

Vilniaus universitetas  
Komunikacijos fakultetas  
Žurnalistikos institutas

**Jūratė Kaminskaitė,**  
Žurnalistikos programos studentė

**ŠIUOLAIKINIS LIETUVOS DOKUMENTINIS KINAS: TARP REALYBĖS IR  
VIZIJOS (HEROJUS, STRUKTŪRA, NOVATORIŠKUMAS)**

MAGISTRO DARBAS

Vadovas lekt. Skirmantas Valiulis

Vilnius, 2006

## **Kaminskaitė, Jūratė**

Ka 275 Šiuolaikinis Lietuvos dokumentinis kinas: tarp realybės ir vizijos (herojus, struktūra, novatoriškumas): magistro darbas / Jūratė Kaminskaitė; mokslinis vadovas lekt. Skirmantas Valiulis; Vilniaus universitetas. Komunikacijos fakultetas. Žurnalistikos institutas. – Vilnius, 2006. - 62, [5] lap. – Mašinr. – Santr. angl. – Bibliogr.: p. 46 – 55 (124 pavad.).

UDK 791.43-1

*Šiuolaikinis dokumentinis kinas, dokumentinio filmo definicija, filmas kaip komunikacijos objektas, vizualiniai vaizduojamųjų vaidmenys, struktūra, šiuolaikinė fotografija.*

Magistro *darbo objektas* – šiuolaikinis Lietuvos dokumentinis kinas. *Darbo tikslas* – darbo objektą išanalizuoti komunikaciniu bei kultūriniu aspektais. *Pagrindiniai darbo uždaviniai* – nustatyti dokumentinio filmo definiciją, iširti dokumentinį kiną herojaus vaizdo vaidmenimis, įvardinti lietuviškų dokumentinių filmų struktūrų bei novatoriškumo tendencijas. Naudojantis kino bei fotografijos teksto kokybinės analizės *metodu* bei pasirinktomis *komunikacijos* ir *kultūrų teorijomis*, prieita prie *išvados*, kad senoji dokumentikos kaip tikrovės atspindžio definicija nebeatitinka reiškinių empirikos, todėl teikiamas naujas apibrėžimo variantas; taip pat, – kad tam tikri protagonistų vaidmenys yra būdingi tik tam tikriems dokumentikos žanrams; ir kad mūsų dokumentikos specifiką sąlygoja nacionalinis kūrėjų charakteris bei kultūrinis pagrindas.

Atlikus tyrimą nustatyti trys pagrindiniai komponentai: žanrinis lietuvių dokumentinio kino laukas, jo struktūrinės sąrangos bei jame veikiančių herojų tipai. Naratyvai suskirstyti į dvi – uždarojo ir atvirojo pobūdžio struktūras. Toks struktūravimas patvirtino prielaidą, jog pasirinktas filmo naratyvas lemia vaizduojamųjų vaidmenis, jų santykį su tikrove, verbaliką. Išsiaiškinta, jog lietuvių dokumentikos kontekste tarp kitų figūruoja du žanrai: publicistika bei poetika; pirmasis jų suvokiamas sklandžiai, nes primena televizinių produktą, antrojo percepcija yra kur kas sudėtingesnė dėl nekonvencionalaus turinio, todėl jam priimti būtina speciali komunikacinė kompetencija, leidžianti šifruoti analoginius kodus.

Magistro darbas *gali būti naudingas* komunikacijos mokslininkams, kino medijos tyrinėtojams, kino bei fotografijos žinovams, taip pat visiems, besidomintiems kinu ir fotografija.

## TURINYS

Įvadas.....	5
1. Dokumentika kaip tikrovės ir vizijos kolizija.....	10
1. 1. Tikrovės imitavimo žanrai.....	10
1. 2. Faktualumo laipsnis dokumentikoje.....	12
1. 3. Dokumentikos sąvokos interpretavimas.....	14
2. Komunikacinė kino traktuotė.....	16
2. 1. Dokumentikos analizė komunikacijos teorijų kontekste.....	16
2. 1. 1. Nukrypimo nuo konvencijos stereotipizavimas.....	16
2. 1. 2. „Ritės pasaulis“ pagal M. McLuhan.....	18
2. 1. 3. Kinas kaip poetinio diskurso simuliacija.....	19
2. 2. Dokumentikos sąsaja su žurnalistikos žanrais.....	20
2. 2. 1. Reportažo akibrokštai kine.....	20
2. 2. 2. Kiti žurnalistiniai turiniai dokumentikoje.....	22
3. Herojus: vaizdo vaidmenys lietuvių dokumentikoje.....	24
3. 1. Naratyvo kontekstai – filosofizmas kaip buities priešprieša.....	24
3. 2. Anoniminio žmogaus vaidmuo.....	29
3. 3. Portretas kaip tradicinio žmogaus pavidalas: <i>žmogus-reprezentantas</i> .....	30
3. 4. Portretas kaip tradicinio žmogaus pavidalas: <i>žmogus-asmenybė</i> .....	32
3. 5. Kino nutylėti žmogaus vaizdavimo vaidmenys.....	33
4. Struktūros variantai: dokumentikos poezija ir proza.....	35
4. 1. Uždarasis tipas kaip tradicinė struktūra.....	35
4. 2. Atvirasis tipas – „plaukiojanti“ dokumentika.....	38
4. 3. Vaidmens priklausomybė nuo struktūros tipo. Oponuojantys naratyvai.....	39
Išvados.....	43
Bibliografinių nuorodų sąrašas.....	46
Contemporary Lithuanian Documentary Film: Between Reality and Vision (Hero, Structure, Innovation) (summary).....	56
<i>1 priedas.</i> Lietuvių režisierių filmų sąrašas.....	58
<i>2 priedas.</i> Užsienio režisierių filmai – komparatyvistinis kontekstas.....	61

## ĮVADAS

Nuo nepriklausomybės atgavimo laikų sklando šmėkliška mintis, kad lietuviškas kinas yra miręs. Iš tiesų ilgą laiką vyravo tendencija, jog kino teatrų repertuaruose figūravo beveik vien holivudinė produkcija, kartais užklysdavo viena kita Europoje susukta juosta. Vis dėlto specializuoti lietuviško kino festivaliai, o pastaruoju metu pagausėjusios Lietuvos kūrėjų produkcijos įtraukimas į kasdienius kino teatrų repertuarus bei publikos anšlagai akivaizdžiai patvirtina, kad čia yra ir savas kinas, ir jo žiūrovų. Darbo aktualumą taip pat patvirtina tarptautinis lietuvių dokumentikos pripažinimas – nors masinės auditorijos ir sunkokai priimami, dokumentininkų darbai tarptautiniuose festivaliuose metai po metų laimi prestižinius prizus.

Objektinė šio magistro baigiamojo darbo **tyrimo sritis** apima kino mediją plačiąja prasme; **darbo objektu** laikoma šiuolaikinė pastarojo dešimtmečio Lietuvos kino dokumentika, daugiausia stebėta festivalyje „*Trispalvis kinas 1990-2004*“<sup>1</sup>, 9-ajame tarptautiniame Baltijos dokumentikos forume<sup>2</sup>, Vilniaus dokumentinių filmų festivalyje<sup>3</sup>, Jono Meko festivalyje<sup>4</sup> bei „Kino pavasaryje ‘06“<sup>5</sup>, neskaitant kai kurių ne festivalinių kino seansų. Matyti filmai pateikiami pirmame priede, idant skaitytojui būtų aišku, kokie konkrečiai filmai pateko į analizės lauką. Kaip kontekstinė priemonė, naudota komparatyvistinei analizei, pateikiamas antras priedas – juo įvardijami užsienio kūrėjų darbai. Šalia pagrindinės tyrimo medžiagos – dokumentinio kino, naudotasi ir *šalutiniu objektu* – šiuolaikine Lietuvos bei pasaulio fotografija: formos ir turinio ypatybėmis gimininga medija, teikiančia informatyvių turinio paralelių. Šiuo atveju jos ypač naudingos gilesnei nacionalinės vaizdo kultūros analizei.

Postmodernizmo įtakoje sinkretizuojantis žanrams bei juos ėmus parodijuoti, dokumentinis kinas akivaizdžiau nei bet kada ėmė balansuoti tarp fikcijos ir realybės

<sup>1</sup> Organizavo Lietuvių kino sklaidos ir informacijos biuras; vieta: Vilnius, „Lietuvos“ ir „Skalvijos“ kino teatrai; data: 2004 m. kovo 12-19 d.

<sup>2</sup> Organizavo Lietuvos filmų centras, Baltic films ir European Documentary Network; vieta: Vilnius, „Lietuvos“ kino teatras bei „Šarūno“ viešbutis; data: 2005 m. rugsėjo 7-11d.

<sup>3</sup> Organizavo Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, „Skalvijos“ kino centras ir Nacionalinė kino klubų asociacija; vieta: Vilnius, „Skalvijos“ kino teatras bei „Menų spaustuvė“; data: 2005 m. lapkričio 2-11 d.

<sup>4</sup> Organizavo Jono Meko kino centras; vieta: Vilnius, kino teatras „Forum Cinema Vingis“; data: 2005 m. gruodžio 2-4 d.

<sup>5</sup> Festivalio direktorė Vida Ramaškienė; vieta: Vilnius, kino teatras „Forum Cinema Vingis“ ir kino centras „Skalvija“; data: 2006 m. kovo 23 – balandžio 6 d.

ilustravimo. Ši tendencija suponavo magistro baigiamojo darbo **problematiką** – kvestionuojama, ar iš tiesų būtent faktualumas yra dokumentikos pagrindas, aiškinantis reiškinių raidos aplinkybes nuo pirmųjų pasaulio dokumentinių filmų iki šiuolaikinės lietuvių dokumentikos. Keliama **hipotezė**, jog tradicinis dokumentikos apibrėžimas kaip faktais paremtas vaizdo pasakojimas apie realybę yra praradęs aktualumą ir vertas reformulavimo. **Hipotezėmis** taip pat laikomi teiginiai, jog tam tikros dokumentikos žanrinės formos naudoja atitinkamus protagonistų vaidmenis; jog poetinės dokumentikos specifika sąlygoja lietuvių nacionalinis charakteris; bei – jog Lietuviškas dokumentinis kinas tiek tematika, tiek žanrinėmis formomis bei pasakojimo intensyvumu yra glaudžiai susijęs su dokumentine fotografija.

**Darbo tikslas** – lietuvių dokumentiką patyrinėti kaip komunikacijos bei kultūros teorijų lauko objektą; **uždaviniai** – įrodyti, jog sinkretizuojantis kino formoms, dokumentikos samprata mutuoja ir įgyja novatorišką pavidalą. Taip pat – atskleisti žmogaus kaip pagrindinio herojaus diskursą šiuolaikiniame lietuvių dokumentiniame kine, paanalizuoti jo vaizdavimo ypatumus, kontekstus, raiškos būdus. Suklasifikuoti šiuolaikinius dokumentinius filmus pagal herojų tipus, jų ikoniškumo lygį bei naratyvus. Galiausiai – įvardinti šias struktūras kino teksto kokybinio tyrimo pagrindu.

### **Pagrindinės sąvokos ir jų interpretacija.**

*Dokumentiniu kinu* laikoma vaizdinė raiškos forma, reflektuojanti tikrus faktus, įvykius, žmones. *Žurnalistikos* enciklopedijoje pagrindiniais laikomi šie dokumentikos žanrai: kino kronika, kino apybraiža, etiudas, feljetonas, esė (*Žurnalistikos enciklopedija*, 1997, 109). Vis dėlto esama kur kas įvairesnių dokumentikos žanrų bei reiškinių definicijos variantų: televizijos bei kino teoretikai jį traktuoja skirtingai, todėl pirmame darbo skyriuje teikiama daugiau reišmės sąvokos interpretacijai.

*Šiuolaikiniais* šiuo atveju laikoma daugiausia pastarojo dešimtmečio filmus, nors analizuojami ir keli ankstesni pavyzdžiai (pvz., Š. Barto *Praėjusios dienos atminimui*, 1990).

