

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

Deimantas Saladžius
Intermedialių literatūros studijų programa

**Dokumentiškumo refleksijos D. Narkevičiaus video mene ir J.
Tertelio teatre**

Magistro darbas

Darbo vadovė doc. dr. Nijolė Keršytė
Ginti leidžiama

2019 m. gegužės 27 d.

Vilnius, 2019

Deimantas Saladžius, *Dokumentiškumo refleksijos D. Narkevičiaus video mene ir J. Tertelio teatre*, magistro darbas, vadovė doc. dr. Nijolė Keršytė, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2019, 87 p.

Raktažodžiai: dokumentiškumas, dokumentika, dokumentinis teatras, verbatim, dokumentas, Deimantas Narkevičius, Jonas Tertelis.

Darbe tiriama dokumentiškumo raiška kine ir teatre. Tuo pagrindu įvedama perskyra tarp dokumentikos (dokumentinio kino) ir dokumentiškumo. Tai leidžia dokumentikos teoriją taikyti kitų menų/medijų analizei. Nagrinėjami D. Narkevičiaus filmai ir J. Tertelio spektakliai, išsiskiriantys ypatingu dėmesiu dokumentiškumui. Tyrimo metu paaiškėjo, kad dokumentiškumas reiškiasi per tam tikras nuorodas į tikrovę. Jos gali būti pateikiamos trijų tipų dokumentais: indeksiniais, ikoniniais ir simboliniais. Kitas konstitutyvus dokumentiškumo elementas – perskyra tarp „rodymo“ ir „pasakojimo“ dokumentų. Pagrindiniai skirtumai tarp dokumentinio kino ir teatro: dokumentiškumas kine nurodo į tikrovę anapus žiūrovo laiko ir erdvės, o dokumentiškumas teatre reiškiasi per buvimą čia ir dabar, per „įkūnytus dokumentus“.

Turinys

Pratarmė.....	4
Įvadas.....	5
1. Teorinė dalis:.....	17
Nuo dokumentikos link dokumentiškumo ir atgal prie dokumento	17
1.1. Dokumentika ir dokumentiškumas	18
1.2. Dokumentiškumas santykyje su tikrove.....	20
1.2.1. Tarp realizmo ir formavimo	20
1.2.2. Dokumentiškumo dialektika: intervencijos reprezentacija	24
1.3. Nuo dokumentiškumo atgal prie dokumento.....	28
1.3.1. Dokumentiškumas kaip patyrimas	29
1.3.2. Dokumentiškumo dialektika: tarp dokumento ir dokumentikos	34
1.4. Dokumentiškumo refleksija	38
1.5. Apibendrinimas	41
2. D. Narkevičiaus videomenas – dokumentiškumo refleksija kinematografinėmis priemonėmis	43
2.1. Tarp istorijos ir atminties.....	43
2.2. „Mažoji žmogaus“ pasakojimas: prisiminimas vs Istorija filme <i>His-story</i>	46
2.3. (Ne)tikro dokumentiškumo žaismas filme <i>Matrioškos</i>	48
2.4. Praeities dokumentai kaip dabarties refleksija filme <i>Genties išnykimas</i>	51
2.5. Dokumentas kaip atminties vieta: <i>Kartą XX-ame amžiuje</i>	55
2.6. Apibendrinimas	58
3. Teorinė dalis: tarp kino ir teatro	60
4. Dokumentiškumo raiška J. Tertelio teatre	63
4.1. Dokumentinis teatras Lietuvoje: verbatim metodas	63
4.2. Įkūnytas dokumentiškumas spektaklyje <i>Žalia Pievelė</i>	65
4.3. Simbolinis ryšys su tikrove <i>Nežinomoje žemėje. Šalčioje</i>	70
4.4. Apibendrinimas	77
Išvados	78
Literatūros ir šaltinių sąrašas.....	81
Summary	87

Pratarmė

Kadangi rašau apie dokumentiškumą ir teigiu, kad dokumentiškumas gali susikurti per santykį, o ne vien per dokumentinį objektą, norėčiau taip pat parodyti ir savo asmeninį santykį su šia tema:

„Ir mane žavi galbūt netgi ne pats siekis tiesos, norėjimas atskleisti kažką tikro, o pats procesas link to. Man tai asocijuojasi su tyrimu, mąstymu, galvojimui, minties gromuliavimu, idėjos neapleidimu, su tuo, kas trunka ilgai ir kartais galbūt ir nėra prieinama prie tiesos, tačiau po tokio proceso ir tiek atiduotų jėgų, tu visada turi, ką apie tai pasakyti ir tau tai tampa artima. Savotiškai realu ir tikroviška.“ (iš laiško, rašyto dėstytojai Neringai Klišienei 2017 metais, spalį, pirmą kartą pažiūrėjęs J. Tertelio spektaklį *Žalia pievelė*).

Esu nuoširdžiai įsitikinęs, kad ši citata iš studijų pradžios geriausiai atskleidžia mano asmeninį santykį su dokumentiškumu. Pats dažnai grįždavau prie šio laiško. Viena vertus, malonu atsiminti tą laiką, kai studijos buvo tik prasidėjusios ir dar nebuvo aišku, kokie bus ateinantys dveji metai. Ir kai visai netyčia, būdamas Birštone, pažiūrėjau spektaklį *Žalia pievelė*. Kas žino, jeigu būtų atsitikę kitaip, galbūt nebūčiau rašęs šia tema. Kita vertus, šiais žodžiais yra pasakyta tikra tiesa. Esu susižavėjęs, kokių būdu dokumentai gali išsaugoti tai, kas brangu.

Dėkoju kursiojams, draugams, dėstytojams ir savo vadovei N. Keršytei.

„Vienintelis dalykas, kurį galime užtikrintai pasakyti apie šių laikų dokumentinį režimą, yra tai, kad mes visada abejojame, ar tai tiesa.“

Hito Steyerl¹

Įvadas

Daugelis į klausimą, kuo mus kaip žiūrovus žavi dokumentika ir ko mes iš jos tikimės, intuityviai atsakytų – tiesos ir autentikos. Dokumentikoje naudojama audiovizualinė medžiaga kuria įspūdį, jog galime (be)tarpiška stebėti tikrovę, kitų gyvenimą, laiko tėkmę, o tai skatina dokumentiką laikyti kažkuo tikru ir nesumeluojamu. Pagal tokias išankstines nuostatas dokumentinė kūryba dažnai suvokiama kaip realybės fiksuotoja, objektyvių istorijų pasakotoja, tiesos skleidėja arba paprasčiausiai tai, kas yra priešinga fikcinei kūrybai. Šios nuostatos formuojasi dėl to, kad kino medija pačia savo prigimtimi sudaro galimybę „objektyviai“ (mechaniškai, kone be žmogaus, kūrėjo įsikišimo) įrašyti tikrovę. Tačiau pirmoji šią reprezentacijos be kūrėjo pėdsakų galimybę atrado fotografija – kino medijos, o ypač dokumentinio kino pirmtakė.

Nuo pat atsiradimo XIX a. fotografija buvo gretinama su daile ir dėl to fotografo „pasyvumas“ buvo suvokiamas kaip išskirtinis foto-medijos bruožas. Iš pradžių tai laikyta neigiama savybe, kadangi, lyginant su dailininko „aktyvumu“, fotografas neatrodė vertas menininko vardo, o fotografija nelaikoma menu. Tačiau netrukus pasirodė kita vertinimo perspektyva: pradėta žiūrėti į fotografiją kaip į mokslinio pažinimo instrumentą, kuris galėtų palengvinti, pavyzdžiui, archeologų, gamtininkų ir kitų specialistų darbą². Fotografija buvo įsisavinta kaip tiesos rodytoja ir kaip dokumentas.

Fotografijos dokumentiškumas leido atsirasti naujiems moksliniams judėjimo tyrimams, kurie, nepaisant grynai mokslinio tikslo, yra laikomi kino ištakomis. Nors fotografijos

¹ Hito Steyerl, „Documentary uncertainty“, *Re-visiones #One*, 2011, prieiga internetu: <http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html> [peržiūra 2019-04-16]. Čia ir toliau šiame darbe iš anglų kalbos versta šio darbo autoriaus.

² Jekaterina Lavrinec, „Fotografija: tarp teorijos ir praktikos“, *Filosofija. Sociologija*, 2007, T. 18, Nr. 3, p. 74-75.

dokumentiškumas prisidėjo prie kino išradimo, tačiau kinas, gebėdamas užfiksuoti judėjimą, adekvačiau dokumentuoja tikrovę.

Kino teoretikas Siegfriedas Kracaueris dėl gebėjimo atvaizduoti būtent judančius daiktus kiną siejo su „materialiaja estetika“ ir kino suprodukuotą vaizdą vadino „kamera-tikrove“. Anot jo, filmai geriausiai išpildo savo paskirtį, kai jie įrašo ir atskleidžia fizinę tikrovę³. Fikcinis kinas (ypač realistinis) be abejonės naudojami šia galia, tačiau dokumentika, vedama savo imperatyvo pateikti realų socialinį-istorinį pasaulį, geba esmingiau išpildyti kino medijos prigimtį.

Kita vertus, nepaisant „objektyvaus“ (vien techninio, nežmogiško) įrašymo galimybes, dokumentinis kinas siekia ne vien įrašyti ir atskleisti fizinę tikrovę, jis taip pat taikosi į subjektyvią, dvasinę, ideologinę, nematomą ir neapčiuopiamą tikrovę. Juk įrašyta audiovizualinė medžiaga yra ribota, tad vien tik ja neįmanoma reprezentuoti visko, kas gali būti papasakota apie socialinį-istorinį pasaulį. Kitaip sakant, siekiant reprezentuoti nematerialiąją tikrovę nebeužtenka vien įrašymo ir atskleidimo funkcijų. Kūrėjas turi pasitelkti papildomas kino technines priemones, kurios neišvengiamai keičia įrašytą tikrovę: atskiri planai selektyviai jungiami montažu siekiant asociacijų arba priešpriešų, garsas ir vaizdas nebūtinai yra sinchronizuoti, o muzikinis takelis naudojamas pasakojamos istorijos „pagyvinimui“ ir t. t.

Taip pat reikėtų turėti omeny, kad dokumentika gali reprezentuoti paties kūrėjo požiūrį į problemą. Tokiu atveju kūrėjas gali elgtis lyg savo požiūrio advokatas ir pateikti tik tokią medžiagą, kuri naudinga jo nuomonės pagrindimui. Taip pat ne kiekvienam režisieriui priimtinas pats „objektyvumo“ principas, tad kartais verčiau stengiamasi atskleisti pasakojimą per asmeninį, sujautrintą patyrimą. Nepaisant šių pastabų, kuriomis atitolstama nuo mechaninio tikrovės įrašymo, kas galėtų paneigti, kad Almanto Grikevičiaus poetinės dokumentikos filme *Laikas eina per miestą* (1966) Vilniaus senamiesčiu žingsniuojantis baltas žirgas *neperteikia* miesto senosios, bajoriškos istorijos? Kita vertus, ganėtinau painu tiksliai pasakyti, ką *reprezentuoja* į skerdyklą vedamos karvės akių gretinimas su nereginių žmonių akimis Arūno Matelio filme *Neregių žemė* (1992). Akivaizdu, kad poetizuotas arba subjektyvus požiūris taip pat gali būti pavadintas tikru ir autentišku, bet poetinės dokumentikos atveju įrašyta audiovizualinė medžiaga tarnauja ne (be)tarpiniam santykiui su tikrove, o metaforų ir naujų reikšmių (naujų tikrovių!) kūrimui. Taigi iškyla klausimas, kiek galima perdaryti įrašytą tikrovę, išlaikant tinkamą santykį tarp kino ir

³ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 27-28.

vaizduojamos tikrovės. Kokios yra dokumentikos ribos: kur ji pasibaigia, o kur prasideda jau gryna fikcijos kūryba? Kieno tiesos pateikiamos dokumentikos kūrinyje – kūrėjo ar socialinių veikėjų? Kiek dokumentikos kūrėjas privalo stebėti, o kiek provokuoti tikrovę? Šie klausimai leidžia teigti, jog kalbant apie dokumentiką negalima visiškai atmesti kūrėjo vaidmens ir būtent tai dar labiau komplikuoja dokumentikos sampratą.

Tačiau argi ne paradoksalu yra tai, jog daugelis iš mūsų nesunkiai atskiria dokumentinį kūrinį nuo fikcinio kūrinio, tačiau apibendrinti ir pasakyti, kas yra dokumentika, gerokai sudėtingiau. Žodžiai „tiesa“, „tikrovė“, „faktai“ ar „objektyvumas“ neatskleidžia pilnavertiškai dokumentikos esmės. Kiekvieną kartą, kai stebime dokumentiką, kurioje kas nors teigiama, jaučiame abejonę, ar verta pasitikėti pateikiama informacija. Būtent, norint pabrėžti šios abejonės svarbą, šio darbo epigrafu pasirinktas vizualinio meno kūrėjos Hito Steyerl citata. Steyerl siūlo suabejoti dokumentikos reprezentacijos laikyti vienintele tikrai žinoma tiesa apie dokumentiką, priimti tai kaip vieną iš būtinų šiuolaikinės dokumentikos komponentų. Ši abejonė nėra būdinga vien tik dokumentikai, kadangi poststruktūralizmas išmokė mus matyti bet kokią tikrovę ir tiesą kaip sukonstruotą. Vis dėlto dokumentikai ši abejonė yra kartinė, kadangi dokumentikos recepcija priklauso nuo žiūrovo svyravimo tarp tikėjimo ir netikėjimo, pasitikėjimo ir abejonės, vilties ir nusivylimo⁴. Šios abejonės pripažinimas leidžia suprasti, jog dokumentikos recepcija nėra tokia tiesmuka. Žiūrovai supranta, kad dokumentika gali atskleisti tikrovę, tačiau ir keisti ją. Tačiau tokiu atveju kyla fundamentalus klausimas, į kurį bus bandoma atsakyti šiame magistro darbe: ką tiksliai galėtume pavadinti dokumentišku ir kaip dokumentiškumas veikia?

Verta atkreipti dėmesį į tai, jog šis dokumentiškumo klausimas iškyla ne tik moksliniame diskurse, bet ir meno srityje. Šiuolaikiniame Lietuvos mene – ypač tokiam, kurio lauke ieškoma eksperimentinės formos – vis dažniau pasirodo kūrinių, kuriais užčiuopiama minėta dokumentikos problema ir kuriais siekiama tai apmąstyti.

Kino produkcijos lauke šie klausimai iškyla per novatorišką dokumentiką: kai kūrėjai pasirenka būti filmo subjektais ir atvirai eksplikuoja patį filmavimo procesą (*Močiute, guten tag*, rež. J. Samulionytė, V. Samulionytė, 2017), kai naudojama dokumentinė animacija (*Spec. Žvėrynas*, rež. A. Leškavičius, 2018), atkuriamos, suvaidinamos ir surežisuojamos scenos pagal istorinius šaltinius (*Aš priglaudžiau prie žemės širdį*, rež. R. Kudzmanaitė, 2018), iš naujo

⁴ Hito Steyerl, „Documentary uncertainty“, *Re-visiones #One*, 2011, prieiga internetu: <http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html> [peržiūra 2019-04-16].

aktualizuojama jau praėjusio laikotarpio dokumentinė kūryba (*Laiko tiltai*, rež. A. Stonys, K. Briede, 2018), kai pasakojimų šaltiniu pasirenkama neįprasta archyvinė medžiaga (*Kelionės namo*, R. Rakauskaitė, 2019). Visi šie pavyzdžiai yra priešingi tradicinei, konvencinei dokumentikai, tad net eksplicitiškai to nesiekiant juose užklausiama, kas yra ar nėra priimtina dokumentikai, kokie elementai dera, o kurie nedera su dokumentišku.

Ypač svarbu tai, kad dokumentiškumo klausimas iškyla ne vien kino lauke. Performanso ir video menininkas Dainius Liškevičius 2015 m. atstovavo Lietuvai Venecijos Bialėje su savo projektu *Muziejus*⁵, kuriame performuoja trijų lietuvių „maištininkų“ – paskutinio partizano Antano Kraujelio, Romo Kalantos ir Rembrandto paveikslą sugadinusio Broniaus Maigio – biografijas. Lietuvių protesto aktus Liškevičius interpretuoja kaip pogrindinio meno (*underground art*), performanso ir meno destrukcijos (*art destruction*) atvejus. Šios interpretacijos dėka menininkas performuoja ne tik individualią trijų asmenybių istoriją, tačiau ir patį sovietmetį kaip tokį, kuriame, nepaisant represinio mechanizmo, buvo bandymų gyventi laisvai. Papildomai Liškevičius *Muziejuje* palieka savo kaip kūrėjo žymes įterpdamas asmeninius gyvenimo faktus ir šitaip parodo, kad objektyvios istorijos nebūna. Kitas šiuolaikinio meno pavyzdys – Kęstučio Grigaliūno parodų ir knygų ciklas *Mirties dienoraščiai*. Grigaliūnas šiame projekte „išsitraukia“ 1940–1941 m. archyvinių baudžiamųjų bylų vaizdus ir eksponuodamas (arba perspausdindamas knygoje) padaro juos prieinamus viešai, o ne tik dulkančius archyvuose. Šis veiksmas ne tik prikelia vaizdus dabarčiai, bet ir skatina visuomenės akistatą su praeitimi⁶. Abiejuose šiuose projektuose konkretaus praėjusio laiko dokumentai ir eksponatai įgauna daugiau nei vieną reikšmę bei tampa susieti su dabartimi. Šitaip užklausias paties dokumento kaip ribotos medžiagos suvokimas.

Dokumentiškumo bei tiesos klausimas nuskamba taip pat ir Lietuvos teatro scenoje. Lietuvos Nacionalinio dramos teatras (toliau LNNT) 78-tą sezoną (2016-2017 metai) pradėjo su šūkiu „po tiesos mirties“. Šiuo šūkiu Nacionalinis teatras kvietė ieškoti „tiesos apraiškų laikotarpiu, kuriame prieš žodį „tiesa“ neišvengiamai rašome žodį „post“⁷. To paties LNNT rengiamas naujosios dramaturgijos festivalis *Versmė* abu paskutinius metus paskyrė dokumentinio

⁵ Pirmą kartą šis projektas parodytas buvo Nacionalinėje Dailės Galerijoje, 2012 m.

⁶ Agnė Narušytė, „Sovietmetis kaip meninio tyrimo objektas: Kęstučio Grigaliūno, Dainiaus Liškevičiaus ir Eglės Ulčickaitės atvejai“, *Acta Academiae artum vilnensis*, VDA, 2015, Nr. 79, p. 47-48.

⁷ Martynas Budraitis, *Po tiesos mirties*, LNNT, prieiga internetu: <http://www.teatras.lt/lt/teatras/20172018-sezonas/> [žiūrėta 2019-04-08].

teatro tyrimui ir kūrybos skatinimui⁸. *Pasaulio virtuvė* (rež. A. Ptakauskė, 2012), *Barikados* (rež. V. Silis, dramaturg. G. Dapšyte, J. Balodis, LNNT, 2014), *Žalia pievelė. Pagal Ignalinos atominės elektrinės darbuotojų ir visaginiečių pasakojimus* (rež. J. Tertelis, K. Werner, koncepcijos aut. R. Ribačiauskas, K. Savickienė, LNNT, 2017), *Dreamland* (rež. M. Jančiauskas, tekst. aut. R. Ribačiauskas, K. Savickienė, LNNT, 2017), *#beskambučio* (rež. P. Tamolė, dramaturg. A. Sireikis, LNNT, 2017), *Apie baimes* (rež. O. Lapina, dramaturg. Teklė Kavtaradzė, Valstybinis jaunimo teatras, 2017), *Nežinoma žemė. Šalčia* (rež. J. Tertelis, dramaturg. A. Jevsejevas, E. Vitkutė, LNNT, 2018), *Charonas* (rež. K. Trinkūnaitė, Atviras ratas, 2019), *Sapnavau sapnavau* (rež. K. Gudmonaitė, dramaturg. T. Kavtaradzė, Valstybinis jaunimo teatras, 2019) – tai tik keli pastarųjų metų dokumentiniai spektakliai, kurie parodo, kad susidomėjimas dokumentišku teatre įgyvendinamas praktiškai, o dokumentinis teatras nėra vien LNNT aplinkos reiškinys. Nors dokumentinis teatras – naujas reiškinys Lietuvoje, Vakaruose jis žinomas jau senokai⁹. Lietuvoje ši teatro tendencija įdomi tuo, kad jungia teatrą, kuriame vaizduotė ir fikcija – esminiai elementai, ir dokumentiškumą, kuris siejamas su autentika, tikrove.

Išvardintus kūrinius ir įvykius galima apibendrinti kaip ryškius „dokumentinio posūkio“ (*documentary turn*) pėdsakus Lietuvos kultūros lauke. Reikia pažymėti, kad dokumentiškumo tendencija prasidėjo pasaulinėse parodose, o ne Lietuvoje. „Dokumentinio posūkio“ lūžiniu įvykiu (po kurio sekė serija kitų į dokumentiškumą orientuotų parodų) yra laikoma šiuolaikinio meno paroda *documenta X* (1997, Kaselis, Vokietija)¹⁰. Su nauju tūkstantmečiu dokumentiškumo tyrimas tapo viena iš svarbiausių tendencijų šiuolaikiniame mene. Menininkai susidomėjo tokiais ribinėmis praktikomis kaip dokumentikos klastojimas, kino ir foto eseistika, rastos medžiagos (*found footage*) filmai bei atkreipė dėmesį į dokumentiškumo galimybes ir už kino ribų.

⁸ *Versmė 2017*, prieiga internetu: <http://www.teatras.lt/lt/nauja-dramaturgija/versme-2017/> *Versmė 2018*, prieiga internetu: <http://www.teatras.lt/lt/nauja-dramaturgija/versme-2018/> [žiūrėta 2019-04-12].

⁹ Tiesa, tik Lietuvos kontekste dokumentinis teatras yra naujas ir dar neištirtas reiškinys. Vakarų Europoje dokumentinis teatras „išgyveno“ kelias bangas. Pavyzdžiui, Vokietijoje pirmoji dokumentinio teatro banga siejama su Emiliu Zola ir natūralizmo judėjimu apie 1850 metus, antroji banga prasidėjo po 1918 metų pokyčių pasaulyje bei išplito su teatro prodiuserio Erwino Piscatoriaus užmojais scenoje, o trečiosios bangos idėjinis lyderis buvo Peteris Weisas. Arrigo V. Subiotto, *German documentary theatre*, Birmingham: University of Birmingham, 1972, p. 3. Dokumentinis teatras paplitęs ne vien Vokietijoje. Pavyzdžiui, Josephas Rynhartas teigia, kad vienas iš pirmųjų *verbatim* (dokumentinio teatro rūšys) pasirodymų buvo *Gyvasis laikraštis* atliktas Didžiojoje Britanijoje 1935 m., o britas Peteris Cheesemanas yra laikomas šios dokumentinės teatro formos išplatintoju. Joseph Rynhart, „Balsas bebalsiams: ar *verbatim* teatras yra paveikus, suteikdamas platformą anksčiau negirdėtiems arba engiamųjų balsams ir skatindamas teigiamus socialinius bei politinius virsmus“, *Teatro žurnalas*, Nr. 8, 2017, p. 68-69.

¹⁰ Žr. Erika Balsom, Hila Peleg, „Introduction: The Documentary Attitude“, in: *Documentary across disciplines*, Cambridge: The MIT Press, 2016, p. 19.

Šitaip „dokumentinis posūkis“ išplėtė dokumentiškumo sąvoką, kuri dabar gali būti siejama su atlikimo menais bei su eksperimentiniu kinu¹¹.

Taigi, „dokumentinio posūkio“ darbuose reflektuojant dokumentiškumą iškeliami tokie klausimai: kas yra dokumentiškumas? kaip jis kuriamas? koks santykis tarp dokumento ir dokumentikos? kokie yra įmanomi dokumentiškumo laipsniai? kaip dokumentinė kūryba gali konstruoti istorinę ir kolektyvinę atmintį? ką suteikia ir kaip veikia dokumentikos (savi)refleksija? Pastarieji klausimai ir šiuolaikiniame Lietuvos mene pastebėtos „dokumentinio posūkio“ apraiškos yra pretekstas imtis akademinio tyrimo, siekiant atsakyti į klausimą, kas yra dokumentiškumas. Dėl tos pačios priežasties atrodo pravartu bandyti ieškoti atsakymo ne vien teoriniuose tekstuose, bet ir šį klausimą reflektuojančiuose meniniuose kūrinuose.

Šiame magistro darbe pasirinkta tirti būtent kino ir teatro medijų dokumentiškumą. Kinas pasirinktas dėl to, kad dokumentiškumas nuo pat pradžių siejamas būtent su kino medija, tad svarbu pasižiūrėti, kaip tai reflektuojama „tradicinėje“ dokumentiškumo medijoje. O Deimanto Narkevičiaus videomenas iš viso Lietuvos kino išsiskiria tuo, kad bene vienintelis reflektuoja dokumentiškumą kinematografinėmis priemonėmis. Šiame darbe bus analizuojami keturi Narkevičiaus videomeno darbai: *Istorija*, *Matrioškos*, *Genties išnykimas*, *Kartą XX-ame amžiuje*. Šių darbų analizė atskleidžia kelias perspektyvas dokumentiškumo kūrimui kino medijoje.

Šiame darbe **videomenas** apibrėžiamas kaip meno forma, kuri remiasi vaizdo ir garso laikmenų naudojimu. Videomenas atsirado 1960-ųjų pabaigoje, nes nešiojamos video juostų kameros tapo prieinamos plačiajai visuomenei. Videomenas gali būti įvairių formų: TV formato įrašai; videomeno instaliacijos galerijose ar muziejuose, kuriuose gali būti vienas ar daugiau televizorių, projekcijų; video darbai, transliuojami internetu arba platinami kaip vaizdo juostos, DVD. Videomenas dabar nebelaikomas „nauju menu“, be to, nebėra priklausomas nuo galerijų, kadangi video menininkai naudojami ir kartu tiria skaitmeninių technologijų galimybes¹². Taip pat verta pasakyti, kad Renata Dubinskaitė savo tyrimu *Dokumentinio kino kalbos eksperimentai Lietuvos videomene* parodė, jog Lietuvos videomene dažnai eksperimentuojama dokumentikos

¹¹ Anna Raczynski, „The moving image: expanded documentary practice in contemporary art“, *Sztuka i Dokumentacja*, Nr 9, 2013, p. 125. Prieiga internetu: http://www.journal.doc.art.pl/pdf9/anna_raczynski_moving_image.pdf [žiūrėta 2019-05-01].

¹² Mick Hartney, „Art terms: video art“, *MoMa*, Oxford University Press, prieiga internetu: https://web.archive.org/web/20111017023139/http://moma.org/collection/details.php?theme_id=10215 [žiūrėta 2019-05-01].

forma ir kvestionuojamos dokumentiškumo konvencijos¹³. Dubinskaitės tyrimas suteikia pagrindo tirti videomeną kaip dokumentiškumo raišką.

Dokumentika (t. y. dokumentinis kinas) yra apibrėžiama remiantis Johnu Griersonu, kuris pirmasis pabandė apibūdinti, kas yra dokumentika. Griersonas šią sąvoką aiškino taip: dokumentika – tai „kūrybingas aktualybės apdorojimas“ (*creative treatment of actuality*)¹⁴. Nors šis apibrėžimas ambivalentiškas, – teoretikai iki šiol ginčijasi, į ką nurodo žodis „actuality“, – šiame darbe Griersono išsakyta samprata naudojama kaip pradiniu atspirties tašku, kuris vėliau bus reformuluojamas.

Kitą šio darbo tyrimo pusę sudaro spektaklių analizė. Teatras pasirinktas dėl dokumentinio teatro fenomeno naujumo Lietuvoje ir dėl to, kad teatrą intuityviai, neatlikus jokio tyrimo, galima vadinti dokumentiškumo priešybe. Dokumentiniame teatre galima aptikti keletą svarbių pavardžių, tačiau Jonas Tertelis išsiskiria tuo, kad sukūrė du verbatim (lot. k. pažodžiui) spektaklius ir išbandė dvi skirtingas dokumentiškumo formas teatre: spektaklyje *Žalia pievelė. Pagal Ignalinos atominės elektrinės darbuotojų ir visaginiečių pasakojimus* vaidina patys visaginiečiai, o tuo tarpu spektaklyje *Nežinoma žemė. Šalčia* tekstus atlieka LNDR profesionalūs aktoriai. Taigi Tertelio kūrybos analizė leidžia išnagrinėti dvi skirtingas dokumentiškumo perspektyvas teatro scenoje.

Nėra nusistovėjusio **dokumentinio teatro** apibrėžimo, o šiame darbe remiamasi įvairių teoretikų bandymais konceptualizuoti šį reiškinį. Vis dėlto pradiniam suvokimui yra pravartu atsižvelgti į teatro režisieriaus Peterio Weisso išsakytus principus, kadangi Weissas pirmasis suformulavo dokumentinio teatro gaires savo tekste *Užrašai apie dokumentinį teatrą*, į kurias atsižvelgiama dar ir dabar. Pagal Weisą, dokumentinis teatras „susilaiko nuo išgalvojimų“, tad vietoj pramanų naudoja autentišką medžiagą, kurios turinio nekeičia, bet „perdirba medžiagos formą“¹⁵.

Atrodo svarbu paminėti, kad D. Narkevičiaus ir J. Tertelio kūriniai analizuojami pasitelkiant skaitmeninius įrašus, o žiūrėjimas per kompiuterio ekraną nėra įprastas šių kūrinių

¹³ Renata Dubinskaitė, „Dokumentinio kino kalbos eksperimentai Lietuvos videomene“, *Menotyra*, T. 15, Nr. 2, 2008, p. 40 – 49.

¹⁴ Forsyth Hardy, *Grierson on documentary*, University of California Press, 1966, p. 13, prieiga internetu: https://books.google.lt/books?id=mfKmXC8K9P8C&pg=PA13&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false [žiūrėta 2019-04-02].

¹⁵ Arrigo V. Subiotto, *German documentary theatre*, Birmingham: University of Birmingham, 1972, p. 10.

„priėmimo“ būdas. Šis faktorius riboja tyrimą ir neleidžia analizuoti kūrinių aplinkos, nors abiem atvejais tai būtų pakankamai svarbu. Narkevičiaus videomenas parodose dažnai pateikiamas kaip video-instaliacijos, dėl kurių žiūrovo santykis su video darbu gali smarkiai kisti. Visgi analizei yra pasitelkiami keturi darbai iš Narkevičiaus išleisto DVD *Selected Films (1997–2007)*, tad galima sakyti, jog pats kūrėjas aprobavo savo kūrinių receptiją ne vien meno institucijų aplinkoje. Kalbant apie Tertelį, reikėtų pasakyti, kad spektaklio įrašai yra būtini, kadangi tik šitaip įmanoma kritiškai ir analitiškai vertinti teatro kūrinį. Be to, nors abu Tertelio įrašai yra *nufilmuoti* spektakliai (*Žalios pievelės* įrašas išvis balansuoja ant teatro ir kino ribos, kadangi įrašas sukurtas pasitelkus montažą, skirtingus planus ir kitas priemones), abu spektakliai yra vertinami kaip atlikimo, kitaip sakant, performatyvus, menas. Visgi svarbu tai, kad abu spektakliai šio darbo autoriaus buvo matyti ir gyvai, tad kūrinių „aura“ buvo patirta ir gyvai dalyvaujant.

Šiame darbe naudojamosi anglakalbe literatūra, kurioje rašant apie dokumentiškumą vartojamas žodis „documentary“. Žodis „dokumentika“ nėra vienintelis galimas vertimas, kadangi anglų kalba „documentary“ gali būti vartojamas kaip būdvardis, nurodantis ne į dokumentinį kiną, o į kokio nors objekto, meno srities arba medijos „dokumentišumą“ (pavyzdžiui, „documentary theatre“, „documentary photography“ ir t. t.) Tad šiame darbe kartais „documentary“ verčiamas „dokumentika“, o kartais – „dokumentiškumas“, tačiau visada išlieka galima diskusija ar tai tinkamas vertimo variantas¹⁶. Kita vertus, tai leidžia į dokumentikos teoriją pasižiūrėti plačiau nei vien tik dokumentinio kino ribose ir taikyti ją kitų medijų analizei.

Magistro darbo problema formuluojama tokiais klausimais: a) kas yra dokumentiškumas? b) ar dokumentiškumas kine skiriasi nuo dokumentiškumo teatre? c) kaip dokumentiškumas reflektuojamas Narkevičiaus ir Tertelio dokumentiniuose kūrinuose? Dokumentiškumas suprantamas kaip tam tikras medijos funkcionavimo būdas (neapribojant jo kino medija).

¹⁶ Kiti tyrėjai verčia taip pat, tik to nereflektuoja. Pavyzdžiui, *Teatro žurnalo* redakcinėje skiltyje Janelle Reinelt esė pavadinimas *The promise of documentary* išverčiamas kaip *Dokumentiškumo pažadas*, o Rasa Vasinauskaitė tame pačiame numeryje Reinelt teiginį „The documentary is“ išverčia „dokumentiškumas yra“. „Redakcijos skiltis“, *Teatro žurnalas*, Nr. 8, 2017, p. 2 ir Rasa Vasinauskaitė, „Tiesa, tikrovė, turinys. Dokumentinio teatro (Lietuvoje) pėdsakais“, *Teatro žurnalas*, 2017, Nr. 8, p. 6.

Darbo tikslas – įvardinti, kokie požymiai leidžia kalbėti apie dokumentiškumą teatre ir kine bei atrasti jų bendrumus ir skirtumus. Apibrėžti dokumentiškumą kaip bendrą kino ir teatro (potencialiai ir kitų medijų) funkcionavimo būdą.

