas eina į santykį su subjektu ir žiūrovu? Skirtingiems būdams, kuriuos gali pasirinkti kūrėjas, išreikšti naudojamas semiotinis kvadratas, kurio esminė priešprieša *būti* ir *žinoti* įvedama remiantis Levino samprata, priešinant nepažintinį etinį santykį ir teorinį, pažintinį mąstymą. Žodis *leisti* čia naudojamas išreiškiant filmo kūrėjo turimą kontrolę – tai jis pirmiausiai nusprendžia, kokį santykį kurti, o subjektas ir žiūrovas gali jam atliepti arba neatliepti.

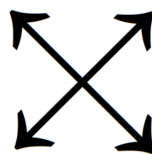
Kaip filmo kūrėjas eina į santykį su subjektu/žiūrovu?

LEISTI BŪTI

subjektui

LEISTI ŽINOTI

žiūrovui



NELEISTI ŽINOTI

žiūrovui

NELEISTI BŪTI

subjektui

LEISTI BŪTI: filmuojamas subjektas – Kitybė, Begalybė, veidas; Kito kitybė „išrinka” per susidūrimą; kūrėjas pripažįsta kito Begalybę ir prisiima totalią atsakomybę; kontrolė nukreipama į save, minimizuojama filmo kūrimo procese; paliekama laisva žiūrovo interpretacija; grynas stebimasis dokumentikos režimas;

LEISTI ŽINOTI: filmuojamas subjektas kaip žinojimo objektas, eksploatuojamas vardan tiesos kūrimo, objektyvizuojamas, apribojamas; kūrėjas tarnauja žiūrovo poreikiui žinoti, todėl kuria savo tiesos interpretaciją; kontrolė nukreipta į kitą – tiek subjektą, tiek žiūrovą;

NELEISTI ŽINOTI: atpažįstama kito Begalybė, bet kalbama apie jos nepažinumą, taip užveriant galimybę tikram susidūrimui, kitybės atvėrimui; filmas kaip tekstas svarbiau nei subjekto tikrovė; nekontroliuojamas subjektas, bet kontroliuojama žiūrovo interpretacija;

NELEISTI BŪTI: kontroliuojamas filmuojamas subjektas, fabrikuojama jo tikrovė, nurodomas elgesys; filmo kūrėjas kaip Dievas, konstruojantis tikrovę; filmas žiūrovui pateikiamas kaip tikrovė, slepia fabrikaciją; filmuojamas subjektas ne kaip žmogus, o kaip atlikėjas;

Svarbu paminėti, kad ši perskyra nereiškia, jog neetiška kurti filmus, jei jie nėra kuriami tik su *leisti būti* nuostata. Šios nuostatos derinamos tarpusavyje, taip pat, kaip Nicholso apibrėžti dokumentikos režimai ir taip pat, kaip Levino požiūriu etika derinama su kitais dalykais:

*Etika negali pašalinti ar pakeisti ontologijos, o asmeninė atsakomybė – teisingumo. Etika – ontologijos, atsakomybė – teisingumo pertrūkis. Tai, ko siekiama – teisingumas, gėris kitam žmogui – visada lieka vien siekiamybė, at-eitis, kuri savo esme negali būti realizuota nuolat trunkančios dabarties pavidalu ir kuri gyvuoja tik pertrūkio akimirkomis – tada, kai dingteli Begalybės idėja, kai ji staigiai ir netikėtai ateina į mąstymą.*¹⁵³

Kiekviename filme sakymo situacija įgauna skirtingas struktūras, todėl verta glaustai aptarti darbe nagrinėtus filmus, įvertinant juos per išskirtą režisieriaus santykio su filmuojamu subjektu ir žiūrovu nuostatų modelį.