*Realybę ir viziją* dokumentiniame kine apibūdina fakto, informacijos bei autorinės fantazijos santykis. Kadangi lietuviškos dokumentikos kontekste gausu poetiniais vadinamų darbų, įdomu stebėti kaip fikcijos plotmei priskiriamos režisūros manipuliacijos veržiasi į tikrovės diskursą, jame tarpsta ir įsigali.

Pagrindiniu dokumentikos *herojumi* dažniausiai esti žmogus: jo *vaizdavimą* lemia konkrečios manieros, rakurso, aplinkos ir aplinkybių pasirinkimas. Postmodernusis žmogus dažnai vaizduojamas ir metonimiškai, parodant ne jo veidą, kūną, bet per buities relikтус, mikroklimatą. Čia taip pat svarbios ne tik vizualinės, bet ir garso bei techninės priemonės: kameros pasirinkimas, filmavimo būdas, montažas, muzika.

*Filmo struktūrą* lemia naracijos pobūdis: linijinis tradicinis pasakojimas būdingas konvencinėms struktūroms; chaotiškas, nesusietas loginiais ryšiais – autoriniams diskursams.

*Novatoriškumas* šiame darbe interpretuojamas kaip žanro metamorfozė iš tradicinės sampratos į naująją, kai objektyvioji tikrovė bei informacija nebelaikoma dokumentikos pagrindine charakteristika.

**Temos istoriografija.** Vilniaus universiteto Žurnalistikos institute įvairiais pavadinimais kino tema apginta daugiau nei tuzinas bakalauro bei vienas magistro darbas. Daugumoje jų apsiribojama filmų interpretacijomis, kritikų rašinių citavimu bei vaizdo atpasakojimais; keliuose darbuose kinas bandomas tirti filosofiniu bei semiotiniu aspektais, kai kuriuose analizuojama atskirų autorių – A. Stonio, V. Navasaičio, D. ir K. Matuzevičių, J. Lapinskaitės – kūryba. Tačiau nei viename jų dokumentika netiriama komunikacijos teorijų kontekste, tuo labiau neieškoma ryšio su žurnalistika bei žurnalistiniais žanrais. Užtat Lietuvos dokumentikos istorija gana plačiai apžvelgta keliuose bakalauro darbuose (pvz., Grigoravičiūtė 2003 arba Grigaliūnaitė 2005), todėl šiame darbe dėmesio istorijai perpasakoti neskiriama; labiau koncentruojamasi į šiuolaikinio kino tendencijas, bei jų ryšį su kultūros bei komunikacijos teorijomis. Kai kurie autoriai savo darbų prieduose pateikia interviu su kino kūrėjais bei kritikais transkribtus (žiūrėti, pvz.: Meištaitė 1996, Kulvinskaitė 1998, Klepačiūtė 1998, Kavaliūnaitė 2003). Tai davė naudos rengiant ir šį darbą: tam tikromis citatomis iš šių interviu iliustruojami kai kurie darbo teiginiai.

Rasta kiną analizuojančių rašinių ir kitų sričių – menotyros, lyčių studijų, filosofijos, semiotikos, istorijos – kontekste, tačiau šiam darbui pasirinkus komunikacinę kino traktuotę jie nebuvo vertingi.

Renkant medžiagą daugiausia aptikta lietuvių autorių publikuotų kino recenzijų bei filmus interpretuojančių tekstų, tačiau tai priskirtina publicistikai, o ne moksliniam objekto analizės laukui; tuo tarpu prieiga prie mokslinės literatūros – minimali: žurnalistikos instituto bibliotekoje tėra kelios knygos dokumentinio kino tema, kitose universiteto bei nacionalinėse

bibliotekose knygų apie kino teoriją taip pat negausu. Darbo autorė dėkinga savo vadovui S. Valiuliui bei dėstytojui R. Juozapavičiui už galimybę pasiskolinti literatūros iš jų asmeninių bibliotekų.

**Darbo struktūra.** Pirmame skyriuje plačiau analizuojama dokumentinio kino definicija bandant pamatuoti, kiek iš tiesų tikrovės yra šiuolaikinėje lietuvių dokumentikoje: ar faktai yra dokumentikos pagrindas, turint omenyje, jog kai kurie fikcijos žanrai taip pat vaizduoja tikrovę, tik susimuliuotą.

Antruoju skyriumi dokumentinis kinas tiriamas kaip komunikacinė interakcija, remiantis J. Fiske, M. McLuhan bei J. Baudrillard teoriniais modeliais. Laikomasi nuomonės, jog dokumentika kaip bet kuri kita medija yra analizuotina komunikacijos teorijų lauke. Reiškinių faktualumo charakteristikos pagrindu ieškoma sąlyčio taškų su žurnalistika.

Klausimai, siejami su herojaus reprezentacija, keliami trečiajame skyriuje, kur dokumentikos kontekste veikiantis žmogus analizuojamas vaizdo vaidmenų kontekste. Čia komparatyvistiniais sumetimais kreipiamas dėmesys ir į fotografijos mediją, – kad ir gimininga dokumentikai, ji apima kur kas įvairesnę herojaus raiškos spektrą.

Ketvirtasis skyrius – dokumentinių filmų struktūros analizė. Naratyvai tiriami kaip unikalios struktūros, aiškinantis, kokie elementai lemia filmo pasakojimą ir protagonisto pasirinkimą.

Paskiausiai seka išvados, apibendrinančios darbe išsakytus teiginius.

**Tyrimo metodai.** Susidomėjimas informacijos bei fikcijos santykiu dokumentiniame kine, taip pat atskirų turinio elementų – definicijos, herojaus ir struktūros savybėmis, suponavo kokybinės turinio analizės pasirinkimą; taip pat komunikacijos bei kultūros teorijų naudojimą mokslinei interpretacijai. Tai suteikia instrumentus nustatyti ryšiui tarp reiškinių teorinės sampratos bei praktinių apraiškų, kurias sąlygoja žanro suvokimo bei kultūrinio pagrindo sintezė. Kadangi kinas, kaip bet kuri kita medija, yra ir komunikacijos mokslo objektas, jo tekstui perprasti taip pat pasitelkiama žurnalistinė-informacinė kompetencija.

**Numatomi rezultatai.** Išanalizavus įvairių autorių teikiamus dokumentikos apibrėžimus, ketinama nustatyti naują dokumentikos definiciją, pabrėžiant novatorišką reiškinių sampratą. Taip pat – įvardinti protagonisto vaizdo vaidmenis, kurie nurodo į tam tikras filmų struktūras ir turinio komunikatyvumą; ištirti hipotezėmis įvardintas prielaidas ir jas pagrįsti pavyzdžiais. Nubrėžti šiuolaikines nagrinėjamo objekto tendencijas, paaiškinti

vaizduojamų reiškinių reikšmes šiuolaikinės kultūros kontekste bei įtakas pasaulio vaizdo suvokimui.

Kadangi šiais aspektais dokumentinis lietuvių kinas yra mažai analizuotas, komunikacinės bei informacinės analizės bandymai ypač negausūs, šiuo magistro baigiamuoju darbu tikimasi atverti bei kontekstualizuoti naują tyrimų lauką, paskatinti tolimesnius kino kaip komunikacinio objekto tyrimus.



## 1. DOKUMENTIKA KAIP TIKROVĖS IR FIKCIJOS KOLIZIJA

Įvairiuose žinyuose pateikiamos skirtingos reiškinių definicijos, tačiau pastebima viena jas vienijanti tendencija: žurnalistikos teoretikai dokumentiką sieja su faktais, o kino medijos tyrėjai ją, kaip ir vaidybinius žanrus, linkę priskirti prie manipuliatyviųjų. Šiame skyriuje žvelgiama į kai kuriuos tikrovės imitavimo vaidybinius žanrus, kvestionuojant jų tikroviškumo prigimtį ir lyginant su dokumentikos generuojamu pasaulio atvaizdu. Taip pat aiškinamasi, ar iš tikrųjų dokumentika yra grindžiama vien faktualumo reiškiniu.

### 1. 1. Tikrovės imitavimo žanrai

Dokumentikos fenomenai pritaikius Christian Metz žanrų evoliucijos teoriją (The media book 2002, 152<sup>6</sup>),<sup>7</sup> galima diagnozuoti trečiojo ar net ir ketvirtojo etapo būseną: postmodernistiniame komunikacijos lauke persipynus žanrinėms vaizdavimo kodų sistemoms bei konvencinėms žanrų normoms, tikrovę imituoti imta ne tik dokumentiniais, bet ir kai kuriais vaidybiniais žanrais, tokiais kaip mokumentika ar dogumentarizmas.

Mokumentika [mock – *angl.* pamėgdžioti, imituoti] vadinama dokumentinio žanro imitacija, kai kino kalbos priemonėmis mėgdžiojamas dokumentinis kinas. Mokumentika vaizduoja fiktyvias surežisuotas istorijas, kurias žiūrovas atpažįsta ir atkoduoja kaip dokumentines dėl žanrui būdingų kino kalbos konvencijų bei kodų, tokių kaip „subjektyvioji“ kamera ant peties, kuri lemia tikrovės išpūdį; natūralią šviesą primenantis apšvietimas; autentiškas, filmavimo aikštelėje įrašytas garsas bei dažniausiai neprofesionalūs aktoriai, atkartojantys ženklus, kuriais įprasta žymėti tikrovę. Visos šios priemonės pasiskolintas iš 1960-ųjų dokumentinio kino bangos „cinéma vérité“ (*pranc.* „tiesos kinas“) Prancūzijoje bei „direct cinema“ (*angl.* „tiesmukiškojo kino“) judėjimo JAV, kai patvirtinant filmo

<sup>6</sup> Christian Metz (1975) išskyrė keturis žanro evoliucijos etapus:

1. *eksperimentas* – žanro atsiradimo užuomazgos, pristatymas;
2. *klasika* – žanras priimtas auditorijos, jo kodai bei konvencijos yra plačiai naudojamos savame žanriniame kontekste ir atpažįstamos kaip priklausančios tam žanrui;
3. *parodija* – žanro imitacija;
4. *dekonstrukcija* – pagrindiniai žanro konvencijos elementai perkelti iš įprasto konteksto į kitus: generuojamos naujos prasmės.

<sup>7</sup> Visas literatūros užsienio kalbomis citatas iš anglų ir švedų kalbų vertė darbo autorė.

dokumentalumą ir ryšį tarp kameros ir herojaus, be prieš tai išvardintų elementų, kadre nevengdavo pasirodyti ir filmavimo komanda (Bonniers lexikon).

Vienu pirmųjų mokumentikos pavyzdžių laikomas 1968 m. Jim McBride susuktas filmas *Deivido Holzmano dienoraštis (David Holzman's Diary)*. Lietuvoje kone geriausiai masiniam žiūrovui pažįstamas žanro pavyzdys – *Bleiro raganos projektas, 1999, (The Blair Witch Project)*, o autorės įsitikinimu, vienu paveikiausių mokumentikos iliustracijų gali būti laikomas 2005-aisiais Šiaurės šalių forume „Scanorama“ demonstruotas švedų režisieriaus Lukas Moodysson filmas *Kiaura širdis mano, 2004, (Ett håll i mitt hjärta)*. Šių filmų kino kalba, filmavimo maniera, naracijų būdas, kitos raiškos priemonės yra tokios tikroviškos bei paveikios, jog nežinant, kad tai fikcija, sunku suabejoti pasakojimo autentiškumu. Tai tik patvirtina prielaidą, jog kai kurios vaidybinės formos tikrovę imituoja (atskleidžia?) kur kas geriau nei poetiniai lietuviško dokumentinio kino pavyzdžiai.

Dokumentarizmas, arba kitaip, danų manifesto *Dogma 95* dvasia sukurti filmai, – taip pat vienas būdų dokumentiškai pateikti fiktyvias istorijas. Manifesto kūrėjai danų kino režisieriai Lars von Trier ir Thomas Vinterberg paskelbė manifestą kaip „žiūrovų gelbėjimo nuo apgaulės akciją, nes kino kūrėjai garbina paviršutinišką kiną“. *Dogma 95* manifestas remiasi dešimčia taisyklių<sup>8</sup>, kurių visų, deja, nei pats von Trier'as nei joks kitas režisierius savo filmuose neįvykdė (Björkman 1999, 161-162). Vis dėlto, panaudojus bent didesnę jų dalį, rezultatas turėtų panėšėti į dokumentinį filmą, nepaisant fakto, jog veikėjai (kurie čia net nevadinami aktoriais) juda pagal scenarijų ir filmo kūrėjas gali juos režisuoti, idant išgautų trokštamą istorijos iliustracijos efektą.