Darbo objektas – dokumentiškumo refleksija Deimanto Narkevičiaus videomene ir Jono Tertelio teatre. Refleksyvioji dokumentika yra viena iš šešių Billo Nicholso aprašytų dokumentinės reprezentacijos kūrimo strategijų¹⁷. Refleksyvi dokumentika – tai tokia dokumentika, kuri „vietoj žiūrėjimo *pro* dokumentiką“ kviečia pamatyti, „kas iš tikro yra dokumentika: konstruktas, arba reprezentacija“¹⁸. Nicholzas nurodo, jog refleksyvumas dokumentikoje yra ne atsitiktinė ypatybė, o tai gali būti kūrinį konstituojantis elementas. Būtent tai leidžia nagrinėti refleksiją dokumentinėje kūryboje.

Uždaviniai:

- Aptarti dokumentikai skirtą teorinę literatūrą, skirtingas dokumentiškumo sampratas, su juo susijusius klausimus.
- Aptarti refleksijos dokumentikoje galimybes ir problemas.
- Apžvelgti teorinius kino ir teatro skirtumus, kurie lemia skirtingą dokumentiškumo raišką šiose medijose
- Išanalizuoti, kaip veikia dokumentiškumas D. Narkevičiaus videomene ir J. Tertelio spektakliuose.
- Išskirti požymius, pagal kuriuos įmanomas dokumentiškumas kine bei teatre; apibendrinti, kaip reiškiasi dokumentiškumas pasirinktuose kūrinuose.

Darbo naujumas ir aktualumas. Visų pirma, tai bene pirmas bandymas Lietuvos akademiniam diskurse analizuoti dokumentiškumą vienu metu dviejose medijose – kino ir teatro.. Iki šiol dokumentiškumas Lietuvos mokslininkų darbuose buvo nagrinėjimas tik vienoje kurioje nors medijoje (dažniausiai kino arba fotografijos). Prie tokių darbų derėtų priskirti Rūtos Šermukšnytės disertaciją *Lietuvos istorijos aktualinimas dokumentiniame kine ir televizijoje*

¹⁷ Kitos penkios dokumentinės reprezentacijos strategijos: poetinė, ekspozicinė, stebimoji, interaktyvioji, refleksyvioji ir performatyvioji.

¹⁸ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p. 194.

(1988-2015)¹⁹, kurioje dokumentikos kūriniai tiriami kaip istorinių pasakojimų reprodukuotojai arba koreguotojai. Renata Šukaitytė disertacijoje *Lietuvos, Latvijos ir Estijos medijų menas XX a. pab. - XXI a. pr.: institucinė ir meninė raida*²⁰, nagrinėdama Audriaus Stonio filmus, aptaria objektyvumo ir poetinės dokumentikos sąvokas. Agnė Narušytė monografijoje *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*²¹ paliečia tikrovės ir atvaizdų santykį. Labiausiai prie kelių dokumentikos apraiškų lyginimo bei analizės priartėja Renatos Dubinskaitės disertacija *Dokumentalumo koncepcijos ir formos Lietuvos videomene*²², kurioje nagrinėjama, kokias dokumentiškumo konvencijas perteikia ir koreguoja Lietuvos šiuolaikinis videomenas. Kita vertus, šioje disertacijoje vis tiek apsiribojama vien tik kino medija. Taigi Lietuvoje šis magistro darbas – tai kol kas vienintelis tyrimas, kuriame analizuojamas dokumentiškumas teatre ir kine.

Apskritai dokumentiškumo tyrimas už vienos medijų ribų yra retas reiškinys ir užsienio akademinuose darbuose. *Documentary Across Disciplines*²³ – tai vienintelė šio tyrimo metu aptikta publikacija, kurioje išreiškiamas skatinimas išlaisvinti dokumentiškumą nuo priklausymo vienai disciplinai ir medijai. Tačiau tai ne vientisa studija, o straipsnių rinkinys, tad kiekviename šios knygos tekste tiesiog susitelkiama ties viena medija ar sritimi.

Taip pat verta pastebėti, kad Lietuvos akademiniam lauke apie Deimanto Narkevičiaus kūrybą dažniausiai rašo menotyrininkai, kurie jo videomeną analizuoja iš šiuolaikinio meno perspektyvos²⁴ arba kaip kolektyvinės atminties mediaciją kine²⁵. Tad Narkevičiaus kūryba retai

¹⁹ Rūta Šermukšnytė *Lietuvos istorijos aktualinimas dokumentiniame kine ir televizijoje (1988-2015)*, daktaro disertacija, Vilniaus universitetas, 2006.

²⁰ Renata Šukaitytė, *Lietuvos, Latvijos ir Estijos medijų menas XX a. pab. - XXI a. pr.: institucinė ir meninė raida*, daktaro disertacija, Vytauto Didžiojo universitetas, 2008.

²¹ Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.

²² Renata Dubinskaitė, *Dokumentalumo koncepcijos ir formos Lietuvos videomene: tarp dokumentinio kino ir vaizduojamo meno*, daktaro disertacija, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

²³ *Documentary Across Disciplines*, ed. by Erika Balsom, Hila Peleg, The MIT Press, Cambridge, 2016.

²⁴ Agnė Narušytė, „Pirmame plane: trys fotografijos modeliai pagal Deimantą Narkevičių“, *Lietuvos fotografija vakar ir šiandien '07*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, p. 6-13; 2007; Renata Dubinskaitė, „Dokumentinio kino kalbos eksperimentai Lietuvos videomene“, *Menotyra*, T. 15, Nr. 2, 2008, p. 40 – 49; Renata Dubinskaitė, „Ar praeitis tikrai buvo? Paroda „Kuriant atmintį Šiuolaikinio meno centre“, *7md*, 2010 m. sausio 29 d., p. 1-7; Renata Dubinskaitė, *Dokumentalumo koncepcijos ir formos Lietuvos videomene: tarp dokumentinio kino ir vaizduojamo meno*, daktaro disertacija, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011; Remigijus Venckus, „Dekonstruktivinis metafizinio archyvo konceptas ir jo taikymas: Deimanto Narkevičiaus videofilmo His-story atvejo analizė“, *Meno istorija ir kritika*, 2014, Nr. 10(2), p. 193-203.

²⁵ Erika Grigoravičienė, „Sovietmečio atminimo erdvės: menas ir memuarai“, *Ars memoriae: atmintis – dailės funkcija ir tema*, sud. L. Balaišytė, A. Kaladžinskaitė, Dailės istorijos studijos 3, Vilnius: KFMI, 2008, p. 151–176; Kęstutis Šapoka, „Kino archyvas, atmintis ir ideologinis reversas“, *Athena*, 2014, Nr. 9, p. 82-103; Žilvinė Gaižutytė-Filipavičienė, „Nacionalinis tapatumas ir atmintis šiuolaikinėje ekranosferoje ir medijų mene“, in: *Nacionalinis*

susilaukia analizės pasitelkiant dokumentikos teoriją. Tuo tarpu Jono Tertelio spektakliai Lietuvoje kol kas visai nesusilaukė dėmesio, išskyrus vieną analitinę publikaciją *Teatro žurnale*²⁶. Apskritai dokumentinis teatras kol kas dar pakankamai naujas reiškinys Lietuvoje ir susidomėjimą juo rodo patys teatro kūrėjai (tą įrodo, pavyzdžiui, *Versmės* dviejų paskutinių metų programa). Tad pastanga nagrinėti dokumentinį teatrą leidžia šį magistro darbą laikyti ne tik nauju tyrimu, bet ir galinčiu būti aktualiu už akademinės sferos ribų.

Tyrimo metodas. Vienas iš pagrindinių šio darbo metodų – tai teorinių tekstų sisteminimas ir lyginamoji analizė. Kadangi dokumentiškumo problema pirmiausia susiformavo dokumentinio kino teorijoje, didžiausias dėmesys skiriamas aptarti pripažintiems teorijų atstovams (daugiausia nagrinėjami ir lyginami B. Nicholso, S. Bruzzi, V. Sobchack J. Baron, P. Roseno požiūriai). Taip pat atsižvelgiama į dokumentinio teatro teoriją (J. Reinelt, C. Martin, D. Pegeto), tačiau joje dažnai trūksta konceptualizuojančio aparato, o dokumentiškumo klausimas dažnai keliamas remiantis svarstymais iš dokumentinio kino teorijos. Kino ir teatro medijų skirtumai bei panašumai, nuo kurių priklauso dokumentiškumo raiška, aptariami pasitelkus du autoritetingiausias prancūzų kino teoretikus – A. Baziną ir Ch. Metzą. O perskyra tarp dokumentikos ir dokumentiškumo šiame darbe įvedama sekant R. Jakobsono analogiška perskyra tarp literatūros ir literatūriškumo.

Nagrinėjant pasirinktus dokumentinius (kino ir teatro) kūrinius ir keliant klausimą, koku būdu juose susikuria dokumentiškumas, kaip jis yra reflektuojamas, pasitelkiama C. Pierce'o ženklų tipologija, kurioje išskiriami indeksiniai, ikoniniai ir simboliniai ženklai. Tai leidžia išvelgti skirtumus tarp dokumentinėje kūryboje naudojamų ir reflektuojamų dokumentų.

Darbo struktūra. Tekstą sudaro keturios dalys: dvi teorinės, dvi analitinės. Pirmoje dalyje apibrėžiamas skirtumas tarp dokumentikos ir dokumentiškumo, aptariamos dokumentinio kino

tapatumas medijų kultūroje, sud. V. Rubavičius, Ž. Gaižutytė-Filipavičienė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 133-154; Lukas Brašiškis, „Istorijos atmintis ir kino archyvas“, in: *Kinas ir filosofija*, sud. N. Milerius, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 133-150; Nerijus Milerius, „Tarp Bastilijos ir Lenino paminklo. „Išpaminklintos“ atminties kritikos etiudai“, in: *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*, sud. Audronė Žukauskaitė, LKTI, 2011, p. 217-236; Rima Bertašavičiūtė, „Kino atminties muziejus: Deimanto Narkevičiaus paminklai“, *Politologija Specialusis numeris: „Politika ir medijos“*, T. 69, Nr. 1, 2013, p. 133-153.

²⁶ Rasa Vasinauskaitė, „Tiesa, tikrovė, turinys. Dokumentinio teatro (Lietuvoje) pėdsakais“, *Teatro žurnalas*, 2017, Nr. 8, p. 4-9.

teoretikų dokumentiškumo sampratos. Antroji dalis skirta D. Narkevičiaus videomeno filmams: *His-story*, *Matrioškos*, *Genties išnykimas* ir *Kartą XX-ame amžiuje*. Šio kūrėjo darbai tiriami atsižvelgiant į filmuose pasitelktus dokumentus ir jų panaudojimo būdus. Trečioje dalyje aptariami teatro ir kino skirtumai. Šią dalį galima pavadinti teoriniu „antraktu“ (*intermission*), brėžiant analogiją su teatro ir kino pertraukomis, kurių metu žiūrovai gali pasiruošti naujam veiksmui. Ji leidžia pereiti nuo kino prie teatro medijos ir paruošia dokumentiškumo klausimo kėlimą teatro kontekste. Ketvirtoje dalyje analizuojami du J. Tertelio dokumentiniai spektakliai (*Žalia pievelė*, *Nežinoma žemė. Šalčia*), pastatyti verbatim metodu. Čia bandoma atsakyti į klausimą, kaip įmanoma suderinti dokumentiškumą ir aktoriaus kūnišką buvimą. Išvadų dalyje bus pristatomos padarytos išvalgos ir analizės rezultatai.

1. Teorinė dalis:

Nuo dokumentikos link dokumentiškumo ir atgal prie dokumento

Dokumentinio kino tyrėjai dažniausiai apibrėžia dokumentiką pagal jos santykį su kitais objektais. Vieni analizuoja santykį su tikrove, santykį su tiesa, kiti nagrinėja priešpriešą su fikcija, tretį tiria dokumentikos santykį su pavieniais audiovizualiniais dokumentais. Svarstydami šiuos santykius tyrėjai dažnai siekia atsakyti į ontologinį klausimą „kas“, nepaisant to, kad bet koks atsakymas į šį klausimą yra dalinis. Dėl tos priežasties klausimas „kaip“ yra nustumiamas į antrą vietą, nors iš tiesų būtent atsakymas į tokio pobūdžio klausimą leistų daugiau sužinoti apie dokumentiką. Apskritai atrodo, jog dokumentikos teorizavimą persekioja noras atsakyti į ontologinį klausimą ir nekreipiama dėmesio į tai, jog apskritai kino teorijose jau seniai pasistūmėta link metodologinių teorijų bei empiriniais duomenimis grįstų problemų kėlimo²⁷. Ontologinis klausimas yra svarbus, kadangi gali padėti išryškinti dokumentikos ypatybes, tačiau atrodo, kad dokumentikos teorijoje kartais trūksta perspektyvų įvairovės. Taigi, kiti autoriai rašo apie dokumentiką, o šiame darbe pasirinkta kalbėti apie dokumentiškumą ir užklausti, kaip jis funkcionuoja. Šios dalies tikslas – apžvelgti teorinę dokumentikos literatūrą ir apibendrinant teorinę medžiagą pasakyti, kaip tyrėjai supranta dokumentiškumą.

Pirmame šios dalies skyriuje bus paaiškinta, koku pagrindu yra įvedama perskyra tarp dokumentikos ir dokumentiškumo. Antrame skyriuje bus pagrįstas dokumentikos dialektikinis pobūdis ir apžvelgiama, kaip tyrėjai reflektuoja dokumentiškumą. Trečiame skyriuje bus aptarta, kaip dokumentas tampa dokumentika. Paskutiniame skyriuje bus aptartos refleksyvumo dokumentikoje galimybės ir problemos.

²⁷ Francesco Casetti savo knygoje *Kino teorijos 1945-1995* išskiria tris kino teorijų paradigmas - ontologinę, metodologinę ir sritinę paradigmas. Trumpai sakant, ontologinė kino teorija bando atsakyti į klausimą „kas yra kinas?“, metodologinė siekia naujų mokslinių būdų kaip kinas galėtų būti tiriamas, o sritinė paradigma susitelkia ties tam tikrų problemų tyrimu remiantis empiriniais duomenimis. Francesco Casetti, *Theories of Cinema: 1945-1995*, translated by F. Chiostrì, E. G. Bartolini-Salimbeni, T. Keslo, Austin: University of Texas, 1999, p. 13-16, prieiga internetu:

https://books.google.lt/books/about/Theories_of_Cinema_1945_1995.html?id=H2UnUmWnHmEC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q=kracauer&f=false [žiūrėta 2019-05-01].

1.1. Dokumentika ir dokumentiškumas

Perskyra tarp dokumentikos ir dokumentiškumo įvedama dėl kelių priežasčių. Visų pirma, atrodo, kad užsiimti ontologiniu klausimu „kas yra dokumentika?“ nėra prasminga, kadangi dažniausiai rastas atsakymas neaprepia visų empirinių duomenų. Verčiau yra kelti klausimus apie funkcionavimo būdą – „kaip tai padaryta?“ ir „kaip tai reiškiasi?“. Romanas Jakobsonas panašiai elgėsi su literatūros sąvoka ir pažymėjo, kad „literatūros mokslo objektas yra ne literatūra, o literatūriškumas, t. y. tai, kas duotą kūrinį daro literatūros kūrinium“²⁸. Tirdamas poetikos ir lingvistikos ryšį, Jakobsonas klausia, „kas žodinių pranešimą padaro menu kūrinium?“, o bandydamas atsakyti į šį klausimą, išskiria šešias kalbines funkcijas²⁹. Vieną kalbinių funkcijų Jakobsonas pavadina poetine ir teigia, kad „poetinė funkcija [...] yra ne vienintelė, o dominuojanti, svarbiausia žodinio meno funkcija, tuo tarpu kitose kalbinės veiklos srityse ji yra šalutinis, papildomas komponentas“. Šitaip Jakobsonas parodo, kad poetinė funkcija yra „dėmesio sutelkimas į pranešimą dėl jo paties“, o poetiškumas nebūtinai sutampa su poezija ir gali reikštis įvairiose kalbiniuose diskursuose³⁰.

Taigi sekant Jakobsonu, dokumentikos teorijos objektu yra laikoma ne pati dokumentika, o **dokumentiškumas**, kuris yra suprantamas kaip tam tikras **medijos funkcionavimo būdas**. Todėl šiame darbe būtent ir siekiama išsiaiškinti, kaip tiksliai veikia dokumentiškumas. Taip pat iškeliamą prielaidą, kad dokumentiškumas, kaip ir poetiškumas, vienur gali dominuoti, o kitur gali pasireikšti tik kaip šalutinis komponentas. Kitaip tariant, dokumentiškumas nebūtinai sutampa su dokumentika.

Antrą priežastį, kuri iš dalies susijusi su ontologiniu klausimu, padiktuoja dokumentikos teorijos kūrėjas Billas Nicholsas. Svarstydamas apie dokumentikos apibrėžimą Nicholsas nurodo, kad mūsų žinios apie dokumentikos formą ir hipotezes, kas yra dokumentika, nuolat yra išbandomos bei yra priverstos keistis, kadangi atsiranda vis naujų dokumentikos patirčių bei

²⁸ Nijolė Keršytė, *Pasakojimų pramanai*, Vilnius: Vilniaus Universiteto leidykla, 2016, p. 21.

²⁹ Roman Jakobson, „Lingvistika ir poetika“, vert. B. Abraitienė, D. Kaladinskienė, *Baltos lankos*, 2004, Nr. 18-19, p. 6, 10-17.

³⁰ Ten pat, p. 15.

stiliaus, struktūros ir būdo transformacijų³¹. Pasižiūrėjus į tai iš kitos pusės, galima pasakyti, kad neverta užsiimti griežtu dokumentikos apibrėžimu, kadangi neįmanoma numatyti visų dokumentiškumo apraiškų iš anksto.

Taip pat ši perskyra įvedama dėl to, kad žodis dokumentika (*documentary*) dažniausiai siejamas su dokumentiniu kinu (kartais su audio medija), tačiau ne su kitomis dokumentiškumo apraiškomis. *Oksfordo anglų kalbos žodynas* pateikia tokį daiktavardžio „documentaries“ apibūdinimą: „kino, televizijos arba radijo programa, kurioje pateikiamas faktinis reportažas apie tam tikrą temą“³². *Tarptautinių žodžių žodyne* „dokumentika“ taip pat vadinami „dokumentiniai kino ir televizijos filmai“³³. Bene toks pats „dokumentikos“ aiškinimas pateikiamas ir *Bendrinės kalbos žodyne*: „kino rūšis, kurios pagrindinė medžiaga yra realūs gyvenimo įvykiai“³⁴. Siekiant atsiriboti nuo pirminės žodžio „dokumentika“ reikšmės, pravartu įsivesti skirtį tarp „dokumentikos“ ir „dokumentiškumo“ sąvokų.

Verta paminėti, jog R. Dubinskaitė savo disertacijoje *Dokumentalumo koncepcijos ir formos Lietuvos videomene: tarp dokumentinio kino ir vaizduojamojo meno* taip pat įveda perskyrą tarp dokumentikos ir dokumentalumo, kuriuo ji pavadina dokumentikos bruožus. Šį terminą Dubinskaitė aiškina taip: „Dokumentalumo sąvoka šiame tyrime pirmiausia nurodo, kad dokumentinis filmas ar videomeno kūrinys pretenduoja būti laikomu istorinio pasaulio tikrovės dokumentu, kuris paremtas indeksiniu ženklo ir referento atitikimu ir liudija faktinę tiesą, apie konkretų tikrovės fragmentą ar aspektą“. Toliau Dubinskaitė atskiria dokumentalumą, realizmą bei tikroviškumą³⁵. Menotyrininkė taip pat įveda panašią skirtį, tačiau pasitelkia kitokį pagrindimą bei sąvoką „dokumentalumas“ vis tik sieja su dokumentika, skirtingai nei šio darbo autorius. Panašu, kad Dubinskaitei daug svarbiau buvo įvesti dokumentikos supratimų daugiskaitę: „disertacijos pavadinime panaudota dokumentalumo koncepcijų ir formų daugiskaita nurodo, kad nėra vieningo apibrėžimo, kas yra dokumentalumas“ ir tai yra adekvatus tyrėjos žingsnis, kadangi

³¹ Bill Nichols, *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 25.

³² *Oxford Dictionary of English*, second edition, ed. Catherin Soanes, Angus Stevenson, Oxford University press, p. 511.

³³ *Tarptautinių žodžių žodynas*, antra pataisyta laida, red. Algimantas Kinderys, Vilnius: Alma Littera, 2003, p. 178.

³⁴ „Dokumentika“, *Bendrinės kalbos žodynas*, red. kolegija: D. Liutkevičienė (vyr. red.), G. Naktinienė, R. Petrokienė, D. Svetikienė, K. Vosylytė, J. Zabarskaitė, Atnaujinta 2018-10-04, prieiga internetu: <http://bkz.lki.lt/?id=9122> [žiūrėta 2019-04-12].

³⁵ Renata Dubinskaitė, *Dokumentalumo koncepcijos ir formos Lietuvos videomene: tarp dokumentinio kino ir vaizduojamojo meno*, Disertacijos santrauka, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 28

disertacijos tikslas yra atskleisti „kokios dokumentalumo formos yra būdingiausios Lietuvos videomeno kūriniam“³⁶ Reikia manyti, „dokumentalumas“ ir „dokumentiškumas“ yra sinonimai, tačiau visgi šiame darbe dėl tam tikros asmeninės preferencijos yra pasirenkama vartoti „dokumentiškumas“.

Taigi remiantis išdėstytais argumentais yra įvedama perskyra tarp dokumentikos ir dokumentiškumo. Ir būtent tokia „jakobsiniškai“ suformuota dokumentiškumo samprata atveria galimybes svarstyti, kaip dokumentiškumas reiškiasi ne vien dokumentiniame kine, bet ir kitose meno srityse ar medijose.

1.2. Dokumentiškumas santykiyje su tikrove

Dokumentika yra dialektinėje įtampoje tarp tikrovės atvaizdavimo ir tikrovės keitimo. Kino „akis“ turi mechanines galimybes objektyviai įrašyti tikrovę, tačiau šalia visada esti kūrėjas, ar tai būtų režisierius, operatorius, montuotojas ar kt. Abu komponentai yra svarbūs dokumentiškumui, tačiau kelia nemažai klausimų. Visų pirma kyla poreikis išsiaiškinti, kuris jų esminis, bei kelti tokius klausimus: ar galima perdaryti įrašytą tikrovę išlaikant tinkamą santykį tarp kino ir vaizduojamos tikrovės? kokios yra dokumentikos ribos ir kur prasideda jau fikcijos kūrimas? kieno tiesos, kūrėjo ar socialinių veikėjų³⁷, pateikiamos dokumentikos kūrinys? kiek dokumentikos kūrėjas privalo stebėti, o kiek provokuoti tikrovę? Šiuos klausimus galima apibendrinti kaip dialektinį konfliktą tarp objektyvumo ir subjektyvumo, reprezentacijos ir interpretacijos, stebėjimo ir intervencijos, kadangi būtent šios kategorijos implikuoja medijos ir kūrėjo santykį. Šiame skyriuje būtent ir bus svarstomas šių kategorijų santykis.

1.2.1. Tarp realizmo ir formavimo

Ši tikrovės reprezentacijos problema būdinga ne tik dokumentikai, bet kinui. Tiesą sakant, tai yra dvi kino kryptys, kurios užsimezgė dar su kino ištakomis. Broliai Lumière'ai pirmieji realizavo kino prigimtį, objektyviai įrašydami tikrovę, filmuodami gyvenimo tėkmę, mažiausiai valdomomis ir nesąmoningomis akimirkomis gatvėje. Negana to, Lumière'ai vengė palikti bet

³⁶ Ten pat, p. 28, 26.

³⁷ Žr. 135 išnašą, 65 p.

kokius asmeninius pėdsakus ir kiną suprato kaip grynai mokslinį interesą. S. Kracaueris šią kino kryptį vadina realistine tendencija. Tuo pačiu metu, kai Lumière'ai kūrė ir rodė savo realistinius filmus, Georges`as Mélièsas kine išvelgė galimybę kurti įsivaizduojamą pramanų pasaulį. Šis režisierius atsimetė nuo Liumjerų mokslinio smalsumo ir atsidavė fantazijos malonumui. Kracaueris Méliès'o kiną įvardino kaip formavimo tendenciją ir teigė, kad ši tendencija yra būdinga ne tik kinui, bet ir kitoms medijoms. Tai yra esminis realistinės ir formavimo tendencijų skirtumas. Realistinė tendencija yra kino/foto prigimtis, tuo tarpu formavimas yra kitų medių įtaka. Kracaueris išvelgė dialektinę įtampą tarp šių tendencijų ir teigė, kad abi jos kartais sueina į atvirą konfliktą³⁸. Sekant Kracauerio skirtimi galima apibendrinti, jog realistinė tendencija atitinka objektyvumo, reprezentacijos ir stebėjimo kategorijas, o tuo tarpu formavimo tendencija sutampa su subjektyvumo, interpretacijos ir intervencijos kategorijomis.

Panašų konfliktą tarp mechaniško atvaizdavimo ir kūrybingumo perteikimo galima išvelgti ir dokumentinio kino susiformavimo pradžioje. Johnas Griersonas recenzuodamas Roberto Flaherty filmą *Moana* (1926) pirmasis anglakalbėje literatūroje panaudojo dokumentikos (*documentary*) terminą. Griersonas rašė, kad filmas *Moana* „būdamas vizualus pasakojimas apie Polinezijos jaunimo kasdienybę pasižymi dokumentine verte“³⁹. Vėliau Griersonas pats paaiškino šią sąvoką: dokumentika tai „kūrybingas aktualybės apdorojimas“ (*creative treatment of actuality*)⁴⁰. Visgi Griersono apibrėžimas kartais kritikuojamas, dėl neaiškumo, ką nurodo žodis „actuality“. Pavyzdžiui, kino tyrėjas Noėlis Carrollis mano, kad šiuo apibrėžimu Griersonas norėjo atsiriboti nuo Liumjerų filmų (kurie dažnai įvardinami vartojant prancūzišką terminą „actualité“) bei nuo kino kronikų (*newsreels*). Pagal Carrollį, tokiu būdu buvo bandoma įtvirtinti nuomonę,

³⁸ Reikia pasakyti, jog Kracaueris taip pat teigė, kad teisinga pusiausvyra tarp šių tendencijų kine yra tada, kai vadovauja realistinė tendencija. Tyrėjas siekė atskleisti ir užtvirtinti būtent šios medijos specifiškumą ir teigė, kad kai kalba pasisuka apie meniškų filmus, tada yra pasitelkiami ankstesnių menų estetikos kriterijai, o tai nėra teisinga kino atžvilgiu. Pagal Kracauerį, kinui galima taikyti „meno“ kategoriją tik, jei yra performuojami estetikos kriterijai pagal kino medijos prigimtį. Vis dėlto šiame darbe nesivadovaujama tokiu pusiausvyros supratimu. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 30-33, 36-40.

³⁹ „[...] being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth, has a documentary value“. Forsyth Hardy, *Grierson on documentary*, University of California Press, 1966, p. 13. Prieiga internetu; https://books.google.lt/books?id=mfKmXC8K9P8C&pg=PA13&source=gb_s_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false [peržiūra 2019-04-02].

⁴⁰ Ten pat, p. 13.

jog dokumentinis kinas gali perkurti tikrovę kūrybiškai, yra kai kas daugiau nei „gyvenimo tėkmė“ užfiksuota objektyvo⁴¹.

Kiek kitokios nuomonės laikosi Brianas Winstonas teigdamas, kad Griersono aplinkoje „aktualybė“ reiškia tą patį, ką ir reiškę, kai pirmą kartą buvo pavartotas anglų kalboje: tai žodžio „tikrovė“ sinonimas⁴². Būtent dėl to tyrėjas pabrėžia, kad formuluotė „kūrybingas aktualybės apdorojimas“ yra prieštaraujanti pati sau, kadangi prielaida, jog bent kažkiek „aktualybės“ (kitaip sakant, tikrovės) lieka po „kūrybingo apdorojimo“, yra klaidinga ir dviprasmiška. Winstonas šį „nesusipratimą“ aiškina kaip Griersono neapsisprendimą, kas turėtų būti vadinama dokumentika. Akivaizdu, kad dokumentika turėjo pareikšti rimtą pretenziją į tikroviškumą, tačiau, anot Winstono, Griersonas nenorėjo šios pretenzijos paremti vien tik mechanine kino aparato prigimtimi. Sujungdamas mechanišką atvaizdavimą ir kūrėjo buvimą, Griersonas sugalvojo savo dokumentikos apibrėžimą, kuriuo remiantis dokumentika yra „kūrybingas aktualybės apdorojimas“. Tuo pačiu, kaip teigia Winstonas, Griersonas sukūrė ir dokumentikos supratimo problemą⁴³. Akivaizdu, kad Winstonas kritikuoja Griersoną už tai, kad tampa neaišku, kuris komponentas suponuoja dokumentiškumą. Tačiau ar nėra taip, kad dokumentikos krikštatis išvelgė ir pačią ambivalenciją kaip dokumentiškumo esmę bei pabandė ją perteikti savaip. Kitaip tariant, Griersono apibrėžimas nepateikia aiškaus atsakymo, apie tai, kas turėtų būti laikoma dokumentiškumu, kadangi dokumentiškumas ir yra įtampa tarp dviejų polių. Paradoksalu, tačiau dokumentikos tyrėjai iki šių dienų bando išspręsti šią dokumentikos „problemą“ ir pasakyti, kas yra dokumentiškumas.

N. Carrollis savo tekste *Nefikciniai filmai ir postmodernus skepticizmas* gina galimybę dokumentikai būti objektyvia, teigdamas, kad dokumentika yra selektyvi ir gali būti šališka, tačiau tai neprieštaruoja objektyvumui iš esmės. Tyrėjas lygina dokumentiką ir kitus tyrimo būdus, kuriais yra vadovaujama istorijos, žurnalistikos, chemijos ir fizikos moksluose ir teigia, jog visų šių mokslų tyrimo būdai taip pat yra selektyvūs⁴⁴. Tad kinotyriminkas teigia, kad nereikėtų kelti kitokių kriterijų nefikciniam kinui, jeigu selektyvumas yra įmanomas netgi ir tiksluosiuose moksluose. Pagal Carrollį, dokumentika, kaip ir kiti tyrimo būdai, paklūsta objektyvumo

⁴¹ Noël Carroll, *Engaging the Moving Image*, New Haven & London: Yale University Press, 2003, p. 194.

⁴² Brian Winston, *Claiming the real: the documentary film revisited*, London: British Film Institute, 1995, p. 13.

⁴³ Ten pat, p. 11.

⁴⁴ Reikėtų pasakyti pastabą, jog Carrollis pasirenka svarstyti tikslųjų ir humanitarinių mokslų tyrimo būdų panašumą, kuris geriau pagalvojus galioja kiekvienoje gyvenimo sferoje. Tačiau nesvarsto skirtumų ir to, kad tikslieji mokslai turi visai kitokius objektyvumo kriterijus. T. y. „tiesa“ šiuose moksluose gali būti pamatuota, apibrėžta ir t. t.

protokolams bei atsakingumo principui, kurie gali užkirsti kelią neobjektyvumui ir neteisingai informacijai (ir būtent tuo skiriasi nuo fikcinio kino). Aišku, ne kiekvienas dokumentininkas būtinai laikosi šių protokolų, tačiau moksliniai tyrėjai taip pat turi galimybę nusižengti objektyvumo taisyklėms. Pagal Carrollį, dokumentikos kūrėjai turi ugdytis sąmoningumą savo kūrybinių atžvilgiu, o tai priveda prie savireguliacijos ir užtikrina objektyvumą⁴⁵.

Visai kitokį modelį siūlo dokumentikos tyrėjas Michaelas Renovas, parašęs knygą *Subjektas dokumentikoje*. Renovas teigia, kad nepaisant dokumentikos objektyvumo siekių, subjektyvumas dokumentikoje nors ir buvo represuojamas, visada buvo svarbus dėmuo. Pagal jį, dabar yra puikus metas pripažinti ir atsižvelgti į tai, kad „subjektas dokumentikoje tapo dokumentikos subjektu“⁴⁶. Taip pat Renovas teigia, kad nors kažkada dokumentika reiškė kažką kitą, tačiau „neseniai dokumentinis kinas taip pat pradėjo reikšti nebaigtumą ir svarstymus, prisiminimus ir įspūdžius, asmeninių pasaulių vaizdinius ir jų subjektyvų konstravimą“⁴⁷. Pagal Renovą, dokumentika ne tik gali būti sudaryta iš struktūrų, kurios kuria fiktyvumą (montažas, kameros kampai, garso (ne)dermė ir t. t.), bet neišvengiamai turi būti sudaryta šių struktūrų⁴⁸.

Carrollio ir Renovo pozicijos skirtingos, tačiau jie abu siekia paneigti dokumentiškumo dialektiką ir įvesti hierarchiją tarp skirtingų polių. Carrollis pasisako už objektyvumą, reprezentaciją ir stebėjimą, tuo tarpu Renovas gina subjektyvumą, interpretaciją ir intervenciją. Abu tyrėjai pripažįsta „kitos pusės“ buvimą, tačiau savo darbais siekia iširti tik vieną, pagal juos esminį, dokumentiškumo komponentą. Tokie teoriniai svarstymai yra naudingi suprantant, kaip veikia tam tikra dokumentika, kuri išties gali būti priskirta vienam ar kitam produkavimo būdai, tačiau neapima visų empirinių duomenų bei tuo labiau nepaaiškina, kaip veikia dokumentiškumas.

Apibendrinant pristatytus teoretikų svarstymus, svarbu pabrėžti, kad dokumentika dialektiška. Pateikti teoriniai svarstymai tą užčiuopia, tačiau nepaaiškina, kaip tas dialektiškumas veikia. Todėl sekančiame skyriuje siekiama aptarti teorijas, kurios tuos dialektikos polių visgi apima.