Herco Franko filme „Dešimčia minučių vyresnis” paradoksaliai derinamos *neleisti būti* ir *leisti būti* kategorijos. Nors žiūrovo patirtyje filmo nuostata atrodo kaip kūrėjo

¹⁵³ Nijolė Keršytė, 2001, p. 56.

kontrolės nukreipimas į save patį, atkūrus istorinio pasaulio aplinkybes atsiveria už kadro paliekama atsitiktinumų, „ištikimo“ fabrikacija. Žinoma, tai nėra absoliuti filmuojamo subjekto kontrolė, kokia būtų išreiškiama *neleisti būti* modelyje, o tik tam tikras jos laipsnis. Tačiau verta išskirti, jog vis dėlto režisierius rinkosi filmuojamus subjektus, vertino jų, kaip atlikėjų, *atrodymą*. Tokioje situacijoje, galimai, nėra užveriamą galimybę susidūrimui su Kito kitybe, tačiau įvertinat sąmoningą, subjektyvumu pagrįstą režisieriaus pasirinkimą filmuoti tam tikrus subjektus, kyla pavojus, jog į Kitą bus įdedamos paties žiūrinčiojo vertės. Panašų išsireiškimą galima pastebėti minėtoje Herco Franko citatoje, kur jis teigia, kad filmo veikėjų veiduose jie „matė save, savo sielas“. Tai galima susieti su Levino keliamu klausimu: „ar savęs paties sugražinimas į atmintį, į savo sąmonę, atpažįstant save kitame, netampa to Kito kaip tokio užmarštimi?“¹⁵⁴. Vis dėlto, ši užmarštis gali būti vertinama ne vien negatyviai, o ir kaip vienintelis kelias link Kito kaip tokio.¹⁵⁵

Režisieriaus Audriaus Stonio filme „Viena“ pasirenkamas nuostatos modelis pagrįdė atitiktą *neleisti žinoti* modelį, derinamą su bandymu *leisti būti*, tačiau nepavykusiu. Kitybei atsiskleisti reikalingas etinis santykis nėra sukuriamas, todėl nėra aktualizuojama filmuojamo subjekto, kaip Kito, kitybė. Šie abu įvardijami modeliai pasižymi bendru bruožu – Kito Begalybės pripažinimu. Tačiau režisieriaus pasirenkamas kontrolės lygis, įvardijamas kaip *neleisti žinoti*, reiškia filmo kaip kūrėjo teksto iškelimą virš filmuojamo subjekto tikrovės. Tokiame santykyje filmo kūrėjas pasirenka kalbėti apie Kito nepažinimą, bet ne bandyti su juo iš tiesų susidurti.

Arūno Matelio filmo pavyzdys aprėpia plačiausią modelių spektrą, atribojant tik *neleisti būti*, ar tikrovės fabrikacijos, kontrolės lygmenį. Skirtingi santykio modeliai pritaikomi skirtingiems filmuojamiems subjektams – suaugusius žmones režisierius filme naudoja labiau kaip įrankį, žiūrovui *leidžiančio žinoti*, o vaikams *leidžiama būti*. Galbūt galima teigti, jog šis pasirinkimas santykyje su vaikais yra pats reikšmingiausias, nes režisierius dalinai atsisako savo kontrolės – galimybės *leisti* ar *neleisti* filmuojamam subjektui – atiduodamas kamerą į jų rankas. Taip jie patys kuria savo *buvimo* sąlygas. Taip pat, filme naudojamas ir tam tikras *neleisti žinoti* modelis, kalbantis apie filme reprezentuojamos realybės nepažinimą įprastam žiūrovui – tokiam, kuris nėra susidūręs su atveriamą onkologinės vaikų ligoninės kasdienybe. *Neleisti žinoti* čia būtų suprantamas kaip žvilgsnio iš vidaus, *savos* aplinkos konstatavimas.

¹⁵⁴ Nijolė Keršytė, 2001, p. 35.

¹⁵⁵ Ibid.

Apibendrinant reikia pažymėti, kad kaip ir Levino etikoje, taip ir stebimojoje dokumentikoje, svarbiausia yra pripažinti Kito Begalybę ir kurti etinį santykį, paremtą *leidimu būti*. Pats siekis, kaip kūrėjo pasirinkta etinė pozicija, nurodo moralią žvilgsnio kryptį. Išskyrusi santykio modelius darau išvadą, kad subjektai įsileidžia filmo kūrėją į savo tikrovę ir leidžia intymiu būdu dokumentuoti jų gyvenimus, todėl kūrėjas pirmiausia atsakingas yra už juos, o ne už filmą. Filmo kūrėjas turi atpažinti savo supratimo ribas, priimti savo galios ir žinojimo ribotumą bei kontroliuoti tik save patį. Stebimosios dokumentikos kūrimo procese yra etiška sąmoningai perversti reprezentacinio santykio asimetriją į atvirkščią pusę – ne kūrėjas, o subjektas turi būti galios pozicijoje.