<sup>8</sup> *Manifestas – Dogma 95*: „Kinas nebebus kuriamas kaip iliuzija, už kurios buvo slepiamasi iki manifesto; DOGMA priešinasi iliuziškam kinui, laikydamasi šių taisyklių:

1. veiksmas filmuojamas natūralioje aplinkoje, be specialios scenografijos bei rekvizitų. Jei istorijai papasakoti kokie nors rekvizitai yra būtini, filmavimo vieta parenkama ten, kur tie rekvizitai natūraliai yra;
2. garsas (taip pat ir muzika) įrašinėjamas kartu su vaizdu filmavimo vietoje;
3. filmuojama tik kamera ant peties;
4. filmuojama tik spalvota juosta; neleidžiama naudoti dirbtinio apšvietimo, išskyrus kameros apšvietimą, jei jis reikalingas ekspozicijai;
5. draudžiama optiškai koreguoti vaizdą bei naudoti filtrus;
6. filmo turinys negali būti paviršutiniškas (taip pat negalima naudoti žudynių scenų bei ginklų);
7. kinas sukamas čia ir dabar, draudžiami laiko bei vietos šuoliai;
8. žanrinis kinas draudžiamas;
9. filmavimui leidžiama naudoti tik 35 mm juostą;
10. režisieriaus vardas negali būti rodomas filmo pradžios tekstuose.

Taip pat, filmo kūrėjas atsisako savo asmeninio skonio ir nebelaiko savęs menininku. Jis turi atsisakyti minties, jog kuria „kūrinių“ ir prioritetu laikyti akimirka, oponuojančią visumai. Pagrindinis kūrėjo tikslas – išgauti tiesą iš filmo bendradarbių ir scenų, nepaisant skonio ar estetinių normų“.

Sugretinus dokumentikos faktualumo reikalavimą bei *Dogmos* manifestą, esminių skirtumų nerandama – abu žanrai iš esmės reikalauja natūralios aplinkos ir latentinių temų, kviečia kūrėją nusišalinti nuo pjedestalo, į pirmąjį planą iškeliant iliustruojamą istoriją; veikėjais manipuluojama tol, kol jie atskleidžia pasakojimo esmę. Įdomu, kad dokumentikoje režisierius taip pat, kaip ir *Dogmoje*, nepaneigiamai daro įtaką savo herojams, režisuoja juos<sup>9</sup>. Taigi formalūs skirtumai tarp šių dviejų kino kūrimo būdų yra minimalūs, tik *Dogma* iliustruoja bet kokią išgalvotą istoriją, kuri vis tiek kažkoku būdu yra transformuota iš gyvenimiškų faktų (pavyzdžiui, Thomas Vinterberg *Dogme#1* filmo *Šventė*, 1998, (*Festen*) scenarijų inspiravo kažkokio žmogaus pasakojimas, kurį režisierius išgirdo per radiją), o dokumentika tokią istoriją turi surasti ir nufilmuoti realybėje.

Beje, dokumentinis rekonstrukcijos žanras, dažniausiai iliustruojantis istorinius pasakojimus, atsisako ir šio reikalavimo, tačiau vis tiek yra laikomas dokumentika. Vis dėlto net jei filmuojama tiksliai pagal dokumentus atkurtoje aplinkoje su tiksliai atkurtais kostiumais bei rekvizitais, dirbtinėje scenografijoje veikiantys aktoriai negali suvaidinti to laiko dvasios, nes jų kultūrinė patirtis nesutampa su vaizduojamojo laikotarpio, nekalbant jau apie visus kitus akivaizdžiai vaidybinius juostų elementus. Todėl šio žanro priskyrimas dokumentikos reiškiniui, autorės nuomone, yra itin abejotinas.

## 1. 2. Faktualumo laipsnis dokumentikoje

Jau pirmieji bandymai dokumentuoti tikrovę praeito amžiaus pradžioje turėjo simuliacinių požymių, nekalbant apie šiuolaikines manipuliacijas vaizduojant pasaulį. Pavyzdžiui, Robert Flaherty pirmame ilgametražiniame dokumentiniame filme *Nanukas iš*

<sup>9</sup> Apie manipuliaciją herojumi savo filmuose prisipažįsta ne vienas lietuvių dokumentininkų:

A. Stonys: „Jei patektų į dokumentinio filmo filmavimo aikštelę, tai normalus žmogus turėtų pasibaisėti, kaip filmuojamas personažas yra stumdomas: „paeik čia, pastovėk čia, dabar daryk tą, dabar šok į vandenį“. Čia yra dokumentinio kino kasdienybė. Labai retas dokumentalistas seka žmogui iš paskos. <...> Tai vis tiek yra sukonstruota realybė, nori to ar nenori. Neabsoliutinu, yra pavyzdžių, kai žmonės dirba kitaip. Bet tai nekeičia reikalo esmės“ (Kavaliūnaitė 2003, 1 priedas, 6-7).

V. Navasaitis: „Mano dokumentiniuose filmuose yra nemažai pastatytų kadru. Žinoma, aš stengiuosi juos taip nufilmuoti, taip užfiksuoti, kad jie nesiskirtų nuo dokumentiškai nufilmuotų kadru. <...> Aš nemėgstu imitacijos. Todėl dažniau renkuosi tokį dokumentinį filmavimo būdą, *paradokumentinį*, kai stengiuosi parinkti tokius aktorius, kad jie <...> galėtų remtis savo gyvenimo patirtimi ir principais, o ne savo amatu“ (Grigaliūnaitė 2005b).

J. Lapinskaitė: „[Filmuojant] 'Iš skruzdėlių gyvenimo' pensionato gyventojai patys pasimetė, ar jie vaidina filme apie save, ar apie kažką kitą“ (Klepačiūtė 1998, 2 priedas, 43).

*Šiaurės*, 1922, (*Nanook of the North*) atskleidė Grenlandijos čiabuvių gyvenimo būdo egzotiką – režisierius filmavo eskimus, kurie jau buvo tapę gerais jo draugais ir visiškai pakluso jo valiai fiksuojant „autentiškus“ vakariečio išpūdžius. Viena iš išsimintiniausių juostos scenų užfiksuota specialiai filmavimui pastatytame, kur kas didesniame nei esti natūralūs, pusiau atvirame lediniame būste, nes į tikrą gyvenamąją iglu netilpo filmavimo technika, be to uždaroje erdvėje buvo per daug tamsu. Flaherty nesijaudino dėl simuliacinių priemonių nei dėl tyčia vaidinamos buities: svarbiausias jam buvo „autentiškumo jausmas“, t. y. autentikos imitacija, o ne užfiksuota realybė.

Kitas dokumentikos pionierius Dziga Vertov filme *Žmogus su kino kamera*, 1929, (*Chelovek s kino-apparatom*) gausiai išnaudojo technikos bei montažo galimybes tikrovei simuliuoti bei pateikė savą miesto ir gyvenimo viziją, tuopat metu atskleisdamas ir tos vizijos užfiksavimo kino juostoje akimirkas. Dėl to kino istorikas Eric Barnow švelniai ironizuoja, jog „filmas primygtinai pastoviai primena, kad tai filmas“ (Barnow 1993, 63). O viena garsiausių pasaulyje kino kūrėjų moterų Leni Riefenstahl savo propagandiniuose „pastatymuose“ *Valios triumfas*, 1935, (*Triumph des Willens*) bei *Olimpija*, 1938, (*Olympia*) sąmoningai estetizavo bei režisavo realybę, idant būtų patenkinti tiek kūrėjos saviraiškos, tiek politinės propagandos tikslai. Kai kurie autoriai ją, kaip kino inovatorę, lygina su tokiais režisieriais kaip S. Eisenstein, D. W. Griffith ar O. Welles. Teigiama, jog ji ne tik kūrė epinius filmus, bet ir naujus žanrus: *Valios triumfas* yra veikiau romantinis mitas nei įprasta politinė kino kronika (Corliss 2002).

Visi šie dokumentininkai buvo kritikuojami dėl techninių ar filmavimo manieros eksperimentų, teigiant jog jų kūriniai yra labiau fantazija, nei studija; kad dokumentikos žanras jiems tik „padėjo kūrybiškai pasinaudoti tikrove“ (Parkinson 1999, 45). Taigi net ir vos atsiradusi, dokumentika nefiksavo objektyviosios realybės.

Dabartinė poetinė lietuvių dokumentika, kai kurių kritikų vadinama eksperimentiniu kinu, yra dar labiau nutolusi nuo realybės vaizdavimo, nei tie ankstyvieji bandymai. Akivaizdus atsiribojimas nuo objektyviosios tikrovės, asmeninio simbolizmo iliustracijos fiksuoja praeito dešimtmečio režisierių pasaulėjautą. Akivaizdžiausiai tai skleidžiasi Arūno Matelio, Audriaus Stonio, Šarūno Barto kūryboje. Jų kino juostose personažai nebylūs, uždari, nejudrūs. Kokią tikrovę vaizduoja šie filmai ir kokiais faktais ji paremta, sunku atsakyti net patiems kūrėjams. Audrius Stonys yra ne kartą prisipažinęs, jog jo filmai dokumentiniais vadinami tik todėl, kad juose nefilmuojami profesionalūs aktoriai. Kitokio dokumentalumo,

išskyrus žmones, ištrauktus iš žemiškojo konteksto ir įsodintus į filosofinę režisūros meditaciją, juose maža. Su mintimi sutinka ir G. Kavaliūnaitė, atlikusi Stonio filmo *Viena*, 2001, semiotinę analizę: „Stoniui pakiša koją terminai: dokumentinis kinas. Žanras suponuoja tam tikrus lūkesčius – socialinės problematikos, pasyvaus režisieriaus stebėjimo, „realaus“ gyvenimo vyksmo ekrane. Stonys kratosi šio dokumentinio kino apibrėžimo. <...> Jis sako, kad riba tarp dokumentinio ir vaidybinio kino yra išsityrusi, aiškių ribų nėra“ (Kavaliūnaitė 2003, 17).

Nieko keista, kad lietuvių režisieriai savo darbuose linkę vengti veiksmo ar apskritai bet kokio judėjimo, ir mieliau renkasi rezignacijos galimybę: Europoje panašios idėjos buvo eskaluojamos dar penktajame praeito amžiaus dešimtmetyje, kai neorealizmo kritikas bei scenaristas Cesare Zavattini rašė, jog „idealus filmas turėtų būti vieno žmogaus 90 minučių gyvenimo atkarpa, kurioje niekas nevyksta“ (Parkinson 1999, 150). Jau tuomet kino kūrėjai buvo raginami atsisakyti žvaigždžių, darbo kino paviljonuose bei painių siužetų, taigi *Dogmos* manifestas toli gražu nėra pirmasis bandymas vaidybinį filmą išlaisvinti iš „vaidybiškumo“ ir sugrąžinti prie paprastų žmonių bei lėtos kasdienybės vaizdavimo. O šiuolaikinis lietuvių kinas inscenizavo kraštutinį idėjos variantą.

Vis dėlto, ne visi mūsų dokumentikos pavyzdžiai tokie atitrūkę nuo reiškinių apibrėžimo bei pačios realybės. Kai kurie jų netgi galimi interpretuoti kaip per daug žemiški ar reportažiški, menkai besiskiriantys nuo įprastos televizinės produkcijos (tokie kaip, pavyzdžiui, V. Navasaičio *Dviese ant tilto*, 2004, ar A. Tarvydo *Visos mintys iš vienos galvos*, 2005). Plačiau apie tai rašoma antrame skyriuje.