⁴⁵ Noël Carroll, *Engaging the Moving Image*, New Haven & London: Yale University Press, 2003, p. 165-167.

⁴⁶ Michael Renov, *The Subject of Documentary*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2004, p. xx-xxi.

⁴⁷ Ten pat, p. 23.

⁴⁸ „For, it is not that the documentary consists of the structures of filmic fiction (and is, thus, parasitic of its cinematic "other") as it is that "fictive" elements insist in documentary as in all film forms.“ Michael Renov, „Introduction: The Truth About Non-Fiction“, in: *Theorizing documentary*, ed. M. Renov, New York, London: Routledge, 1993, p. 10.

1.2.2. Dokumentiškumo dialektika: intervencijos reprezentacija

Dokumentikos tyrėjas Billas Nicholas savo knygoje *Realybės reprezentacija* (taip pat ir vėlesnėse knygosė) parodė būtent empirinių duomenų įvairovę dokumentikos lauke ir tai, jog dokumentika gali būti kuriama ant skirtingų dokumentiškumo nuostatų. Vieni dokumentikos kūriniai gali siekti objektyvumo, tuo tarpu kiti gali būti linkę į labiau asmeninį santykį.

Knygoje *Realybės reprezentacijos* Nicholas aprašė skirtingas dokumentinės reprezentacijos kūrimo strategijas. Ekspozicinei dokumentikai būdingas „visažinis“ balsas už kadro, nesinchroninis garsas, montažas pasitelkiamas siekiant išlaikyti retorinį tęstinumą, tačiau nebijant laiko ir vietos šuolių. Stebimoji dokumentika – vienas iš šios reprezentacijos formos atitikimų yra *direct cinema* judėjimas JAV, 6 dešimtmetyje. Svarbiausia čia ne intervencijos strategija siekianti sukurti skaidrumo, lyg žiūrint pro langą į pasaulį, išpūdį. Nors dažnai tokia dokumentika yra suvokiama kaip labiausiai nekontroliuojanti įvykių, tačiau iš tikrųjų tokios dokumentikos kūrėjams ypatingai svarbi įvykių kontrolė filmavimo metu ir savikontrolė. Interaktyvioji (arba dalyvaujamoji) dokumentika – šiai kryptiai priklauso *cinéma vérité* judėjimas Prancūzijoje. Esminis tokios dokumentikos elementas yra pokalbis, priešingai nei stebimojoje dokumentikoje čia nevengiama parodyti kūrėjų ir subjektų santykio. Dažnai interaktyvioje dokumentikoje klausinama, ar dokumentikos kūrėjas gali reprezentuoti subjekto požiūrį į pasaulį, ar vis dėlto filmas yra labiau kūrėjo perspektyva. Galiausiai refleksyvioji dokumentika – atkreipia žiūrovo dėmesį į paties filmo formą ir struktūrą⁴⁹. Vėlesnėje knygoje *Įvadas į dokumentiką* Nicholsas pridėjo dar du reprezentacijos būdus. Poetinei reprezentacijai būdinga vizualinės asociacijos, ritmo svarba. Ir performatyvios reprezentacijos kūrėjas ekspresyviai parodo savo santykį su nagrinėjama tema⁵⁰.

Nors iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad Nicholsas išskaidė galimas dokumentines reprezentacijas į daugiau nei du polius, tačiau įmanoma Nicholso sistemą redukuoti į tą pačią dialektinę įtampą. Tokiu atveju ekspozicinė, stebimoji ir poetinė strategijos atitiktų objektyvumo

⁴⁹ Bill Nichols, *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 32-76.

⁵⁰ Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p. 102-105, 130-137.

polį, o tuo tarpu interaktyvioji (dalyvaujamoji), refleksyvioji ir poetinė dokumentika atstovauja subjektyvumo poliui. Įdomu yra tai, kad lūžinis taškas šioje Nicholso sistemoje yra tarp stebimosios ir interaktyvios dokumentikos, o tuo tarpu šių strategijų apraiškos (*direct cinema* ir *cinéma vérité*) kai kuriems tyrėjams ir kino kritikams yra tapačios ir jie linkę vieną maišyti su kitu, kaip teigia Nicholzas⁵¹. Tyrėjas Erikas Barnouw teigia, kad stebimosios dokumentikos atstovai suprato, jog kameros dalyvavimas iš tiesų keičia tikrovę. Kai kurie iš jų buvo susirūpinę tuo, kiti bandė mažinti savo dalyvavimą, tačiau galimybė stebėti įvykius juos vis tiek žavėjo. Tuo tarpu *cinéma vérité* pradininkas režisierius Jeanas Rouchas manė, kad kameros dalyvavimas išprovokuoja tikrąjį žmonių būdą, kuris įprastai yra užslėptas. Rouchas suprato kameros daromą poveikį, tačiau įžvelgė tame pranašumą ir galimybes⁵². Kitaip sakant, galima aptikti, jog abiejų skirtingų dokumentikos reprezentacijos strategijų atstovai buvo susižavėję kameros teikiama galimybe įrašyti pasaulį. Tik vieni pasirinko mažinti savo vaidmenį ir palikti intervenciją technikai, kiti nusprendė didinti savo vaidmenį ir taip artikuliuoti provokaciją, kelti objektyvios reprezentacijos galimybę. Tokiu atveju, nors dialektinė įtampa dokumentikoje ir neišvengiama, tačiau perėjimui iš vienos pusės į kitą užtenka vieno nedidelio žingsnio. Pavyzdžiui, kūrėjo pasirodymo viename iš filmo planų. Kitaip sakant, abi šios reprezentacijos strategijos remiasi panašiu audiovizualinės medžiagos fiksavimu, rinkimo metodu, t. y. dalyvavimas stebint. Skirtumas atsiranda tik dėl kūrėjo indėlio (ne)refleksijos ir (ne)artikuliuavimo. Kartu įrodoma, kad dokumentikos dialektiškumas atrandamas net ir Nicholso reprezentacijų klasifikacijoje.

Norint perprasti Billo Nicholso sampratą, dar reikia išnagrinėti kaip jis apibrėžia dokumentiką. Nicholzas dokumentinį kiną pavadino „blaivumo diskursu“ ir sutapatino dokumentiką su tokiomis „nefikcinėmis sistemomis“ kaip „mokslas, ekonomika, politika, užsienio politika, švietimas, religija“ ir t. t. Tyrėjas panaudojo blaivybės metaforą, nes pasak jo, šios sistemos retai pasinaudoja pramanytais dalykais bei „tiesiogiai, skaidriai ir betarpiškai“ nurodo savo santykį su tikrovę. Vis dėlto, nepaisant tokios giminystės, dokumentika dažnai nėra priimama kaip lygiavertė „blaivumo diskurso“ narė. Pagal Nicholzą, dokumentinis kinas yra priklausomas

⁵¹ Bill Nichols, *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 38.

⁵² Erik Barnouw, *Documentary: a history of the non-fiction film: 2nd revised edition*, New York: Oxford University Press, 1993, p. 253.

nuo vaizdų, kurie platonizmo tradicijoje yra suprantami kaip nuslepiančios tikrovės⁵³. Kitaip sakant, kitos Nicholso pateiktos „blaivumo sistemos“ operuoja vien kalba ir tai jas verčia laikyti skaidresnėmis, anot tyrėjo. Billas Nicholzas bando įrodyti, kad, nepaisant visko, dokumentika turėtų būti laikoma „blaivumo diskursu“. Kinotyrininkas tai daro įvardindamas dokumentikos ir fikcijos skirtingus veikimo būdus.

Pagal Nicholzą, dokumentika skiriasi nuo fikcijos tuo, kad nors ir naudoja panašias technikas, tačiau kuria argumentus, o tuo tarpu fikcinis kinas kuria istorijas⁵⁴. Fikciniame kine vaizdas ir garsas veikia kaip siužeto elementai, o tuo tarpu dokumentiniame kine audiovizualinė medžiaga funkcionuoja kaip įrodymai ir įkalčiai. Tyrėjas pripažįsta, kad pasakojimo konstravimas ir argumento pristatymas gali pasireikšti panašiomis formomis, tačiau argumentas visada yra nukreiptas į istorinę tikrovę ir čia esančias problemas. Nicholas rašo, kad „pasakojimai iš esmės priklauso nuo siužeto, o argumentai – nuo retorikos. Pasakojimai turi būti tikėtini, argumentai, be to dar ir įtikinantys.“⁵⁵ Šis pastebėjimas leidžia teigti, jog skirtingai nei fikcija, dokumentika reprezentuoja būtent tikrovę, o ne įsivaizduotą, metaforišką pasaulį („Instead of *a* world, we are offered access to *the* world“). Kita vertus, Nicholas pripažįsta ir subjektyvumo, interpretacijos bei intervencijos galimybes, todėl kartu įvardija dokumentiką kaip fikciją, kuri nėra tapati kitoms fikcijoms bei patikslina, kad dokumentika iš tiesų ne vien reprezentuoja pasaulį, bet ir suteikia galimybę į pasaulį („*a* view of *the* world“) pažiūrėti individualiu žvilgsniu⁵⁶. Nicholzas bando inkorporuoti dokumentiškumo dialektinę įtampą į savo teoriją, tačiau, kita vertus, šis tyrėjas susieja dokumentiką su visai kitokiomis sistemomis. Šis žingsnis neleidžia suprasti dokumentiškumo išskirtinumo, o tik padeda pagrindus lyginamajai analizei.

Kita vertus, galima pripažinti, jog Nicholzas nors ir išvelgdamas empirinių duomenų įvairovę vis tiek yra linkęs dokumentiką laikyti labiau objektyvia medija. Ne veltui Billo Nicholso pagrindinė tezė, kuri ne kartą suskamba knygoje, teigia, kad „gera dokumentika yra ta, kuri atkreipia dėmesį į filmo problemą, bet ne į save“⁵⁷. Ši tezė paremta tuo, kad pagal Nicholzą, dokumentikos varomoji jėga bei tai, kas įtraukia žiūrovus į žiūrėjimo patirtį, yra žinių gavimo

⁵³ Bill Nichols, *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 3-4.

⁵⁴ Nicholzas pateikia ir kitokius skirtumus tarp dokumentikos ir fikcijos veikimo, tačiau pastarąjį jis savo knygoje kartoja kelis kartus ir pabrėžia šio argumento svarbą. Siekiant operatyvumo šioje vietoje pateikiamas tik šis skirtumas.

⁵⁵ Ten pat, p. 20.

⁵⁶ Ten pat, p. 107-109, 114.

⁵⁷ Ten pat, p. 178-179.

malonumas arba „epistefilija“⁵⁸. Tokiais argumentais bandoma paaiškinti žiūrovo susidomėjimą, bet tyrėjas atranda atsakymą, kuris pagrįste apima tik tradicinę konvencinę dokumentiką. Pagal šią tezę, refleksivi dokumentika neišpildo žiūrovų geismo, neįsiklauso į jų norus. Tačiau nesusimąstoma, jog žiūrovai ne visada siekia faktinių žinių, o kartais labiau geidžia patyrimo. Tuo tarpu kinotyrininkė Stella Bruzzi savo knygoje *Naujoji dokumentika: kritinis įvadas* siekia koreguoti dokumentikos teoriją, papildyt ją naujaisiomis kultūros teorijomis ir pasiūlo modelį, išsprendžiantį dokumentikos dialektikos konfliktą.

Bruzzi aršiai kritikuoja Billo Nicholso reprezentacijų strategijų klasifikaciją teigdama, jog ji žalinga dokumentikos raidos idėja. Didžiausia šios teorijos blogybė, pagal Bruzzi, yra netiesiogiai implikuota idėja, kad „evoliucija“ yra nulemta dokumentikos kūrėjų noro atrasti būdą, kaip galima kurti autentiškiausią reprezentaciją. Šitaip tarsi teigiama, kad „kažkur utopinėje ateityje dokumentinis filmas sugebės visiškai sugriauti skirtumą realybės ir reprezentacijos“. Šį idealą Bruzzi ironiškai pavadina „grynąja dokumentika“⁵⁹ ir teigia, kad idealas iškreipia žiūrovų bei kūrėjų manymą apie dokumentiką⁶⁰. Svarbu yra tai, kad ši kinotyrininkė ne tik kritikuoja polinkį dokumentiką sieti su tiesos imperatyvu, tačiau ir pasiūlo modelį, kuris išlaisvina mąstymą apie dokumentiką.

Stella Bruzzi teigia, kad Nicholsas ir kiti teoretikai neįvertino dialektinio ryšio tarp dokumentinės reprezentacijos ir tikrovės. Dokumentiniai filmai nesugeba įgyvendinti savo intencijų, išpildyti „grynosios dokumentikos“ idealo, todėl dokumentika yra užprogramuota būti nesėkminga. Negana to, kinotyrininkė teigia, kad šis dialektinis ryšys yra puikiai suprantamas kiekvienam dokumentikos žiūrovui, nes sutartis tarp dokumentikos kūrėjo, tikrovės ir suvokėjo yra pakankamai aiški - dokumentika niekada neištrins skirtumo tarp savęs ir tikrovės, tačiau reprezentacija nereiškia neigiamo tikrovės pažeidimo. Dokumentika yra kuriama susiduriant su dialektine įtampa tarp aspiracijos ir potencialo, o dokumentinis tekstas pats atskleidžia šią susikaupusią įtampą⁶¹. Tai yra išlaisvinanti idėja, kadangi būtent tai leidžia ir žiūrovams, ir

⁵⁸ Ten pat, p. 31.

⁵⁹ Šioje vietoje reikalinga pastaba, kad Bruzzi išties per daug aršiai kritikuoja Nicholso. Šio tyrėjo reprezentacijų klasifikacija pasibaigia arba refleksiviaja ar performatyviaja dokumentika (skirtingose knygose pateikti įvairūs variantai), o šios dokumentikos rūšys nėra „grynoji dokumentika“. Bet kita vertus, Nicholso pagrindinė tezė nurodo į tyrėjo polinkį realizmui, tad Bruzzi kritika yra pritaikoma ir naudinga.

⁶⁰ Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, second edition, London, New York: Routledge, 2006, p. 3-4.

⁶¹ Ten pat, p. 6-7.

kūrėjams susitaikyti su reprezentacijos problema ir iššūkiais. Negana to, ši idėja suteikia pagrindo paaiškinti intervencijos momentą. Bruzzi pripažįsta faktą, kad filmavimo momentu tikrovė nėra tokia, kokia buvo prieš intervenciją. Bet būtent ši konfrontacija tarp kameros ir tų, kurie patenka į objektyvą, yra sąlyga būtina kiekvienam dokumentiniam filmui. „Dokumentiniai filmai yra performatyvūs veiksmai ir jų tiesa susikuria tik filmavimo metu.“⁶²

Stella Bruzzi, kitaip nei Nicholsas, apibrėžia dokumentiką ne kaip tikrovės (anapus filmo) reprezentaciją, o būtent kaip **intervencijos reprezentaciją**. Vietoje naivaus tikėjimo, jog įmanoma reprezentuoti tikrovę taip lyg ten nebūtų buvę filmavimo įrangos, yra pasakoma, kad bet koks bandymas kurti dokumentiką yra akimirkos, kai pasikeičia tikrovė, įrašymas. Tokiu būdu išsprendžiamos problemos dėl dokumentikos dialektinės „kilmės“. Atsiranda supratimas, kad dokumentikos dialektinis konfliktas tarp objektyvumo ir subjektyvumo, prezentacijos ir reprezentacijos, stebėjimo ir intervencijos yra esminis dokumentikos dėmuo.

Kita vertus, dokumentiškumo dialektinės „kilmės“ įsisavinimas išlaisvina nuo klausimų, kurie iškelia tikrovės perteikimą ir tikrovės pakeitimą, tačiau pilnai neatsako į klausimą, kaip veikia dokumentiškumas. Stella Bruzzi teigia, kad dokumentika yra užprogramuota būti nesėkminga ir tai, jog žiūrovai puikiai supranta dokumentiškumo ambivalenciją. Kyla klausimas, koku būdu žiūrovai įveikia šią ambivalenciją? Kas žiūrovus priverčia dokumentiškumą patirti būtent kaip dokumentiškumą?

1.3. Nuo dokumentiškumo atgal prie dokumento

Praeitame skyriuje buvo nagrinėjamas dokumentiškumo santykis su tikrove ir išsiaiškinta, kad dokumentiką galima laikyti ne tik tikrovės reprezentacija, bet ir intervencijos reprezentacija, kadangi vien kameros buvimas daro įtaką visai aplinkai. Ji padeda išspręsti buvusį dialektinį konfliktą ir pereiti prie naujo klausimo, apie dokumento ir dokumentikos santykį, kuris ir bus apžvelgiamas šiame skyriuje. Iškeliama prielaida, jog dokumentiškumo dialektinė įtampa aptinkama ne tik tarp jau aprašytų kategorijų (objektyvumo/subjektyvumo; reprezentacijos/interpretacijos; stebėjimo/intervencijos), bet ir tarp dokumento bei dokumentikos. Kitaip sakant, dokumentikos kūrėjas turi mąstyti ne tik apie savo santykį su tikrove, bet ir apie audiovizualinio dokumento kaitą.

⁶² Ten pat, p. 10.

1.3.1. Dokumentiškumas kaip patyrimas

Aš susimąščiau, o kas yra Nepriklausomybės aktas? Tik popierius...

Jono Basanavičiaus veikėjas iš filmo *Grąžinti Nepriklausomybę*

Šiame poskyryje bus apžvelgtos teorijos, kurios dokumentiškumą supranta kaip patyrimą, kadangi tai leis geriau suprasti, kaip veikia dokumentiškumas. Tačiau prieš teorinius svarstymus, verta prisiminti Lietuvai istoriškai svarbų įvykį, kuris taip pat apipintas dokumentiškumu.

Artėjant Lietuvos valstybės atkūrimo šimtmečiui, 2017 metų, kovo 29 dieną Vokietijos diplomatiniam archyve, VDU profesorius Liudas Mažylis aptiko Lietuvos valstybei ir visuomenei itin svarbų Vasario 16-osios Lietuvos Nepriklausomybės Aktą. Nepaisant to, kad dokumento turinys buvo žinomas iki tol ir įvykis nesuteikė jokių naujų mokslinių žinių („atradimas“ sąlyginis), tai sukėlė nemažai visuotinio džiaugsmo. Net atsirado tvirtinimų, kad šis dokumento variantas yra „originalų originalas“, nors kartu yra žinoma, kad galimos dar bent dvi šio originalo versijos, sukurtos ir tuo pačiu metu ir tomis pačiomis rankomis užrašytos/pasirašytos (kitai sakant pilnai atitinkančios „originalo“ ar net „originalų originalo“ kriterijus). Tikėjimas dokumentu kaip „originalų originalu“ kiek nustelbė tai, kas slypi už paties atradimo fakto. Juk būtent atradimo faktas/surastumas kuria įspūdį, jog dokumentas yra persmelktas autentiškumo ir atkeliavo tiesiai iš praeities ir būtent šis faktas nesutrukdytų džiaugtis atrastu dokumentu, net jei, mums nežinant, jis būtų ir neoriginalus, t.y. falsifikatas.

Minėtas įvykis netrukus susilaukė adaptacijos netikros dokumentikos (*fake documentary*) žanro⁶³ filme *Grąžinti Nepriklausomybę* (rež. S. Baradinskas, idėjos autorius O. Šurajev, 2018). Jame neaiškiais aplinkybėmis prisikėlę Lietuvos Respublikos signatarai Jonas Basanavičius,

⁶³ Čia naudojamos būtent „netikros dokumentikos“ terminas atsisakant „mokumentikos“ ar kitų panašių sąvokų. Šio žanro filmų tyrėja Alexandra Juhasz teigia, kad sąvoka „netikra dokumentika“ yra daug tinkamesnė žanro apibūdinimui, kadangi galima ne tik šaipytis (*mock*), o taip pat ir imituoti, kopijuoti, parodijuoti ir t.t. Taip pat tyrėja pažymi, kad būtent netikros dokumentikos įvardinimas kaip tokios leidžia aiškiai atskirti tikra nuo netikro ir nebijoti šių plotmių susimaišymo. Alexandra Juhasz, Jesse Lerner, „Introduction: Phony Definitions and Troubling Taxonomies of the Fake Documentary”, in: *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, ed. Alexandra Juhasz, Jesse Lerner, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, p. 7-8.

Antanas Smetona, Antanas Stulginskis ir Petras Klimas kiekvienas dėl savų tikslų keliauja į Berlyną atsiimti Nepriklausomybės akto. Kaip ir tikrovėje, Vokietijos archyvarai dokumento negrąžina, kadangi Lietuvai jis teisiškai nepriklauso, tad signatarai neįgyvendina savo misijos. Grįžtant atgal į Lietuvą Jonas Basanavičius ima nuodugniau mąstyti apie Nepriklausomybės akto kaip fizinio dokumento reikšmę. Tautos patriarcho veikėjas nusprendžia, jog aktas tėra popierius, o Nepriklausomybės patyrimas nepriklauso nuo popieriaus originalumo. Dėl to signatarai nusprendžia suklastoti aktą ir atveža dokumentą su keturiais parašais (vietoje dvidešimties parašų), kuriuo lietuvių tauta filmo tikrovėje lygiai taip pat džiaugiasi kaip ir tikru. *Grąžinti Nepriklausomybę* parodijuoja tikrąjį Nepriklausomybės akto grąžinimo įvykį, tačiau kartu filmas siūlo atsakymą į klausimą, ar dokumento patyrimas priklauso nuo jo ontologijos ar nuo ryšio tarp objekto ir subjekto.

Kitas svarbus aspektas yra tai, kad signatarai, suklastoję Nepriklausomybės aktą, savaime verčia atkreipti dėmesį į paties filmo formą – tai taip pat yra dar viena klastotė, kuri apsimeta dokumentu. Šį kartą (skirtingai nuo Nepriklausomybės akto) formalios ypatybės, t. y. filmavimo stilius, techninės galimybės, kameros buvimas, yra klastojamos be priekaištų, tačiau, nepaisant to, žiūrovui nereikia papildomų įrodymų siekiant atskleisti falsifikatą. Kaip rašo Stella Bruzzi apie amerikiečių netikros dokumentikos filmą *This is spinal tap* „tik marsietis, kuris nieko nežino apie kiną ir satyrą, galėtų palaikyti *This is spinal tap* autentiška dokumentika“⁶⁴. Lygiai tas pats galėtų būti pasakyta ir apie filmo *Grąžinti nepriklausomybę* žiūrovą. Tačiau galima į tai pažiūrėti ir kitu kampu. Svarbi netikros dokumentikos pamoka yra ta, kad dokumentikos identifikacija nepriklauso nuo formalaus atrodymo. Filmavimo stiliaus atpažinimas priklauso nuo žiūrovo žinių apie pasaulį ir kultūrą, dokumentiką ir kiną. Kitaip sakant, kiekvieną kartą atsiradus abejonei „ar tai yra dokumentika?“ atsakymas reikalauja kažko už dokumentikos ribų. Paradoksalu, tačiau retkarčiais tas „kažkas“ gali būti (pasi)tikėjimas, jog tai yra tikra, jog tai įvyko, o tai, kas yra paremta (pasi)tikėjimu, gali ir suklaidinti.

Prie tokių galima priskirti ir nebaigtą 1942 metais filmuotą propagandinį filmą *Getas*, kuris buvo atrastas Rytų Vokietijos archyvarų, iškart po karo. Filmą vaizdavo žydų gyvenimą gete karo metu, gretindamas menamą prabangą, turtus su tikra kančia, mirtimi ir siaubu. Keturis

⁶⁴ *This is spinal tap* filme yra imituojamas sunkiojo metalo grupės turas po Ameriką bei parodijuoja tokio pobūdžio grupių elgesys. Pačiame filme nėra tiesioginės užuominos apie imitavimą, tačiau satyros kiekis nepalieka žiūrovui abejonių. Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, second edition, London, New York: Routledge, 2006, p. 189.

dešimtmečius nežinant, kas iš tikro sukūrė šiuos vaizdus, fragmentai iš šio filmo buvo naudojami kaip dokumentai su trūkumais, tačiau tinkami reprezentuojant holokaustą. Vėliau buvo atrasta papildoma juosta, kurios dėka pasimatė nacių režisūra ir įvyko radikalus pokytis filmo identifikacijoje. Izraelio režisierė Yael Hersonski sukūrė filmą *Nebaigtas filmas*, kuriame naudojant seną ir naują medžiagą scenų sukurtumas tampa akivaizdus bei šis filmas artikuliuoja buvusį filmą kaip įsigyvenimą į nacių žvilgsnį⁶⁵. Tyrėja Jaimie Baron aprašydama šį atvejį teigia, kad rastos medžiagos „surastumas“ (*foundness*) yra būtent tai, kas sudaro išpūdį, jog dokumentas buvo „iškastas iš praeities“ ir tai, kas verčia neabejoti istoriškumu, autentiškumu⁶⁶.

Tokie atvejai parodo, kad dokumentiką ir dokumentiškumą mes, kaip žiūrovai, visų pirma suprantame kaip žiūrėjimo patirtį, o tik po to kaip kino objektą. Kino fenomenologė Vivian Sobchack teigia, kad dokumentikos terminas nurodo ne tik į filmo rūšį, žanrą, formą, tačiau ir į subjektyvų santykį su kinematografiniu objektu. Kitaip sakant, dokumentika yra labiau *patyrimas*, nei konkretus objektas⁶⁷.

Sobchack remdamasi psichologu Jeanas-Piere'as Meunier įvardina, kad yra galimi trys skirtingi žiūrėjimo režimai: fikcinio kino, mėgėjiškų filmų (*home movies, film-souvenir*) ir dokumentinio kino identifikacija. Žiūrovo apsisprendimą ir identifikaciją lemia asmeninės žinios bei prielaidos, o taip pat nukreiptumas į matomą filmo objektą. Būtent dėl to Meunier teigia, kad suvokėjas žiūrėdamas mėgėjišką filmą, kuriame rodomi jo pažįstami, draugai, giminės ir t. t. identifikuoja juos kaip įvykius ir asmenius, kurie egzistuoja už ekrano ribų, bei dažniausiai nieko naujo nesužino, kadangi gerai pažįsta asmenis, vietas, galbūt net pats dalyvavo filmuojamuose įvykiuose. Dėl to tokio pobūdžio filmai dažniau žiūrimi dėl pakartotinio įvykio patyrimo, nostalgijos sužadavimo⁶⁸. Tuo tarpu fikcinio filmo personažus žiūrovas priima kaip nerealius ir išgalvotus, tačiau yra radikaliam priklausomas nuo filmo turinio pateikiamų žinių. Žiūrovas priima vaizdus kaip tiesiogiai duotus ir tai verčia susklisti įprastą žinojimą. Tuo tarpu dokumentinis kinas užima tarpinę identifikacijos poziciją. Suvokėjas žiūrėdamas dokumentiką yra priklausomas ir nuo savo žinojimo ir nuo suteikiamo žinojimo. Tam tikra žinių stoka netgi yra būtinas

⁶⁵ Natalija Arlauskaitė, „Dokumentas ir / ar prisijaukintas valdžios žvilgsnis: „Blokados“ archyvas“, *Politologija Specialusis numeris: „Politika ir medijos“*, T. 69, Nr. 1, 2013, p. 104.

⁶⁶ Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience of history*, London and New York: Routledge, 2014, p. 15.

⁶⁷ Vivian Sobchack, „Towards a Phenomenology of Nonfictional Film Experience“, in: *Collecting visible evidence*, eds. J. M. Gaines, M. Renov, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, p. 241.

⁶⁸ Sobchack teigia, kad būtent todėl šie filmai prancūziškai vadinami „*film-souvenir*“.

dokumentinio režimo elementas, nes žiūrovas „pildo“ savo žinojimą stebėdamas dokumentikoje vaizduojamus objektus. Meunier apibendrina šiuos trys režimus teigdamas, kad kuo daugiau žiūrovas ekrane ieško specifinių žinių, tuo mažiau turi šansų išvelgti gyvenimą už ekrano ribų. Dar kitaip tariant, kuo daugiau susikoncentruojama į, tuo mažiau yra matoma *pro*⁶⁹.

Sobchack papildo Meunier teoriją ir teigia, kad identifikacijos forma gali būti nuspėjama, tačiau niekada neapribota. Pavyzdžiui, niekas nepaneigs, kad suvokėjas žiūrėdamas fikcinį filmą gali susimąstyti apie matomus aktorius ir tuo metu „persijungti“ būtent prie dokumentinio žiūrėjimo režimo. Žiūrovo patyrimas yra dinamiškas, lankstus, o kartu ir fiksuotas bei konvencionalus. Tai yra patvirtinimas to, ką žiūrovas ir taip žino – žiūrint suvokėjas galutinai nusprendžia, ką reikia laikyti atmintimi, fikcija ar dokumentu⁷⁰. Šios Sobchack išvalgos leidžia teoriškai paaiškinti, kodėl dokumentiškumas galėtų būti laikomas patyrimu. Kita vertus, Sobchack teiginiai nepateikia jokių analizės įrankių bei neatskleidžia, kaip šis patyrimas yra struktūruotas. Tyrėja Jaimie Baron pasitelkia Sobchack teoriją ir aprašo, kaip įmanoma pagrįsti dokumentiškumo patyrimą struktūriškai.

Jaimie Baron knygoje *Archyvo efektas: rasta medžiaga ir audiovizualinės istorijos patirtis* tiria archyvinės medžiagos kiną, kuri pavadina „pasisavinimo filmais“. Baron teigia, kad dabartinė situacija (turimas omeny skaitmenizavimo procesas ir audiovizualinės medžiagos kiekio didėjimas) reikalauja performuluoti archyvinių dokumentų sampratą ir verčiau kalbėti apie „receptijos patirtį“ nei naudoti „archyvinės medžiagos“ sąvoką kaip nuorodą į institucinę saugojimo vietą, kuri net nebėra tokia aktuali. J. Baron įvardintą receptijos patirtį siūlo vadinti „archyvo efektu“ (*archive effect*). Pagrindinė paskata šiai reformacijai kyla iš supratimo, jog dokumentai gali egzistuoti kaip archyviniai tik tada, kai tam tikro filmo žiūrovas suvokia to filmo dokumentus kaip kilusius iš kitur ir bent jau iš dalies supranta pirminio naudojimo kontekstą. Pagal tokią prielaidą, nebeįmanoma atskirti, kuris dokumentas yra iš tiesų „rastas“ namų aplinkoje, o kuris „ištrauktas“ iš archyvo. Dėl to J. Baron pasirenka terminą „pasisavinimo filmai“, kadangi tokiu būdu yra pažymima, jog naudojami dokumentai „patyria“ teksto ir konteksto pakeitimą⁷¹.

Jaimie Baron argumentuoja, kad „archyvo efektas“ yra nulemtas teksto struktūros, o vienas iš elementų, kuris iškelia šį efektą, yra „laikinis neatitikimas“ (*temporal disparity*). Laikinis

⁶⁹ Ten pat, p. 242-244.

⁷⁰ Ten pat, p. 252-253.

⁷¹ Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience of history*, London and New York: Routledge, 2014, p. 17, 19-20.

neatitikimas leidžia žiūrovui suvokti skirtumus tarp „tada“ ir „dabar“, į kuriuos yra nurodoma tame pačiame filme. Dažniausiai laikinis neatitikimas yra išryškinamas montažo pagalba, gretinant archyvinę ir kūrėjo nufilmuotą, spalvotą ir nespalvotą, sugadintą ir sveiką medžiagą. Kitaip sakant, šis elementas visada turi būti išryškintas vizualiai ir tik tada galima tikėtis „archyvo efekto“⁷². Baron taip pat pastebi, kad filmo peržiūros metu visada veikia trys laikinumai: archyvinės medžiagos „tada“, filmo kūrimo „dabar“ bei žiūrovo peržiūros „dabar“. Vis dėlto svarbu yra tai, kad laikinis neatitikimas turi būti išryškintas būtent tarp dokumentinės medžiagos „tada“ ir filmo kūrimo „dabar“. Visada esantis neatitikimas tarp filmo produkavimo ir žiūrovo suvokimo laiko, nelemia „archyvo efekto“ atsiradimo⁷³.

Kitas „pasisavinimo filmų“ struktūrinis elementas, kuris leidžia patirti „archyvo efektą“, būtų „intencijos neatitikimas“ (*intentional disparity*). Šis terminas apibūdina dokumentus, kurie nepasižymi praeities laiko žymėmis, tačiau yra suvokiami kaip kitokie dėl pirminės intencijos pėdsakų, „matomų“ net įvykus perkėlimui į naują kontekstą. Baron pažymi, kad įvardindama šį požymį, ji nenori pasakyti, jog įmanoma aptikti ir nesuabejoti, kokia buvo originali dokumento produkavimo intencija, tačiau teigia, kad nepaisant visos teorinės diskusijos dėl originalios autoriaus intencijos nustatymo, neįmanoma išvengti spėjimų, kokie buvo autoriaus ketinimai, ypač jei tai yra „pasisavinta“ audiovizualinė medžiaga. Tyrėja pažymi, kad ji svarstė naudoti naudoti ir „socialinio neatitikimo“ arba „retorinio neatitikimo“ terminus, kadangi surastas vaizdas visada nurodo į kažkokį kitokį kultūrinį lauką. Tačiau buvo pasirinktas būtent „intencijos neatitikimas“, kadangi suvokėjas (ir kuriantis, ir tik žiūrintis) visada klaidingai arba teisingai spėja apie turinio intenciją. Baron aprašomas „intencijos neatitikimo“ patyrimas būtent priklauso nuo šių likusių pirminės intencijos pėdsakų bei leidžia suprasti, kad dokumentai buvo klaidingai, t.y. ne pagal pirminius tikslus, panaudoti naujame filme. Šis „svetimumo“ pajautimas neleidžia nustatyti tikslios paskirties, tačiau dokumentams suteikia autentiškumo aurą, o tai paskatina atsirasti „archyvo efekto“ patyrimui⁷⁴.