Itin svarbus pažymėti tai, jog šią galios ar kontrolės poziciją filmo kūrėjas pirmiausiai turi atiduoti filmuojamam subjektui, *leisti būti* ir todėl prisiimti totalią atsakomybę. Esminis aspektas, apmąstant dokumentinio kino etiką, yra ne apie teksto ir žinojimo kūrimą, o apie realų santykį su Kitu, tiek kūrėjui, tiek žiūrovui: „Dievybės geismas nukreipiamas į kitą asmenį ir virsta negeidžiančiu santykiu – meile be eroso – gerumu – etiniu santykiu.”¹⁵⁶

¹⁵⁶ Nijolė Keršytė, 2001, p. 21.

IŠVADOS

Darbe apžvelgtos stebimosios dokumentikos ištakos, aptartas tuometinis kino kontekstas ir apibrėžti specifiniai žanro bruožai. Apžvelgus svarbiausius dokumentinio kino teoretikų veikalus, išskirtos trys pagrindinės naujo žanro atsiradimo sąlygos: etnografinio kino raida ir jo kūrėjams iškilę iššūkiai, pokario kino estetinis poslinkis (italų neorealizmas, *cinéma vérité*) bei technologinė pažanga. Aprašytas kultūrinis fenomenas, vadinamas Baltijos poetine dokumentika, pabrėžiant šios tradicijos sąveiką su sovietinio kino kontekstu, išryškinta dokumentikos žanro specifika Baltijos šalyse. Kaip pastebėta stebimosios dokumentikos žanro apžvalgoje, ši kino rūšis susiduria su žmogaus (Kito) ar istorinio pasaulio reprezentavimo iššūkiais.

Atlikus žanro apžvalgą, išryškėjo etinė stebimosios dokumentikos problematika. Siekiant ištirti koku būdu tekste yra įrašomi sąveikos intersubjektyvumo pėdsakai, išskiriamas sakymas, kaip prieiga semiotiškai pagrįstai šio žanro kritikai. Remiantis Nicholso kritiniais tekstais, išryškinta, kaip pasirinkta kameros pozicija tampa paties filmo kūrėjo vizualine reprezentacija ir neišvengiamai kuria santykį su subjektu ar istoriniu pasauliu. Pabrėžta sąsaja – dokumentiniame kine estetinė, meninė filmo pusė (tai, kaip konstruojamas garsas ir vaizdas) iš karto tampa ir etine plotme. Be to, estetinė kontrolė dokumentikoje yra tiesiogiai susijusi ir su kontrole socialiniame lygmenyje.

Argumentavus sakymo aspekto pasirinkimą, kaip tinkamą semiotiškai pagrįstai stebimosios dokumentikos analizei, apžvelgtos svarbiausios kino semiotikų teorijos, kuriose išplėtojama sakymo samprata. Išryškintos pagrindinės Francesco Casetti, Christiano Metzto sakymo teorijų nuostatos. Padaryta išvada, jog šių autorių siūlomi modeliai tiesiogiai pritaikomi tik vaidybiniam kinui, kur sakymo situacijoje dalyvaujančių subjektų intersubjektinė sąveika nėra išreikšta, todėl ir etinis aspektas nėra toks svarbus.

Pasirinktų filmų analizei nustatyti naudingi sakymo situacijos aspektai: analizėje žvelgiama į laikomą atstumą tarp režisieriaus ir subjekto (o per jį – į santykį), apžvelgiamas meninių priemonių naudojimas ir jų kuriama pridėtinė reikšmė, atskiriamos ir įvardijamos režisieriaus, subjekto ir žiūrovo pozicijos bendroje sąveikoje, reflektuojamas intersubjektyvumas. Herco Franko filme pastebėtas kameros anonimiškumas, tolimas žvilgsnis, tačiau prisitraukus kontekstą atrasta, kad filmo aplinkybių spontaniškumas yra suvaidintas, imituojamas. Aplinkybių fabrikacija paliekama už kadro, todėl suteikia patogią poziciją žiūrovui. Audriaus Stonio filme, priešingai, slapta kamera filmuoti įtraukiami kadrai