### 1. 3. Dokumentikos sąvokos interpretavimas

Kaip pateikta įvado sąvokų apibrėžimuose, žurnalistiniame kontekste dokumentika suvokiama kaip tikrovės vaizdavimas. Panaši reiškinių samprata pateikta ir Visuotinėje lietuvių enciklopedijoje – „dokumentinis kinas yra kino meno rūšis; filmai, grindžiami tikrovės fiksavimu ir jos interpretavimu; vaizduojami realūs žmonės ir įvykiai, nufilmuota medžiaga montuojama pagal meninius, idėjinius ar kt. principus. Dokumentiniai filmai gali būti socialiniai, reportažiniai, psichologiniai, istoriniai, propagandiniai, filmai portretai ir kt. pobūdžio...“ (Visuotinė lietuvių... 2004, 52). Enciklopedijoje Britannica esančiame apibrėžime pagrindine charakteristika taip pat laikomas faktualumas: dokumentinis – tai faktais paremtas

filmas apie realius žmones ir įvykius. Dažnos mokslinės temos, naudojama žurnalistinio ar socialinio komentaro forma; gali būti propagandos ar asmeninės išraiškos priemonė (Encyklopedia Britannica). Kitų autorių žurnalistinio pobūdžio dokumentikos definicija taip pat koncentruoja dėmesį į faktologinį žanro pagrindą (pvz., NTC's Mass Media Dictionary 1992, 453).

Tuo tarpu, kino teorijos žinynai manipuliacijos galimybę dokumentikoje prilygina fikcijos režisūrai: dokumentinis kinas tai autoriaus požiūriu sutvarkyta medžiaga; įvykiai surikiuojami atrenkant nereikalingus fragmentus bei naudojant metodus, kurie paslepia jog realybė yra klastojama. Gaunamas rezultatas yra artimas beletristikai (Arijon 2001, 15).

Turint omeny tikrovės daugialypiškumą ir dar didesnę skaičių galimybių ją interpretuoti, vis dėlto ir kai kurie žiniasklaidos teoretikai pripažįsta dokumentikos vaizduojamos tikrovės reliatyvumą: sutinkama, jog šiuo žanru yra pateikiamas *pasakojimas* (tai, kas jau savaime yra traktuojama kaip subjektyvus dalykas); tiek vaidybinėms, tiek dokumentinėms formoms atskleisti naudojamos tos pačios *techninės priemonės* bei *kultūrinės formos*; kuriant abiejų tipų pasakojimus, informacija pereina tą patį *atrankos procesą*, kuris formuoja istoriją, nepaisant teigimo, jog ji yra apie „tikrovę“ (Critical dictionary... 2001, 142) (*pasvirusiu šriftu išskirta mano* – J. K.).

Taigi dokumentikos autentiškumą lemia faktologinis pagrindas, tačiau neatmetamas ir manipuliacijų vaidmuo, žinant, jog bet koks, taip pat ir dokumentinis kino ar televizijos produktas yra surežisuotas, pateiktas per kūrėjo prizmę. Todėl *dokumentiniu filmu* autorė siūlo vadinti *faktais paremtą režisūrinį naratyvą, kuris neatspindi tikrovės, tačiau atskleidžia kūrėjo požiūrį (lietuvių kino poezijos atveju jį gali pakeisti meditavimas) į reiškinį ar objektą.*

## 2. KOMUNIKACINĖ KINO TRAKTUOTĖ

Kinas kaip medija ar kaip komunikacinis objektas yra analizuotinas komunikacijos teorijų kontekste. Viena definicijų skelbia, kad komunikacija yra socialinė sąveika per pranešimus. Nepaisant to, kad tiek dokumentinis kinas (taip pat kaip ir dokumentinė fotografija), tiek žurnalistika reiškiasi per lingvistinius bei vizualinius tekstus, jų siunčiami pranešimai yra labai skirtingi, nes informacijai perduoti naudoja skirtingus kodus. Kino specifika suponuoja entropinių analoginių kodų naudojimą slepiant simbolines reikšmes, žurnalistika labiau linkusi remtis skaitmeniniais kodais. Šiuo skyriumi šiuolaikinė lietuvių dokumentika tirama per teorinės komunikacijos analitikų – Jonh Fiske, Marshall McLuhan bei Jean Baudrillard prizmę bei kine ieškoma žurnalistinėmis priemonėmis užkoduotų pavyzdžių.

### 2. 1. Dokumentikos analizė komunikacijos teorijų kontekste

Į kiną žvelgiant komunikacijos teorijų lauke, atspirties tašku pasirinkti poetinės srovės dokumentikos pavyzdžiai manant, jog jų kodų analizė yra ypatinga lyginant su informacinės stilistikos pranešimais: šių struktūra paremta klasikiniu siuntėjo-pranešimo-gavėjo modeliu naudojant skaitmeninius didelio informacinio pertekliaus kodus, kurių iškodavimas yra sociokultūriškai išmoktas, todėl lengvai priimamas. Tuo tarpu poetinis kinas, pranešimą siųsdamas to paties modelio principu, bet analoginiais kodais, yra kur kas sunkiau perprantamas, todėl vertas platesnio aptarimo.

#### 2. 1. 1. Nukrypimo nuo konvencijos stereotipizavimas

Komunikacijos analitikas John Fiske savo teorijoje vizualinių tekstų (daugiau fotografijos, bet galima pritaikyti ir kino) analizei naudoja procesinę ir semiotinę instrumentines mokyklas. Tekstus jis siūlo tirti per kodų ir konvencijų, mitų, signifikatų, simbolių, kitų “virštekstinių” elementų sąveikas ir reikšmes. Žanrus jis priskiria šabloniškos perteklinės formos sferai, pagal kuriuos konvenciškai jau prieš susiduriant su kūrinium, galima

nuspėti, koks jis bus: kuo žanriškesnis kūrinys, tuo daugiau jame informacijos pertekliaus, nuspėjamumo. Teigiama, jog unikalioms, nuo normos atitrūkusioms meno formoms būdinga entropija arba visiškas nenuspėjamumas, labiau išplėtotas kalbinis (nebūtinai lingvistinis) kodas; tai dažniausiai suprantama tik specialiai pasirengusiai auditorijai ir nepritaikyta masiniam vartojimui. Todėl tokio kūrinio percepcija iš esmės priklauso nuo recipiento kompetencijos (Fiske 1998). Ši teorija ypač palanki aiškinantis šiuolaikinės lietuvių dokumentikos recepcijos sunkumus: atskiri kūriniai nei savo forma, nei trukme, nei pasakojimo ar vaizdavimo maniera vienas į kitą nėra panašūs; arba yra nepanašūs į tuos konvencinius, kuriuos masinė publika yra įpratinta matyti. Todėl ilgi kadrai, nebylūs ir nepaaiškinti veikėjai daugelio kino kaip komunikacijos objekto vartotojų yra sunkiai iškoduojami ir priimami. Kita vertus, dažnai kartojamas nukrypimas nuo normos ilgainiui įgyja naujo žanro požymių<sup>10</sup>. Todėl nereikėtų stebėtis, jog daugelis kino kritikų lietuvišką poetiniu vadinamą dokumentinį kiną recenzuoja kaip „autorinius monologus“, o vaizduojamuosius žmones – kaip „mašliai tylinčius stereotipinius herojus“ (žiūrėti, pavyzdžiui, Visockaitė 1999a, arba Paukštytė 2003, arba Pipinytė 2000); esą, „konkrečių filmuojamų žmonių keistenybės ir individualumas yra „apskaičiuoti“, todėl keistumas lietuvių kine jau yra tapęs šablonu“ (Narušytė 1999) (*pabraukta mano* – J. K.). Šioje citatoje pabraukti žodžiai „autorinis“ kinas, „stereotipiniai“ (tylintys) herojai, „apskaičiuotai individualus“ naratyvas ir yra atskiro nuo visų kitų dokumentikos rūšių, lietuvių poetinio dokumentinio kino žanro kodų „šablonas“, tampantis, jei dar netapęs, klasikiniu, turint omenyje, jog tokios stilistikos lietuvių kinas yra pripažintas tarptautinėje erdvėje, kur nevengiamas apdovanoti prestižiniais prizais.

Postmodernioji Lietuvos dokumentika, dominuojančiame popinformacijos sraute besipriešindama vartotojo (ar komunikacijos teorijų terminais kalbant, – gavėjo) popsąmonei, įgijo jai būdingų epitetų, virstančių klišėmis: „poetinė dokumentika puoselėja individualybės žvilgsnį į supančią realybę“, „programiškas nekalbumas“, „vaizdo ir nuotaikos prioritetai“, „filmai esė lyg eilėraščiai, lyg pojūčių impresijos...“ (Paukštytė 2003). Iš to galima spręsti, jog poetinį žanrą linkstama traktuoti kaip literatūrinio pobūdžio turinį, nes teikdamas pirmenybę meditacijai, o ne informacijai, jis renkasi ne informacinius, bet literatūrinės sklaidos kodus ir juos savaip integruoja į vaizdo tekstą.

<sup>10</sup> Pagal anksčiau minėtą Ch. Metz teoriją (žr. P. 10), taip atsitinka, kai iš pirmosios „eksperimento“ fazės žanras evoliucionuoja į antrąją „klasikos“ fazę.



Kaip ir fotografijai, kinui būdingos latentinės prasmės atsiveria tik analizuojant vizualinį naratyvą. Iš pirmo žvilgsnio, lėta kino kontempliacija atrodo erzinti, neturinti loginio pagrindo; tačiau pažvelgus įdėmiau matyti, jog lietuvių režisieriai fiksuoja giluminius nacionalinio buvimo ženklus; mašlūs „stereotipiniai“ herojai yra lietuviškumo ikonos, šiuolaikiniai rūpintojėlio atitikmenys. Kadangi tiek šie tekstai, tiek juose veikiantys personažai priskirtini analoginių kodų plotmei, kiekvienas gavėjas juos gali iššifruoti savaip.

## 2. 1. 2. „Ritės pasaulis“ pagal M. McLuhan

Medijų interpretatorius Marshall McLuhan teigia, jog kine yra kuriamas tikras pasaulis, kuris yra užvyniojamas ant ritės, kad būtų išvyniotas kaip stebuklingas fantazijos kilimas. Čia autorius kalba apie vaidybinį kiną, tačiau jei fikcijos realybė traktuojama kaip „tikra“, tai tikėtina, jog dokumentika tuo labiau turėtų būti priartėjusi prie tikrovės. Holivudiška kinematografinio gyvenimo versija yra svajonės pavidalo, leidžianti simuliuoti įsivaizduojamą tikrovę ir bent fantazijoje pagyventi idealiam pasaulyje – tokiam, kokį kuria komercinis kinas ir apie kokį samprotauja McLuhan (McLuhan 2003, 274). Visai kas kita – lietuvių poetinė dokumentika. Ji ne tik kad nežadina fantazijų ar troškimo persikelti į vaizduojamą erdvę, bet atvirksčiai – diskredituoja ir afišuoja socialinę dabartį, kurią stengiamasi eliminuoti iš popdiskurso arba supopsinti ir kaip sensaciją per televizijos mediją pateikti marketinginiais tikslais. „Kinas, neverbalinė patirties forma, kaip ir fotografija, yra savotiškas teiginys, neturintis sintaksės. Tačiau iš tikrųjų kinas, kaip ir atspaudas bei fotografija, reikalauja didelio savo vartotojų raštingumo ir glumina neraštinguosius“ – rašo autorius. Remiantis šiuo teiginiu, galima daryti prielaidą, jog lietuviškas kinas, juo labiau neverbalinis ir be sintaksės, tuo sunkiau yra suvokiamas ir priimamas. Tai ta pati recipiento, nemokančio atkoduoti siunčiamo pranešimo, problema, kurią J. Fiske diagnozuoja kaip komunikacinės kompetencijos stoką. Tešiant McLuhan „žmogaus tęsinių“ ir „medijų apie kitas medijas“ sąrašą<sup>11</sup>, galima teigti, jog lietuviška dokumentika, labiau nei bet kuri kita

<sup>11</sup> Anot McLuhan, „pasitelkę įvairias medijas mes pratęsiame savo jusles ir nervus“. Autorius įsitikinęs, kad bet kurios medijos „turinys“ visuomet yra kita medija; visi daiktai yra žmogaus tęsiniai. Medijomis įvardijamos ne tik įprastos technologinės informacijos sklaidos priemonės, Lietuvoje vadinamos „žiniasklaida“, bet ir tokie objektai, kaip pinigai, automobiliai ar ginklai. Netgi moteris yra laikoma vyro technologiniu tęsiniu; miestų sienos, namai ir drabužiai – žmogaus odos pratęsimu. Medijų tyrėjas laikosi industrinio požiūrio ir į medijų sąrašą neįtraukia žmogaus kūno. Darbo autorės nuomone, žmogaus kūnas: išraiškos, pozos, dekoratyvumas – taip pat galėtų būti laikomas tęsiniu, tik šiuo atveju, ne žmogaus, o dar smulkesnio vieneto – jo kultūrinio vidaus: sielos, proto ir minties.

medija, yra pats tikriausias mūsų nacionalinės sąmonės ir tautos pasąmonės atspindys ir tęsinys: jeigu beveik visa žiniasklaida bei kitos popmedijos rūšys yra stipriai paveiktos globalizacijos idėjų, kai informacija yra persunkta politinių / ekonominių interesų, reklamos bei pateikiama MTV greičiu, tai dokumentinis kinas, atvirkščiai, leidžia sau žvelgti į nacionalinio charakterio šaknis, ieškoti latentinių ir nekomercinių temų, atsiriboti nuo sensacijos bei grįžti į fotografinę lėtojo kino būseną. Remiantis McLuhan, visos medijos pasakoja apie kitas medijas, taigi galima teigti, jog dokumentikos medija yra apie žmogaus būtį / buitį, žmogaus medija – apie kūną, kūno medija, ypatingai įgavusi portreto formą, – apie mintį, protą ir vidinį pasaulį.