Jaimie Baron teorinė prieiga yra naudinga tuo, kad šituo atveju yra pateikiami aiškūs analizės instrumentai. „Archyvo efektas“ kaip patyrimas yra pagrindžiamas ne vien išvalgomis apie žiūrėjimo režimus (kas yra šiek tiek akivaizdu), o analizuojant tekstus, kuriuose šis efektas

⁷² Ten pat, p. 36-40

⁷³ Ten pat, p. 41-42.

⁷⁴ Ten pat, p. 43-45

atsiranda. Verta pastebėti, kad Baron metodika gali būti pritaikyta ten, kur medžiaga yra savinamasi, tačiau tai nebūtinai yra vien dokumentinis kinas, kadangi dokumentai gali būti „pasisavinti“ taip pat ir, pavyzdžiui, teatro spektakliuose. Taip pat Baron teorija bei kiti pavyzdžiai šiame skyriuje leido suprasti, kaip glaudžiai dokumentiškumas susijęs su patyrimu. Svarbu išvelgti tam tikrą paradoksalumą, tame, kad nuorodos, užuominos apie dokumento aurą, autentiškumą, surastumą, senumą ar originalumą leidžia iškilti dokumentiškumui, tačiau tai visgi neatsako į klausimą, kaip veikia dokumentiškumas. Greičiau tai yra patiriančiojo suvokėjo recepcijai svarbus dokumentiškumo efektas ar papildomas komponentas. Visgi prisiminus Nepriklausomybės akto pavyzdį ir turint omeny pateiktus autentiško patyrimo pavyzdžius, derėtų atsakymo apie dokumentiškumo veikimą ieškoti žvilgsnį nukreipiant į dokumento ir dokumentikos santykį.

1.3.2. Dokumentiškumo dialektika: tarp dokumento ir dokumentikos

Prieš tai buvo aptariami teoriniai darbai, kurie nagrinėja dokumentikos santykį su tikrove ir tiesa, ir pastaroji ši mąstymo perspektyva leidžia suprasti, kad dokumentika yra dialektinėje įtampoje tarp tikrovės įrašymo ir tikrovės keitimo. Tuo tarpu Jaimie Baron teorinė prieiga padėjo pamatyti, kad teksto vidinių santykių analizė gali padėti atsakyti į klausimą, kaip veikia dokumentiškumas ir kaip jis yra sukuriamas. Kitaip sakant, reikia kreipti dėmesį į tai, kaip dokumentas tampa dokumentika ir kaip dokumentas yra suvokiamas dokumentiniame kūrinyje. Taigi dokumentiškumas yra ne tik konfliktas ne tik tarp tikrovės įrašymo ir tikrovės keitimo, tačiau ir tarp dokumento išsaugojimo ir dokumento transformacijos. Kita vertus, negalima sakyti, jog šie aspektai jau nebuvo svarstyti šiame tekstdarbe, kadangi, viena vertus, dokumento suvokimas yra susijęs su kino objektyvaus įrašymo galimybėmis, o tuo tarpu Griersono apibrėžimas būtent ir suponuoja dokumento kitimo procesą. Nepaisant dalinio pasikartojimo, verta sugrįžti prie pastarųjų elementų, kadangi šį kartą yra keliamas naujas klausimas.

Dokumentiniam kinui pretenziją į objektyvumą suteikia iš fotografijos „paveldėta“ galimybė objektyvai, be žmogaus įsikišimo įrašyti tikrovę. Kitaip sakant, tik fotografija ir judantis vaizdas gali atstoti žiūrinčiajam suvokėjui patį objektą, kuris buvo atvaizduotas. B. Nicholsas rašo, kad šis įrašymo technikų gebėjimas fiksuoti garsą ir vaizdą turi panašų ryšį su tikrove kaip ir pirštų antspaudai, pagal kuriuos teismo ekspertizės specialistai gali surasti ir nuteisti nusikaltėlių. Kitaip tariant, audiovizualiniai dokumentai prilygsta dokumentiniams įrodymams naudojamiems teisėje.

Nicholasas tokį dokumento ryšį su tikrove pavadina indeksiniu santykiu, o indeksiškumą paaiškina kaip dokumento produkavimo būdą, kai dokumento pobūdis yra formuojamas ir apribojamas paties įrašomo objekto. Vis dėlto Nicholasas prideda, kad dokumentika yra daugiau nei vien indeksiniai dokumentai. Pagal Nicholasą, įrašytas garsas ir vaizdas tėra „šiai medžiaga“ (*mere footage*), o dokumentika pasinaudoja šia medžiaga tam, kad atskleistų naują požiūrį arba naujus teiginius apie socialinį-istorinį pasaulį. Tyrėjas šioje vietoje atsimena Griersono dokumentikos apibrėžimą teigdamas, kad būtent „*kūrybingas* aktualybės *apdorojimas*“ yra dokumentika, o „ištikimas dokumento perkėlimas“ nėra dokumentika. Anot Nicholso, vien atvaizdo autentiškumas nesukuria įtikinamo argumento, kuris padėtų suprasti aptariamą problemą. Supratimo didinimui yra būtina kūrėjo intervencija ir reikšmės suteikimas pavieniams indeksiniams dokumentams. Anot Nicholso, kiekvienas dokumentikos žiūrovas būtent tikisi tokio dokumentų apdorojimo, kadangi kitais atvejais nėra išpildomas žiūrovo žinių lūkestis⁷⁵. Kitaip sakant, Nicholasas, nors supranta indeksinių dokumentų reikšmę, teigia, jog dokumentiškumas be kūrėjo buvimo yra neįmanomas. Šiuo atveju galima sakyti, kad dokumentai yra laikomi tik medžiaga, kuri pati savaime, nesuformuota į dokumentinio filmo tvarką, yra „nebyli“. Nicholasas žmogaus produkuotą pasakojimą akivaizdžiai pozicionuoja aukščiau už indeksinį dokumentą.

Philipas Rosenas savo straipsnyje „Dokumentas ir dokumentika: Apie istorinių konceptų išlikimą“ laikosi tokios pačios pozicijos kaip ir Nicholasas teigdamas, kad indeksiniai dokumentai privalo būti interpretuojami, jeigu norima padaryti juos reikšmingais. Tačiau, skirtingai nei Nicholasas, Rosenas tuo pačiu paaiškina ir kaip dokumentai tampa ne vien „šiai medžiaga“. P. Rosenas prie šios išvados prieina nagrinėdamas 1963 metų, lapkričio 22 dienos (kai buvo nušautas JAV prezidentas J. F. Kenedis) amerikiečių televizijos kanalo NBC tiesioginės transliacijos žinių pranešimus. NBC žinių vedėjai ypatingo įvykio akivaizdoje bando suteikti žiūrovams kuo daugiau informacijos, tačiau, kaip teigia Rosenas, ilgą transliacijos laiką yra jaučiamas vaizdų iš įvykio vietos trūkumas. Šį trūkumą yra bandoma kompensuoti tiesioginiame eteryje pasitelkiant reporterius, kurie pranešinėja naujausias žinias, tačiau savaime kyla klausimas: „kur yra vaizdai ne tik tų, kurie pasakoja, bet ir to, kas yra pasakojama?“. Tačiau kaip pastebi Rosenas, kai pagaliau gaunamas indeksinis dokumentas, rodantis prezidento nužudymą, kai dabartis (aktualybė) po

⁷⁵ Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p. 34-36.

truputį tampa praeitimi, vien indeksinio vaizdo nepakanka ir žinių vedėjas „natūraliai“ tai užčiuopęs pradeda įgarsinti dokumentą, įvardinti tai, kas rodoma⁷⁶.

Rosenas teigia, kad šituo aspektu (interpretacijos būtinumu) NBC transliacija yra iš dalies panaši į dokumentiką. Tačiau, kita vertus, NBC žinių transliacija nėra dokumentika todėl, kad televizijos medija visada yra tarp dabarties ir praeities, o tai leidžia tik ribotai kalbėti apie įvykius. Šią NBC transliaciją Rosenas sulygina su filmu *JFK: A Time Remembered* (1988) ir teigia, kad šis filmas akivaizdžiai yra dokumentika (nors ir naudoja tuos pačius indeksinius dokumentus) būtent todėl, kad yra atsiradęs laiko pertrūkis tarp filmo produkavimo ir įvykio atsitikimo, tarp istorijos pasakotojų ir įvykių dalyvių, tarp *mūsų* ir *kitų*⁷⁷. Šituo pagrindu Rosenas daro išvadą, kad dokumentikos konceptas glaudžiai susijęs su istorijos konceptu. Istorija yra kuriama retrospektyviai, kai žinoma visą įvykių seka, kai galima aptarti sekos pradžią ir pabaigą, kai galima išskirti esminius taškus iš įvykių sekos. Dokumentika, pagal Roseną, taip pat reikėtų laikyti sintezuojančia galia, kuri neapibendrintiems praeities įvykiams suteikia reikšmę⁷⁸. Kitaip sakant, Rosenas tvirtina, kad dokumentika su indeksiniais dokumentais turi elgtis taip pat, kaip istoriografijoje elgiamasi su istoriniais šaltiniais. Šitai tyrėjas dokumentiškumą prilygina istoriškumui.

Tuo tarpu Stella Bruzzi aptardama žymiąją Zapruderio⁷⁹ juostą, kurioje taip pat yra užfiksuotas JAV prezidento J. F. Kenedžio nužudymas, suformuoja kitokią nuomonę apie dokumentinę medžiagą nei B. Nicholsas ir P. Rosenas. Bruzzi pastebi, jog nepaisant to, kad Zapruderio juosta neturi jokio naratyvo, autorinės intervencijos, montažo ir stiliaus, šis vaizdo dokumentas pasižymi ypatingu ryšiu su tikrove, dėl kurio tapo „susižavėjimo“ objektu. Dėl tos priežasties juosta buvo ne tik kelis kartu tiriama, bet netgi ir atkurta (*re-enacted*). Kita vertus, ši juosta turi aiškiai ribotus rėmus, ką gali ir ko negali atskleisti apie Kenedžio nužudymą. Žiūrėdamas suvokėjas šiuos vaizdus gali faktiškai pamatyti prezidento nužudymą, tačiau niekada nesužinos, kas įvykdė šią žmogžudystę. Pagal Bruzzi, Zapruderio juosta yra kartu nepriekaištinga ir pažeidžiama, o dėl to juosta yra nuolat geidžiama ir atvira naujoms, netgi ypač kontraversiškomis interpretacijoms. Taigi tokia autentiška medžiaga yra neginčijamas įvykio įrodymas, tačiau kaip

⁷⁶ Philip Rosen, „Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts“, in: *Theorizing documentary*, ed. M. Renov, New York, London: Routledge, 1993, p. 58-61.

⁷⁷ Ten pat, p. 62.

⁷⁸ Ten pat, p. 65, 70.

⁷⁹ Abrahamas Zapruder yra šios juostos autorius. Tai taip pat nėra tas indeksinis dokumentas, kuris buvo pateiktas Roseno aprašyme NBC tiesioginėje transliacijoje.

reprezentacija ji visada bus nepakankama⁸⁰. S. Bruzzi, kitaip nei Nicholsas ir Rosenas, pripažįsta, jog „šiaip medžiaga“ gali būti taip pat reikšminga ir atskleisti tam tikrą tiesą apie socialinį-istorinį pasaulį, nepaisant to, kad yra apribota tam tikrų galimybių.

Taip pat Bruzzi pastebi ir dar vieną aspektą, kuris visai kitaip padeda suvokti dokumentų ir tikrovės santykį. Mokslininkė teigia, kad toks svarbus dokumentas kaip Zapruderio juosta gali įgauti ne tik indeksinį santykį su tikrove, bet ir ikoninį. Šis santykis susikuria visiškai nepriklausomai nuo pačios medžiagos pobūdžio, tai yra veikiau pašalinių faktorių, kaip mitologizavimas, įsivaizdavimas ir sujautrinimas, pasekmė. Tačiau medžiagos ikoniškumas, be abejonės, yra reikšmingas, kadangi ikoninis santykis paverčia medžiagą kai kuo daugiau nei dokumentu, kuriuo galima laisvai, be susimąstymo manipuliuoti. Bruzzi teigia, kad Zapruderio juosta buvo tiek kartų rodyta, tiek kartų analizuota, jog dauguma JAV piliečių pažįsta šią medžiagą taip, jog galėtų atpažinti net menkiausią pokytį šiame dokumente. Būtent šis ikoninės medžiagos atpažįstamumas atsiejia medžiagą nuo bet kokio (nebūtinai naujo) istorinio ir naratyvinio kontekstualizavimo⁸¹. Taigi mokslininkė teigia, kad ikoninė medžiaga įgauna pati savo reikšmę ir tokiam dokumentui iš dalies nebereikia to interpretatoriaus-istoriko, apie kurios šneka Nicholsas ir Rosenas. Kitaip sakant, Bruzzi numato galimybę, jog ne visi audiovizualiniai dokumentai yra vienodi ir ne visi turi tokį patį santykį su tikrove.

Šią galimybę buvo įmanoma ir teoriškai numatyti, kadangi dokumentikos tyrėjai kalbėdami apie indeksą akivaizdžiai naudojami Charleso Sanderso Peirce'o ženklų (pirmąja⁸²) tipologija, pagal kurią ženklai skirstomi į tris tipus: indeksus, ikonas ir simbolius. Svarbu yra tai, kad Peirce'o semiotikoje ženklą sudaro „ne tik elementas, nurodantis kažką kitą (reprezentamenas), ir objektas, kurį jis nurodo, bet ir šios struktūros susiejimas ir apibendrinimas interpretuotojo sąmonėje – interpretantė“⁸³. Interpretantės (apibendrinimas interpretuotojo sąmonėje) padeda suprasti, jog dokumentiškumas yra patiriamas būtent dėl to, kad ženklas (pavyzdžiui, vaizdo dokumentas) yra nukreiptas į žmogaus sąmonę. Taip pat svarbu yra tai, kad dokumentikos teorijoje iš esmės kalbama vien tik apie indeksinį santykį su tikrove, tačiau

⁸⁰ Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, second edition, London, New York: Routledge, 2006, p. 20.

⁸¹ Ten pat, p. 21-22.

⁸² Peirce'as iš viso sudarė keturias skirtingas ženklų tipologijas: vadinamos originalioji, pereinamoji, išplėstinė ir galutinė. Šitame darbe naudojamos tik originaliaja, kadangi to užtenka dokumentikos teorijos korekcijai.

⁸³ Andrius Grigorjevas, „žėnklas“, *avantekstas*, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/žėnklas> [žiūrėta 2019-05-02].

remiantis Pierce'o sistema galima teigti, jog naudojami dokumentai gali turėti ir ikoninį arba simbolių ryšį su tikrove (o tą taip pat įrodo ir Bruzzi pateiktas pavyzdys). Tai parodo, jog dokumentikos teorijoje beveik nėra reflektuojami dokumentų įvairovė ir nesvarstoma, kaip paties dokumento pobūdis gali daryti įtaką dokumentinio kūrinio reikšmei.

Verta išsakyti dar kelias pastabas dėl Roseno pozicijos. Rosenas dokumentiškumą sulygina su istoriškumu ir teigia, kad dokumentiškumas turėtų pasikliauti istorijos rašymo konceptais. Viena vertus, Rosenas nesvarsto kitokių prieigų prie dokumentų, pavyzdžiui, teisės, kurioje taip pat operuojama dokumentiniai įrodymai ir kurioje galioja visai kiti dokumentų tyrimo būdai. O, kita vertus, Rosenas nereflektuoja to, kad pats istorijos konceptas yra glaudžiai susijęs su dabartimi. Prancūzų istorikas Pierre'as Nora teigia, kad šiais laikais nebėra vientiso laiko, siejusio praeitį, dabartį ir ateitį, idėjos. Dėl to mes nežinome, ką reikia iš praeities verta išsaugoti, kas bus reikšminga mūsų palikuoniams. Jausdami „pareigą atminčiai“ mes toliau kaupiame vizualinius ir materialius pėdsakus, tačiau tą darome apatiškai. Atmintis tokiu būdu pakeičia tai, kas anksčiau buvo vadinta istorija ir „istorijos tyrinėjimai atsiduria atminties vergijoje“⁸⁴. Taigi P. Norai atmintis ir istorija sudaro priešpriešas, kurios trukdo vienai kitai. Kitaip sakant, praeitis gali būti pradėta pasakoti pagal istorijos konceptą tik tada, kai jau yra nebeprisimenama, kai atmintis pasitraukia iš gyvųjų tarpo. Taigi remiantis Nora galima teigti, kad istorijos konceptas nėra vienintelis būdas, kurį galima pasitelkti interpretuojant dokumentus, o taip pat galima kalbėt apie dokumentus kaip atminties konstruktus.

1.4. Dokumentiškumo refleksija

Šiame skyriuje bus siekiam rasti atsakymus į klausimus: kaip veikia dokumentikos refleksija? kaip reflektuojama dokumentiniame kūrinyje? ar tai yra stimulus ar kliūtis dokumentiškumui? ką refleksija suteikia dokumentiniam kūriniiui? Atsakyti į šiuos klausimus svarbu tam, kad būtų galutinai atremtas Nicholso teiginys apie dokumentiką, iššaukiančią diskusiją ne apie save, o apie nagrinėjamą temą.

Billas Nicholas rašo, kad refleksyvioji dokumentika – tai tokia dokumentika, kuri „vietoje žiūrėjimo *pro* dokumentiką“, kviečia pamatyti „kas iš tikro yra dokumentika: konstruktas arba

⁸⁴ Pierre Nora, „Pasaulinė atminties viešpatija“, *Europos kultūros profiliai: atmintis, tapatumas, religija*, sud. Almantas Samalavičius, Vilnius: Kultūros barai, 2007, p. 15-16.

reprezentacija“⁸⁵. Pagal Nicholną, vienas iš būdų, kaip dokumentikoje gali pasireikšti refleksyvumas, yra kūrėjo metakomentarai. Vietoje įprasto „visažinio“ balso, pasakojančio apie tai, kas yra rodoma ir apie ką yra kuriamas argumentas, refleksyvios dokumentikos kūrėjas kreipiasi į žiūrovą nurodydamas patį reprezentacijos kūrimo procesą, aiškindamas pasirinktas strategijas, struktūrą, konvencijas, lūkesčius arba numatomą poveikį žiūrovui. Visgi refleksyvumas gali būti skatinamas ir ne tokiais atvirais metodais, kaip netikėti gretinimai, ironiškas arba tiesmukas užkadrinis balsas, neįprastai ilgi planai, realizmo stiliaus parodijavimas, filmavimo proceso eksplikavimas, formalistų praktikuotas tikrovės *sukeistinimas (ostranenie)*, brechtiškas susvetinimas. Refleksyvios dokumentikos fundamentalus siekis yra skatinti žiūrovo sąmoningumą bei artikuliuoti pačią žiūrėjimo situaciją. Interaktyvioje, dar kitaip vadinamoje dalyvaujamojoje, dokumentikoje kūrėjas taip pat gali būti matomas/juntamas, kadangi šioje formoje kūrėjas tiesiogiai kontaktuoja su socialiniais veikėjais bei deda pastangas šios sąveikos ryškinimui. Tuo tarpu refleksyvi reprezentacija nukreipiama į žiūrovą ir siekia rodyti ne ką kitą, kaip tik pačios reprezentacijos bei žiūrovo santykį. Šis nukreiptumas turėtų sukelti radikalią žiūrovo abejonę dėl savo žinių, tiesos sampratos, dokumentiškumo autentikos, socialinių veiksnių ir t.t.⁸⁶ Billas Nicholnas pažymi, kad šis nukreiptumas į žiūrovą gali pasireikšti arba formalioje perspektyvoje, arba politinėje perspektyvoje. Formalioji perspektyva skatina žiūrovą labiau galvoti apie lūkesčius ir prielaidas reflektuojant dokumentikos formą ir dokumentiškumo galimybes, sąlygas, ribas. Tuo tarpu politinė perspektyva verčia suvokėją reflektuoti pačią tikrovę, kvestionuoti „gyvenimo tiesas“, visuomenės sąmoningumą ir t.t.⁸⁷

Billas Nicholnas išsamiai paaiškina, kaip veikia dokumentikos refleksija, tačiau tuo pačiu nelaiko jos kažkokia išimtimi dokumentikos istorijoje. Pasak jo, dokumentininkai galėjo pasirinkti vieną iš dviejų kelių: arba toliau kurti įvairialypį, fragmentišką požiūrį į gyvenimą naudodami visas *sukeistinimo* technikas arba pasirinkti istorinio realizmo kūrybą. Nicholnas teigia, kad buvo pasirinktas pastarasis kelias, kuriuo sekant žiūrovas gali pats pamatyti problemą ir pradėti veikti be įsikišimo iš šalies. Tokiu atveju dokumentikos kūrėjui nebereikia žiūrovo versti tapti aktyvistu.

⁸⁵ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, second edition, Indiana University Press Bloomington, Indianapolis, 2010, p. 194.

⁸⁶ Bill Nichols, *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 56-61.

⁸⁷ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, second edition, Indiana University Press Bloomington, Indianapolis, 2010, p. 198-199.

Nicholasas grindžia, kad iki šių dienų ekspozicinė, klasikinė (kurioje dažniausiai naudojamas „visažinis balsas“) dokumentikos forma geriausiai išpildo į socialumą nukreiptus dokumentikos siekius, o tuo tarpu į tokių politinio meno grandų kaip Eizenšteino, Pudovkino, Dovženkos, Vertovo, Brechto ir Godardo „pamokymus“ atsižvelgiama itin retai⁸⁸. Nicholasas šią refleksyvios dokumentikos „nesėkmę“ aiškina kaip susitapatinimo negalimybę: netolydumo logika, nerealistinis montažas, reprezentacijos konstrukcijos eksponavimas veda link žiūrovo atstūmimo⁸⁹. Jeigu būtų paklausta, kuri dokumentikos forma yra populiariausia, turbūt reikėtų sutikti su Nicholasu, kad tradicinės dokumentikos kanonas yra vis dar pakankamai stiprus bei dažniausiai naudojamas. Tačiau tai nėra pakankama priežastis pripažinti refleksyviąją dokumentiką netinkama socialinio ir politinio angažuotumo klausimams. Tokią poziciją galima paneigti ir remiantis Svetlanos Boym atminties teorija, kurioje atsispindi refleksyvumo galimybės, laikytis pozicijos, jog tik refleksyvumas išpildo politinius dokumentikos siekius.

Svetlana Boym knygoje *Nostalgijos ateitis* siūlo refleksinio mąstymo pagrindimą. Rusų akademikė pasiūlė skirti atstatomąją (*restaurative*) ir refleksyviąją (*reflective*) nostalgiją praeičiai. Pasak Boym, atstatomoji nostalgija yra dabarčiai neįautrus jausmas, kuris siekia rekonstruoti praeities vaizdinį ir „prarastus namus“. Visi nacionaliniai ir religiniai atgimimai yra „išsikvėpę“ būtent tokia ilgesio išraiška. Todėl ši nostalgijos forma pati savęs neatpažįsta kaip ilgesio jausmo, o identifikuojasi kaip absoliuti tiesa ir tradicija. Tuo tarpu refleksyvi nostalgija neturi jokių konkrečių išpildymo būdų, kadangi tai daugiau prisiminimas dėl prisiminimo ir tai nėra tapatu vidurnakčio melancholijai, kuri taip pat gali skatinti veikti. Boym tvirtina, kad tokia refleksija yra žvelgima į praėjusį laiką nesilaikant vienos istorijos versijos, vienos tiesos ar vienu „namų“ idėjos, o tai įgalina kritišką žiūrėjimą į praeitį. Refleksyvi nostalgija apmąsto ne tik laiko praeinamumą, tačiau taip pat ir žmogiško buvimo tarp seno ir naujo dviprasmybę⁹⁰.

Pritaikant tai Nicholaso kritikai, galima teigti, jog tyrėjo ginama ekspozicinė dokumentika yra dažniau naudojama kaip dokumentinė reprezentacija būtent dėl to, kad veikia kaip restauracinė nostalgija: ji remdamasi tik viena tiesa bei tradicine klasikine forma pateikia uždara reprezentacijos strategiją, kuri leidžia pamatyti tik tikrovės paviršių, tačiau neapsunkina žiūrovo

⁸⁸ Bill Nichols, *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 133

⁸⁹ Ten pat, p. 175.

⁹⁰ Svetlana Boym, *The future of nostalgia*, New York: Basic Books, 2001 p. 14.

klausimais ir provokacijomis. Tuo tarpu refleksyvi dokumentika, kaip ir šios rūšies nostalgija, geba išskelti tai, kas neperteikiama nei vaizdu, nei žodžiu, kas nebyliai žymi tikrovės kismą ir plyšius tarp praeities bei dabarties, tačiau, kita vertus, reikalauja įsitraukimo iš žiūrovo. Taigi Nicholsas galbūt ir yra teisus teigdamas, kad refleksinė dokumentikos reprezentacija nėra dažnas reiškinys, tačiau reikia pasakyti, jog tyrėjas nepakankamai įvertina refleksijos galimybes ir naudą. Tai suponuoja mintį, kad gera dokumentika yra ta, kuri stimuliuoja diskusiją apie savo formą, o ne tik apie savo turinį. Būtent dėl to analitinėje darbo dalyje bus aptariami refleksiniai kūriniai, kurie ne tik naudojami dokumentiškumo privilegijomis, tačiau tuo pačiu neapleidžia ir klausimo, kas yra dokumentiškumas.

1.5. Apibendrinimas

Išnagrinėjus ir aptarus B. Nicholso, S. Bruzzi, V. Sobchack, J. Baron, P. Roseno dokumentikos teorijas (iš dalies B. Winstono, N. Carrollio, M. Renovo teorinius tekstus) išaiškėjo, kad dokumentikos nepakanka pavadinti tik tikrovės (anapus paties dokumentinio kūrinio) reprezentacija, kadangi tuomet tampa neaiški perskyra tarp dokumentikos ir fikcijos. Tikslingiau manyti, jog dokumentika yra intervencijos akimirkos reprezentacija, nes taip artikuliuojamos dokumentikos išskirtinės savybės bei paaiškinama dialektika tarp tikrovės įrašymo ir tikrovės keitimo. Taip pat išsprendžiamos tam tikros dilemos dėl dokumentikos dialektinės „kilmės“, kurias numatė, bet neišsprendė savo apibrėžimą konstruodamas Griersonas.

Taip pat prieita prie išvados, jog dokumentiškumas gali būti tiriamas ne tik užklausančiant santykį su tikrove, bet ir svarstant dokumento reikšmę dokumentiniame kūrinyje. Šitoje perspektyvoje dokumentiškumas turėtų būti suvokiamas ne tik per dialektinę įtampą tarp, pavyzdžiui, stebėjimo ir intervencijos, bet ir per konfliktą tarp dokumento išsaugojimo ir dokumento kaitos. Aišku, prasmingiausia tai svarstyti tada, kai dokumentiniame kūrinyje yra „pasisavinami“ audiovizualiniai dokumentai iš kitų tekstų. Kita vertus, teorinės medžiagos apžvalga parodė, kad dauguma autorių nesvarsto: 1) audiovizualinių dokumentų įvairovės galimybes; 2) skirtingų prieigų prie dokumentų „pasisavinimo“. B. Nichols ir P. Rosenas, rašydami apie audiovizualinę medžiagą, įvardina ją tik kaip indeksinius dokumentus ir nesvarsto, kad dokumentai gali būti dar ikoniški ar simboliniai (sekant Pierce'u). Taip pat Rosenas teigia, kad dokumentika įmanoma tik iš dabarties žvelgiant į praeitį bei atsiradus plyšiui tarp istorinio

kito ir dabartinio mes. Kitaip sakant, pagal šį tyrėją (iš dalies tam pritartų ir B. Nicholsas) dokumentiškumas yra dokumento indeksiškumas ir kūrėjo interpretacija.

Analitinėse dalyse bus tiriama: 1) kokie dokumentai yra naudojami dokumentiniuose kūriniuose ir kaip skirtingi dokumentai lemia dokumentiškumo raišką; 2) ar dokumentiškumas būtinai turi būti grįstas istoriografijos taisyklėmis.

2. D. Narkevičiaus videomenas – dokumentiškumo refleksija kinematografinėmis priemonėmis

2.1. Tarp istorijos ir atminties

Lietuvos kino industrijoje dokumentikos kūrimas visada buvo stiprioji pusė. Viena iš dažiausiai pasitaikančių temų lietuvių dokumentikoje yra istorija, kadangi tai patogi priemonė pasakoti, pateisinti ir argumentuoti bet kurios tautos egzistavimą. Sovietmečiu, užsimezgas poetinės dokumentikos tradicijai pasitelkiant „ezopo kalbą“, atradus tinkamą pretekstą, apėjus visas kliūtytis (finansavimą, cenzūrą, požiūrį į dokumentikos paskirtį) retkarčiais buvo sukuriamas dokumentikos kūrinys istorijos tema (pavyzdžiui, *Laikas eina per miestą*, rež. A. Griškevičius arba *Lituanikos sparnai*, rež. R. Verba). Atkūrus Nepriklausomybę poetinio kino tradicija tęsė naujoji kino karta, kuri turėjo galimybes daug drąsiau imtis praeities apmąstymo (*Baltijos kelias*, rež. A. Matelis, A. Stonys, *Baladė apie Daumantą*, rež. V. V. Landsbergis). Istorijos tema dokumentikoje gajai iki šių dienų, tačiau naujausioji karta tolsta nuo poetinės tradicijos ir labiau orientuojasi į naujas istorijos pasakojimo formas (*Kaip mes žaidėme revoliuciją*, rež. G. Žičkytė, *Močiute, Guten Tag!*, rež. J. ir V. Samulionytės, *Spec. Žvėrynas*, rež. A. Leškavičius).

Kita vertus, galima kalbėti ir apie kitokią praeities prisiminimo tradiciją lietuvių dokumentikoje. Juk pavadinti *Laikas eina per miestą* vien tik istoriniu filmu reiškia šiek tiek nuvertinti šį kūrinį. Žingsniuojantis žirgas ir Oginskio polonezo melodija iš ties „kalba“ apie Vilniaus miesto bajorišką praeitį, tačiau istorija šiame filme nėra dėstoma „visažinio balso“ ir nėra rekonstruojama pasitelkiant vaidybinius intarpus. Tad teisingiau būtų šį filmą pavadinti atminties filmu ir kalbėti vien apie praeitį, o apie istoriją dabartyje. Tiksliau istorijos griuvėsius, kurie „prakalbinti“ Grikevičiaus pasakiau daugiau nei „visažinis balsas“. Bene vienas labiausiai įsiminusių lietuvių atminties filmų šio darbo autoriui yra Edmundo Zubavičiaus *Skeveldros* (1997). Šiame filme yra parodoma, kaip Mirosłavo miestelio gyventojai yra vis dar persekiojami pokario kovų atminties ir dėl to 1997 (!) metais toliau gilėja susipriešinimas tarp (buvusių) partizanų ir sribų. Zubavičius šiuo filmu leidžia suprasti, kad atminties *skeveldros* yra glaudžiai susijusios su dabartimi ir tai nėra vien objektas iš praėjusio, nebeaktualaus laiko. Dokumentikos tyrėjas P. Rosenas sutapatindamas dokumentiškumą ir istoriškumą neužčiuopia būtent to, kad kartais įvykių sekos gali atrodyti pasibaigusios, tačiau iš tiesų tokios nebūti.

Taigi pagal pateiktus pavyzdžius galima teigti, jog lietuvių dokumentikos kūrėjai supranta, kad įmanomi dvi praeities prisiminimų formos: istorinis ir atminties pasakojimas. Vis dėlto retas dokumentikos kūrėjas Lietuvoje apmąsto patį santykį tarp praeities prisiminimų formų ir dokumentikos. Deimanto Narkevičiaus kūryba išsiskiria iš Lietuvos dokumentinio kino lauko būtent tuo, kad šis menininkas ne tik kuria istorijos, atminties, sovietmečio, paminklų temomis, bet taip pat jis kryptingai užsiima pačios kino medijos bei dokumentiškumo refleksija. Narkevičiaus filmas *Gyvenimo vaidmuo* (2003) yra kūrinys, kuriame reflektuojamas dokumentinio kino kūrėjo vaidmuo. Šį filmą sudaro Narkevičiaus pokalbių ištraukos su britų kino kūrėju Peteriu Watkinso, kuris interviu metu buvo savarankiškai pasirinktoje tremtyje Lietuvoje⁹¹.

Apibendrinant Peterio Watkinso išsakytas įžvalgas galima išskirti kelias pagrindines tezes: 1) neutralios kūrybos nebūna, kadangi kiekvienas kūrėjas yra subjektyvus dėl savo pažiūrų, praeities, sampratų; 2) kino gamybos ir suvokimo procese dalyvauja trys elementai: kūrėjas, filmuojami subjektai ir auditorija, tačiau pastarieji du dažnai yra suprantami kaip pasyvūs ir paklūstantis kūrėjui; 3) kūrėjas visada kontroliuoja kino gamybos procesą, nes jei nebūtų kontrolės, tai kūryba virstų chaosu. Aukščiausia kontrolės forma, kuri visada įsteigia hierarchinę struktūrą, yra montažas. 4) kūrėjas-montuotojas jungia vaizdą ir garsą taip kurdamas reprezentacijas, kurios gali įtakoti supratimą apie istoriją, atmintį, visuomenę, laiką, erdvę ir t. t.