kelia žiūrovui nepatogumą, atveria filmo kūrimo aplinkybes, kurios įprastai yra nematomos. Todėl darbe išskiriama naudojamo refleksyvaus režimo reikšmė, pastebėta režisieriaus ir filmuojamo subjekto santykio asimetrija, hierarchija. Pabrėžiama, jog šis filmas atveria subjekto tikrovės reprezentacijos problemą: niekas negali būti tikru savimi prieš kamerą, nes kamera visuomet ten yra ir todėl režisieriaus bei subjekto santykis nėra atitinkamas dviejų lygiaverčių žmonių buvimui. Arūno Matelio filmo atveju pagal estetinius kūrėjo sprendimus išskirti skirtingi sąveikos lygiai su skirtingais veikėjais, aptarta paties režisieriaus subjektyvybės raiška – per vaizdinę raišką į sakymą įrašoma ir jo paties, kaip subjekto, patirtis, žinojimas. Aprašytas toks kameros panaudojimo būdas, kuriuo kamera tampa filmo kūrėjų ir subjektų santykio dalimi, juos jungiančiu dalyku. Sakymo situacija tampa tarsi išdalinta struktūra, o subjektai – filmo bendraautoriais. Išryškinta intersubjektinio santykio įtaka kūrėjo pozicijai, besireiškianti ir filmavimo, ir montažo procese.

Atlikus filmų analizę išryškėjo, jog dokumentiniame kine sąveikos etikos aspektas yra ne tik reflektuojama, bet iš pagrindų integrali paties sakymo dalis. Tokiu būdu pagrindžiamas poreikis formuluoti etinę stebimosios dokumentikos problematiką. Darbe apmąstoma kaip režisierius, pasirinkdamas savo kontrolės lygį, apibrėžia šį santykį ne tik filmo plotmėje, bet ir socialiniame lygmenyje. Aptartas netipinis režisieriaus bei filmuojamo subjekto santykis Ivaro Zviedrio filme – santykis, pranokstantis filmo kūrimo procesą, leidžia mąstyti apie intersubjektinio santykio kokybę ir etiškumą. Remiantis Levinu, aptariant Kito pažinimo problemą, išryškinta Levino aprašomo intersubjektinio santykio etika ir etinio santykio asimetrija. Iškelti klausimai apie tokio santykio išpildymo galimybę stebimojoje dokumentikoje. Galiausiai, remiantis Levino samprata, įvedama esmine priešprieša *būti* ir *žinoti*, priešinant nepažintinį etinį santykį ir teorinį, pažintinį mąstymą. Apibendrinant atliktą tyrimą, darbe pasiūlomas režisieriaus santykio su filmuojamu subjektu ir žiūrovu universumo imanentinis modelis, išskirti modeliai aptariami pritaikant juos analizuotiems filmams. Apibendrinant, galima daryti išvadą, jog sakymo problematikos ir etikos sąsaja sudaro sąlygas ugdyti filmo konkretumui atidaus žiūrėjimo įgūdžius ir plėtoti sąveikų intersubjektyvumui jautrų kino kritikos diskursą.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Beinoriūtė Giedrė, Dokumentinis kinas ir etika: vaikas ekrane, *Recepcijos menas* in Lietuvos kultūros tyrimai, 8, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016.

Beinoriūtė Giedrė, Vaikų vaizdavimas kine: režisūrinis aspektas, Vilnius: LMTA, 2018

Benveniste Émile, Subjectivity in Language, *Problems in General Linguistics*, ed. Coral Gables, Fa: University of Miami Press, 1971.

Bettetini Gianfranco, Chiara Giaccardi, Enunciation, *Advances in Visual Semiotics*, ed. T. A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok. Berlin: Walter de Gruyter, 1994.

Bettetini Gianfranco, *La conversazione audiovisiva: problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano: Bompiani, 1984.

Bordwell David, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Braga Paolo, Armando Fumagalli, *Colloquy with Gianfranco Bettetini in Milan: reality and values at the heart of audiovisual semiotics and my reflections on the media*, Church, Communication and Culture, 2017.

Casetti Francesco, *Inside the Gaze*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

Chapman Jane, *Issues in Contemporary Documentary*, Cambridge: Polity Press, 2009.

De Brigard Emilie, The History of Ethnographic Film, *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 13–44.