### 2. 1. 3. Kinas kaip poetinio diskurso simuliacija

Poetiniame Lietuvos dokumentiniame kine tikrovei simuliuoti naudojami lėtos naracijos kodai, todėl prie greitesnio vaizdo pasakojimo pripratęs pranešimo gavėjas dažnai kvestionuoja tokių filmų kaip realybės atspindžio galimybę. Kruopščiai parengta kadru kompozicija ir režisūrinis jų montažas perkelia vaizdinius į hipertikrovės lygmenį. Filosofas Jean Baudrillard rašo, jog „vaizduotė garantavo tikrovei alibi pasaulyje, kuriame viešpatauja realybės principas“, t. y. kino generuojami naratyvai tėra kažkieno vaizduotės padarinys, ir jis priimamas kitų vien todėl, kad toje sapno simuliacijoje yra panašumo į tikrovę vadinamą žmogaus būtį. „Paradoksalu, tačiau būtent tikrovė tapo tikraja mūsų utopija, tik utopija šiuo atveju nėra tai, kas gali įvykti, o tai, apie ką tegalima svajoti kaip apie prarastą utopiją“, - tešia filosofas (Baudrillard 2002, 142).

Fotografija šiuo atveju labiau primena tikrovę, nei šiuolaikinė lietuvių dokumentika – ši persmelkta vizualiosios poezijos, žiūroviai suvokiamos kaip nenatūralios, nes naratyvo tempas nėra įprastas tam, kuriuo grindžiami beveik visi kiti judraus vaizdo pasakojimai. Pagal Baudrillard keturias atvaizdų klasifikavimo stadijas<sup>12</sup>, kuriomis remiantis dokumentinį kiną bei fotografiją šio darbo autorė priskirtų antrajai – slepiančiai ir iškreipiančiai realybei: turinti misiją rodyti tikrus įvykius ir žmones, dokumentika juos perkuria ir simuliuoja pagal savo

<sup>12</sup> Jean Baudrillard išskyrė keturias stadijas, pagal kurias atvaizdas:

1. atspindi giliają tikrovę,
2. ją slepia ir iškreipia,
3. slepia jos nebuvimą arba
4. neturi jokio ryšio su bet kokia realybe: tai grynas savęs paties simuliakras (Baudrillard 2002, 13).

dėsnius – iškreipia, dažnai sukuria iš naujo, bevardžius personažus paversdama įvaizdžiais, simboliais, ikonomis, sielos žievėmis, paslėptos asmenybės pavyzdžiais. „Simuliacijai būdinga tai, kad modelis eina pirma mažiausio fakto. <...> Todėl kiekvieną kartą įmanomos visos, net prieštaringiausios jo interpretacijos; visos jos teisingos, nes jų tiesos, atsiradusios pagal modelių paveikslą, keičia viena kitą visuotiniame tikse“.

Stereotipiniais tapę nestandartiniai įvaizdžiai, jų statika konfrontuoja su šiuolaikinės masinės komunikacijos ritmu; tačiau ilgainiui reprodukuojamas nukrypimas nuo normos laipsniškai tampa nauja norma, generuoja savitą tikrovę, kuri atskleidžia lietuviybės ir holivudinės svajonės skirtybę ir virsta simuliakrais.

## 2. 2. Dokumentikos sąsaja su žurnalistikos žanrais

Išanalizavus dokumentinio filmo definiciją bei objektą interpretavus komunikacijos teoretikų teiginiais, paaiškėjo, kad dokumentika, ypatingai poetinė, yra mediumas tarp žurnalistikos ir meno, sinkretizuojantis elementus iš abiejų sričių: vaizduoja tikrus įvykius ir žmones, tačiau naracijai mieliau renkasi analoginius kodus, būdingus meniniams tekstams. Toliau šiame darbe ieškoma dokumentikoje aptinkamų žurnalistinių tendencijų formos ir tematikos aspektais.

### 2. 2. 1. Reportažo akibrokštai kine

Žurnalistiniam „chtoniškajam“ lygmeniui galima priskirti beveik visą uždarnosios struktūros dokumentiką<sup>13</sup>. Tradicinis publicistinis naracijos būdas, pasitelkiant pasakotoją bei istoriją dėstant pašnekovų lūpomis – artimas televizinio teksto plėtotės principams. Kino formos, sinchronus paraleliai montuojant su archyvine ar pačių kūrėjų filmuota medžiaga yra tapačios reportažo konstrukcijai: tokiu būdu produkuojamas bet koks žinių ar laisvesnio publicistinio turinio pranešimas. Tik kine leidžiama sau nukrypti nuo datų, faktų, dažniau nuklystama į filosofinius pamąstymus. Arba – žaisti vaizdu ir garsais vengiant verbalikos. Kaip, pavyzdžiui, A. Maceinos darbuose dažnai veikia žinomi žmonės (pvz., avangardistas Jonas Mekas ar fotomenininkas Rimaldas Vikšraitis), tačiau apie save nei apie savo būsenas

<sup>13</sup> Plačiau apie dokumentinio filmo struktūras rašoma ketvirtame darbo skyriuje.

jiems kalbėti neleidžiama: Mekas tiesiog dairosi po gimtinės laukus bei muzikuoja, o Vikšraitis yra sekamas kaimo egzotikoje fotografuojant naujųjų lietuvių poros aktus. Abiejų filmų (*Aš radau... arba Palakiojimai*, 2001 ir *Šalia jūsu*, 2005) kompozicija identiška: kūrėjų biografiniai faktai bei nuopelnai kultūrai pristatomi juodame fone (rimtoji dalis), o po to seka „palakiojimai“ (linksmoji dalis), didžiąja dalimi įgarsinti muzika. Skaitmeninis vaizdas, montažiniai vaizdo efektai (itin dažni sugreitinimai, galbūt su aliuzija į Meko 16 mm archyvinių juostų sugreitintą vaizdą), latentinės plotmės nebuvimas autoriaus kūrinis dar labiau priartina prie televizinės sampratos ir sąlygoja darbų paviršutiniškumą, eksperimento išpūdį, adaptaciją prie konsumentinės kultūros, kur bet kas turi būti ne tik greitai suvartojama, bet ir prieš tai greitai pagaminta.

Panašias aliuzijas kelia ir V. Navasaičio *Dviese ant tilto*, 2004 – tiek skaitmeninis vaizdas, tiek pašnekovų pasirinkimas neatskiriamas nuo televizinio konteksto. Čia vyrauja klasikinė reportažo stilistika: kasdieniška, šiek tiek skandalinga tema (gėjai Lietuvoje vis dar kelia dideles aistras, užgožiančias bet kokį racionalų mąstymą seksualinių mažumų tema) – darbininkų skulptūra ant Vilniaus Žaliojo tilto bei tradiciniai televiziniai pašnekovai: du vyrai, skulptūrą panaudoję savo leidžiamo gėjų žurnalo viršelyje, skulptūros autorius, sovietinių skulptūrų parko savininkas bei miesto meras; kitaip tariant, temos kaltininkas, oponentas, ekspertas ir valdžios pareigūnas. Tiesa, bandant reportažui suteikti svaros, savotiškos atspirties nuo visiško žemiškumo, paraleliai įterpiama vaizdų iš operos spektaklio. Tiek filmavo maniera (neskaitant krano technikos, kurią per brangu naudoti filmuojant paprastą reportažą), tiek pasakojimo būdas niekuo nesiskiria nuo žurnalistinės. Karpant Zuoko sinchroną netgi leista sau jį „dengti“ vaizdais su pašnekovo rankomis (laikrodžiu)! Pats režisierius teisinasi, jog kūrinio kino filmu jis nelaiko, nes tai kelių užsienio televizijų užsakymu, cituojant autorių, „padarytas“ darbas, kurio koncepcija – surasti skulptūrą ir jos kontekste parodyti, kokia yra visuomenė (Grigaliūnaitė, 2005, *1 priedas*, 15); (*pabraukta mano* – J. K.). Vis dėlto, reiškinių analizė apie seksualines mažumas bei jų keliamas trumparegiškos visuomenės aistras, taip pat – argumentų nebuvimas, vien dangstymąsį „marijos žemės“ bei „tradicinės katalikiškos šeimos“ lozungais, tikrai galėtų būti puiki tema tiriamojo pobūdžio dokumentiniam filmui; gerai prodiusuotas jis galbūt net pretenduotų į plačią tarptautinę auditoriją. Todėl gaila, kad Lietuvos režisieriai, net ir turėdami galimybę, tokios analizės nesiima.

Ramunės Kudzmanaitės ir Rimo Morkūno *Už devynių jūrų*, 2005, – dar vienas prastos žurnalistikos kine pavyzdys. Nežinia, sąmoningai ar ne, kūrėjai pasirinko realybės šou formatą: tai patvirtina tiek filmavimo maniera (kamera viršuje tarsi stebėjimo kamera, kamera tiesiai prieš veidą, t.t.), tiek tematika – nulinis veiksmas fiksuojamas uždarame pensininkės moters buto kosmose. Pasakojimas tiek erdve, tiek turiniu primena pramoginio „TV-akvariumo“ formato parodiją: herojė valgo sriubą, užtraukia užuolaidas, žiūri televizorių, priima svečius, guli savo lovoje, guli ligoninės lovoje, deklamuoja, dainuoja, pasakoja jai vienai suprantamą savo sapną (ši sekvencija, beje, iliustruojama moters atspindžiu veidrodyje, išgaunant pigios simbolikos išpūdį). Tai, anot kūrėjų, atskleidžia jos asmenybę, kaip „šviesią“, stovint akistatoje su anapusybe. Žiūrovui, tuo tarpu, tos pačios scenos primena veikiau agoniškus murmesius, o ne nepalūžtančio žmogaus stiprybės išraišką.

*Už devynių jūrų* atskleidžia autorių šeimyninio dueto nesugebėjimą atsiriboti nuo savo pačių jausmų personažei (per premjerą R. Morkūnas prisipažino, jog tai jo teta, atstojusi mamą), bei kritinio požiūrio į medžiagą. Trūksta vaizdinės informacinės atrankos, stinga pačios idėjos, akivaizdesnio laiko kitimo. Kūrėjai teigia, jog juosta suko penkerius metus, nors iš esmės tą patį galima užfiksuoti kone per savaitę: gal tik filmuojamosios kiek pakitę veido bruožai išduoda praėjusį laiką, daugiau tiek ji pati, tiek aplinka per filmo pusvalandį lieka statiški. Filmo pavadinimas taip pat iliuzinis, menantis tik kūrėjams žinomas tiesas – juostoje jis neilustruojamas nei tiesiogiai, nei latentiskai. Ir jei ne pačių autorių paaiškinimas per premjerą, jis taip ir liktų mįsle.