Kaip implikuoja angliškas filmo pavadinimas – *The Role of Lifetime* (Gyvenimo laiko vaidmuo) šie teiginiai galėtų būti pavadinti ir paties Narkevičiaus manifestu apie dokumentikos kūrybą⁹². Rima Bertašavičiūtė aptardama šį Narkevičiaus kūrinių rašė, kad „taip „gyvenimo vaidmeniu“ kino kūrėjui tampa Didžiojo Montuotojo vaidmuo: tik keleto filmų titruose Narkevičius įvardijamas kaip „režisierius“, o kaip „montuotojas“ – beveik visuose.“⁹³. Kitaip sakant, Narkevičius, puikiai suprasdamas autoritarinį kino medijos veikimo būdą, sąmoningai pasirenka formuoti šį režimą. Kita vertus, tai galima būtų įvardinti kaip pasirinkimą eksplikuoti ir

⁹¹ Watkinsas pasirinko tremtį po to, kai jo filmas *The war game* (1965) buvo uždraustas rodyti Didžiojoje Britanijoje dėl perdėm didelio tikroviškumo. Danguolė Butkienė, *Deimantas Narkevičius: apie kūrybą*, prieiga internetu: <http://www.mmcentras.lt/autoriai/deimantas-narkevicius/4989> [peržiūra 2019-05-01].

⁹² Tas grindžiama interpretuojant, jog žodis „role“ nurodo į „role model“, kas reiškia „žmogus, kurio kiti seka kaip pavyzdžiu“. „role model“, *English Oxford living dictionary*, prieiga internetu: https://en.oxforddictionaries.com/definition/role_model [žiūrėta 2019-05-03].

⁹³ Rima Bertašavičiūtė, „Kino atminties muziejus: Deimanto Narkevičiaus paminklai“, *Politologija Specialusis numeris: „Politika ir medijos“*, T. 69, Nr. 1, 2013, p. 147.

dekonstruoti autoritariškumą ne iš išorės, kaip dažniausiai yra daroma kritikuojant dokumentiškumą, o iš vidaus, naudojant pačios medijos priemones.

Narkevičiaus videomene dažnai yra naudojamos pasakojimo netolydumo, fragmentacijos, vaizdo ir garso sinchroninio neatitikimas, dvigubos ekspozicijos, stop kadru technikos. Tame pačiame filme *Gyvenimo vaidmuo* žiūrovas tik antroje filmo pusėje pamato britų režisieriaus pieštą ir animacinį atvaizdą. Toks vaizdavimas, akivaizdu, kad pasirinktas neatsitiktinai. Pieštas Peteris Watkinsas turėtų sukurti nerealistiškumo pajautimą ir taip yra pabrėžiama, kad ši dokumentika irgi yra dar vienas konstruktas. O, pavyzdžiui, filme *Kaimietis* pateikiamas ilgas, „nekarpytas“ partizaninio pasipriešinimo vado Jono Žemaičio biusto stambus planas, o garso takelyje yra girdimos paminklo kūrimo ir paties Žemaičio istorijos. Svarbu čia yra tai, kad Žemaičio vardas yra net neištariamas, tad šitaip partizaninio vado monumentas tampa tiesiog bet koku paminklu mieste. Kitaip sakant, šitaip yra pabrėžiama, jog pasakojimas apie istorinę asmenybę gali būti nelaikiškas, su nutrintomis laiko žymėmis.

Tokie Narkevičiaus eksperimentai su atmintimi ir istorija parodo pastarojo režisieriaus pasipriešinimą Philipo Roseno manymui, kad dokumentiškumas – tai istoriškumas, ir dokumentiškumas susikuria tada, kai įvykių sekos yra pasibaigusios. Kitaip sakant, Narkevičius parodo, kad galima nelaikiška, neistoriška dokumentika. Bet svarbiau yra tai, kad Narkevičius ne tik išryškina tikrovės „pertrūkius“, kurie užglaištomi bekuriant istorinį pasakojimą, tačiau, lyg sekdamas Micheliu Foucault, pasiūlo alternatyvų (Roseno atžvilgiu) žvilgsnį į dokumentiškumą. Foucault siūlė nebetraktuoti dokumentų kaip perregimų objektų, kaip istorijos arba ko nors kito ženklų, o verčiau analizuoti dokumentą kaip patį diskursą, kuris valdomas vidinių taisyklių, kuriame gali rasti neatitikimų su oficialia istorija. Prancūzų filosofas taip pat siūlė keisti dokumento sąvoką į monumento sąvoką taip nurodant į atminties, o ne vien istorijos plotmę⁹⁴. Būtent Narkevičiaus kūryboje reflektuojant dokumentiškumą kinematografinėmis priemonėmis, išryškėja dokumentas ne kaip istorijos objektas, o kaip daugiareikšmė kolektyvinės atminties išraiška.

Analizei pasirinkti keturi Narkevičiaus darbai: *His-story*, *Matrioškos*, *Genties išnykimas*, *Kartą XX-ame amžiuje*. Pastarieji darbai ne vien eksplikuoja laiko pertrūkius, netolydumo galimybes, nelaiškiškumą, istorija dekonstrukciją, tačiau taip pat reflektuoja skirtumus tarp įvairių dokumentiškumo galimybių.

⁹⁴ Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge*, New York: Pantheon Books, 1972, p. 138-139.

Prieš pereinat prie detalios darbų analizės verta pasakyti vieną pastabą. Narkevičiaus filmai dažniausiai rodomi meno galerijose arba institucijose, tad šalia kūrinių yra pateikiami bent jau minimalūs aprašymai, kurie suteikia tam tikrų žinių reikalingų analizei. Dėl to šiame darbe Narkevičiaus filmų nagrinėjimui taip pat prisitraukiama papildoma informacija iš šono: paties Narkevičiaus interviu arba aprašymai galerijų puslapiuose.

2.2. „Mažojo žmogaus“ pasakojimas: prisiminimas vs Istorija filme *His-story*

Filme *His-story*⁹⁵ (1998) Deimantas Narkevičius pasakoja savo tėvo istoriją. Autoriaus žmona Jurga Narkevičienė užduoda klausimus vyrui lyg būtų reporterė, o Narkevičiaus pasakojimas yra ganėtinai abstraktus ir stokojantis detalumo. Filmą prasideda Narkevičiaus atsiminimu apie vaikystės įvykį, kai pasiklydo pajūryje nuo tėvų. Tai lyg įžanga, kuri leidžia pradėti pasakojimą apie kitą atitolimą nuo tėvų.

Klausydamasis pasakojimo žiūrovas sužino, jog dėl kažkokių priežasčių įvykus konfliktui darbe Narkevičiaus tėvas įsitraukė į ilgą ir varginantį teisminį procesą, kurio metu buvo spaudžiamas nusileisti. Tai baigėsi tuo, kad Narkevičiaus tėvas buvo uždarytas į psichiatrinę ligoninę prievartiniam gydymui. Pagal Narkevičių, šis įvykis paliko žymę tėvo gyvenime ir žiūrovui leidžiama suprasti, kad būtent tai paskatino tėvą atsisakyti SSRS pilietybės anksčiau už visus kitus lietuvius. Pasakojimas ties šia vieta pasibaigia, taip ir nesužinojus paskutinių tėvo gyvenimo aplinkybių. Tarp šios fragmentiškos istorijos apie tėvą įsiterpia du epizodai. Pirmajame epizode parodoma psichiatrinė ligoninė, o garso takelyje yra girdima daina rusų kalba, kurioje dainuojama apie dingusį mylimąjį. O antrajame epizode Narkevičiaus brolio pasakojimas apie sapną, kuriame brolis sutiko mirusią mamą. Brolis prisipažįsta, kad motiną sapnuoja daug dažniau nei tėvą. Šitaip paliekama užuomina, jog šis pasakojimas yra būtent iš Narkevičiaus perspektyvos, o brolio atveju dėmesys galbūt būtų sutelkiamas ties mamos vaidmeniu šeimoje.

Šis menininko darbas – tai (auto)biografinis pasakojimas. Narkevičius teigė, kad prieš imdamasis pasakoti kitų istorijų, kurios neišvengiamai būtų interpretuojamos jo paties, jautė moralinį įsipareigojimą pradėti nuo savęs ir pasielgti su savo šeimos istoriją taip, kaip vėliau elgsis

⁹⁵ Šio filmo pavadinimas yra neišverčiamas į lietuvių kalbą dėl žodžių žaismo, kuris suprantamas tik anglų kalboje. T. y. žodis „his-story“ pateiktas būtent taip gali reikšti ir „jo istorija“, ir „Istorija“. Kartu šis žodžių žaismas atspindi ir filmo temą. Istorija tai tautos, visuomenės istorija, o šiame filme tokia istorija yra „pertraukiama“. Arba tiksliau pateikiama kaip vieno asmens istorija – jo tėvo istorija. Ir tai ne bet koks asmuo – tai filmo kūrėjo vienas iš artimiausių žmonių. Taigi, kartu tai jo (Narkevičiaus) paties šeimos istorija, kuri taip pat yra ir sovietmečio Istorija.

su kitų istorijomis⁹⁶. Filmą kaip autobiografinį padeda identifikuoti taip pat kelionės po asmenines atminties vietas motyvas: filmas pradedamas pajūryje nuo jauno Narkevičiaus pasiklydimo, vėliau keliaujama traukiniu link vaikystės namų⁹⁷, o pabaigiama rodant tankų mišką bei prisimenant tėvą dirbus miškininku.

Vis dėlto didžiausią reikšminį sluoksnį kaip dialektikos tarp dabarties ir praeities šiam filmui suteikia produkavimo būdas. Nepaisant to, kad filmas sukurtas 1998 metais, vaizdas yra nespaltotas, pilnas dėmių ir kitų trikdžių. Pagal tokį vaizdo pobūdį galima atpažinti, kad filmas yra nufilmuotas ant juostos. Narkevičius paliudija, kad filmo kūrybai buvo panaudota „autentiška, rusiška filmavimo įranga iš 7-ojo dešimtmečio“⁹⁸. Filmas tarsi imituoja sovietinį dokumentinį filmą ir ne tik techniškai, o taip pat ir savo faktūra: nevaidybinis kalbėjimas, būtinybė klausinėtojo, kuris valdytų pokalbį, buvimui ir „atsitiktinai“ parinktos lokacijos. Kita vertus, pats filmas kartu nuolat demaskuoja save: klausinėtojas žino daugiau nei turi žinoti ir elgiasi kaip užjaučiantis, vaikas surežisuotai kelis kartus atsiranda plane, o stengiantis nevaidinti išsiduodama, jog yra vaidinama. Šitaip, imituodamas ir kartu demaskuodamas, filmas atkartoja ir kartu skaldo Istoriją.

Juk sovietinė Istorija tai pergalių, laimėjimų ir progreso laikas. Tokioje Istorijoje buvo pasakojama vien tik apie „didvyrius“ ir tuos, kurie nusipelnė šlovavimo. O tuo tarpu šio filmo centre „mažasis žmogus“, kuris buvo paprastas, nedrąsus darbininkas, kuris „tiesiog negalėjo kitaip“ ir pralaimėjo prieš sovietinę sistemą. Šio žmogaus mirtis nėra jokios Istorijos dalis, o yra atsiminama vien tik per asmeninę atmintį. Taigi Narkevičiaus filme *His-story* kinematografinės priemonės ir pasirinktas reportažinis stilius suteikė galimybę dubliuoti sovietinio filmo formą, o su turiniu elgtis laisvai ir išviešinti tragišką, sovietmečiu išstumtą „mažojo žmogaus“ istoriją. Šitaip filmo pasakojimas tampa ne tik istorijos revizija iš dabartinės perspektyvos, bet ir bandymu pasakoti tai, ko buvo neįmanoma papasakoti sovietmečiu.

Kita vertus, techninės priemonės padeda imituoti keliavimą laike, tačiau žmogaus atmintis ir prisiminimai pasižymi pertrūkais bei netolydumais. Todėl filmas neišpildo žiūrovo lūkesčių: pasakojimas yra skylėtas, fragmentiškas, vietoje laimėjimo yra pateikiama mirtis, tėvo figūra yra

⁹⁶ Alberta Vengrytė, „Apie neeilinius įvykius, vaizdų kūrimą ir neigiamą veiksnumą: Alberta Vengrytė kalbasi su Deimantu Narkevičiumi“, *Krantai*, 2016, Nr. 1, p. 50.

⁹⁷ „Istorija“, *Nacionalinė dailės galerija*, prieiga internetu: <http://www.ndg.lt/dailės-informacijos-centras/menininkai/narkevičius-deimantas.aspx> [žiūrėta 2019-05-02].

⁹⁸ *Deimantas Narkevičius: His-story*, prieiga internetu: http://www.gbagency.fr/en/46/Deimantas-Narkevičius/#!/His-story/site_medias_listes/131 [peržiūra 2019-05-02].

neįkvėpanti, demotyvuojanti. Du įsiterpiantys epizodai tik suerzina žiūrovą, kadangi galima tik spėti, kad rodoma vieta yra susijusi su pasakojimu, o sapną pasakojantis žmogus yra autoriaus brolis. Tačiau tai yra dirbtinai sukuriama nerišluma, kurie nurodo į pusiau nesąmoningo prisiminimo procesus. Uždarumas yra istorinio pasakojimo bruožas, o tuo tarpu atminties pasakojimas pasižymi kaip nesibaigiantis ir neišpildantis lūkesčių.

Šitaip yra atskleidžiama, jog netikra dokumentika taip pat gali pasižymėti kaip dokumentiškumas, kadangi simuliacija yra vienas iš būdų dekonstruoti nusistovėjusią Istoriją bei įamžinti asmeninę „mažą žmogaus“ istoriją.

2.3. (Ne)tikro dokumentiškumo žaismas filme *Matrioškos*

Kitame Narkevičiaus filme *Matrioškos* (2005) aptikti imitaciją yra lengva, tačiau sudėtingiau yra tiksliai pasakyti, kas yra imituojama. Šiame darbe pateikiami trijų merginų, kurios buvo per prievartą verčiamos dirbti šokėjomis-prostitutėmis, pasakojimai-išpažintys. Asmeniškai istorijas merginos kiek besivaržydamos atskleidžia priešais kamerą, imituojant televizijos publicistineis laidais. Merginų pasakojimai persidengia tarpusavyje – kartojasi vardai, vietos, įvykiai, aplinkybės, o tai verčia žiūrovą vis labiau pasikliauti pasakojimo tikrove. Galiausiai, kai žiūrovas jau yra pagautas ir sujaudintas atvirų išpažinčių, įpusėjus filmui antroji mergina savo kalbėjimą užbaigia papasakodama, kaip ją nužudė ir ką padarė su jos kūnu. Po šito žiūrovas, be abejonės, pasijunta apgautas ir supranta, jog lengvabūdiškai patikėjo dokumentinio kino forma. Filmo pabaigos titrai atskleidžia moterų pavardes (turbūt, jeigu tai būtų tikri pasakojimai, merginos būtų linkusios likti anonimėmis) ir tai tik patvirtina žiūrovo spėjimą dėl falsifikato. Tai leidžia pamanyti, kad filmo pagrindinis tikslas ir yra atskleisti, kaip lengva klastoti dokumentiškumą, tačiau, tiesą sakant, tai nėra pagrindinis šio darbo siekis.

Filmo pavadinimas *Matrioškos* iš tiesų nurodo į Belgijos ir Lietuvos bendros gamybos televizijos serialą *Matrioshki*⁹⁹, kuris 2005 metų vasarą taip pat buvo rodytas ir per Lietuvos televiziją. Seriale rodoma, kaip belgų kriminalinė grupuotė atvyksta į Vilnių, kuris pavaizduotas kaip provincija, ir ieško merginų, kurios sutiktų dirbti šokėjomis Belgijos naktiniuose klubuose. Greitai paaiškėja, kad belgai ketina lietuves apgauti ir įtraukti į prostituciją. Merginų giminaičiai

⁹⁹ *Matrioshki*, kūrėjai G. Goossens, M. Punt, Lietuvos kino studija, Independent Productions, 2005. Verta pastebėti, kad kiti tyrėjai analizavę šį Narkevičiaus darbą neaprašė šios intermedialios nuorodos.

kreipiasi į policiją, tačiau pastaroji parodoma kaip bejėgė prieš grupuotę iš užsienio. Apskritai, seriale Lietuva rodoma kaip skurdi ir nyki šalis, o bene vienintelis veiksnys, kuris skatina lietuvės sutikti važiuoti į užsienį ir užmerkti akis prieš miglotas sąlygas, yra nepriteklis.

Serialas skelbiasi beiremiantis šimtais panašių istorijų bei atliekantis edukacinę misiją. Vis dėlto kyla klausimas, ar tiesmukas vaizdavimas ir problemos paprastinimas padeda pasiekti socialinės žinutės statusą? Režisierė Agnė Marcinkevičiūtė, dirbusi prie šio projekto kaip antroji režisieriaus asistentė, rašo, kad šio serialo scenarijus jai nuo pat pradžių pasirodė kaip „persunktas dirbtinio tendencingumo, prismaigstytas klišių, stereotipinių situacijų ir personažų, suprimityvintai reaguojantis į aktualiją, kuri slypi po tokiu madingu ir tiesiog magišku žodžiu prostitucija“. Taip pat A. Marcinkevičiūtė rašo, jog nustebo sužinojusi apie šio projekto pasisekimą Belgijoje ir suabejojo, ar verta rodyti serialą Lietuvoje¹⁰⁰. Taigi iš Marcinkevičiūtės komentarų galima spręsti, kad serialas susilaukia kritikos neteisingai reprezentuodamas prostitucijos ir prekybos moterimis problemą. Būtent turint omeny šią kritiką serialui *Matrioshki*, naudingiausia analizuoti Narkevičiaus video darbą.

Narkevičiaus *Matriošky* versijoje trys iš keturių aktorių, Indrė Jaraitė, Vilma Raubaitė, Žemyna Ašmontaitė, taip pat vaidino ir belgų seriale. Tiesą sakant, aktorės atlieka tuos pačius vaidmenis ir pasakoja ne Narkevičiaus sugalvotas istorijas, o būtent tai, kas jau buvo suvaidinta televiziniame seriale¹⁰¹. Pavyzdžiui, Vilmos Raubaitės perpasakota mirtis atitinka šios aktorės įkūnytos veikėjos Kasandros brutalų nužudymą pirmos serijos pabaigoje. Taigi serialo neproblemiškas scenarijus išlieka Narkevičiaus filmo pagrindu. Šitaip yra parodoma, jog apkaltinti dokumentinį filmą neteisingai reprezentuojant tikrovę yra sudėtingiau, nei pareikšti tai apie fikcinį kūrinį. Dokumentikos kūrėjui nereikia rūpintis filmavimų lokacijomis, interjeriais, eksterjeriais, apie kuriuos pasakoja A. Marcinkevičiūtė, taip pat dokumentikos operatorius gali laisviau elgtis valdydamas kamerą, kadangi visada yra atvira galimybė palikti kūrėjo pėdsakus. Svarbiausia, suabejoti tokio pobūdžio dokumentine reprezentacija, reiškia, nepatikėti pačias trauminius merginų pasakojimais ir merginų kaip aukų statusų. Bet kuris žiūrovas dokumentiniame filme

¹⁰⁰ Agnė Marcinkevičiūtė, „Belgų televizijos serialas „Matrioškos“ pažindina Europą su Lietuva“, *Bernardinai*, 2005, vasario 21 d. Prieiga internetu: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-02-21-agne-marcinkeviciute-belgu-televizijos-serialas-matrioskos-pazindina-europa-su-lietuva/11091> [2019-05-02].

¹⁰¹ Galima spėti, jog šiame Narkevičiaus darbe filmuojami veidrodžiai, langai, naudojami dvigubos ekspozicijos planai yra abstrakčios užuominos į tai, kad šiame filme nėra tik imituojama dokumentika, bet kartu kopijuojamas (atkartojamas) turinys iš kitur.

išgirdęs pasakojimą apie bet kokią prievartą ne tik bus paveiktas paties pasakojimo, bet kartu įvertins pasakojančio žmogaus drąsą tai išviešinti.

Narkevičiaus *Matrioškose* taip pat figūruoja ir ketvirtoji aktorė/manekenė Evelina Daukšaitė, kuri ne vaidina belgų seriale. Ši mergina video darbe neprataria ne žodžio, o tik šoka ir išsirengia prieš kamerą. Šokio metu kadro lauke nematyti nė vieno kito asmens, tad šokis yra atliekamas ne tik prieš kamerą, o galimai ir dėl kameros. Kitaip sakant, Evelinos Daukšaitės vaidmuo žiūrovo gali būti palaikytas dar viena manipuliacija. Kita vertus, tai performatyvus veiksmas, po kurio jau nebėra svarbu, dėl kieno akių atliekamas šokis. Svarbus tampa tik pats steigiantis veiksmas. Ši mergina lieka nebyli ir taip lyg parodoma, kad tikrovė steigiamą dažniausiai ne žodžiais, o veiksmis. Kita vertus, tai leidžia iškelti dar vieną prielaidą. Visos trys aktorės, vaidinusios belgų seriale, Narkevičiaus darbe ne tik pasakoja, bet kartu ir reflektuoja savo kaip veikėjų patirtį, aiškina savo motyvus, kalba apie savo emocijas, netgi bando paaiškinti savo patiklumą, leidžia suprasti, kas buvo skaudžiausia. Šie apmąstymai didina tikroviškumą, kadangi žiūrovui suteikia galimybę empatiškai įsijausti į merginų patirtis (o tai yra būtent tai, ko seriale dažnai trūko, kadangi serialo scenarijus yra „varomas“ veiksmo ir atoveiksmio logika). Nebūtinai tai yra įrodymas, jog aktorės šį kartą geriau vaidino. Greičiausiai kuriant video darbą pagrindinis aktorių uždavinys buvo ne suvaidinti, o prisiminti tai, kas jau buvo atlikta. Kitaip sakant, aktorėms tampa prieinama patirtis, dėl kurios netikri „trauminiai“ pasakojimai įgauna tikrą indeksinį santykį su (serialo) tikrove, o šis santykis savaimė skatina tikroviškumą, kadangi tampa įmanoma refleksija. Nors pats filmas yra akivaizdi ne tik stiliaus, bet ir turinio kopija, tačiau apie aktorių patirtį to negalima pasakyti, kadangi vaidinimas iš dalies yra tapatus išgyvenimui. Taigi, nepaisant daugybinės mimikrijos, tai nesutrukdo atsirasti dokumentiškumui.

Šitoje vietoje taip pat išryškėja perskyra tarp pasakojimo ir rodymo. Scena, kurioje aktorė/manekenė šoka yra vienintelė filmo vieta, kurioje kažkas yra rodoma. Netgi aktorė, kuri prieš tai pasakojo, dabar groja ir dainuoja. Šitaip yra atskleidžiama, jog pasakojimas yra sakymo situacija, negatyvi reprezentacija ir pasakotojo kalbėjimas, o tuo tarpu rodymas – reginys, reprezentacija ir veiksmas. Tai yra dar vienas esminis skirtumas tarp Narkevičiaus *Matrioškų* ir belgų serialo *Matrioshki*. Seriale, be abejonės, yra daugiau rodoma, o ne pasakojama. Tuo pagrindu serialas turi daugiau galimybių būti kaltinamas kaip neteisinga reprezentacija, kadangi kiekvienas gali įvertinti vaizdą. O tuo tarpu pasakojimas „slepiasi“ už pasakotojo figūros, tad pasidaro sudėtinga nagrinėti pasakojimo santykį su tiesa, ypač jei kalba homodiegetinis

pasakotojas. Svarbiausia, yra tai, kad rodymas ir pasakojimas nėra skirtis tarp fikcijos ir dokumentikos. „Pasakojimo“ dokumentai ir „rodomi“ dokumentai yra naudojami dokumentinėje kūryboje, tačiau nėra susimąstoma, kokios tai skirtingos dokumento formos. „Pasakojimo“ dokumentas daug sunkiau paklūsta kūrėjo valiai, kadangi pasakotojas čia atlieka interpretatoriaus vaidmenį. Tuo tarpu „rodomas“ dokumentas manipuliacijai pasiduoda lengviau, tačiau tai nereiškia, jog jis yra „nebylys“ pats vienas.

Filmas *Matrioškos* yra dokumentika imituojanti fikciją, kuri imituoja tikrą gyvenimą. Ši reprezentacijos reprezentacija parodo, kad dviguba reprezentacijos dokumentiškumas yra sprendžiama ne pagal santykį su tikrove, o pagal santykį su imituojama reprezentacija. Kitaip sakant, fikcija tampa dokumentu ir imituojant ją nebesiekama imituoti gyvenimo, o siekiama atkartoti fikcijos įsivaizdavimą apie gyvenimą. Šitaip *Matrioškos* išryškina tai, kad „pasakojimo“ dokumente dokumentiškumo pagrindu gali tapti ir nematerialios tikrovės reiškiniai, o šiuo atveju išgalvoto serialo scenarijus.

2.4. Praeities dokumentai kaip dabarties refleksija filme *Genties išnykimas*

Philipas Rosenas savo straipsnyje *Dokumentas ir dokumentika* teigia ne tik tai, kad dokumentiškumas yra istoriškumas, žvilgsnis į praeitį, bet ir tai, kad moderni istoriografija (taigi ir dokumentiškumas, pagal Roseną) priklauso nuo pertrūkio tarp *mūsų* ir *kitų*¹⁰². Deimanto Narkevičiaus darbe *Genties išnykimas* (2005) galima aptikti kitokį žvilgsnį į praeities dokumentus ir konstatuoti, kad dokumentiškumas taip pat gali mažinti pertrūkį tarp *mūsų* ir *kitų*.

Narkevičiaus filmo *Genties išnykimas* vaizdo takelį sudaro paskiros fotografijos, o garso takelį - minimalūs garsai: netolydiems vaizdams tolydumo suteikia nenutrūkstantys garsai (pavyzdžiui, vaizdams iš kaimo erdvės – gyvūnų garsai, vaizdams iš miesto – gatvės triukšmai). Filmą nesuteikia jokios informacijos apie save, kadangi neturi nei pradžios, nei pabaigos titrų ir čia nėra jokio (matomo ar nematomo) pasakotojo. Žiūrovas, kuris pirmą kartą žiūri šį filmą, netikėtai susiduria su iš pirmo žvilgsnio nesusijusių nuotraukų srautu, bet geriau įsižiūrėjus matyti, kad žmonės atvaizduose kartojasi ir galima pastebėti kuriamą pasakojimą.

¹⁰² Philip Rosen, „Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts”, in: *Theorizing documentary*, ed. M. Renov, New York, London: Routledge, 1993, p. 59.

Šiame kūrinyje, kaip ir *His-story*, taip pat yra atgaivinamas asmeninis archyvas – naudojamos fotografijos priklauso pačiam Narkevičiui¹⁰³. Vis dėlto tai panašus, bet kitoks pasakojimas: tarsi pasakojama apie tuos pačius tėvus, tačiau čia pasakojimą kuria patys dokumentai. Taip pat šis filmas, skirtingai nei *His-story*, yra vien tik „rodymo“ dokumentika. Autobiografiškumas niekaip nėra eksplikuojamas, net tiksliau būtų sakyti, kad Narkevičius asmeninę istoriją paverčia beasmeniu žvilgsniu į praeities dokumentus. Tam, kad iškiltų autobiografiškumas neužtenka vien rodymo, o reikia pasakotojo perspektyvos. *Genties išnykime* yra keliamas klausimas, kas pasidaro dokumentui, kai nebėra pasakotojo? Be pasakotojo asmeninė istorija pavirsta į kartos istoriją. *His-story* atveju ta pati Narkevičiaus šeimos istorija yra pasakojama kaip vieno žmogaus ir jo santykio su visuomene istorija. Tad šiuo atveju galima konstatuoti, jog svarbi tampa visa bendruomenė, o ne vienas individas joje. Narkevičiaus tėvas pasidaro kažkieno tėvu, o pats filmo autorius tampa kažkieno vaiku.

Pasakojimas pradamas nuo genties/giminės kilmės vietos – kaimo. Rodomos jaunimo sueigos, iškylos gamtoje, pasilinksminimai pagal akordeono muziką. Stalino skulptūra yra laiko nuoroda – maždaug 6-asis dešimtmetis. Beveik visos nuotraukos yra grupinės, tik kelios portretinės padeda mums suprasti, kas yra „herojai“. Vienoje iš portretinių – juodbruvas, besišypsantis jaunuolis. Bėgant nuotraukoms, o tuo pačiu ir užfiksuotam laikui, keičiasi jaunuolis ir jo aplinka. Atsiranda naujų draugų, o taip pat ir jauna moteris. Vėliau tai išsivysto į jungtves, šeimos sukūrimą ir pasakojimas tampa vis privatesnis. Fiksuojamos ne tik šventiškos akimirkos, bet ir darbų kasdienybė – matome besišypsančias medicinos seseles ir taip pat laimingus kariuomenės eilinius. Žilvinė Gaižutytė-Filipavičienė nagrinėdama šį kūrinį pastebi, kad „į filmą sujungtos asmeninės fotografijos tampa universaliu sovietmečio Lietuvos paveikslu“¹⁰⁴. Kitaip sakant, filme pateikiamos tokios fotografijos, kurios galėtų tikti XX a. Lietuvos sovietmečio istorinio ir kultūrinio konteksto (Rolando Barthes‘o žodžiais tariant *studium*¹⁰⁵) tyrimui.

Toliau verta atkreipti dėmesį į tai, kaip šios fotografijos yra pateikiamos. Nuotraukos keičiamos panašiu laiko intervalu. Žiūrovas beveik visada mato statišką kadrą – tik keletą kartų

¹⁰³ „Genties išnykimas“, *Nacionalinė dailės galerija*, prieiga internetu: <http://www.ndg.lt/dailės-informacijos-centras/menininkai/narkevičius-deimantas.aspx> [žiūrėta 2019-05-04].

¹⁰⁴ Žilvinė Gaižutytė-Filipavičienė, „Nacionalinis tapatumas ir atmintis šiuolaikinėje ekranosferoje ir medijų mene“, in: *Nacionalinis tapatumas medijų kultūroje*, sud. V. Rubavičius, Ž. Gaižutytė-Filipavičienė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 152.

¹⁰⁵ Roland Barthes, *Camera lucida: pastabos apie fotografiją*, iš prancūzų kalbos vertė Agnė Narušytė, Vilnius: kitos knygos, 2012, p. 36-38.

kamera horizontaliai arba vertikaliai juda nuotraukų paviršiumi, šitaip tarsi imituodama nuotraukų žiūrėjimo žvilgsnį. Taigi filmas atkuria tam tikrą šeimos albumo fotografijų žiūrėjimo praktiką. Agnė Narušytė pastebi dar vieną „išnykstančios genties“ kitybę – tai fotografavimo įgūdžiai. Menotyrininkė paaiškina, kad sovietmečiu net mėgėjiškas fotografavimas buvo tam tikras pasišventimas, kadangi ne kiekvienas galėdavo pasiryžti nuotraukų ryškinimui vonios kambaryje: „anų laikų fotomėgėjai varžydavosi, kam pavyks „pagauti“ įdomesnę kadrą, padaryti techniškai tobulesnę nuotrauką“¹⁰⁶.

Svarbu yra tai, kad kūrinyje reprezentuojamas ne tik gyvenimas, bet ir mirtis: video darbas užbaigiamas tyla ir fotografijomis iš tėvo laidotuvių. Žiūrovas stebėdamas gedulą regi du dalykus: mirties liudijimą nuotraukos pavidalu ir daugeliui keistą tradiciją fotografuoti mirties akivaizdoje. Tokiu būdu filme pabrėžtinai artikuluojama ne asmeninė prarastis arba individualus *punctum*, o universalusis *punctum*, kuris kiekvienoje fotografijoje išreiškia laiką ir mirtį¹⁰⁷. Kita vertus, filme absoliutus tolydumas atsiranda tada, kai atsiranda mirusysis. Prieš tai fotografijos žymėjo gyvenimo akimirkas, garsas kūrė sekvencijas, tačiau pertrūčiai buvo neišvengiami. Gentyje tolydumas (kitai sakant, rišlumas arba ryšys) susikūria tada, kai atsiranda mirusysis, kadangi į laidotuves susirinka visa giminė. Per mirtį įvyksta giminės susivienijimas ir pradeda matytis gentinis panašumas pagal veido bruožus. Narkevičius žaidžia šiuo faktu ir būtent ištikus mirčiai fotografija galutinai virsta kinu. Šitaip *Genties išnykime* reflektuojama ne vien fotografija kaip dokumentas, o fotografijos kaip dokumento įtraukimas į kiną. Šiame procese dokumentikos kūrėjas turi du pasirinkimus: arba išsaugoti fotografiją-dokumentą ir priimti neišvengiamus pertrūčius arba transformuoti fotografiją-dokumentą ir džiaugtis tolydumu.

Toliau verta kalbėti apie *mūsų* ir *kitų* skirtį. Filmo pavadinimas hiperbolizuoja *mūsų* ir *kitų* skirtumus ir siūlo žiūrovui įsijausti į etnografo vaidmenį bei pažiūrėti į tai, kaip į „svetimos genties“ santykį su fotografuotais atvaizdais. Kita vertus, žiūrovas apmąstydamas išnykusios genties foto-ritualą gali lengvai susimąstyti ir apie savo foto-praktikas, kurios įprastai yra atliekamos nesąmoningai. Kaip rašo James Clifford racionalistinis europocentrizmas ilgą laiką trukdė visapusiškai pažinti žmogaus sąmonę bei kultūrą, todėl etnografinis/antropologinis XX a.

¹⁰⁶ Agnė Narušytė, „Pirmame plane: trys fotografijos modeliai pagal Deimantą Narkevičių“, *Lietuvos fotografija vakar ir šiandien '07*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2007, p. 8.

¹⁰⁷ Roland Barthes, *Camera lucida: pastabos apie fotografiją*, iš prancūzų kalbos vertė Agnė Narušytė, Vilnius: kitos knygos, 2012, p. 93-94.

žvilgsnis yra susijęs su siurrealistiniu mąstymu bei nesąmoningos tikrovės išlaisvinimu¹⁰⁸. Kitaip sakant, kvietimas pažinti svetimus *kitus* gali virsti *mūsų* kultūros refleksija. „Prisimink, jei verta prisiminimo“, - tokie žodžiai pasirodo ekrane, kai matome ne analoginį ano pasaulio vaizdą, o skaitome užrašą paliktą ant retai apžiūrimos nuotraukos nugarinės pusės. Galima būtų tai pavadinti vieninteliais filmo titrais, kurie verčia žiūrovą susimąstyti apie tai, ar jis savo skaitmeniniame archyve atrastų fotografiją, kuri būtų verta panašaus intensyvumo prisiminimo ir apžiūrėta vien dėl noro prisiminti.