Dudley Andrew, Preface to the English Edition, *Inside the Gaze*, Francesco Casetti, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

Gardies Andre, Le vu et le su, *Hors-Cadre (Cinenarrables)*, ed. Michele Lagny, Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin, Paris: Universite de Paris VIII, 1984, p. 45-64.

Gaudreault André, *Système du récit filmique*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

Grimshaw Anna, Amanda Ravetz, *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2009.

Gutauskas Mintautas, *Dialogas prieš dialogą Levino mąstyme „anapus patirties“*, In: Problemos, vol. 71, 2007.

Jost François, Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation, *Théorie du film*, ed. Jacques Aumont, Jean-Louis Leutrat, Paris, Albatros, 1980, p. 121-131.

Kairys Narius, *Tarp etnografijos ir fikcijos: Šarūno Barto ir Aleksejaus Fedorčenkos filmai*, Vilniaus dailės akademija, 2022.

Kavaliūnaitė Gintarė, *Audriaus Stonio filmo „Viena“ semiotinė analizė*, Vilniaus universitetas, 2003.

Keršytė Nijolė, Kitas veidas, *Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*, Emanuelis Levinas, Vilnius: Aidai, 2001, p. 7–60.

Kress Gunther, Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, 2020.

Levinas Emmanuelis, *Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*, Vilnius: Aidai, 2001

Levinas Emmanuelis, *Etika ir Begalybė*, Vilnius: Baltos lankos, 1994.

MacDougall David, Beyond Observational Cinema, *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 115–132.

MacDougall David, *The looking machine: Essays on cinema, anthropology and documentary filmmaking*, Manchester: Manchester University Press, 2019.

MacDougall David, *Transcultural Cinema*, ed. Lucien Taylor, Princeton University Press, 1998.

Marcourelles Louis, Living cinema. *New directions in contemporary filmmaking*, London: George Allen & Unwin Ltd., 1973.

Metz Christian, Crossing Over the Alps and the Pyrenees..., *Inside the Gaze*, Francesco Casetti, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

Metz Christian, *Film Language – A Semiotics of the Cinema*, University of Chicago Press, 1991.

Metz Christian, *The Imaginary Signifier – Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1982.

Metz Christian, et al. The Impersonal The Impersonal Enunciation, or the Site of Film (In the Margin of Recent Works on Enunciation in Cinema), *New Literary History*, vol. 22, no. 3, 1991, p. 747–772.

Nichols Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

Nichols Bill, *Representing Reality*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

Oginskaitė Rūta, Robertas Verba, *Lietuvos kinematografininkai*, red. Rasa Paukštytė, Vilnius: „Krantų” redakcija, 2017.

Renov Michael, *The Subject in Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Sandall Roger, *Observation and Identity*, In: *Sight & Sound*, Nr. 41, 1972.

Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, Translated by Wade Baskin, ed. Perry Meisel, Haun Saussy, New York: Columbia University Press, 2011.

Sorlin Pierre, A quel sujet?, *Actes semiotiques*, Bulletin, 10, No. 41, 1987.

Stonys Audrius, *Peizažas ir laikas*, Žurnalas „Kinas”, Nr. 2020/6 (357), 2020.

Stonytė Renata, *Kino kronika Lietuvoje (1998-1991): atmintis, tauta ir politikos kaita, Politinis lūžis ekrane. (Po)komunistinė transformacija Lietuvos dokumentiniame kine, videokronikoje ir televizijoje*, Vilnius: Vilniaus Universiteto leidykla, 2020.

Večerskis Donatas, *Subjektyvumo ir kūniškumo plotmių sankirta. Fenomenologinė perspektyva*, Kaunas: VDU, 2009.

Young Colin, *Observational Cinema, Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 99–113.

ŠALTINIAI

Interviu su Kristine Briede, Deep Baltic, 2019 03 29, prieiga internetu:

<https://deepbaltic.com/2019/03/29/bridges-of-time-how-baltic-poetic-documentaries-exposed-soviet-reality/> [žiūrėta 2023 04 30]

Moritz de Hadeln, Berlyno tarptautinio kino festivalio programos „Panorama“ katalogas, 1987, p. 15.