### 2. 2. 2. Kiti žurnalistiniai turiniai dokumentikoje

Iš tiesų ne viskas, kas kine bent kiek primena žurnalistinius žanrus ar sutampa su žiniasklaidos lauko tematika yra negatyvu. Dokumentikoje esti ir aukštos kokybės publicistikos pavyzdžių, tokių kaip socialinių temų gvildenimas G. Beinoriūtės *Vulkanovka. Po didžiojo kino*, 2005, ar A. Matelio *Prieš parskrendant į žemę*, 2005.

Beinoriūtė bandė filmuoti filmą apie filmą, tačiau išėjo ne ką prastesnis pasakojimas apie mažo kaimelio žmones, paveiktus „didžiojo“ kino. Fiksuojamas laiko kitimas ir kelių personažų linijos, skirtingos nuotaikos: nusivylimas bei naujo gyvenimo Lietuvoje lūkesčiai; kino, Vulkanovkos gyventojų suvokiamo kaip įvykis, išpūdis, prisiminimai. Informacinė interviu forma, konstruojanti sklandų pasakojimą, paraleliai montuojama su vaizdais iš Š.

Barto filmo filmavimo aikštelės. Žurnalistinėmis priemonėmis bandoma rekonstruoti patirtą „įvyki“: jo liudininkai gražinami į filmavimo vietas ir už kelis rublius noriai pasakoja apie aplinkybes, darbo sąlygas, scenografiją, išgyvenimus. Kalbinami visi, kas kaip nors buvo susiję su „įvykiu“: virėjos, avių prižiūrėtojas, nusivylusi gyvenimu pagrindinio vaidmens atlikėja, masuotėje nusifilmavusi mergaitė, kaimynystėje gyvenantys žmonės. Kinas jų suvokiamas kaip socializuojantis (visą kaimą apjungęs, paveikęs) reiškinys, taip pat – kaip civilizacijos konstruktas: „nebuvom matę tokios įrangos, tiek kamerų“, – dalijasi išpūdžiais kalbinamieji.

Be galo paveikus ir A. Matelio pasakojimas apie leukemija sergančius vaikus. Jokių aimanų ar lietuviškos depresijos, vien šiluma ir stiprybė skleidžiasi puikiuose kadruose iš mirtinai sergančių vaikų bei jų motinų akių. Čia tikrai neginčijamai fiksuojama nepalūžtančiųjų šviesa: to net nereikia paaiškinti režisieriui, – ji nėra numanoma, kaip R. Kudzmanaitės ir R. Morkūno juostoje, bet akivaizdi ir spinduliuojanti. Ne veltui režisierius ir rašytojas, menininkas V. V. Landsbergis rašo, jog Matelio filmas neturi tikslo vien būti (kaip kai kurie kiti dokumentikos pavyzdžiai). Juo yra pasakyta kur kas daugiau: „...atsiranda artimo meilės pojūtis, kokio realiame gyvenime, būdami sveiki, dažnai nepatiriame. Rojus pragare – taip būtų galima apibūdinti šį naująjį Arūno Matelio filmą, kurį pasižiūrėti reikėtų visiems, sergantiems depresija, didybės manija ar nepilnavertiškumo kompleksais, visiems, užsiimantiems apkalbomis ir svetimų bėdų skaičiavimu“ (Landsbergis 2005).

Juostoje pinami žurnalistiniai ir meniniai turiniai, filmuoti kadrai montuojami su fotografijomis, kamera įduodama ir patiems personažams į rankas; kalbinami sergantys vaikai, jų artimieji, gydytojai (keista, bet iš suaugusiųjų čia veikia vien moterys, tarsi mirštančių vaikų slaugymas – ne vyrų reikalas) – atrodytų, tai irgi klasikinio reportažo schema, tačiau šio filmo reportažu nepavadinsi: tiek laiko tėkmė bei kitimas, tiek vaizdų kalba bei pasakojimo svoris ir gylis neabejotinai lemia juostos dokumentalumą, neatsiejamą „kino jausmą“.

Taigi, ne tema, pasirinkti personažai ar pasakojimo būdas lemia žurnalistinės bei kino dokumentikos skirtybes, o naracijos plotmės, latentinių prasmių buvimas (arba nebuvimas), laiko kitimo fiksavimas, galų gale – filmavimo maniera bei techniniai dalykai. Tiek žiniasklaida, tiek kinas iš esmės analizuoja tas pačias temas, tik skiriasi jų instrumentai bei turinys.

### 3. HEROJUS: VAIZDO VAIDMENYS LIETUVIŲ DOKUMENTIKOJE

Ikonografija – vienas svarbiausių žanrinių kodų. Ikona yra ženklas, įvaizdis, turintis platesnę simbolinę prasmę nei jo fizinis atitikmuo. Kaubojaus skrybėlė, pavyzdžiui, yra vesterno žanrinė ikona; žirgo ikona vesterne reiškia kur kas daugiau nei gyvūną: tai vyriškumo, vadovavimo, laisvės ir išlikimo ženklas (The Media book 2002, 145).

Žmogus postmodernioje medijų erdvėje yra įgijęs daugybę socialinių ikonografinių būvių. Šiuolaikinės dokumentikos diskurse skleidžiasi keletas žmogaus pavidalų: *žmogus-asmenybė*, *žmogus-reprezentantas*, *žmogus-ženklas*, *žmogus-daiktas*, kiti. Juo šis vaidmuo abstraktesnis, tuo labiau ikoninis, t. y. atitrūkęs nuo savo fizinės reikšmės. Šiame skyriuje lietuviška dokumentika analizuojama žmogiškumo sklaidos aspektu: tiriama, kokie herojai tampa kinematografininkų susidomėjimo objektu, kokiais pavidalais ir kokiuose kontekstuose jie fiksuojami.

#### 3. 1. Naratyvo kontekstai – filosofizmas kaip buities priešprieša

Vokiečių kinotyrininkas Hans-Joachim Schlegel rašo, jog lietuvių kinas yra unikalus tarptautiniu mastu, nes „apie nacionalines realijas <...> kalba nacionaliniu ritmu; liudija apie ypatingus, neimportinius jausmus, daiktus, siužetus, temas, problemas“ (Schlegel 1999, 4-7). Tačiau vargu, ar yra šalių, kurių dokumentika apie nacionalines realijas nekalba nacionaliniu ritmu. Į kino mediją pažvelgus tarpkultūrinės komunikacijos tyrėju, analizavusių kultūros ir kalbos santykį, akimis, galima teigti, jog būtent lietuvių temperamentas ir lemia pasaulio sampratą bei iš to išplaukiantį kalbėjimo būdą, kuris atsispindi visose kultūros formose, taip pat ir kine. Pavyzdžiui, pagal Edward Sapir ir Benjamin Lee Whorf kalbinio reliatyvumo hipotezę, kalba apibrėžia tai, kaip ja kalbanti kultūra suvokia pasaulį<sup>14</sup>; taigi, natūralu, jog giluminis lietuvių filosofizmas, polinkis į kontempliaciją, išmoktas kalbėjimas ezopiniais simboliais taip akivaizdžiai atsispindi meninėje dokumentikoje. Kito mokslininko, Dell Hymes, pasiūliušio komunikacijos etnografijos sąvoką, teiginys, jog kalbinė situacija

<sup>14</sup> E. Sapir: „Kaip mes matome, girdime ir kitomis jauslėmis patiriame pasaulį didžiaja dalimi priklauso nuo kalbinių įgūdžių: jiems visuomenė, kuriai mes priklausom, suteikia tam tikrus interpretacijos būdus“. (Sapir-Whorf)

atskleidžia skirtumus tarp kultūrų, tik dar labiau patvirtina šią mintį: kančios sąvoka pažymėta visa Lietuvos istorija, tylus sadomazochizmas, nepilnavertiškumo kompleksas, koncentravimasis į neigiamus aspektus yra tapęs neatsiejama vietinio mentaliteto dalimi, ypač akivaizdžiai besiskleidžiančia visose mūsų meno formose.

Vis dėlto Lietuvos kino žinovai kvestionuoja nacionalinio ritmo kine teigiamybes. Su lengva pašaipą žurnale *Kinas* teikiama štai tokia nacionalinės dokumentikos definicija: „dokumentika: visada pozityviai vertinama, nors nesuprantama. Pasižymi lėtu tempu, visareiškančiu kadru, per rūke skendintį peizažą ar Užupio gatveles neprasimušančiomis prasmėmis, teikiančiomis laisvę gėrėjimuisi be jokio pagrindo“ (Lietuviškas kino kritikos... 1999, 58-59). Iš tiesų, kai kurie lietuviškos dokumentikos pavyzdžiai postmodernistiniam žiūrovui gali sudaryti įspūdį, kad primygtinis filosofizmas užgožia pasakojimo mintį ir stebėtojas lieka nepažinęs nei herojų charakterių, nei filmo esmės apskritai. Poetinės dokumentikos objektai yra ikonos, *žmonės-ženklai* (nebūtų suklysta juos pavadinus ir žmonėmis-mįslėmis ar žmonėmis-abstrakcijomis); jie reprezentuoja ne save, o veikiau kažką neapčiuopiamo, žiūrovui sunkiai „perskaitomo“, „viršvaizdiško“ – greičiausiai mistines režisierių vidines būsenas, kurios dažnam žiūrovui taip ir neatsiveria. Tiek A. Matelio liftininkas, tiek A. Stonio neregiai ar „viena“<sup>15</sup> nekalba apie save. Nekalba ne tik žodžiais, kuriuos režisieriai išėmė iš jų lūpų, bet taip pat yra ir neinformatyvios išvaizdos bei nebylūs veiksmais. Konkrečios informacijos jie neteikia, tik įspūdį; nesiuočia jokio tiesioginio signalo, todėl yra sunkiai iškoduojami. Laikas bei erdvė, kurioje jie juda, – taip pat nepažini dimensija. Statiškas naratyvas, itin ilgi kadrai oponuoja postmodernizmo ar popkultūros diktuojamam tempui. Jie eksponuojami kur kas ilgiau, nei to reikia sugromuliuotai prasmei perprasti, tačiau akivaizdžiai per trumpai, kad šiuolaikinis žiūrovas spėtų susikurti savą, autentišką prasmę. Todėl masiniam stebėtojui kino filosofija dažniausiai lieka mįsle, o fotografijos tyrėjams savo statiška prigimtimi ji primena vystyklinę kino stadiją, kai jo esmę geriausiai apibūdino pavadinimas „judančios nuotraukos“. Neveltui Agnei Narušytei, peržiūrėjus kelis A. Stonio filmus, kilo mintis, esą „kartais pats kinas tampa lyg koku fotografijos mutantu, kuriame judėjimas tėra tik ‘techninės kliūtys’“. Jos fotografinis žiūros taškas diktuoja terminus „fotopauzės“, „vaidinanti objektyvią kamera“...(Narušytė 1999, 14).

<sup>15</sup> Turimi omeny šie dokumentiniai filmai: A. Matelio *Sekmadienis. Evangelija apie liftininką Albertą*, 2003, A. Stonio *Neregių žemė*, 1991, ir *Viena*, 2001.



Kita vertus, yra menotyrininkų, kurie fotografijoje geba išvelgti kiną<sup>16</sup>, taigi tai sustiprina įspūdį, jog fotografija ir kinas Lietuvoje yra itin tarpiai susijusios medijos: „siužetinės“ nuotraukos čia puikiai koreliuoja su statiškais filmais.

Lietuviškas poetinis kinas dažnai kritikuojamas už ilgus beveik nejudančius kadrus, bodintis, jog režisierius pastato kamerą ir laukia, kol kas nors ateis į kadrą, eksponuojant visą objekto judėjimo trajektoriją nuo taško a iki taško b. Tokią filmavimo manierą galima aptikti, pavyzdžiui, ir Sergey Dvortsevoy filme *Duonos diena*, 1998, (*Chlebnij den*), tačiau pasakojimo tempas čia kardinaliai priešingas, liudijantis lietuviško bei rusiško nacionalinio mentaliteto skirtis: Dvortsevoy juostoje gyvenimas kunkuliuoja – jei ne tarp žmonių, tai tarp vietos ožkų ar šunų. Nepaisant transestetinių „tuščių“ ilgų kadru, kažkas vis tiek nenuilstamai vyksta: herojai pykstasi, dalijasi duoną, skaičiuoja pinigus, myli, nemyli – skleidžiasi nuskurdusios Rusijos metafora. Kadrai su traukinio vagoną stumiančiomis moterimis žymi sunykusios šalies simbolį: tikras socialinės realybės ir rusiško charakterio pliūpsnis.