Mūsų kultūra yra paremta manymu, kad šiuolaikinės technologijos suteikia galimybę skaitmeniniams dokumentams amžiams būti apsaugotiems nuo išnykimo, senėjimo ir dūlėjimo, tačiau tai tėra iliuzija. Jamie Baron rašo, kad jeigu skaitmeniniai dokumentai nėra nuolat perkeliami į naujus formatus, atsiranda galimybė, jog jie taps nepasiekiami dėl nesustojančio technologijų pokyčio. Tačiau dar yra ir netikėtumo efektas, kadangi ir kompaktiniai diskai, ir kitos laikmenos gali tiesiog netikėtai sugesti¹⁰⁹. Manymas, kad skaitmeninės fotografijos (*tai buvo*) niekada neišnyks leidžia kaupti vis daugiau dokumentų ir didinti perteklinį skaičių nesusimąstant, kaip suvaldyti visus duomenis ir dokumentus. Virtuali atmintis tapo tokiu stabu, koku materialus dokumentas ir „gyvas“ prisiminimas niekada nebuvo. Šis lūžis savaime verčia klausti, kas pakito perėjus nuo materialaus archyvo prie skaitmeninio archyvo? Jaimie Baron rašo, kad turinio atžvilgiu materialus ir skaitmeninis archyvas niekuo nesiskiria, bet skirtumai atsiranda archyvų viduje, t. y. saugomų dokumentų santykiyje: skaitmeniniame archyve gali atsirasti įvairių tvarkos ir hierarchijos būdų. Dar daugiau: skaitmeniniame archyve pakeisti tvarką ir naudotis dokumentais gali ne tik archyvarai, o taip pat istorijos „skaitytojai“ ir tie, apie kuriuos yra pasakojama¹¹⁰.

Genties išnykimas tai filmas apie sovietmečio fotografiją ir fotografijos būdus, tačiau, kita vertus, šis filmas kartu yra skaitmeninis archyvas. Mat popierinės fotografijos jame perkeliamos į kitą mediją – filminę laikmeną. Kaip rašė Susan Sontag, fotografija knygoje – tai atvaizdo atvaizdas, o fotografija filme jau galutinai praranda savo daiktišką pavidalą¹¹¹. Taigi *Genties išnykimas* tik savinasi ir kartu skaitmenina sovietmečio dokumentus, tačiau pačių materialų

¹⁰⁸ James Clifford., *Kultūros problema. XX amžiaus etnografija, literatūra ir menas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2006, p. 181-184.

¹⁰⁹ Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience of history*, London and New York: Routledge, 2014, p. 262.

¹¹⁰ Ten pat, p. 242.

¹¹¹ Susan Sontag, *Apie fotografiją*, vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 15.

nuotraukų čia nėra. Taip pat panaši situacija yra ir su garsu šiame filme. Narkevičius interviu metu atskleidžia, kad garsą šiam filmui įrašė kurdamas savo filmą, tačiau pasistengė nuvykti į tas pačias lokacijas, kurios buvo užfiksuotos fotografijose (nepaisant to, kad praėjo 30-40 metų ir kai kurias vietas nepažįstamai pasikeitė)¹¹². Dėl tokio autoriaus žingsnio susidaro *laikinis neatitikimas*, kadangi dabartiniai garsai yra derinami su praeities dokumentais. Visgi būtent tai leidžia fotografijai peržengti savo ribas, nebebūti fragmentiška *tai buvo* žyme ir tapti „gyvu“ prisiminimu. Bet tuo pačiu tai skatina kelti naują klausimą: kur slypi tikrasis dokumentiškumas šiuo atveju - garse ar vaizde? Filmą parodo, kad garsas yra dar geresnė imitacijos priemonė nei vaizdas, kadangi garso indeksinis santykis su tikrove gali būti abstraktus, nenurodantis į konkretų laiką ir dažniausiai nepaneigiamas, kadangi nuorodos buvimo nepaneigsi.

Lieka paskutinis klausimas: kodėl skaitmeninis archyvas, pasisavinęs praeities dokumentus, imituoja *kitų* praktikas ir pasakoja apie *kitų* kultūrą? Arba, tiksliau, kodėl *mes*, tokie svetimi *jiems*, tyrinėjame tai, kas mums svetima? Greičiausiai būtent todėl, kad per *kitos* kultūros išnykimą galime įvertinti savo tapatybės trapumą ir laikinumą. Tai leidžia įsivaizduoti, jog kažkada ir *mūsų* kultūros pėdsakai bus tyrinėjami kaip archeologinės iškasenos. Lygiai tokiais pat pasisavinimo metodais bus bandoma ne suprasti, į ką nurodo *mūsų* dokumentai, o įvertinti juos kaip diskursus. Kitaip sakant, mūsų dokumentai bus tyriami kaip praktikos, o ne kaip nuorodos.

2.5. Dokumentas kaip atminties vieta: *Kartą XX-ame amžiuje*

Deimanto Narkevičiaus video darbas *Kartą XX-ame amžiuje* (2004) iš pažiūros panašus į televizinės laidos reportažą: filmuojama „judančia“ kamera, vaizdą papildo sinchroniškai minios balsai. Žiūrovas greitai atpažįsta filmavimo lokaciją – Lenino/Lukiškių aikštė, o trispalvės ir susirinkusi lietuviškai kalbanti minia leidžia netgi įvardinti įvykį – Lenino skulptūros nukėlimas Nepriklausomybės pradžioje. Vis dėlto iš tolesnių veiksmų paaiškės, jog žiūrovas per anksti „identifikavo“ įvykį. Šiame video darbe vietoje skulptūros nukėlimo yra „fiksuojuamas“ Lenino monumento užkėlimas. Aišku, atpažinti videomenininko įvykdytą montažinį „triuką“ nesunku: vaizdo takelis apsukamas tik tam tikrose vietose, be to jokia skulptūra taip lengvai „neprisiklijuoja“ prie savo kojų. Tačiau būtent šis lengvai išgaunamas tolydumas labiausiai

¹¹² „Deimantas Narkevičius and Martin Clark in conversation”, *Deimantas Narkevičius: Once in the XX century*, ed. Martin Clark, Arnolfini, 2006, p. 53.

stebina. Neįtikėtina kaip greitai atsisveikinimo plojimai tampa pasveikinimo plojimais, o lietuvių pergalės sūksniai virsta sovietų šlovinimu. Taip pat sunku patikėti, kad Lenino skulptūros užkėlimas gali taip gerai derėti su lietuvių kalba, trispalvėmis ir džiugiais minios sūksniais. Regint tokį įtikinamą absurda, kyla klausimas, ką šia manipuliacija norima pasakyti.

Viena vertus, šis video darbas „kalba“ apie tai, kaip yra konstruojama istorija: atgaline data, pagal tai, ką žinome dabar, spėjame, kaip buvo tada. Retrospektyvus žvilgsnis leidžia mums kalbėti apie praėjusius laikotarpius ir (nu/į)vertinti praėjusio laiko įvykius. Dabartyje istorijos yra tik tiek, kiek mums reikia ir tik tokios, kokios mums reikia. Dviprasmiškas filmo pavadinimas būtent pademonstruoja tokį istorijos produkavimo būdą, kai nereikia konkrečių žinių – vienas kartas gali būti paverstas kitu kartu. Galima ir kitokia pavadinimo interpretacija: X – tai nežinomas. Kitaip sakant, istorija nutiko „kartą nežinomame amžiuje“. Savaime aišku, pasitikėti tokiu istorijos reprezentacijos būdu yra ganėtinai sudėtinga.

Kita vertus, šis Narkevičiaus darbas yra ideologijos kritika. Nebūtinai sovietinės ideologijos, tiesiog bet kokios ideologijos kritika. Dermė tarp lietuvių plojimų ir Lenino monumentalumo steigimo nėra atsitiktinė, kadangi paminklų nuėmimas taip pat susijęs su naujos tvarkos įsteigimu ir naujo diskurso taisyklėmis. Kaip rašo Nerijus Milerius tai, kad ilgai jokio paminklo neatsirado Lukiškių aikštėje, nereiškia, kad ši erdvė buvo tuščia. Tai reiškė, jog „Lukiškių aikštės tuštumoje taip pat galima pamatyti, jog Lenino paminklo ten nėra¹¹³. Narkevičius norėdamas išryškinti abiejų pusių ideologinį angažuotumą būtent sukuria panašumą Leniną tarp išlydinčių ir pasitinkančių lietuvių. Tai menininkas pasiekia nekurdamas *laikinio neatitikimo* tarp žinomos televizinės medžiagos ir savo video darbo. Užtektų „nuimti“ spalvas nuo vaizdo takelio, ir jau atsirastų skirtumas, kuris reprezentuotų sovietinės Lietuvos pradžios laikotarpį taip, kaip mes įsivaizduojame – nespalvotai, be trispalvių rankose ir be žalių vainikų. Vis dėlto akivaizdu, kad šiame video darbe yra siekiama pajuokti kova prieš ankstesnio laiko monumentus, o pats Narkevičius taip pat sako, kad pagal jį išlikę paminklai „pasitarnautų kaip geri monumentai nusikaltimams prieš žmoniją“¹¹⁴.

¹¹³ Nerijus Milerius, „Tarp Bastilijos ir Lenino paminklo. „Įpaminklintos“ atminties kritikos etiudai“, in: *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*, sud. Audronė Žukauskaitė, LKTI, 2011, p. 234.

¹¹⁴ „Deimantas Narkevičius and Martin Clark in conservation“, in: *Deimantas Narkevičius: Once in the XX century*, ed. Martin Clark, Arnolfini, 2006, p. 50.

Pagal trečią prielaidą galima būtų sakyti, jog *Kartą XX-ame amžiuje* geriausiai atsiskleidžia kino medijos medžiagiškumas ir galimybės, kurių įmanoma pasiekti išmanant montažo techniką. Kaip rašo R. Bertašavičiūtė „montažu kardinaliai apsukant vaizduojamą įvykį, rodoma ne kitokios interpretacijos, o kitokios konstrukcijos galimybė“ ir tokiu būdu filmas „mūsų akyse virsta konkrečia apčiuopiama (sukarpoma, iš naujo sudėliojama) medžiaga“¹¹⁵. Juk Narkevičius šiame darbe nepalieka beveik jokių autorinių pėdsakų (išskyrus akivaizdžią manipuliaciją). Video darbas (kaip *Genties išnykimas*) neturi pradžios, pabaigos titrų, o plano „sukarpymas“ yra ne paties Narkevičiaus padiktuotas, o jau „paveldėtas“ kartu su nupirkta LTV ir nepriklausomo reporterio medžiaga¹¹⁶.

Būtent medžiagiškumo dėmuo leidžia priėti prie galutinės išvados: nepaisant visų manipuliacijų, šio filmo dokumentiškumas yra susijęs tik su vienu įvykiu. Lenino virš minios vaizdai, kaip „Sovietų Sąjungos griūties simbolis“, buvo ne kartą rodyti ne tik per Lietuvos televiziją, bet ir per CNN¹¹⁷. Taigi filmo medžiaga (dokumentai) yra tvirtai surišta būtent su Nepriklausomybės atgavimu ir komunizmo žlugimo kontekstu. *Intencijos neatitikimas* tarp Narkevičiaus filmo ir originalios medžiagos yra toks stiprus, jog žiūrovas, žiūrėdamas į *Kartą XX-ame amžiuje* siužeto įvykius, yra pasmerktas „dvigubam žiūrėjimui“. Vaizdinės atminties pilnai užtenka istorinio įvykio atpažinimui.

Būtent šie faktoriai leidžia šią dokumentinę medžiagą pavadinti atminties vieta. Taip pat šiuo atveju paaiškėja, kad kai kurie dokumentai gali pasižymėti tokiu stipriu indeksiniu santykiu su tikrove, jog perdėm ambicinga manipuliacija gali pasirodyti negalima. Philipas Rosenas teigė, kad dokumentika nuo dokumentų skiria kūrėjo suteikta interpretacija. Tačiau šituo atveju matome atvejį, kuriame dokumentiškumas reiškiasi kaip apčiuopiamas ir konkretus santykis su tikrove ir kuriam sunku primesti alternatyvią interpretaciją. Kitaip sakant, ši audiovizualinė medžiaga pasižymi ne tik indeksiniu ryšiu su tikrove, o taip pat ir ikoniniu, kadangi ne tik nurodo į tikrovę (indekso funkcija), o taip pat „atstoja objektą“ ir „kelia panašius pojūčius“¹¹⁸. Kitaip sakant, pastarasis dokumentas kaip indeksas nurodo į Lenino skulptūros nuėmimą (arba užkėlimą, jei

¹¹⁵ Rima Bertašavičiūtė, „Kino atminties muziejus: Deimanto Narkevičiaus paminklai“, *Politologija Specialusis numeris: „Politika ir medijos“*, T. 69, Nr. 1, 2013, p 140.

¹¹⁶ *Deimantas Narkevičius: Once in the XX century*, prieiga internetu: http://www.gbagency.fr/en/46/Deimantas-Narkevicius/#!/Once-in-the-XX-Century/site_medias_listes/125 [žiūrėta 2019-05-06].

¹¹⁷ Ten pat.

¹¹⁸ Andrius Grigorjevas, *ikòninis ženklas*, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/ikoninis+zenklas> [žiūrėta 2019-05-07].

manipuliacija yra patikima), o kaip ikona reiškia ne vieną įvykį, o būtent Sovietų Sąjungos žlugimą. Dėl to galima teigti, kad dokumentiškumas nebūtinai turi būti suprantamas kaip istoriškumas. Istoriskumas tėra vienas iš kintamųjų, kuris veikia ir kitose sferose, o dokumentiškumas daug labiau yra susijęs su indeksiniu/ikoniniu nurodymu į pasaulį.

2.6. Apibendrinimas

Pasižiūrėjus į dokumentą kaip į diskursą galima koreguoti Roseno dokumentiškumo aiškinimą. Pagal Roseną, dokumentiškumas tai indeksinis (nurodantis į kokį nors faktą, įvykį, realiją) dokumentas ir būtinai kūrėjo interpretacija, tačiau Rosenas neapsvarsto dokumentų įvairumo galimybes. Narkevičiaus filmuose galima matyti, kad dokumentiškumas gali būti žvilgsnis į istoriją dabartyje, o dokumentai gali būti skirstomi į tuos, kuriose pasakojama ir į tuos, kuriuose rodoma.

Filmai *His-story* ir *Genties išnykimas* parodo, kad praeitis gali būti pasiekama ne tik rekonstruojant tai, kas prarasta, tačiau kartu reflektuojant atminties pasakojimus ir praeities likučius. Tačiau reikia turėti omeny, jog atmintis nesuteikia uždarumo, tad prisiminimų pasakojimai kelia daugiau klausimų nei suteikia žinių. Kita vertus, atmintis gali būti išsaugota tai, kas neminama oficialioje Istorijoje. Tuo tarpu praeities dokumentai gali suteikti mums žinių apie išnykusias visuomenės, tačiau verta reflektuoti ir tai, kad pertrūkis tarp *mūsų* ir *kitų* suteikia galimybę mums įsisavinti savus išskirtinumus ir tai, kad kažkada mes tapsime *kitais*.

Pasirinkti filmai (*His-story*, *Matrioškos*, *Genties išnykimas* ir *Kartą XX-ame amžiuje*) artikuliuoja rodymo ir pasakojimo implicistinę priešybę. Pasakojimo atveju dokumentu tampa pats pasakojimas, kuris yra neatsiejamas nuo pasakotojo asmens. Dažniausiai tai yra ne bet koks pasakotojas, o būtent homodiegetinis pasakotojas arba kitaip sakant pasakojimo liudytojas-dalyvis. Žiūrovas tokiame dokumente mato pasakotoją ir sakymo situaciją – tai yra vienas indeksinis ryšys su tikrove. Tačiau per garsą atsiskleidžia visai kitas, antrasis, taip pat indeksinis ryšys su tikrove, kuris visiškai priklauso nuo pasakotojo ir jo atminties. Žiūrovas dažnai neturi galimybių įsitikinti pasakojimu teisumu, tikroviškumu, gali tik spėti, tačiau matomas pasakotojas bent jau leidžia suprasti, kas pasakojo ir kur yra šio pasakojimo šaltinis. Kita vertus, atmintis yra tokia praeities forma, kuri nėra uždara, baigtinė, tolydi, todėl atminties pasakojimas dažnai pasižymi kaip neistoriškas, ta prasme, jog jame išryškėja pertrūkiai. Taip pat yra svarbu tai, kad

šiuo atveju interpretacija yra pateikiama paties pasakojančio įvykių dalyvio ar liudytojo. Negalima sakyti, kad dokumentikos kūrėjas nepateikia savo interpretacijos, kadangi jis turi technines galimybes pasakojimą trumpinti, skaidyti, įvesti naują hierarchiją, išryškinti/užglostyti pertrūkius arba sugretinti su kitu pasakojimu. Tačiau, akivaizdu, yra tai, kad pasakojimo atveju interpretacija yra pateikiama ne vien iš kūrėjo perspektyvos, tačiau taip pat ir su pasakotoju, kuris kartu pateikia ir dokumentą.

Rodymo atveju kūrėjas įgauna daugiau galimybių, tačiau tuo atveju, kai kūrėjas visiškai atsisako pasakojimo (t. y. užkadrinio balso), dokumentininkas į dokumentus turi žvelgti bendru žvilgsniu. Dokumentininko užduotis šiuo atveju yra rodyti dokumentus tokia seka, kurioje reikšmę įžvelgtų ir pats žiūrovas. Dar kitaip sakant, kūrėjui šiuo atveju tampa svarbi kolektyvinė atmintis, o dokumentai nebetraktuojami kaip asmeninės istorijos išraiškos. Tai matyti lyginant *His-story* ir *Genties išnykimą*. Kalbant apie interpretaciją reikia pasakyti, kad šiuo atveju reikšmė yra stipriai susijusi su pačiu dokumentu, kadangi jeigu „nesimato“ išankstinės reikšmės kūrėjui šis dokumentas netinka vien tik „rodymo“ dokumentiškumui. Taip pat svarbu yra tai, kad kai kurie dokumentai pasižymi tokia stipri reikšme. Pavyzdžiui, *Kartą XX-ame amžiuje* naudojama dokumentinė medžiaga išreiškia Sovietų Sąjungos žlugimą ir Nepriklausomybės atgavimą. Svarbu yra tai, jog manipuliacijos tokiais dokumentais yra sunkiai įgyvendinamos. Pastaruoju atveju galima sakyti, jog dokumento ryšys su tikrove yra ne vien indeksinis (t.y. ne vien nurodantis), o ikoninis (t. y. atstojantis objektą).

3. Teorinė dalis: tarp kino ir teatro

Ši magistro darbo dalis įsiterpia tarp dviejų analitinių dalių. Tai teorinė dalis, kuri leidžia nuosekliau pereiti nuo dokumentinio kino link dokumentiškumo apraiškų teatre. Dokumentiškumo problema susiformavo būtent dokumentinio kino kontekste. Ir tik daug vėliau šita problema pradėta svarstyti teatre, kadangi atsirado naujas žanras – dokumentinis teatras. Taigi prieš pereinat prie analizės verta atskleisti kelis aspektus, kurie leidžia problemiška pažvelgti į dokumentinį teatrą ir į dokumentiškumą šiame reiškinyje. Visų pirma, svarbu prisiminti paprastą tiesą, jog teatras ir kinas yra dvi skirtingos medijos ar/ir meno formos.

Christianas Metz as savo veikale *Film Language: a Semiotics of the Cinema* kino ir teatro santykį nagrinėjo per šių medijų ryšius su tikrove. Pagal Metzą, filmai žiūrovui suteikia *realybės impresijos* pojūtį, o tai pasireiškia kaip didesnis tikroviškumo įspūdis nei knygoje, spektaklyje, fotografijoje ar realistiškame paveiksle. Būtent judėjimas (vienas iš didžiausių skirtumų tarp kino ir fotografijos) sukuria tikroviškumą kine. Metz as teigia, kad judesys psichologiškai visada yra suprantamas kaip tikras, skirtingai nuo kitų vizualinių struktūrų. Dėl to, net jei yra atkartojamas jau matytas veiksmas, žiūrovas visada suvokia judėjimą kaip dabar vykstantį. Kita vertus, filme judėjimas kartu yra ir nerealus, nes jame trūksta materialumo: žiūrovas mato judesį, bet negali prie jo prisiliesti. Tačiau būtent dėl to, kad judėjimas visada yra tik vizualus, Metz as padaro išvadą, kad kinas reprodukuodamas judesį kartu dubliuoja realybę.

Tuo tarpu teatras, anot Metz o, pasireiškia kaip silpna realybės impresija, kadangi pats teatras yra per daug tikras. Čia svarbus faktorius, kad žiūrovai yra toje pačioje erdvėje kaip ir aktoriai. Aktoriaus kūniškas buvimas scenoje neleidžia žiūrovui identifikuoti kuriamo personažo kaip fikcinės visatos protagonisto, o to pasekmė yra tai, kad teatras gali būti priimtas tik kaip bendraminčių (aktorių ir žiūrovų) sutartas žaidimas su aiškiomis taisyklėmis. Rudolpho Arnheimo *dalinės iliuzijos* teorija teigia, kad visi vaizduojamieji menai yra paremti daline tikrovės iliuzija, kuri apibrėžia meno žaidimo taisykles. Būtent dėl dalinės iliuzijos teatre publika juokiasi, jei scenos butaforijos sugriūva, bet nesijuokia iš kambario turinčio tik tris sienas. Nusičiaudėjęs aktorius brutaliai sugriauna spektaklio iliuziją, kadangi staiga prasiveržia tikra tikrovė, bet šis

prasiveržimas yra įmanomas tik todėl, kad ši tikrovė visada yra čia pat. Teatre žiūrovas nebejaučia realybės impresijos, kadangi jis yra realių įvykių liudytojas¹¹⁹.

André Bazinas taip pat apmąstė kino ir teatro skirtumus savo straipsnyje *Teatras ir kinas*. Bazinas galima sakyti pritaria Ch. Metz'o teiginiams, kadangi jis taip pat išskiria kino realybės įspūdį, kuris efektyviau nei kitose meno formose veikia žiūrovus. Tačiau, kita vertus, Bazinas, priešingai nei Metz'as, tvirtina, kad kinas (ir judėjimas kine) negali atliepti dabarties laiko. Kinas paremtas uždelsto veidrodžio principu: viską, ką matome kine, yra tikrovės atspindys, bet žiūrovų ir aktorių laikas ir erdvė nesutampa. Svarbu pažymėti, jog Bazinas neteigia, kad kinas nepajėgus parodyti realaus aktoriaus buvimo, tačiau, pagal Baziną, tikrovė kine pasirodo veidrodiniu būdu, t. y. kaip atsispindintis (taigi ir uždelstas) buvimas. Tuo tarpu teatre veiksmas pasižymi kaip vienalaikiškas ir vienaerdviškas. Teatre aktorius gali iš tikrųjų fiziškai mirti scenoje, o žiūrovai turi ypatingą progą stebėti biografinį aktoriaus laiką. Filme iš tikrųjų mirštantis matadoras gali nesukelti tokių stiprių emocijų žiūrovui, kokios išiktų matant mirštantį matadorą gyvai, nepaisant to, kad įvykiai yra tapatūs. Kinas leidžia žiūrovui pajauti trukmę, tačiau redukuoja ją, o tai neleidžia priimti kino kaip realaus laiko.

Bazinas taip pat išskiria auditorijos ir aktoriaus santykius teatre ir kine. Kine žiūrovas sėdi tamsioje salėje ir stebi reginį, kuris nenujaučia žiūrovo egzistavimo, tačiau, nepaisant to, abu yra santykiyje. Tuo tarpu teatras yra grindžiamas abipusiu buvimo suvokimu. Spektaklis paveikia žiūrovą dalinai dėl to, kad vaidinama yra būtent jam. Dėl to Bazinas teigia, kad žmogus-aktorius yra būtinas tik teatre, o kine aktorius gali tapti netgi „dekoracija“. Kine „dekoracijos“ kartais yra net svarbesnės, nes yra galimybė reprezentuoti personažą ne tik per aktorių, o taip pat ir per jį supančias aplinkybes, pavyzdžiui, gamtos vaizdus. Tuo tarpu teatre dramos sukūrimas yra neįsivaizduojamas be aktoriaus-žmogaus buvimo¹²⁰.

Teatro ir kino skirtumai leidžia iš naujo užduoti klausimą, kaip įmanomas dokumentiškumas teatre. Daugelis teoretikų, teatrą laiko, tokia medija, kuri smarkiai priklauso nuo savo erdvės bei nuo aktoriaus kūniško buvimo. Vienalaikiškumas ir vienaerdviškumas leidžia teatrui būti žiūrovo tikrovės dalimi, tačiau ar tai netrukdo dokumentiškumo kūrimui, jeigu dokumentai turi padėti mums pamatyti praėjusius įvykius ir praėjusį laiką? Be to aktoriaus

¹¹⁹ Christian Metz, „On the Impression of Reality in the Cinema“, in: *Film Language: a Semiotics of the Cinema*, Chicago: The University of Chicago Press, 2000, p. 6-12.

¹²⁰ André Bazin, „Theater and Cinema“, in: *What is cinema? Volume 1*, Berkeley: University of California Press, 2004, p. 95-104.

kūniškas buvimas leidžia iš anksto žiūrovui identifikuoti visus veiksmus ant scenos kaip vaidybą. Nepaisant to, kad dokumentinio kino teorijoje taip pat galioja performatyvumo samprata, tačiau kine performatyvūs socialinių aktorių veiksmai yra vertinami kaip daugiau mažiau neplanuoti bei kaip vienetiniai veiksmai. Tuo tarpu teatras yra neįmanomas be scenos, repetacijų, režisavimo, planavimo, o pats spektaklio veiksmas yra nuolatinė (ne) to paties kartotė. Verta pastebėti, kad kinas irgi gali būti kartojamas (daugybinės peržiūros, skirtingos montažo versijos, nuolat kartojami ikoniniai vaizdai), tačiau kine tai, kas kartojama niekad nesikeičia (nebent yra atliekamos papildomos intervencijos). Dokumentinis teatras pasižymi kaip visiškai kitoks kartojimas, kadangi čia pats atlikimas yra nuolatinė, galimai besikeičianti kartotė, kuri nurodo ir kartu nenurodo į kokį nors originalą. Dokumentinis teatras pasižymi ineracija, kuri iš pirmo žvilgsnio yra priešinga dokumentų įprastam santykiui su tikrove (kitai sakant, indeksiškumui). Philipas Rosenas teigia, kad dokumentiškumas yra istoriškumas, tačiau atrodo, kad dokumentinis teatras bando tai, kas istoriška, atkartoti kaip aktualybę, kaip tai, kas egzistuoja dabar. Kyla klausimas, koku būdu įmanoma suderinti aktoriaus kūnišką buvimą ir dokumentiškumą teatro scenoje?

4. Dokumentiškumo raiška J. Tertelio teatre

4.1. Dokumentinis teatras Lietuvoje: verbatim metodas

Lietuvos teatre, kaip ir jau aptartame dokumentiniame kine, istoriniai ir atminties pasakojimai susilaukia ganėtinai daug dėmesio. Kai kurie tokio pobūdžio spektakliai pasinaudoja dokumentine medžiaga. Birutė Mar yra viena iš tų kūrėjų, kuri pasitelkia žymių žmonių dienoraščius, laiškus, autobiografiją ir adaptuoja medžiagą teatro scenai (spektakliai *Unė* (LNNT, 2010), *Jis ir ji* (Valstybinis jaunimo teatras, 2012), *Laiškai į niekur* (LNNT, 2013), *Ledo vaikai* (LNNT, 2015)). Vis dėlto, nors šie spektakliai turi daug dokumentinio teatro bruožų, tai ne visai dokumentinis teatras. Režisierė Mar savo spektakliuose neįgyvendina vieno iš svarbiausių dokumentinio teatro uždavinių – užklausti, kaip mes „vartojame“ dokumentus ir koku būdu suvokiame tikrovę. Kaip rašo Aušra Kaminskaitė, Birutė Mar savo spektakliuose „apsiriboja dienoraščių „sužmoginimu“ [...], tačiau neturi tikslo siūlyti naują požiūrį į temą, neragina kvestionuoti spektaklių herojų veiksmų platesniame kontekste“¹²¹. Pati kūrėja teigia, jog ji renkasi „praveisti savitą istorijos išgyvenimo pamoką“¹²². Kitaip sakant, tokiam „istorijos pamokų“ teatre yra siekiama pakartoti tai, kas jau žinoma ir tai, kas susilaukė pripažintos istorijos statuso. Tuo tarpu dokumentinio teatro kūrėjai yra daug labiau linkę susirūpinti dokumento ir tikrovės santykiu bei pasakoti tai, kas yra nutylėta, dar nepapasakota arba tai, kas reikalauja naujo perpasakojimo. Dokumentiškumo pažadas spektaklyje užtikrina kai ką daugiau nei vien dokumentų panaudojimą kuriant pjesę.

Janelle Reinelt savo garsiam esė „Dokumentiškumo pažadas“ teigia, kad dokumentinis teatras yra ambivalentiškas¹²³, kadangi inkorporuodamas dokumentus pretenduoja į autentiškumą, tačiau, kita vertus, teatralizuoja savo turinį ir kvestionuoja savo pretenziją į tiesą. Reinelt teigia, kad žiūrovai supranta šią ambivalenciją. Jie ateina į dokumentinį spektaklį manydami, kad tam tikri spektaklio aspektai yra tiesiogiai susiję su tikrove, kurią jie bando patirti ar suprasti, tačiau tai nereiškia, kad jie tikisi neatidėliotinos prieigos prie nagrinėjamos tiesos. Dokumentiškumo

¹²¹ Aušra Kumaniskaitė, „Kai dienoraščiai išauga į gyvus liudijimus. Dokumentinio teatro raida Lietuvoje“, *Šiuolaikinės dramaturgijos festivalis: Versmė*, LNNT, 2018, p. 4.

¹²² *Ledo vaikai*, LNNT, prieiga per internetą: http://www.teatras.lt/lt/spektakliai/ledo_vaikai_rez_birute_mar/ [žiūrėta 2019-05-02].

¹²³ Verta pažymėti, kad Janelle Reinelt remiasi Stellos Bruzzi ir Vivian Sobchack tekstais, tad šių teoretikų tezės yra ganėtinai panašios.

pažadas leidžia sukurti ryšį tarp žiūrovo noro pažinti ir pripažintos, bet spektaklio metu nesamos tikrovės. Tuo tarpu indeksiniai dokumentai patvirtina vieną mažą, bet svarbų faktą: kažkas iš tiesų įvyko ir nurodomi įvykiai nėra prasimanymai¹²⁴.

Reinelt taip pat teigia, kad dokumentiškumą kuria ne objektai, o dokumentiškumas atsiranda santykyje tarp pasirinkto objekto, kūrėjų ir teatro publikos. Pagal šią nuostatą Reinelt suformuoja tris tezes:

1. Dokumento vertė yra nustatoma pagal realistinę epistemologiją, tačiau dokumentiškumo patyrimas yra priklausomas nuo fenomenologinio įsitraukimo.

2. Dokumentiškumas yra ne objekte, bet santykyje tarp objekto, tarpininko (atlikėjo, istoriko, autoriaus) ir auditorijos.

3. Dokumentiškumo patirtis yra surišta su tikrove, tačiau nevisapusiškai, kadangi dokumentika steigia tikrovę, kurios siekia¹²⁵.

Reinelt šiomis tezėmis parodo, kad dokumentiškumas teatre leidžia ne tik pažinti vienokius ar kitokius tikrovės faktus, bet taip pat užklausia patį pažinimo ir dokumentų „vartojimo“ procesą.

Būtent tokio dokumentinio teatro (kuris ne vien naudojasi dokumentais, bet taip pat ir tiria dokumentiškumą) Lietuvoje reikėjo laukti ganėtinai ilgai. Vienas iš pirmųjų sėkmingesnių (pagal dokumentinio teatro paradigmos išpildymą) bandymų yra Valterio Silio, Janio Balodžio ir Godos Dapšytės spektaklis *Barikados* (LNDR, 2013), kuriame svarbus dėmuo atiteko dokumentų analizei bei bandymui suvokti ir pateikti jaunosios kartos požiūrį, kas nutiko sausio 13-osios naktį¹²⁶. Vis dėlto galima tvirtinti, jog tikrasis „dokumentinis posūkis“ teatro scenoje įvyko 2016-2017 metais, kai pagaliau pasirodė *verbatim*¹²⁷ (liet. k. pažodinis¹²⁸) teatro bandymai: teatrinė ekskursija *Personalas* (rež. Loreta Vaskova, Klaipėdos dramos teatras, 2016), *Žalia pievelė. Pagal Ignalinos atominės elektrinės darbuotojų ir visaginiečių pasakojimus* (rež. J. Tertelis, K. Werner,

¹²⁴ Janelle Reinelt, „Promise of documentary“, *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, ed. Al. Forsyth, Ch. Megson, London: Palgrave Macmillan, 2009 p. 9-10.

¹²⁵ Ten pat, p. 7.

¹²⁶ Aušra Kumaniskaitė, „Kai dienoraščiai išauga į gyvus liudijimus. Dokumentinio teatro raida Lietuvoje“, *Šiuolaikinės dramaturgijos festivalis: Versmė*, LNDR, 2018, p. 5.