Neringa Kažukauskaitė, *Filmą „Viena“ suprato ne tik kino grumanai, bet ir kalinės*. In: Lietuvos rytas, 2001 m. spalio 9 d., Nr. 236

Nijolė Koskienė, *Žinomo režisieriaus stiprybės ir meilės pamoka*. Interviu su Arūnu Mateliu, 2006 03 15, prieiga internetu:

<http://www.krastas.lt/?data=2006-03-21&rub=1065924817&id=1186383122> [žiūrėta 2023 05 23]

Giedrė Norvilaitė, *Prieš parskrendant į žemę pralenkė Timeberleiką*, 2007 04 23, prieiga internetu:

<https://ve.lt/naujienos/lietuva/lietuvos-naujienos/pries-parskrendant-i-zeme-pralenke-timberleika> [žiūrėta 2023 04 30]

Rūta Oginskaitė, *Prieš premjerą. Angelų pamokos*. Interviu su Arūnu Mateliu, 2005 12 04, prieiga internetu: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=4047&Y=2005> [žiūrėta 2023 05 20]

Rūta Oginskaitė, *Sujaudintas kino menininkas ir problema*, In: Lietuvos rytas. 2000 11 14, priedas „Mūzų malūnas“, 2000.

Rasa Paukštytė, *„Prieš parskrendant į žemę“ – pabūti*, prieiga internetu:

<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-12-06-rasa-paukstyte-pries-parskrendant-i-zeme-pabuti/22693>, [žiūrėta 2023 03 20]

Dita Rietuma, *Vecāks par desmit minūtēm*, 2008, prieiga internetu:

<https://kulturaskanons.lv/en/archive/vecaks-par-10-min/> [žiūrėta 2023 05 10]

Irina Šeškevičienė, *Per asmeninį išgyvenimą – į pasaulio kino žvaigždyną*, Interviu su Arūnu Mateliu, 2007 04 13, prieiga internetu:

<https://www.pajurionaujienos.com/index.php?sid=1202&act=exp> [žiūrėta 2023 05 18]

SUMMARY

Eva Sinicaîtè

Enunciation and Intersubjectivity in Observational Documentary Cinema

The aim of the research was to establish a semiotic approach to observational documentary cinema. In an attempt to follow the traces of film enunciation, intersubjective relations and the ethics of the Other are explored. In order to perform the study, different approaches are used: theories on the genre of observational documentary film by Roger Sandall, Colin Young, Bill Nichols; the models of film enunciation by Christian Metz, Francesco Casetti and others; the ethics of Emmanuel Levinas. By following the traces of film enunciation, the problematics of intersubjectivity and ethics are established.

The results show that the traces of film enunciation in observational documentaries can be followed through various aspects of visual expression – the choice of distance, framing, montage and other aesthetic aspects – and recreated by the broader context (interviews with the filmmakers, texts by film critics). The research has shown that the aesthetic dimension of the film is directly linked to its ethical issues: depending on the intersubjective, and therefore ethical, relationship that the filmmaker creates with the subject and/or the viewer, the film's aesthetic features, its representational modes, the distinction between *being* and *knowing* changes. Based on Levinas' ethics of the Other, an immanent model of the director's relationship with the subject and the viewer is proposed. It is concluded that the exploration of the link between the ethics of documentary filmmaking and the ethics of intersubjectivity enables the development of attentive viewing skills to the concreteness of the film. The development of film criticism that is sensitive to the intersubjectivity of interactions inside of a film can be explored.

Keywords: observational documentary, film enunciation, subject, intersubjectivity, interaction, aesthetics, ethics, Other.

PRIEDAI

Priedas Nr. 1 – Herco Franko trumpametražio dokumentinio filmo „Dešimčia minučių vyresnis“ (1978) kadrai.



1 pav.



2 pav.

Priedas Nr. 2 – Audriaus Stonio trumpametražio dokumentinio filmo „Viena“ (2001) kadrai



1 pav.



2 pav.



3 pav.

Priedas Nr. 3 – Arūno Matelio ilgametražio dokumentinio filmo „Prieš parsikrendant į žemę“ (2005) kadrai



1 pav.



2 pav.



3 pav.

Priedas Nr. 4 – Ivars Zviedris ilgametražio dokumentinio filmo „Dokumentalistas“ („Dokumentālists“, 2012) kadrai



1 pav.



2 pav.



3 pav.