Visa nacionalinio charakterio skalė skleidžiasi ir lietuvių kine – neatskiriamą daugelio filmų poetizmą, filosofinę nuotaiką lemia depresiška savimonė, kančios persmelkta lietuvių pasaulėjauta, polinkis į rezignaciją. A. Stonio *Neregių žemėje* į vieną filmą lipdomi keli atskiri epizodai: baltaplaukė neregė senutė savo namuose bei tvarte atlieka kasdienes veiksmus: šeria ožkas, šukuojasi, gulasi į lovą. Kitame epizode neįgalus vyras ratukais važiuoja per balas ir pasiekęs galutinį atkarpos tašką nebyliai groja akordeonu. Šie naratyvai montuojami su vaizdais iš gyvulių skerdyklos bei kadrais, kuriuose kažkoks žmogus-vabalas geležinėmis kopėčiomis lipa gamyklos kaminu. Deklaruojama emocinė tuštuma. Atskiri vyras ir moteris, praradę svarbiausius jautimus – regą ir klausą – ropinėja po kadrą, juda kasdienybės mėsmaalėje, laukdami paskutiniosios kaip gyvuliai skerdykloje, o žmogus-vabalas siekia transcendentinių erdvių, bandydamas pakilti iš pilkos žemės į pilką dangų.

A. Matelio liftininkas Albertas sekmadieninėje evangelijoje apie save taip pat beprasmiškai leidžia laiką: keturkampe erdve juda aukštyn-žemyn nelyginant koks Antanas Garšva. Jis yra „tarpininkas tarp viršaus ir apačios“, – rašo Linas Vildžiūnas. – Tik liftininkas „priskirtas apačiai“. L. Vildžiūnas teigia, kad „Matelis tęsia prieš dešimtmetį prasidėjusias

<sup>16</sup> Analizuodama kai kuriuos A. Aleksandravičiaus fotografijos ciklus, Raminta Jurėnaitė charakterizuoja juos kino terminais. Pavyzdžiui, cikle *Vieno miestelio berniukai* (1989-1996) ji išvelgia pasakojančios filmo sekvencijos kadrus, o portretuose – kino medijai būdingą apšvietimą. Iš tiesų, net ir naujausiam fotografo portretų ciklui *Veidrodžio pusė. Juozo Miltinio dramos teatras* (2005) būdingas kino ekraną primenantis nuotraukų formatas.

lietuvių autorinio kino paieškas, kurių tikslas transformuoti regimąją tikrovę, apčiuopti metafizinę jos dimensiją“. Analizuodamas filmą jis prieina prie išvados, kad „nejudrus kadras <...> atmeta suvokėjo partnerystę ir reikalauja susitapatinti. Tačiau tai įmanoma tik tada, kai autoriaus pasaulėvaizdis suvokėjui reiškia kai ką daugiau, nei tobula kadro kompozicija“, galinti funkcionuoti kaip fotografija<sup>17</sup> (Vildžiūnas 2003, 60).

Kaip ir *Neregių žemėje*, taip ir *Evangelijoje...* menamo naratyvo linija painiojama su ryšio su kontekstu neturinčiais kadrais. Pavyzdžiui, iš sovietine santvarka atsiduodančių koridorių vaizdų staiga peršokama į betoninį kiemą, kur kažkokie žmonės žiūri į užtemstančią saulę. Dirbtinė šalta aplinka dar paaštrina gūdžių nuotaiką, pabrėžia erdvės svetimumą. Apskritai poetinės dokumentikos režisieriai juostoje vengia vaizduoti jaukias erdves, malonius išgyvenimus, šiltus žmones, tarsi bijodami padaryti „skystą“ filmą, tarsi vengdami „seilinių gėlyčių“, kaip A. Aleksandravičius savo fotoportretuose. Tačiau fotografo darbai, kad ir permelkti aštrių šviesotamsos kontrastų ir mėšlių portretuojamųjų žvilgsnių, vis vien yra kupini nepaaiškinamos šilumos – gal dėl to, kad į jo fotoobjektyvą patenka didelės sielos žmonės, asmenybės, o kino filosofai mieliau renkasi anonimiškus personažus, kurie tampa „žalia medžiaga“ jų režisūros vingiams, personažų asmenybes paliekant už kadro (Kaminskaitė 2003b).

Tai būdinga ir kitam Stonio filmui *Viena*, 2001 – dviejų žanrų simbiozei: pasakojimui apie tai, kaip mergaitė važiuoja aplankyti mamos kalėjime ir pasakojimui apie tai, kaip mergaitė buvo filmuojama kuriant pirmąjį pasakojimą. Vaizdo stilistika šiek tiek primena prieš keletą metų muzikinių televizijų dažnai suktą Robert Miles vaizdo klipą *Children*, kuriame taip pat rodoma automobiliu važiuojanti mergaitė; tik dokumentika, be abejo, iš šio motyvo eliminavo popvaizdą, palikdama vien poeziją ir suteikdama jam savas prasmes. Kino kritikė Živilė Pipinytė rašo nuo pirmų kadru laukusi rimto socialiai angažuoto filmo, tačiau peržiūra tapo dar vienu lėtinės lietuvių kinematografo ligos – narcisizmo – liudijimu, po kurio „nežinai, žmogus, ko labiau gailėtis – mergaitės ar neįvykusio filmo“ (Pipinytė, 2000, 18).

Iš citatos galima spręsti, kad kino žinovė, dar prieš pamatydama filmą susikurė įsivaizdavimą, koks jis bus, ir nesulaukusi lūkesčių patvirtinimo, iš karto jį diagnozavo kaip

<sup>17</sup> Filmo herojų autorė gretina su pagrindiniu A. Škėmos romano *Balta drobulė* (Vilnius: baltos lankos, 1999) veikėju, emigrantu liftininku. Gretina tik todėl, kad šie du personažai yra vieninteliai taip plačiai žinomi liftininkai visoje lietuvių kultūroje, reprezentuojantys opozicinius asmenybės sklaidos poliūs: jie panašūs tik išoriškai – savo užsiėmimu; jų vidinis pasaulis, išgyvenimai kardinaliai skiriasi: Antano būtis sukoncentruota į savianalizę, o Alberto vidus nuo žiūrovo aklinau užvertas; galima net suabejoti, ar jis iš viso egzistuoja.

netikusį, nesuprastą, „neįvykusį“ – šioje vertinimo skalėje neanalizuojama, apsiribojama vien nuomone „patinka-nepatinka“, „suprantama-nesuprantama“. Psichologai bei kultūrų sąveikos tyrėjai tokį reiškinį aiškina kaip atmetimo reakciją, susidūrus su „svetimu“ – su tuo, kas nauja, nematyta, neįprasta, nesuprantama; apibendrintai – *kita*; nežinant, kaip tai traktuoti, nes tai nesutampa su visuotine nuomone ar nusistovėjusiomis nuostatomis. Autorinis menas, taip pat ir autorinė dokumentika, tuo ir yra unikalus(-i), kad nepaklūsta formos kanonams ir nesinaudoja konvenciniais žanriniais kodais, o kalba savo autentiška kalba, nepanašia į jokią kitą, nes nulemta asmeninės patirties bei savito pasaulio vaizdo.

*Vienoje* eksponuojama filmavimo aikštelės virtuvė teigia kino tikrovės reliatyvumą, akivaizdžiai kvestionuodama dokumentikos kaip realybės atspindėtojos misiją<sup>18</sup>. Filmo autorius nesidrovi viešai pasirodyti kaip konstruotojas, atskleisti savo darbo metodų, sugriauti iliuzinės realybės. Įvedus trečiąją – autoriaus dimensiją, filmas pasiekia autorinio kino apogėjų, kai jo kūrėjas ne tik jaučiamas per filmavimo manierą, kompoziciją bei pasakojimo būdą, bet ir pats yra matomas kadre. Kinas apie kiną (angliškai žanras vadinamas *behind-the-scenes*), toli gražu nėra naujas reiškinys. Kinas kine, kai *behind-the-scenes* vizualiai cituoja savo objektus, yra visiškai įprastas ir konvenciškai nusistovėjęs; tačiau A. Stonio filme nei viena iš simbiozės dalių necituoja viena kitos, o tik pateikia savą žiūros tašką, papildo viena kitą, siūlydamos visiškai naują eksperimentinį požiūrį. Dar daugiau, – *behind-the-scenes* kūrėjai visada yra matomi filmavimo grupės narių ir filmuojamųjų; jų netgi prašoma bendradarbiauti, idant vėliau šalia pagrindinio galėtų atsirasti dar ir kitas – „pasakojamasis“ filmas apie kino virtuvę. Vieną įdomiausių tokio bendradarbiavimo rezultatų galima stebėti filme *Dogvilio išpažintys*, 2003 (*Dogville confessions*). Jo kūrėjai (režisierius Sami Saif), „išpažintis“ fiksavę kuriant Lars von Trier filmą *Dogvilis*, 2003 (*Dogville*), filmavimo paviljone pastatė stilizuotą „klausyklą“, į kurią visi aktoriai bet kuriuo metu, susikaupus emocijoms, galėjo užėiti išsikalbėti viduje įmontuotai kamerai. Tuo tarpu „viena“-Sigita antrąja kamera buvo filmuojama slaptai, tikintis užfiksuoti užslėptas emocijas.

<sup>18</sup> A. Stonys: „Aš pagalvojau, kad jau atėjo laikas kalbėti apie dokumentinio kino amoralumą – jis yra amoralus iš prigimties. Jis braunasi į žmonių likimus, gyvenimus, ir paskui palieka juos su savo problemomis. Mes judam toliau, einam prie kitų temų, darom iš to meną, ar kažką tai, o žmonės lieka kaip likę. <...> Kokią teisę mes turim lįsti su savo kameromis, daryti iš to filmą, vežti jį į festivalius, priiminėti aplovismentus ir gėles? Į šitai reikėjo atsakyti. <...> Todėl tas [filmas *Viena*] Lietuvoje buvo sutikta labai priešišškai. Recenzantai niekaip negalėjo suvokti, kad galima ir į save pasižiūrėti iš šono, labai savikritiškai. Užtat, kad kinas yra fetišizuojamas visų pagalba – tiek pačių kūrėjų, kurie jaučiasi kaip dievai, kurie gali stumdyti žmonių likimus ir juos konstruoti, provokuoti kažkokiu būdu; tiek kritikų, kurie irgi tarsi pripažįsta kino visagalybę“. (Kavaliūnaitė, 2003, *1 priedas*, 4-5)

### 3. 2. Anoniminio žmogaus vaidmuo

Dar viena filmų kategorija tiriamųjų sąrašė – dokumentinės istorijos apie *žmones-anonimus*, žmones-nieką; apie jėgos mechanizmus, kurie suponuoja vienų viršų prieš kitus. Kristijono Vildžiūno *9 vartų miestas*, 1999, ir Giedrės Beinoriūtės *Troleibusų miestas*, 2002, tiek pavadinimais, tiek savo idėja giminingi naratyvai – abu vaizduoja uždaras erdves, eliminuotas iš likusios realybės (simboliškai pavadintas „miestais“, koreliuojančiais su miesto-valstybės dariniu, kuriame nusistovėjusi jėgos pusiausvyra yra neišvengiama). Viename iš filmų iliustruojama kalinių egzistencija ir priklausomumas nuo prižiūrėtojų, kitame – troleibusų keleiviai, muštruojami bilietų kontrolierių iš raudonojo autobusiuko. Abu filmai nutyli žiauriają jėgos struktūrų pusę, nes prižiūrintieji šiuose kontekstuose vaizduojami kaip pozityvūs (akivaizdu, jog nuo jų geros valios priklausė ir šių filmų atsiradimas), o prižiūrimieji – antrarūšiai, negatyvūs, aukos, nors garsiai nusikaltėliais jie ir nevadinami.