¹²⁷ Dokumentinis teatras dar gali būti suskirstomas į tokias rūšis kaip: a) nefikcinis teatras (*non fiction*), b) faktų teatras (*of fact*), c) pažodinis teatras (*verbatim*, medžiaga renkama interviu), d) teismo teatras (*tribunal*, medžiaga yra paimama iš teismo bylų, įrašų, stenogramų), e) liudijimo teatras (*theatre of witness*). Carol Martin, *Theatre of the Real*, London: Palgrave Macmillan, 2013, p. 5.

¹²⁸ Toliau įvardinant šią dokumentinio teatro rūšį bus vartojamas *verbatim* terminas, kadangi tai jau yra nusistovėjusi sąvoka Lietuvoje.

konceptijos aut. R. Ribačiauskas, K. Savickienė, LNNT 2017), *Dreamland* (rež. M. Jančiauskas, teksto aut. R. Ribačiauskas, K. Savickienė, LNNT, 2017), *Nežinoma žemė. Šalčia* (rež. J. Tertelis, dramaturgai A. Jevsejevas, E. Vitkutė, LNNT, 2018).

Derekas Pagetas yra pirmasis tyrėjas, kuris išsamiai aprašė verbatim metodą. Pagetas rašė, kad verbatim, „tai teatro forma, griežtai besiremianti įrašytais ir transkribuotais interviu su „paprastais“ žmonėmis, atliktais kontekstinio tyrimo apie tam tikrą regioną, sritį, problemą, įvykį ar jų kombinaciją metu. Šis pirminis šaltinis vėliau transformuojamas į tekstą, kurį dažniausiai vaidina aktoriai, patys surinkę šią medžiagą. Kartais šios pjesės yra „gražinamos“ atgal bendruomenėms spektaklio atlikimo formatu (kadangi pastarosios yra tikrosios kūrėjos).“¹²⁹ Kitaip sakant, verbatim iš kitų dokumentinio teatro formų išsiskiria tuo, kad ši forma labiausiai priklauso nuo indeksinių dokumentų, o ne nuo režisieriaus sprendimų. Kita vertus, verbatim kažkuo panašus į *Direct cinema* arba *Cinéma vérité* judėjimus kine, kadangi tokioje formoje dokumentiškumas taip pat pasireiškia ne tik kaip dokumentų naudojimas, tačiau ir kaip naujų dokumentų kūrimas pasitelkiant tikrovės įrašymo technologijas. Toks verbatim metodo specifiškumas leidžia teigti, kad siekiant ištirti dokumentiškumą teatre yra pravartu užsiimti būtent verbatim analize.

Jonas Tertelis yra tik viena iš pavardžių figūruojančių lietuvių dokumentiniame teatre, vis dėlto tai vienas iš kūrėjų, kuris režisavo bent du verbatim darbus¹³⁰. Taip pat abu Tertelio spektakliai yra ypatingi tuo, kad tai yra dvi skirtingos prieigos prie verbatim metodo. *Žalioje pievelėje* kūrybinė komanda sukūrė spektaklį, kuriame vaidina patys visaginiečiai, o tuo tarpu *Šalčioje* verbatim būdu surinktus tekstus atlieka profesionalūs LNNT aktoriai.

4.2. Įkūnytas dokumentiškumas spektaklyje *Žalia Pievelė*

Jono Tertelio ir Kristinos Werner režisuotas spektaklis *Žalia pievelė. Pagal Ignalinos atominės elektrinės darbuotojų ir visaginiečių pasakojimus* yra ne tik pastatytas, kaip skelbia pavadinimas, pagal visaginiečių pasakojimus, tačiau ir didele dalimi sukurtas pačių visaginiečių.

¹²⁹ Derek Paget, „Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques“, *New Theatre Quarterly*, 1987, Vol. 3, Nr. 12, p. 317.

¹³⁰ Visgi reikia turėti omeny, kad šis režisierius ne vienas sukūrė pastaruosius spektaklius, tačiau kadangi jis vienintelis prie abiejų kūrinių yra įvardintas kaip režisierius, tad šiame darbe analizuojami spektakliai yra subendrintai įvardinami kaip J. Tertelio teatras.

Spektaklyje „vaidina“ net dešimt socialinių aktorių¹³¹, kurie įvairiai susiję su Ignalinos Atomine Elektrine (toliau IAE) ir yra vienaip ar kitaip paliesti šios elektrinės uždarymo: režisūros studijas baigusi jauna mergina, IAE vyr. spektrometrijos inžinierius, laisvai samdomas IT specialistas, IAE pasiruošimo remontui ir užtikrinimo skyriaus specialistė, kinologas, moksleiviai ir t. t. Šie priešais žiūrovą stovintys „tikri“ žmonės be abejo yra pagrindinis spektaklio imperatyvas į autentiškumą. Visi jie pirmos, antros arba trečios kartos visaginiečiai, kurie atvyko, grįžo arba gimė šiame, kartu su IAE pastatytame, mieste. Spektaklis *Žalia pievelė* išsiskiria dar ir tuo, kad tai yra ne tik galimybė pažinti savitą miestą, regioną, industriją, gyventojus ir jų patirtį, tačiau ir kaip reiškinys, kuris iš naujo iškelia aktualią mūsų visuomenei, tačiau kiek užmirštą atominės energetikos temą.

Spektaklis, nors ir sukurtas iš paskirų pasakojimų, tačiau turi savo struktūrą ir dramaturgiją. Pradedama viskas nuo pradžių pradžios – pasaulio ir laiko sukūrimo. Spektaklio pradžioje atliekamas „laiko juostos“ performansas, kuris leidžia sumaišyti makro (pasaulio susikūrimas, žmogaus atsiradimas, Urano atradimas), mikro (Lietuvos pirmas paminėjimas Kvedingurgo analuose, Lietuvos okupacija, Lietuvos Nepriklausomybė), lokalinę (Visagino (tuometinio Sniečkaus) įkūrimas, IAE statybos, reaktorių veikla), asmeninę (senelių kvietimas dirbti IAE, tėvų susipažinimas *Visagino country*, atėjimas į projektą *Žalią pievelę*) ir distopinę (radioaktyvaus atliekyno pradėjimas veikti, ateivių grėsmė) istorijos versijas. Kai laiko ribos yra nustatytos, prasideda detalizavimo ir laiko taškų atskleidimo procesas. Iš pradžių socialiniai aktoriai detaliau prisistato ir papasakoja, kas jie tokie. Tada seka klausimas „ką veikei tą dieną, kai išsijungė antrasis IAE reaktorius“, taip siekiant parodyti įvairius santykius su šia industrija, o kartu parodyti, kad kartais didesnio lygmens įvykiai asmeninėje istorijoje pasimato tik po kurio laiko. Prie šių pasakojimų yra lipdomos scenos, kuriuose atsiskleidžia miesto įkūrimas, naujakurių istorijos, vaikystės prisiminimai bei parodomi kasdienybės ritualai. Galiausiai spektaklyje atsimenama atominės energetikos grėsmė, fantazuojama „kas bus, kai galutinai IAE bus uždaryta“ (iš čia kyla ironiškas spektaklio pavadinimas, kadangi greičiausiai žalios pievelės vietoje IAE niekada nebus) ir taip prieinama prie apibendrinimų bei prie tolimesnių gyvenimo planų išpasakojimo.

¹³¹ Anglakalbėje literatūroje yra nusistovėjęs terminas „social actors“, kuris nurodo, kad dokumentinio kūrinio ekrane arba scenoje žiūrovas mato „paprastus“ žmonės, kurie nevaidina arba „vaidina“ patys save. Šis terminas leidžia nustumti į šalį ginčus apie tai, kaip žmonės elgiasi patekę į dokumentinio kūrinio fokusuotę, o pripažinti, jog elgesys yra pakitęs, tačiau kartu negalima tvirtinti, jog tai nėra natūralu. Nors terminą „social actors“ galima ir galbūt reikėtų versti kaip „socialiniai veikėjai“, tačiau šiame darbe pasirinkamas „socialiniai aktoriai“ atitikmuo, kadangi būtent šis variantas išryškina panašumus ir skirtumus tarp socialinių aktorių ir profesionalų aktorių.

Tokioje spektaklio struktūroje pateikti socialinių aktorių pasakojimai suteikia žiūrovui priegą ne tik „pamatyti“ Visagino istorijos svarbiausius įvykius, tačiau taip pat ir patirti gyventojų ir miesto santykį. Violeta Janavičienė, IAE pasiruošimo remontui ir užtikrinimo skyriaus specialistė, pasakoja apie tai, kaip Nepriklausomybės pradžioje džiaugėsi su vyru pirmąją IAE gauta alga ir sako: „Tikiuosi uždarinėti elektrinę iki pensijos – nebeneriu niekur važiuoti, kažko ieškoti“. O Edita Spudytė, IAE Pirkimų ir sutarčių skyriaus teisininkė, pateikia kitokį santykį su miestu. Edita niekada nelaikė Visagino savo miestu, tačiau kažkada susigundžius geru darbo pasiūlymu ir tiek metų pragyvenus tenka konstatuoti, jog „laikina tapo pastovu“.

Visiškai išsiskiria Helene Ryding, nepriklausomos energetikos konsultantės, pasisakymai, kurie sudaro spektaklio struktūros rėmus. Pradžioje senyvo amžiaus britė pasako, kad 1998 metais atvyko į Lietuvą uždarinėti IAE. Planuota buvo užtrukti 6 mėnesius, tačiau vietoje to Helene prabuvo penkis metus. Spektaklio pabaigoje energetikos ekspertė atskleidžia Europos Sąjungos ir Lietuvos valstybės susitarimų dėl IAE uždarymo (arba tolesnio eksploatavimo) užkulsius. Šie rėminiai pasakojimai leidžia žiūrovui suprasti, koks sunkus sprendimas buvo galutinai uždaryti IAE. Spektaklio pabaigoje Helene taip pat pateikia spektaklio turinio apibendrinimą, be kurio kūrinys „atsiduotų“ restauracine nostalgija, o visaginiečių emociniai pasakojimai nebūtų kritiškai įvertinti. Helene Ryding pasako: „Darbas atominės energetikos saugumo industrijoje yra grįstas tikėjimu. Tai yra tikėjimo klausimas, kuris nėra grįstas jokių mokslu.“ Niekas iš visaginiečių nesiginčija su energetikos eksperte, kadangi iš gyventojų niekas nemąsto tokiomis vertinimo kategorijomis. Spektaklio kūrėjai įrėmimo kūrinių būtent šiais Helene pasisakymais, kadangi atominės energetikos temoje racionalus žvilgsnis yra būtinas.

Spektaklis gretina, įterpia ir atskleidžia skirtingus istorijos lygmenis, tačiau taip pat pesitelkia materialius dokumentus, kurie nurodo ir kartu patvirtina šiuos lygmenis. Jais reiktų laikyti ir asmenines, istorines nuotraukas, baldus, darbinius drabužius ir atsiminimų knyga, parengtus minint 25-iasias IAE eksploatavimo metines. Atsiminimų knygoje sveikinimo kalbas parašė Viktoras Ševaldinas, Algirdas Brazauskas, Valdas Adamkus, Gediminas Kirkilas, ir Kazimira Prunskienė. Cituojami politikai šioje knygoje žada šviesią ir turtingą ateitį IAE darbuotojams bei neabejoja atominės energetikos naudingumu. Vis dėlto tikrąjį dokumentiškumą čia sukuria socialiniai aktoriai ir jų santykiai su šiais dokumentais. Galima netgi sakyti, jog atsiminimų knyga iš tiesų spektaklyje atsiranda tam, kad skaitantys visaginiečiai galėtų parodyti savo santykį su tokiu istorijos įprasminimu ir praėjusiu istorijos etapu. Režisūros studijas baigus

Marija Laenko (spektaklyje prisistačiusi kaip Maša) išraiškingai skaito Kazimieros Prunciekienės kalbą ir kartu imituoja lietuvių kalbą su rusišku akcentu, kurios atitikmenį buvo galima išgirsti sovietinėse kino kronikose. O kinologas Gerdas Baltušis užbaigia šią sceną dar kartą cituodamas IAE generalinį direktorių Viktorą Ševaldiną, kuris šį kartą, priešingai nei atsiminimų knygoje, jau teigia, kad reikia įrodyti visuomenei, jog IAE darbuotojai gali ne tik statyti ir eksploatuoti elektrinę, bet taip pat ir ją saugiai uždaryti. Visaginiečiai nepateikia jokių komentarų politikų citatoms, tačiau ironiškas tonas ir pažadų įtraukimas į pasakojimą apie uždarymo pasekmes leidžia suprasti, kad miestelio gyventojai neigiamai ir pajuokiamai vertina šias politikų kalbas bei išlaiko distanciją nuo politikavimo.

Vis dėlto tikrasis dokumentiškumas spektaklyje yra kuriamas socialiniams aktoriams veikiant kaip įkūnytiems dokumentams, o ne per materialų dokumentų pasitelkimą. Ingrida Gerbutavičiūtė rašydama apie dokumentiškumą šiuolaikiniame šokyje seka Pierre'o Bourdieu *habitus* teorija, kurią remiantis galima kalbėti apie prisiminimo, patyrimo ir užmiršimo procesus kūne, kadangi kūnas tampa suprantamas kaip prisiminimų pagrindas ankstesniems socialiniams įspaudams ir patirtims. Anot Bourdieu, kūnas turi gebą prisiminti praeitį ne kaip konkrečių žinių turinį, bet kaip atliktus veiksmus, kurie iš naujo atliekami „atvaizduoja“ tokią praeitį, kurios individo sąmonė prieš tai neužčiuopė arba suvokė tik dalinai. Kitaip sakant, kūnas praeitį prisimena tik per aktyvius, o ne pasyvius veiksmus¹³². Spektaklyje *Žalia pievelė* socialinių aktorių kūnai veikia būtent „atvaizduodami“ kasdienybės veiksmus.

Akivaizdžiausias kūno prisiminimo pavyzdys yra visaginiečių šokis-performansas, kurio metu imituojama IAE patikros procedūra. Reikia pastebėti, kad IAE dirba tik du spektaklio dalyviai, tad greičiausiai būtent iš jų atėjo kūniškos „žinios“ apie šią procedūrą, o likusiems tai tapo įpročiu repeticijų metu. Šio šokio-performanso metu yra „atvaizduojama“ kaip IAE darbuotojams tenka būti patikrintiems apsaugos darbuotojų, praeiti pro radiacijos kontrolės indikatorius ir metalo detektorius, nusirengti ir palikti spintelėse savo rūbus, persirengti į baltus rūbus ir t. t. Po patikros spektaklio dalyviai sušoka šokį, kuriame imituojama inžinieriaus, teisininkės, apsaugos darbuotojo, valytojos ir kitų IAE darbuotojų darbo judesiai. Performansas atskleidžia darbo monotoniją, apie kurią išraiškingai kalbėti yra ganėtinai sunku, tačiau būtent kūniškas „atvaizdavimas“ leidžia pateikti rutiną spektaklyje kaip dokumentą.

¹³² Ingrida Gerbutavičiūtė, „Dokumentumas šiuolaikiniame šokyje“, *Teatro žurnalas*, Nr. 8, 2017, p. 63.

Kita vertus, *Žalioje pievelėje* nesąmoninga kūnų atmintis yra parodoma taip pat ir per kalbą eksplikuojant ne tik tai, kas pasakyta, o kaip pasakyta. Gerdas Baltušis išberia 24 žodžių ilgumo savo pareigų pavadinimą, po kurio Olga Solovjova primena kinologui, jog reikia kvėpuoti. O Edita Spudytė greitakalbe apibūdino absurdiškai klaidžias teisinės viešųjų pirkimų procedūras. Ši greitakalbė rezimuoja 220 dienų Editos darbą ir perteikia beprasmiškumą, kuris gali būti juntamas susiduriant su tokiomis procedūromis kiekvieną dieną. Taip pat reikia pastebėti, kad spektaklis pasižymi daugiakalbyste ir tai nėra tik lietuvių, rusų ir anglų kalbos, kaip pastebi dauguma kritikų. Spektaklio daugiakalbystė yra visi dialektai, akcentai, kalbos įpročiai, riktai, šveplavimai, kvėpavimo sutrikimai, balsų tembrai, užsikirtimai, kirčiai ir t. t. Šitokia kalbų ir kalbos įpročių įvairovė atskleidžia kiekvieną socialinį aktorių kaip individą ir išryškina skirtumus tarp visaginiečių. Ši daugiakalbystė yra įprasta realiame pasaulyje, tačiau scenoje (tuo pačiu ir ekrane) dažniausiai „pasirodo“ tik pigios šios daugiakalbystės imitacijos. *Žalios pievelės* atveju tai nėra imitacijos ir būtent įkūnyti dokumentai leidžia perkelti į sceną tai, kas įprasta tikrovėje, ir pateikti tai kaip dokumentą.

Įkūnyto dokumentiškumo samprata taip pat leidžia panaikinti prieštarą tarp vaidybos ir dokumentiškumo. Maša kalbėdama apie IAE uždarymą dieną, atlieka mažą etiudą, kurio metu papasakoja ne tik apie savo mintis ir lūkesčius uždarymo dieną, tačiau taip pat įsijaučia į menamą IAE darbuotoją, kuris išjungė paskutinį reaktorių. Akivaizdu, kad šis etiudas yra Mašos įsivaizdavimas ir fikcija. Tačiau be to, kad tai leidžia suprasti merginos santykį su IAE, šis įsivaizdavimas taip pat parodo, kokia charizmatiška ir kūrybinga asmenybė yra pati Maša. Viso spektaklio metu Maša pasireiškia kaip geriausia aktorė, tačiau tai būtent atliepia į biografija (baigti režisūros mokslai Sankt Peterburge) bei kūno įpročius.

Apskritai kalbant, ir tas galioja visiems *Žalios pievelės* visaginiečiams, spektaklis pasižymi surepetuota, tikslingai sukonstruota, valdoma, savitai suvaržyta teatine kalba. Spektaklio koncepcijos kūrėjas Rimas Ribačiauskas rašydamas apie kūrybinį procesą išduoda, kad tekstai nebuvo sukurti po vieno interviu (kas būtų didesnis atitikimas verbatim principui), o didžioji dalis tekstų buvo „apdirbti“ kartu su aktoriais nuolat rengiant aptarimus repeticijose, susitikimuose ar internetu¹³³. Tas akivaizdžiai matosi ir iš spektaklio dalyvių „vaidinimo“ scenoje. Pavyzdžiui, Gerdas prisimindamas tapimo kinologu aplinkybes ir išskirdamas buvimo juo privalumus pasakoja

¹³³ Rimas Ribačiauskas, „Kaip rūke suradome sekvoją: spektaklio „Žalia pievelė“ kūrimas“, *Teatro žurnalas*, Nr. 8, 2017, p. 10.

taip, tarsi būtų juos įžvelgęs vos gavęs pasiūlymą tapti kinologu. O Aleksandras Jermolajev, IAE vyr. spektrometrijos inžinierius, pasakodamas apie savo darbą kalba lėtai, įkvėpdamas, dirbtinai jungdamas rusiškus skiemenys ir atskirus garsus. Matosi, kad šis visaginietis įprastai sunkiai valdo savo kalbą, tačiau būdamas ant scenos įdeda papildomų pastangų tam, kad būtų suprastas. Kai kuriems visaginiečiams nepasiseka išlaikyti kaukės ir kartais vaidybos klaidos išduoda juos. Pavyzdžiui, Dmitrij Marčenko, IT specialistas, skaitydamas Gedimino Kirkilo kalbą iš atsiminimų knygos pasimeta, rusiškai paklausia „kas čia tokio“ ir netikėtai pabaigia citatą. O moksleivis Vladimir Medvedev vaidindamas šiek tiek kelia rankas, tačiau jos vis tiek lieka suvaržytos ir tik nevalingai trukčioja vietoje to, kad padėtų jaunuoliui išsireikšti. Ši mėgėjiška vaidyba ir vaidybos klaidos ne tik išlaiko teatro iliuzinę tikrovę kaip nuolat sklylinėjančią, tačiau kartu priverčia matyti vaidinimo situaciją, t. y. įvertinti spektaklio dalyvių drąsą žengti ant scenos, suprasti, jog tai nėra įprastas veiksmas jiems.

Taigi dokumentiškumas čia sukuriamas būtent dėl to, kad niekada nėra užmirštama apie vaidinimo būtinybę, bet įkūnytas dokumentiškumas leidžia vaidybos akivaizdumą ir riktus priimti kaip patvirtinimą, jog žiūrovas mato „paprastus“ žmones. Dokumentų indeksiškumą čia pakeičia aktorius kūno buvimas, dėl kurio dokumentiškumas yra suprantamas kaip buvimas čia ir dabar. Kitaip sakant, dokumentiškumas nebūtinai sutampa su žvilgsniu į praeitį, kadangi reflektuojamas ir dabarties bei praeities santykis. Svarbu pabrėžti tai, kad naudojami materialūs dokumentai nesukuria dokumentiškumo problemos. Apčiuopiami daiktai veikia taip pat, kaip Birutės Mar spektaklyje veikia tekstai ir dokumentai: tampa tik istorijos atkartojimu, o ne reflektavimu. Būtent įkūnytas dokumentiškumas iškelia problemą, kas yra dokumentiškumas ir leidžia prieštarauti Roseno pozicijoms.

4.3. Simbolinis ryšys su tikrove *Nežinomoje žemėje. Šalčioje*

Antrąjį J. Tertelio dokumentinį teatro bandymą *Nežinoma žemė. Šalčia* galima pavadinti grynuoju *verbatim* dokumentiniu teatru, kadangi pjesės tekstas yra sukurtas vien tik iš interviu metu surinktos medžiagos, o tekstą atlieka profesionalūs aktoriai. Tiesa, reikia pažymėti, kad interviu pokalbiai buvo atlikti spektaklio dramaturgų, o ne aktorių (kaip, pagal Pagetą, turėtų būti

kuriamas verbatim), tačiau esminis verbatim principas čia išlieka – spektaklio tekstas yra griežtai paremtas surinkta medžiaga¹³⁴.

Spektaklis *Šalčia*, kaip ir *Žalia pievelė*, koncentruojasi ties vieno regiono, Šalčininkų rajono, istorija, kasdienybe ir dvasia, tačiau skirtumų tarp pastarųjų spektaklių yra daug. Visų pirma *Šalčia* neturi tokios aiškios struktūros ir dramaturgijos, kokia pasižymėjo spektaklis apie Visaginą. Taip pat *Šalčioje* nėra „tikrų“ dialogų, kurie parodytų veikėjų tarpusavio santykius ir leistų pailsėti nuo pasakojimų ir informacijos gausos. Šie veiksniai yra verbatim metodo pasekmės, kadangi, skirtingai nei teismo (*tribunal*) teatras, ši dokumentinio teatro rūšis nesirūpina mizanscena ir scenos tikroviškumu, kadangi surinkta medžiaga riboja realistinio perkėlimo galimybes¹³⁵. Būtent dėl to verbatim teatro struktūra yra paremta montažinio koliažo principu, o medžiaga yra redaguojama ieškant tematinių turinio panašumų. *Šalčioje* kaip pagrindines temas galima išskirti Šalčininkų tapatybę bei istoriją, vaikų užimtumo klausimą, socialines rajono problemas, kontrabandininkų bei pasieniečių kovą ir religijos šiandieninėje visuomenėje svarbą.

Kita vertus, šiame spektaklyje nėra vieno centrinio įvykio, problemos, kuri galėtų būti išskleista ir aplink kurią galėtų vykti visas veiksmas (*Žalioje pievelėje* toks įvykis buvo IAE uždarymas), todėl spektaklio struktūra atrodo chaotiška, o tai neleidžia atsirasti aiškiai socialinei žinutei, dėl kurios spektaklis yra kuriamas. Įprastai verbatim principas yra pasitelkiamas siekiant aiškių socialinių, politinių tikslų: teisingumo kritikai, naujų istorinių reikšmių kūrimui, dokumentikos arba fikcijos dekonstrukcijai, mažųjų naratyvo įterpimui į nusistovėjusią istoriją¹³⁶. Patys kūrėjai taip pat patvirtina, kad išvažiuojamųjų tyrimų metu „nieko grandiozinio apie Šalčininkus nesužinojome“, tačiau kita vertus ypatingos žinios nebuvimas leidžia pamatyti daug „spalvingų ir dramatiškų „mažųjų pasakojimų“, kurių sukuryje [...] gimsta siurrealus, paradoksalus, groteskinės ekspresijos persmelktas miestelio provaizdis“¹³⁷. Taigi, nepaisant socialinio, politinio tikslo stokos, dramaturgijos nebuvimas galimai suteikia progą tikroviškiau atskleisti rajono savybes.

¹³⁴ Daiva Šabasevičienė, „Mėgautis dramaturginio netvarumo būseną“, *Menu faktūra*, 2018 vasario 20, prieiga internetu: <http://www.menufaktura.lt/?m=1024&s=68083> [žiūrėta 2018-05-10].

¹³⁵ Derek Paget, „The ‘Broken Tradition’ of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance“, in: *Get Real Documentary Theatre Past and Present*, ed. Al. Forsyth, Ch. Megson, London: Palgrave Macmillan, 2009, p. 233.

¹³⁶ Carol Martin, „Bodies of Evidence“, *TDR*, 1988, Vol. 50, No. 3, MIT Press, p. 12-13.

¹³⁷ Daiva Šabasevičienė, „Mėgautis dramaturginio netvarumo būseną“, *Menu faktūra*, 2018 vasario 20, prieiga internetu; <http://www.menufaktura.lt/?m=1024&s=68083> [žiūrėta 2018-05-10].

Kitas svarbus skirtumas skiriantis *Žalią pievelę* ir *Šalčią*, tas, kad čia ne tik veikia profesionalūs aktoriai (Miglė Polikevičiūtė, Gailė Butvilaitė, Oskar Vygonoski, Laurynas Jurgelis), bet taip pat jie atlieka ne po vieną vaidmenį, o įkūnija po keturis-penkis spektaklio veikėjus. Veikėjų amplitudė įvairi ir spektaklyje galima išgirsti pasakojimus iš įvairių visuomenės sluoksnių: mergaitė iš vaikų namų, kuri šiuo metu Vilniuje studijuoja dainavimą, charizmatiška, sunkiai prigirdinti bei rašanti eilėraščius senelė Rimutė, policininkė, patyrusi skriaudą vaikystėje, sienos pažeidėjas, kurio dalis giminės atkūrus Nepriklausomybę liko Baltarusijos pusėje, stačiatikių dvasininkas, katalikų kunigas, pasieniečiai ir t. t. Vis dėlto dauguma šių veikėjų pasireiškia spektaklyje kaip fragmentiški, nepilnai atskleisti, o kartais netgi sunkiai tarpusavyje atskiriami.

Tiesa, yra keli veikėjai, kurie identifikuojami gana lengvai, pavyzdžiui, visų galų meistras šalčininkietis Česlovas Milošas, ta pati senelė Rimutė, tačiau tai greičiau yra gero aktorių darbo ir išraiškingų detalių pasekmė. Lauryno Jurgelio įkūnijamą Česlovą galima atpažinti vien jau iš nosies šniurkščiojimo arba dažnai sakomo žodžio „nu“, o Miglei Polikevičiūtei tereikia tinkamai nustatyti balso tembrą ir jau aišku, kokio amžiaus personažas yra vaizduojamas. Visgi, nepaisant kai kurių personažų atpažįstamumo, yra aišku, kad spektaklyje nėra siekiama kurti motyvuotus, įvairialypius personažus, o artikuliuoti skirtingas sakymo situacijas ir žodin žodin perduoti turinį, kuris buvo įrašytas kažkada interviu metu. Šitai galima teigti dėl to, jog spektaklyje beveik nėra indeksinių dokumentų, išskyrus spektaklio tekstą ir du garso įrašus, tačiau ir šių dokumentų indeksiškumas žiūrovui nėra toks aiškus. Abiejuose garso įrašuose žiūrovas išgirsta būtent Česlovą ir senelę Rimutę, kurių balsai ir kalbėjimo būdas nėra tapatūs su aktorių kuriamais įvaizdžiais, tad įrašai tik patvirtina, jog spektaklio „balsai“ yra greičiau dvimatės figūros nei pilnaverčiai personažai. O tekstų indeksiškumas žiūrovui nėra niekaip patvirtinamas ir telekia tik pasitikėjimo galimybė. Šitai spektaklyje yra sukuriama ne *intencijos neatitikimas*, kuris buvo aprašytas J. Baron, o produkuojamas *intencijos atitikimas*. Kitaip sakant, tekstų sakymo intencija spektaklyje yra nutrinama iki tokios ribos, jog tekstai tampa aktorių žodžiais, o kalbama yra čia ir dabar, lyg kreipiantis į pačius žiūrovus¹³⁸. Šitai spektaklis ne „atvaizduoja“ šalčininkiečius, o kuria naujas

¹³⁸ Reikia pasakyti pastaba, jog tai pasakytina ne apie visus atvejus, tačiau apie didžiąją dalį. Spektaklyje keliose vietose pasirodo tyrėjo figūra ir tada pasidaro akivaizdu, jog sakoma yra būtent tyrėjui ir sakoma būtent dėl tikslo pateikti informacijos tyrimui.

personażus, kurie iš dalies yra aktorių interpretacija. Intencijos nutrinimą patvirtina pačių Šalčininkiečių spektaklio recepcija.

Šalčia buvo parodytas pačiame Šalčininkų miestelyje, o aptarimo metu susilaukė ganėtinai daug ne pačių pozityviausių apibūdinimų. Viena iš spektaklio žiūrovė teigė, kad „kas gero mūsų krašte – tai turėjo būti šio spektaklio šerdis. Kokie mūsų žmonės puikūs ir kokie visi poliglota. [...] O šito mes nematome. Režisierius labai gražiai ginasi, bet nepagavo šito krašto esmės“. Kitas miestelio gyventojas kaltino kūrėjus stereotipų kartojimu: „Jūs neatsisakėte jokių klišių – jūs tas klišes atkartojote ir dar etikečių pridėjote. O buvo galima pasižiūrėti kitaip“. O vienas šalčininkietis teisiai šviesiai pasakė, jog gavo „pusantros valandos negatyvo“. Visgi labiausiai stebina stačiatikių dvasininko, kurio pasakojimas yra panaudotas spektaklyje, pasisakymas, kadangi dvasininkas ne tik suabejojo kūrėjų teise rodyti žmogų tik po vieno susitikimo, tačiau ir spektaklio dokumentiškumu: „Aš save spektaklyje pamačiau kaip labai ironišką žmogų. Jūs rodote, tarsi tai būtų teisybė, realybė.“¹³⁹

Šią šalčininkiečių kritiką galima apibendrinti kaip kritika dėl neteisingos reprezentacijos, tačiau atsiminus tai, ką Reinelt teigia apie dokumentiškumą galima tvirtinti, kad spektaklio kūrėjai nesiekia reprezentuoti miesto kaip objekto, o yra linkę atvaizduoti savo santykį su miestu. Tą patvirtina ir patys kūrėjai teigdami, kad „šio spektaklio pagrindine tema, – galbūt tai ir gali nuskambėti labai arogantiškai, tapau aš pats. Bendraudamas su šiais žmonėmis pamačiau labai daug savęs“¹⁴⁰. Apie kūrėjų ir šalčininkiečių santykį spektaklio metu primena karts nuo karto pasirodanti abstrakti tyrėjo figūra, pabaigos titrai su šalčininkiečių kritika bei gidės komentaras dėl spektaklio pavadinimo. Santykio svarbą implikuoja ir spektaklio erdvė, kurioje žiūrovai sėdi priešais žiūrovus, o jų žvilgsnius įrėmina scenos/lango konstrukcija. Šitaip yra nurodoma, kad žiūrovai taip pat dalyvauja spektaklyje ir jiems yra paliekama galimybė stebėti savo paties (kaip grupės žmonių) santykį su spektaklio dokumentiškumu. Vis dėlto tai nepadedą atsakyti į klausimą, kodėl žmogus, kuris girdi savo paties išstartus žodžius, suabejoja, ar spektaklyje iš tikro yra reprezentuojama „realybė“.

Kitas, naudingas paaikškinimas, būtų teigti, kad pastarasis spektaklis ne tik reprezentuoja, tačiau tuo pačiu metu ir prezentuoja tikrovę, o tai atlikdamas pateikia tikrovę kaip

¹³⁹ Jurgita Jačėnaitė, „Nežinoma žemė. Šalčia“. Kokius save veidrodyje pamatė Šalčininkai?, *Bernardinai*, 2018 03 22, prieiga internetu: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2018-03-22-nezinoma-zeme-salcia-kokius-save-veidrodyje-pamate-salcininkai/169033> [žiūrėta 2019-05-10].

¹⁴⁰ Ten pat.

aktualybę, o ne praėjusį laiką. Tyrėjas Alanas Filewodas rašo, kad dokumentiniame teatre aktorius buvimas turėtų būti suprantamas kaip subjektas ir objektas, kaip dokumentas ir dokumentininkas vienu metu. Anot jo, praėjusi tikrovė per aktorius performatyvius veiksmus kūniškai ir jusliškai žiūrovo yra patiriama kaip aktuali tikrovė¹⁴¹. Taigi, nepaisant to, kad iš pirmo žvilgsnio verbatim spektaklyje dokumentiškumas turėtų būti grįstas stipriu indeksiniu ryšiu su tikrove, atrodo, jog yra verta suabejoti šiuo santykiu su tikrove, kadangi aktorius kūno buvimas ir teatro scena dokumentų indeksą keičia į simuliakrinę tikrovę, kurios originalo nebeįmanoma atsekti. Vis dėlto tada kyla klausimas, koku tikslu yra renkama medžiaga ir koku tikslu ši medžiaga yra aktualizuojama spektaklio formatu?

Pagetas rašo, kad dokumentinis teatras šiais laikais tapo vėl praktikuojama meno forma todėl, kad liudytojo figūra turi ypatingų pretenzijų į autentiškumą. Postmodernizmas ir imitacinės technologijos privertė radikaliai suabejoti faktais ir materialiais dokumentais. Tuo tarpu liudytojais išlaikė pasitikėjimą, kadangi vakarų civilizacijoje liudijimas yra susijęs su teisinėmis ir religinėmis tradicijomis. Liudytojas yra tas, kuris palaiminimo (arba prakeikimo) dėka, pirmasis patyrė įvykį. Teatro auditorija ir kūrėjai yra tie, kurie ieško tokios patirties ir nori būti antrieji paveikti šios patirties. Būtent tai, pagal Pegetą, „užkrauna“ verbatim ir tribunal dokumentinio teatro formas. Pegetas taip pat rašo, kad interviu pokalbis, transkribacija, repeticijos ir teksto išmokimas yra liudijimo įrašymas (*recording of witness*), o spektaklio parodymas yra liudijimo atlikimas (*bearing of witness*), kurio metu aktoriai yra pakaitalai arba mediatoriai¹⁴². Taigi Pegetas teigia, kad dokumentinio teatro tradicijoje būtent liudijimas kuria dokumentiškumą ir yra vertinamas kaip autentiškumo garantas.

Nors, kaip jau minėta, spektaklyje *Šalčia* trūksta centrinio įvykio, kuris įprasmintų liudytojų ir liudijimų figūras, tačiau yra pavienių, iš pirmo žvilgsnio nesusijusių įvykių, kurie yra aktualizuojami spektaklio dėka. Policininkė netikėtai išpažįsta tai, kad vaikystėje patyrė smurtą ir stojo į policiją tam, kad tarp abejingų policijos pareigūnų atsirastų ir neabejingų. Mokytoja pasakoja apie tai, kaip jos globojama mergaitė savo tikrų tėvų buvo palikta neprižiūreta šaltyje ir vos per plauką nežuvo. O pasieniečiai pasakoja apie tai, kaip buvęs kolega veždavo kontrabandą,

¹⁴¹ Alan Filewod, „The Documentary Body: Theatre Workshop to Banner Theatre”, in: *Get Real Documentary Theatre Past and Present*, ed. Al. Forsyth, Ch. Megson, London: Palgrave Macmillan, 2009, p. 62.

¹⁴² Derek Paget, „The ‘Broken Tradition’ of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance”, in: *Get Real Documentary Theatre Past and Present*, ed. Al. Forsyth, Ch. Megson, London: Palgrave Macmillan, 2009, p. 235-236.

kol vieną dieną per sulaikymą įvyko autoavariją ir buvęs pasienietis su savo žmona žuvo. Šie pasakojimai yra liudijimai, kurie liktų nepapasakoti jei nebūtų „atkelti“ į spektaklio erdvę. Galbūt dėl to šalčininkiečiai ir vertina neigiamai šį spektaklį: tai, kas turėjo būti nutylėta, tapo išviešinta ir žinoma už miestelio erdvės.

Šalčioje, kaip ir *Žalioje pievelėje*, taip pat svarbi kalba, kurioje pasigirsta riktai ir klaidos. Tačiau skirtingai, nei nuo pirmojo Tertelio spektaklio, klaidos čia nesuskaldo teatro iliuzijos, o tik patvirtina liudijimų autentiškumą. *Šalčioje* yra daroma tai, kas nėra teatriška ir nėra įprasta teatre. Spektaklio aktoriai atlieka nestruktūruotus, riktinius, chaotiškus, neplanuotai daugiakalbius ir nesąmoningus tekstus, dėl kurių pasitikėjimas liudytojais yra tik užtvirtinamas. Įprastai tikrovės įsiveržimas anapus teatro, turėtų griauti teatro iliuziją, tačiau šituo atveju tai neįvyksta, kadangi nėra vaidinimo klaidų: profesionalūs aktoriai neišsiduoda ir neleidžia suabejoti išsakomu tekstu.

Vis dėlto verta pastebėti, jog nepaisant liudijimų autentiškumo, spektaklio santykis su tikrove išlieka dviprasmiškas, kadangi, viena vertus, yra nurodoma į kažkokius įvykius, kita vertus - nekonkretizuojama, vengiama parodyti santykius bei atskleisti detales. Šalčininkų paveikslas spektaklyje iškyla kaip miglotas ir nebūtinai sietinas su būtent šiuo miesteliu. Tą ypač perteikia spektaklio vizualizacijos rodomos ekrane. Akivaizdu, kad vaizdas siejasi kažkaip su tikrove, tačiau dažnu atveju tai yra *sukeistinta* ir estetizuota. Fotografine prasme, tai negatyvi, išvirkščia pasaulio kopija. Galima teigti, kad visas spektaklis nekonkretizuoja Šalčininkų tikrovės, o pateikia šį miestelį kaip vieną iš tipų, vieną iš galimų. Tai patvirtina spektaklio pabaigos titrai, kuriuose rašoma: „[...] pripažįstame, jog Šalčios kraštas mums taip ir liko iki galo nepažintas. Visiškai kitoks nei kiti šalies regionai, bet ir absoliučiai toks pats. Mes ieškojome Šalčininkų, o radome Lietuvą.“ Tačiau yra dar viena esminė scena, kuri galbūt padeda suprasti šį spektaklio ir tikrovės santykį.

Spektaklio pradžioje visi keturi aktoriai atlieka pakartotinus judesius, kuriuos galima atpažinti kaip baleto judesius. Šitaip yra atliepiama į tai, kad Šalčininkuose baletas yra viena populiariausių meno formų, o meno mokykla užsiimama meniniu vaikų ugdymu vedama tikslo kovoti prieš vaikų neužimtumą. Paradoksalu yra tai, kad meno institucijoje menas yra suprantamas vien per socialinę perspektyvą, bet nėra siejamas su estetika. Peršasi išvada, jog Šalčininkų miesto jaunimui tas neturėtų būti priimtina, tačiau spektaklyje beveik nėra vaikų pasisakymų. Prieš intensyviausio šokio sceną tyrėjas bando prakalbinti paauglius ir užmegzti su jais kontaktą, sužinoti, kas jiems rūpi. Neatrodo, kad paaugliai ignoruoja tyrėją, tačiau nepateikia jam visų

atsakymų, keičia pokalbio temas bei verčiau pasirenka šokį, o ne pokalbį. Vėlesnę šokio sceną galima interpretuoti kaip vaikų pasirinkimą komunikuoti su tyrėjais ne verbaline, o somatine kalba. Iš tiesų spektaklyje vaikai yra tie, kurių liudijimas yra neištariamas, nepaisant to, kad apie juos yra dažnai kalbama. Greičiausiai tai yra realios miestelio situacijos atvaizdavimas: vaikais yra rūpinamasi, tačiau patys vaikai nėra išklausomi. Šitaip per spektaklio šokį yra užmezgamas ne indeksinis ir ne ikoninis, o simbolinis santykis su tikrove ir su Šalčininkų miesto vaikais.

Peirce'o ženklų klasifikacijoje simbolis yra ženklas, kuris, kaip ir indeksas, nurodo į tikrovės objektą. Tačiau simbolio reprezentacija remiasi ne realiu ryšiu su objektu, o interpretuotojo įpročiais ir nusistovėjusiomis konvencijomis. Kitaip sakant, dažniausiai simbolis yra sutartinis ir žinomas iš anksto. Kita vertus, intelektiniai įpročiai leidžia mąstyti naujomis kategorijomis ir kurti naujas abstrakcijas. Šitaip visada lieka atvira galimybė naujų simbolių susikūrimui¹⁴³. Galima sakyti, kad simbolis kaip ženklas nėra konkretus ir stipriai priklauso nuo interpretuotojo sąmonės, todėl nebūtinai kiekvienas žiūrovas supras arba interpretuos taip pat tokį santykį su tikrove. Kita vertus, turint omeny tai, kad spektaklyje *Šalčia* yra jaučiama indeksinių dokumentų stoka, šokis kaip simbolinis ryšys su tikrove tampa ganėtinai reikšmingas elementas. Tai yra kaip susitarimas tarp žiūrovų ir aktorių, jog šia somatine raiška yra nurodoma į Šalčininkų miesto problemą, apie kurią niekas nešneka ir neliudija. Indeksinis nurodymas čia netgi nelabai galimas, kadangi pačiame miestelyje tas nėra reflektuojama. Aišku, galima kritikuoti spektaklio kūrėjus už tai, kad nesielgė pakankamai angažuotai ir pabijojo provokuoti, atlikti intervenciją bei keisti miestelio tikrovę. Kita vertus, pats spektaklis yra intervencija, kadangi Šalčininkiečiai gauna galimybę stebėti bent dalinę reprezentaciją savo gyvenimo. Ir net jei turinyje nėra tiesiogiai nurodoma į tai, kas skaudu, simbolinis raiškos būdas palieka galimybę patiems Šalčininkiečiams užčiuopti šią problemą.

Baigiant galima pasakyti, jog aptartame spektaklyje dokumentiškumas kuriamas dvejais būdais. Pirma, aktualizuojant praeityje įrašytus tekstus ir tokiu būdu nurodant ne į Šalčininkų miesto gyventojus, o labiau į santykį tarp kūrėjų, subjektų ir žiūrovų. Tekstų atkartojimas leidžia teatro erdvėje atsirasti nestruktūruotam tekstui, kuris šioje aplinkoje yra suvokiamas kaip tikrovės dokumentas. Kita vertus, vienalaikiškumas neleidžia nurodyti į kažkokią konkrečią tikrovę anapus teatro. Antra, spektaklyje *Šalčia* dokumentiškumas yra sukuriamas ne aktualizuojant indeksinį

¹⁴³ Andrius Grigorjevas, Virginija Cibarauskė, *simbolis*, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/simbolis> [žiūrėta 2019-05-09].

santykį su tikrove, o vietoje to pabrėžiant simbolinį ryšį. Šitaip spektaklyje atsiranda galimybė nurodyti į problemą, tačiau neprovokuoti pačios tikrovės kaitos. Tačiau, kita vertus, ne kiekvienas žiūrovas suvoks tokį santykį su tikrove, kadangi simbolis yra abstrakti nuoroda. Kitaip sakant, dokumentiškumo susikūrimas šiuo atveju priklauso nuo individualaus suvokėjo.

4.4. Apibendrinimas

Išanalizavus J. Tertelio spektaklius *Žalia pievelė* ir *Šalčia* pavyko atrasti naujų dokumentiškumo apraiškų. Pirma, dokumentinis teatras parodo, kad dokumentiškumas tai nebūtinai istoriškumas, kadangi net tokioje „dabartiškoje“ medijoje yra įmanoma kurti dokumentiškumą. Teatro medija inkorporuoja ir pritaiko dokumentinio kino praktikas, nes teatro spektaklis neįsivaizduojamas be vaidinimo ir pakartotinio atlikimo, o tai įprastai yra suvokiama kaip priešprieša dokumentiškumui. Dokumentinis teatras panaikina šią priešpriešą keturiais būdais: 1) pasitelkęs socialinius aktorius, kurie spektaklyje pakeičia indeksinius dokumentus ir tampa įkūnytais dokumentais; 2) nekuriant teatrinio realizmo ir nuolat pabrėžiant, jog yra vaidinama; 3) pabrėžiant kūrėjo (profesionalaus aktoriaus) santykį su tema, subjektais, tekstais, dokumentais ir t. t.; 4) teatras būdamas atlikimo menu leidžia pasitelkti kūną ir kalbą kaip dokumentiškumo raiškos priemones.

Itin svarbu tai, kad analizuojant spektaklius buvo atrasta, jog dokumentiškumas gali būti grįstas ne tik indeksiniu arba ikoniniu santykiu su tikrove, o taip pat ir simboliu. Tačiau simbolinis ryšys stipriai priklauso nuo interpretuotojo sąmonės, todėl dokumentiškumas šiuo atveju yra ribotas. Kitaip tariant, simbolinis ženklas gali būti nesuvoktas interpretuotojo ir tokiu atveju nesusikuria dokumentiškumas.

Išvados

1. Dokumentiškumas, suprantamas kaip medijos funkcionavimo būdas, reiškiasi per nuorodas į tikrovę. Nuorodos gali būti pateikiamos trijų tipų dokumentais: indeksinius, ikoninius ir simbolinius. Indeksiniai dokumentai kryptingai nurodo į tikrovę kaip konkretybę (pvz., fotografijos iš Narkevičiaus *Genties išnykimas*), ikoniniai atstoja tikrovę kaip vaizdinį (pvz., Lenino skulptūros nukėlimas iš Narkevičiaus *Kartą XX-ame amžiuje*), o simboliniai sutartinai nurodo į tikrovę kaip bendrybę (pvz., šokis iš Tertelio *Šalčios*). Atitinkamai indeksiniai dokumentai „neaprašo“ tikrovės ir patys neturi išankstinės, akivaizdžios reikšmės, todėl dokumentinio kūrinio kūrėjas tokius dokumentus gali naudoti be didesnių suvaržymų, priskirti jiems alternatyvias interpretacijas. Ikoniniai dokumentai jau iš anksto turi reikšmę, kuria manipuliuoti yra sudėtinga. Tuo tarpu simboliniai dokumentai stipriai priklauso nuo interpretuotojo sąmonės, todėl dokumentiškumas gali ir nesusikurti, jeigu interpretuotojas nesuvokia simbolio kaip simbolio arba to, į ką jis nurodo. Dokumentinio kino teorijose dažniausiai apmąstomi tik indeksiniai dokumentai. Tyrimas leido aptikti, kad dokumentiniame kine ir dokumentiniame teatre yra naudojami ne vien indeksiniai dokumentai, o taip pat ikoniniai ir simboliniai dokumentai.
2. Dokumentiškumas nėra vien dokumentinio kino funkcionavimo būdas. Dokumentiškumas taip pat gali reikštis ir kituose menuose/medijose: teatre, performanse, fotografijoje, tekste ir t. t. Dokumentiniame mene/medijoje dokumentiškumas dominuoja kaip funkcionavimo būdas. Kitaip tariant, kuo daugiau konkrečių (indeksinių) nuorodų į tikrovę, tuo labiau kūrinys yra dokumentiškas. Tačiau dokumentiškumas gali pasireikšti ir ne tik dokumentinio pobūdžio kūrinyje, kadangi ir nedokumentinis kūrinys gali nurodyti į tikrovę. Simbolinis santykis su tikrove gali pasireikšti ir fikciniame kine, pavyzdžiui, filmuose, kurie paremti tikromis istorijomis. Tačiau fikciniame kine dokumentiškumas nėra dominuojantis. Kitaip tariant, filmuose, kurie paremti tikromis istorijomis, siekiama ne vien tik nurodyti į tikrovę.
3. Dokumentikos teorijoje taip pat nėra apmąstoma perskyra tarp „rodymo“ ir „pasakojimo“ dokumentų, kuri šio darbo tyrime pasirodė besanti svarbus konstitutyvus dokumentiškumo elementas (Narkevičiaus filmų analizė atskleidė tą labai ryškiai). Rodymas ir pasakojimas sudaro numanomą priešpriešą, tačiau gali būti suderinti dokumentiniame kūrinyje.

„Rodymo“ dokumentas gali būti fotografija (Narkevičiaus *Genties išnykimas*) arba filmuota medžiaga, kurioje matomas tik veiksmas (Narkevičiaus *Kartą XX-ame amžiuje*), o „pasakojimo“ dokumentas gali būti išpažintis, liudijimas ir t. t. apie kokį nors įvykį, faktą, nutikimą (Narkevičiaus *His-story*, *Matrioškos*, Tertelio *Žalia pievelė*, *Šalčia*). Rodomas dokumentas be pasakotojo intervencijos gali nurodyti tik į kolektyviai suprantamus reiškinius (Narkevičiaus *Genties išnykimas*). Visiškai asmeninės istorijos nepasakojant, o tik rodant galima atskleisti tik kaip simbolinę (bendrą), o ne vienatinę (indeksinę). Kūrėjas gali laisviau elgtis su „rodymo“ dokumentais, išskyrus tuos atvejus, kai dokumentas turi ikonišką santykį su tikrove (Narkevičiaus *Kartą XX-ame amžiuje*). Tuo tarpu „pasakojimo“ dokumente įvykio, fakto ar nutikimo interpretacija yra pateikiama dar prieš kūrėjo intervenciją (Narkevičiaus *Matrioškos*). Kūrėjas gali tik bandyti koreguoti „pasakojimo“ dokumento reikšmę. „Pasakojimo“ atveju tampa sunku patikrinti interpretacijos teisingumą. Taip pat „pasakojimo“ dokumentas yra kartu atminties pasakojimas, o atmintis pasižymi pertrūkais, netolydumais (Narkevičiaus *His-story*).

4. Dokumentiškumas gali būti patiriamas kaip toks net tada, kai pats dokumentas yra suklastotas (Narkevičiaus *Matrioškos*). Dokumentiškumas nebūtinai priklauso nuo dokumento. Dokumentiškumą gali sukurti nuorodos į santykius tarp dokumentinio objekto, kūrėjų (aktorių, režisierių) ir žiūrovų. Taip pat ir suklastotas dokumentas gali parodyti tai, kas buvo nuslėpta, tačiau iš tikro įvyko. Šitai dokumentiškumas susikuria per išviešinimo veiksmą, kadangi šis veiksmas taip pat veikia kaip nuoroda į tai, kas buvo nuslėpta (Narkevičiaus *His-story*).
5. Dokumentinį kiną ir dokumentinį teatrą sieja tai, kad abiejuose gali būti panaudoti indeksiniai, ikoniniai ir simboliniai dokumentai. Abiejuose atminties pasakojimą gali kurti autodiegetiniai/homodiegetiniai pasakotojai, tačiau toks pasakojimas pasižymi pertrūkais ir netolydumais. Ir dokumentiniame kine, ir dokumentiniame teatre yra galimybė nurodyti ne tik į praeitį, bet taip pat iškelti praeities pėdsakus dabartyje (Narkevičiaus *His-story*, Tertelio *Žalia pievelė*). Taip pat pertrūkis tarp *mūsų* ir *kitų* gali atskleisti ne tik skirtumą, tačiau ir panašumus (Narkevičiaus *Genties išnykimas*).
6. Dokumentinis kinas ir dokumentinis teatras dokumentiškumą kuria skirtingai. Dokumentinis kinas nurodo į tikrovę anapus žiūrovo erdvės ir laiko, todėl dokumentika yra labiau linkusi naudoti dokumentus iš kitų dokumentinių tekstų (Narkevičiaus *Genties*

išnykimas, Kartą XX-ame amžiuje). Dokumentikai nebūtina nurodyti į dabartį, tad dokumentikos kūrėjai gali pasirinkti tolimesnę ar artimesnę praeities laiką (*Narkevičiaus His-story, Matrioškos*). Tuo tarpu dokumentinis teatras dalinasi viena erdve ir vienu laiku su žiūrovais. Dokumentiniame teatre gali būti pasitelkti materialūs/audiovizualūs praeities dokumentai, tačiau jų nuorodos veiks tik kaip istorijos ir įvykių pakartojimai, o tai nesukurs dokumentų refleksijos. Užtat aktorius kūnas ir jo santykis gali išprovokuoti dokumentų dokumentiškumo apmąstymą. Tiesą sakant, dokumentiniam teatrui nebūtinai nei indeksinis, nei ikoninis, nei simbolinis ryšys su tikrove. Socialiniai aktoriai dokumentiškumą kuria būdami įkūnytais dokumentais, t. y. jų kūnai virsta savotiškais prisiminimų ir įpročių saugyklomis (*Tertelio Žalia pievelė*). Tuo tarpu kai dokumentiniame teatre vaidina profesionalūs aktoriai, jie dabartyje aktualizuoja įrašytus tekstus, o kurdami vaidmenis nurodo į savo santykį su vaizduojamaisiais (*Tertelio Šalčia*). Dokumentiškumas dokumentiniame teatre yra suprantamas kaip buvimas čia ir dabar.

Literatūros ir šaltinių sąrašas

Literatūra:

1. Narušytė, A. „Pirmame plane: trys fotografijos modeliai pagal Deimantą Narkevičių“, *Lietuvos fotografija vakar ir šiandien '07*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2007, p. 6-13.
2. Narušytė, A. „Sovietmetis kaip meninio tyrimo objektas: Kęstučio Grigaliūno, Dainiaus Liškevičiaus ir Eglės Ulčickaitės atvejai“, *Acta Academiae artium vilmensis*, VDA, 2015, Nr. 79, p. 45-59.
3. Filewod, A., „The Documentary Body: Theatre Workshop to Banner Theatre“, in: *Get Real Documentary Theatre Past and Present*, ed. Al. Forsyth, Ch. Megson, London: Palgrave Macmillan, 2009, p. 55-73.
4. Juhasz, A.; Lerner, J. „Introduction: Phony Definitions and Troubling Taxonomies of the Fake Documentary“, in: *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, ed. A. Juhasz, J. Lerner, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, p.
5. Bazin, A. „Theater and Cinema“, in: *What is cinema? Volume 1*, Berkeley: University of California Press, 2004, p. 76-124.
6. Grigorjevas, A. „ženklas“, *avantekstas: lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/ženklas> [žiūrėta 2019-05-02].
7. Grigorjevas, A. „ikoninis ženklas“, *avantekstas: lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/ikoninis+ženklas> [žiūrėta 2019-05-07].
8. Grigorjevas, A. Cibaruskė, V. „simbolis“, *avantekstas: lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas* prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/simbolis> [žiūrėta 2019-05-09].
9. Raczynski, A. „The moving image: expanded documentary practice in contemporary art“, *Sztuka i Dokumentacja*, Nr 9, 2013, p. 125. Prieiga internetu: http://www.journal.doc.art.pl/pdf9/anna_raczynski_moving_image.pdf [žiūrėta 2019-05-01].
10. Subiotto, A. V. *German documentary theatre*, Birmingham: University of Birmingham, 1972, p

11. Kumaniskaitė, A. „Kai dienoraščiai išauga į gyvus liudijimus. Dokumentinio teatro raida Lietuvoje“, *Šiuolaikinės dramaturgijos festivalis: Versmė*, LNDT, 2018, p. 4-5
12. Nichols, B. *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
13. Nichols, B. *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
14. Winston, B. *Claiming the real: the documentary film revisited*, London: British Film Institute, 1995.
15. Martin, C. „Bodies of Evidence“, *TDR*, 1988, Vol. 50, No. 3, MIT Press, p. 8-15.
16. Martin, C. *Theatre of the Real*, London: Palgrave Macmillan, 2013, p. 5.
17. Metz, Ch. „On the Impression of Reality in the Cinema“, in: *Film Language: a Semiotics of the Cinema*, Chicago: The University of Chicago Press, 2000, p. 3-15.
18. Paget, D. „The ‘Broken Tradition’ of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance“, in: *Get Real Documentary Theatre Past and Present*, ed. Al. Forsyth, Ch. Megson, London: Palgrave Macmillan, 2009, p. 224-238.
19. Paget, D. „Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques“, *New Theatre Quarterly*, 1987, Vol. 3, Nr. 12, p. 317-336.
20. Barnouw, E. *Documentary: a history of the non-fiction film: 2nd revised edition*, New York: Oxford University Press, 1993.
21. Balsom, E; Peleg, H. „Introduction: The Documentary Attitude“, in: *Documentary across disciplines*, Cambridge: The MIT Press, 2016, p. 11-19.
22. Casetti, F. *Theories of Cinema: 1945-1995*, translated by F. Chiostrì, E. G. Bartolini-Salimbeni, T. Keslo, Austin: University of Texas, 1999, p. 13-16, prieiga internetu: https://books.google.lt/books/about/Theories_of_Cinema_1945_1995.html?id=H2UnUmWnHmEC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q=kracauer&f=false [žiūrėta 2019-05-01].
23. Steyerl, H. „Documentary uncertainty“, *Re-visiones #One*, 2011, prieiga internetu: <http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html> [žiūrėta 2019-04-16].
24. Gerbutavičiūtė, I. „Dokumentalumas šiuolaikiniame šokyje“, *Teatro žurnalas*, Nr. 8, 2017, p. 62-67.

25. Baron, J. *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience of history*, London and New York: Routledge, 2014.
26. Clifford, J. *Kultūros problema. XX amžiaus etnografija, literatūra ir menas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2006.
27. Reinelt, J. „Promise of documentary“, in: *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, ed. Al. Forsyth, Ch. Megson, London: Palgrave Macmillan, 2009 p. 6-23.
28. Lavrinec, J. „Fotografija: tarp teorijos ir praktikos“, *Filosofija. Sociologija*, 2007, T. 18, Nr. 3, p. 73-82.
29. Rynhart, J. „Balsas bebalsiams: ar verbatim teatras yra paveikus, suteikdamas platformą anksčiau negirdėtiems arba engiamųjų balsams ir skatindamas teigiamus socialinius bei politinius virsmus“, *Teatro žurnalas*, Nr. 8, 2017, p. 68-72.
30. Renov, M. „Introduction: The Truth About Non-Fiction“, in: *Theorizing documentary*, ed. M. Renov, New York, London: Routledge, 1993, p. 1-12.
31. Renov M. *The Subject of Documentary*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2004.
32. Foucault, M. *The Archeology of Knowledge*, New York: Pantheon Books, 1972.
33. Hartney, M. „Art terms: video art“, *MoMa*, Oxford University Press, prieiga internetu: https://web.archive.org/web/20111017023139/http://moma.org/collection/details.php?the_me_id=10215 [žiūrėta 2019-05-01].
34. Arlauskaitė, N. „Dokumentas ir / ar prisijaukintas valdžios žvilgsnis: „Blokados“ archyvas“, *Politologija Specialusis numeris: „Politika ir medijos“*, T. 69, Nr. 1, 2013, p. 88-132.
35. Milerius, N. „Tarp Bastilijos ir Lenino paminklo. „Išpaminklintos“ atminties kritikos etiudai“, in: *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles 'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*, sud. Audronė Žukauskaitė, LKTI, 2011, p. 217-236.
36. Keršytė, N. *Pasakojimų pramanai*, Vilnius: Vilniaus Universiteto leidykla, 2016.
37. Carroll, N. *Engaging the Moving Image*, New Haven & London: Yale University Press, 2003.
38. Rosen, P. „Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts“, in: *Theorizing documentary*, ed. M. Renov, New York, London: Routledge, 1993, p. 58-90.

39. Nora, P. „Pasaulinė atminties viešpatija“, *Europos kultūros profiliai: atmintis, tapatumas, religija*, sud. Almantas Samalavičius, Vilnius: Kultūros barai, 2007, p. 9-23.
40. Vasinauskaitė, R. „Tiesa, tikrovė, turinys. Dokumentinio teatro (Lietuvoje) pėdsakais“, *Teatro žurnalas*, 2017, Nr. 8, p. 4-9.
41. Dubinskaitė, R. „Dokumentinio kino kalbos eksperimentai Lietuvos videomene“, *Menotyra*, T. 15, Nr. 2, 2008, p. 40 – 49.
42. Dubinskaitė, R., *Dokumentalumo koncepcijos ir formos Lietuvos videomene: tarp dokumentinio kino ir vaizduojamo meno*, disertacijos santrauka, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
43. Bertašavičiūtė, R., „Kino atminties muziejus: Deimanto Narkevičiaus paminklai“, *Politologija Specialusis numeris: „Politika ir medijos“*, T. 69, Nr. 1, 2013, p. 133-153.
44. Barthes, R. *Camera lucida: pastabos apie fotografiją*, iš prancūzų kalbos vertė A. Narušytė, Vilnius: kitos knygos, 2012.
45. Jakobson, R. „Lingvistika ir poetika“, vert. B. Abraitienė, D. Kaladinskienė, *Baltos lankos*, 2004, Nr. 18-19, p. 5-49.
46. Kracauer, S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
47. Bruzzi, S. *New Documentary: A Critical Introduction: second edition*, London, New York: Routledge, 2006.
48. Sontag, S. *Apie fotografiją*, vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Baltos lankos, 2000.
49. Boym, S. *The future of nostalgia*, New York: Basic Books, 2001.
50. Sobchack, V. „Towards a Phenomenology of Nonfictional Film Experience“, in: *Collecting visible evidence*, eds. J. M. Gaines, M. Renov, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, p. 241-254.
51. Ž. Gaižutytė-Filipavičienė, „Nacionalinis tapatumas ir atmintis šiuolaikinėje ekranosferoje ir medijų mene“, in: *Nacionalinis tapatumas medijų kultūroje*, sud. V. Rubavičius, Ž. Gaižutytė-Filipavičienė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 133-154.

Šaltiniai:

1. *Oxford Dictionary of English: second edition*, ed. Catherin Soanes, Angus Stevenson, Oxford University press.

2. *Tarptautinių žodžių žodynas*, antra pataisyta laida, red. Algimantas Kinderys, Vilnius: Alma Littera, 2003.
3. Vengrytė, A. „Apie neeilinius įvykius, vaizdų kūrimą ir neigiamą veiksnumą: Alberta Vengrytė kalbasi su Deimantu Narkevičiumi“, *Krantai*, 2016, Nr. 1, p. 50.
4. „Deimantas Narkevičius and Martin Clark in conservation“, *Deimantas Narkevičius: Once in the XX century*, ed. Martin Clark, Arnolfini, 2006.
5. Ribačiauskas, R. „Kaip rūke suradome sekvoją: spektaklio „Žalia pievelė“ kūrimas“, *Teatro žurnalas*, Nr. 8, 2017, p. 10-14.

Internetiniai šaltiniai:

1. „Dokumentika“, *Bendrinės kalbos žodynas*, red. kolegija: D. Liutkevičienė (vyr. red.), G. Naktinienė, R. Petrokienė, D. Svetikienė, K. Vosylytė, J. Zabarskaitė, Atnaujinta 2018-10-04, prieiga internetu: <http://bkz.lki.lt/?id=9122> [žiūrėta 2019-04-12].
2. „Genties išnykimas“, *Nacionalinė dailės galerija*, prieiga internetu: <http://www.ndg.lt/dailės-informacijos-centras/menininkai/narkevičius-deimantas.aspx> [žiūrėta 2019-05-04].
3. „Istorija“, *Nacionalinė dailės galerija*, prieiga internetu: <http://www.ndg.lt/dailės-informacijos-centras/menininkai/narkevičius-deimantas.aspx> [žiūrėta 2019-05-02].
4. Marcinkevičiūtė, A. „Belgų televizijos serialas „Matrioškos“ pažindina Europą su Lietuva“, *Bernardinai*, 2005, vasario 21 d. Prieiga internetu: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-02-21-agne-marcinkeviciute-belgu-televizijos-serialas-matrioskos-pazindina-europa-su-lietuva/11091> [2019-05-02].
5. Butkienė, D. *Deimantas Narkevičius: apie kūrybą*, prieiga internetu: <http://www.mmcentras.lt/autoriai/deimantas-narkevicius/4989> [peržiūra 2019-05-01].
6. *Deimantas Narkevičius: His-story*, prieiga internetu: http://www.gbagency.fr/en/46/Deimantas-Narkevicius/#!/His-story/site_medias_listes/131 [peržiūra 2019-05-02].
7. *Deimantas Narkevičius: Once in the XX century*, prieiga internetu: http://www.gbagency.fr/en/46/Deimantas-Narkevicius/#!/Once-in-the-XX-Century/site_medias_listes/125 [žiūrėta 2019-05-06].

8. Jačėnaitė, J. „Nežinoma žemė. Šalčia“. Kokius save veidrodyje pamatė Šalčininkai?“, *Bernardinai*, 2018 03 22, prieiga internetu: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2018-03-22-nezinoma-zeme-salcia-kokius-save-veidrodyje-pamate-salcininkai/169033> [žiūrėta 2019-05-10].
9. „Ledo vaikai“, *LNDT*, prieiga per internetą: http://www.teatras.lt/lt/spektakliai/ledo_vaikai_rez_birute_mar/ [žiūrėta 2019-05-02].
10. Budraitis, M. „Po tiesos mirties“, *LNDT*, prieiga internetu: <http://www.teatras.lt/lt/teatras/20172018-sezonas/> [žiūrėta 2019-04-08].
11. Šabasevičienė, D. „Mėgautis dramaturginio netvarumo būseną“, Menų faktūra, 2018 vasario 20, prieiga internetu: <http://www.menufaktura.lt/?m=1024&s=68083> [žiūrėta 2018-05-10].

Empirinė medžiaga:

1. „Genties išnykimas“, rež. Deimantas Narkevičius, *Selected Films (1997–2007)*, Jungtinė Karalystė, 2003, 9:08 min.
2. „His-story“, rež. Deimantas Narkevičius, *Selected Films (1997–2007)*, Jungtinė Karalystė, 1998, 6:56 min.
3. „Kartą XX-ame amžiuje“, montavo Deimantas Narkevičius, *Selected Films (1997–2007)*, Jungtinė Karalystė, 2004, 7:50 min.
4. „Matrioškos“, rež. Deimantas Narkevičius, *Selected Films (1997–2007)*, Jungtinė Karalystė, 2005, 23:38 min.
5. *Žalia pievelė. Pagal Ignalinos atominės elektrinės darbuotojų ir visaginiečių pasakojimus*, repeticijos įrašas, rež. J. Tertelis, K. Werner, koncepcijos aut. R. Ribačiauskas, K. Savickienė, *LNDT*, 2017, 85 min.
6. *Nežinoma žemė. Šalčia*, spektaklio įrašas, rež. J. Tertelis, dramaturgai A. Jevsejevas, E. Vitkutė, *LNDT*, 2018, 108 min.

Summary

The thesis explores the expression of *the* documentary in cinema and theater. On this basis, a division between documentary cinema and documentary as way of functioning (unbound from cinema) is introduced. This allows the application of documentary theory to the analysis of other arts/media. The films by D. Narkevičius and theater performances by J. Tertelis (both are distinguished by special attention to *the* documentary) are analyzed. The study revealed that documentary expression is evident through certain references to reality. They can be presented in three types of documents: index, iconic and symbolic. Another constitutive element of documentary is the division between "showing" and "telling" documents. The main differences between documentary cinema and documentary theater: documentary cinema references to reality beyond the time and space of the viewer, and the documentary in theater is manifested as being here and now through "embedded documents".