Pirmasis pasakojimas paremtas konvenciniais vizualiaisiais kodais; tai istorija be verbalinio siužeto, be žodžių ir be spalvų, išskyrus kai kuriuos nuspalvintus kadru plotelius. R. Oginskaitė K. Vildžiūno „miestą“ įvardija kaip filmą ne apie problemas, bet apie gyvenimiškos pauzės atmosferą: „bespalvės kasdienybės tuštuma užpildyta pareigos judesiais, įpročio judesiais. Pasidalijama vaidmenimis, - kas kali, kas prižiūri, - ir pagal tai judama“ (Oginskaitė, 1998/1999, 19-20). Išties, juosta labiau panėšėja į abstraktų įspūdį bei galios pasidalijimo iliustraciją, nei į socialinės ar asmens problemos analizę. Lietuviška dokumentika apskritai nelinkusi ko nors analizuoti; tenkinamasi vien būsenų, reiškinių ar vaizdų iliustracijomis bei interpretacijomis.

Kardinaliai skirtingai kalėjimas vaizduojamas fotografijos plotmėje. A. Aleksandravičiaus užfiksuoti kalinamieji visiškai kitokie lyginant su K. Vildžiūno – jie čia jokios aukos; „valdė“ kitapus sienos, jie vaizduojami kaip savo pozicijų nepraradę ir uždaroje erdvėje; prižiūrėtojo vaidmuo čia iš viso nefigūruoja, jėga veikiau suskirstyta pagal pačių kalinamųjų „hierarchiją“. Skiriasi ir pasakojimo plotmė – paradoksalu, bet kino juostoje, kuri fiksuoja ne tik vaizdą, bet ir judesį, garsą, šie žmonės tik reprezentuoja socialiai atskirtus, nubaustus individus; jų asmenybės liko už kadro, pasakojimas čia punktyriškas, abstraktus, neinformatyvus. Tuo tarpu fotografijose, kur informacija turi kur kas mažiau raiškos kanalų – vien vaizdą, ir tai statišką, stambiaplaniai nuteistųjų veidai, žvilgsniai yra iškalbingesni nei bet

koks interviu. Todėl nuostabos ir nebekelia tarsi vietomis susikeitęs šių medijų vertinimas, kai kine išvelgiamos fotografijos, o fotografijose – kinas.

G. Beinoriūtės „mobilusis miestas“ taip pat piešiamas iš prižiūrėtojų perspektyvos, kur personažų vaidmenys irgi aiškiai apibrėžti ir iš anksto žinomi: akivaizdu, kad kontrolieriai įlips į privažiuojantį troleibusą ir būtinai suras savo auką. Filme, be kasdieninių visiems gerai pažįstamų nemalonių kolizijų tarp „žmogaus be bilieto“ ir „žmogaus kontrolieriaus“, pasigirsta ir egzistencinių motyvų: „Ar turite bilietą?“ – pažįstamas klausimas. „Aš turiu dievą širdyje“ – atsakymas žmogaus, žinančio, kad jo turimybė beveik prilygsta „bilietui į dangų“.

Lietuviškos dokumentikos aruode esti ir daugiau *žmogaus-masės* filmų pavyzdžių: Rimanto Gruodžio *Pirtis*, 1997, Oksanos Burajos *Dienoraštis*, 2003. Juose taip pat veikia *žmonės-anonimai*, tačiau režisieriui jie įdomūs tik todėl, kad yra toje vietoje, kur pastatoma kamera. *Pirties* herojai – eiliniai žmogeliai, susirinkę labiau pasibėdavoti, nei nusiprausti; o *Dienoraščio* veikėjai – varginga sostinės daugiabučio šeima, greičiausiai režisierės artimieji. Pasirinkti objektai po keletos dešimčių metų be abejo bus įdomūs, kaip to meto socialikos pavyzdžiai.

*Žmogus-anonimas* dokumentikos fiksuojamas kasdieniškėse situacijose nei ikoninis *žmogus-ženklas*, naudojama paprastesnė kino kalba, pasitaikantys simboliai yra labiau konvenciški, gana lengvai iššifruojami. Pasakojimo tempas greitesnis, naratyvas reiškiamas verbaliniais kodais.

### 3. 3. Portretas kaip tradicinio žmogaus pavidalas: *žmogus-reprezentantas*

Artimiausias buičiai žanro skalėje tarp autorinės dokumentikos ir reportažo – portretas, kur aptinkamas *žmogaus-asmenybės* tipas. Tačiau ir šie portretuojamieji ne visada turi vardus ar pavardes ir dažnai tuo pat metu gali būti priskirti *žmogaus-reprezentanto* grupei, nes reflektuoja ne savo asmenybę, bet veikia savo, kaip tam tikros visuomenės dalies atstovo, tipą. Pvz., J. Lapinskaitės Venecijus bei Matuzevičių Damutė atstovauja kaimo keistuoliams, vienišiams, Š. Barto vyras su segtuku plaukuose – Vilniaus senamiesčio menininkams ir t. t.

Š. Barto *Praėjusios dienos atminimui*, 1990, protagonistas priskirtinas prie *žmogaus-reprezentanto* tipo: jis nebylus, pasinėręs į savo klajones po Vilniaus senamiestį, vardas neatskleistas, žodžio laisvė filme nesuteikta. Jo asmenybė čia skleidžiasi metonimiškai – per

detales, vaizdą, nes verbalinio pasakojimo šiame filme apskritai nėra, o vizualusis naratyvas taip pat nekoherentiškas, vengiama vientisumo. Iš to, ką užfiksavo kamera, kultūriškai adaptuotam Lietuvos žiūrovui akivaizdu, kad herojus yra stereotipinis menininkas, turintis savitą pasaulėjautą, ne per daug paisantis aplinkos normų: neįprasta išvaizda (ilgi plaukai, pasėgti segtukai), kartu nešiojama dėžė su teatrine lėle, bohemiška senamiesčio erdvė leidžia pažvelgti į kelis išorinius herojaus būties trupinius. Vidinė protagonisto filosofija taip ir lieka už kadro ir yra tik numanoma.

Kituose dokumentikos pavyzdžiuose *žmonės-(asmenybės)-reprezentantai* verbaline prasme kur kas iškalbingesni. Janina Lapinskaitė filme *Venecijaus gyvenimas ir Cezario mirtis*, 1999, eksploatuoja tradicinę kaimo temą. Kaimiečio Venecijaus asmenybė ir gyvenimas rekonstruojamas per kasdienybės ritualus, saviraiškos paieškas kuriant eiles, drožinėjant medžio skulptūras bei bendraujant su paršeliu Cezariu. Žmogaus ir gyvulio ryšys čia ypatingas, tai tarsi kapitalistinės santvarkos iliustracija: Venecijus su Cezariu bendrauja kaip su draugu – kalbasi su juo, maitina, kartu prausiasi upėje, o paskui – simboliu metų laiku – žiemą, – papjauna.

Nors kaimo tema gan įprasta lietuviams kūrėjams, toks žmogaus ir gyvulio (ne kokio naminio šuns, o paršelio!) santykis užfiksuotas bene pirmąkart. Žmonių ir pjaunamų kiaulių esti, pavyzdžiui, ir Rimaldo Vikšraičio fotografijų cikle *Pavargusio kaimo grimasos*, 2000, bei *Skerstuvės*, 1983, tačiau šių dviejų atskirų autorių naratyvai opoziciškai priešingi – fotografijose kaimiečiai atstovauja įklimpusio į gyvenimo duobes kaimo plotmę, augintinius jie pjauna mėgaudamiesi, peilį žviegiančiai kiaulei įrėmę į kaklą, o Venecijus Cezarį paskerdžia ramiu veidu, tyliai, mistifikuotai, slapčia nuo žiūrovo. Vaizdavimo skirtybę galbūt lemia ir autoriaus lytis: vyrams įgimtas žudymo instinktas, atvira pergalė, o moterys – atvirščiai – linkusios žaizdomis nesidalyti, skausmingus ritualus mėgsta atlikti vienos, be pašalinių žvilgsnio.

Kitokia herojė – Damutė Gaižauskienė iš Dianos ir Kornelijaus Matuzevičių filmo *Už slenksčio*, 1995. Tai dar vienas nedidelio miestelio žmogaus reprezentantas. Niekuo nesiskirianti nuo daugelio kasdieninių televizinės publicistikos personažų, filme kaip ir gyvenime ji atlieka sau įprastus darbus: skambina bažnyčios varpu, tvarko altorių, sukasi namuose, semia iš upės su arkliu vandenį, pasakoja apie save: „Vyras išėjo, nepriži“, <...> „esu visai nemokyta“, <...> „aš tik noriu būti tarp žmonių“... D. Grigoravičiūtė, rašiusi apie Matuzevičių dokumentiką, priėjo išvados, jog jų „filmuose atsispindi visuotinės vertybės,

nacionalinio identiteto, liaudies momentas“ (Grigoravičiūtė 2003, 14). Tai dar vienas patvirtinimas argumentui, jog nacionalinis kinas kalba ne tik nacionaline kalba, bet ir apie savas realijas – agrarinės lietuvių tautos šaknys suponuoja „kaimišką“ pasaulėjautą, kurios visokiais pavidalais gausu nacionalinėje kūryboje. Terminas „kaimiška“ šiuo atveju nėra tapatus terminui „provincialu“ – kai kurie poetinės dokumentikos pavyzdžiai, atvirksčiai, yra priimtini ir suvoktini tik aukšto intelekto žiūrovui, nes čia, skirtingai nei žurnalistikoje, autoriai nekelia sau uždavinio kalbėti „petrui petraičiui“ suprantama kalba<sup>19</sup>. Priešingai, ieškoma naujų sudėtingų kalbėjimo būdų, nevenigiant entropinių simbolių ir skatinant žiūrovą juose rasti savas prasmes.

### 3. 4. Portretas kaip tradicinio žmogaus pavidalas: *žmogus-asmenybė*

Algimanto Maceinos protagonistas iš filmo *Aš radau... arba Palakiojimai*, 2001, Jonas Mekas, filmininkas ir ūkininkas, kaip pats save pristato, filme nereprezentuoja nieko kito, kaip tik pats save: žinomos asmenybės žiūrovo netapatamos su kitomis – čia negalioja principas, kad visi yra tokie, kaip tas vienas. Tai gerai pažįstami visuomenei žmonės, dažniausiai menininkai, todėl veikia tapatinami su savo darbais bei įvaizdžiu, nei su kitais subgrupės nariais. J. Mekas filme nepasakoja sudėtingos savo gyvenimo istorijos, nesamprotauja jokiais klausimais, tik šėlioja – tai, ko gera, geriausiai ir atspindi jo pasaulėjautą. Filmu pavadinimas atitinka jo struktūrą – jis iš dviejų viena kitą mainančių dalių: vienoje jų J. Mekas šokinėja ir dainuoja tautinių motyvų dainą su anonimiškais jaunuoliais kažkokiam klube („ar man gerti, ar negerti“), o kitoje – sniego baltybėse ieško namų, kol bespalvio kadro kvadrato aptinka savo gimtinę – „štai čia aš ir gimiau“, šypsosi jis. Jokios nostalgijos seniai nugriautiems gimtiesiems namams, jokių lietuviškų paraudojimų – tik gyvas džiugesys, mėgavimasis šia akimirka ir širdies eilės, skaitomos prisėdus ant pusnies.

Joną Meką portretavo ne vien A. Maceina, bet ir V. V. Landsbergis (*Niujorkas mano šuo*, 2005, *Jono Meko antologija*, 2000), R. Kudzmanaitė (*Akimirkos su Jonu Meku*, 1995), J. Žižliauskas-Ziz (*Kol drugelis skrenda*, 2002). Lietuvių režisierių filmografijoje gausu filmų-

<sup>19</sup> Vilniaus universiteto Žurnalistikos instituto docentas Ž. Pečiulis savo knygoje *Televizijos žurnalistika:...* (Vilnius, 2002, 256) išskyrė dešimt kalbėjimo per televiziją dėsnų, įvardintų lietuviškomis metaforomis, pvz., glaustumo reikalavimas pavadintas „vargšo studento“, kasdieninių žodžių vartojimo – „kotleto“ dėsniu ir t.t. „Petraičio“ dėsniu reikalaujama kalbėti paprastai – taip, kad tai būtų suprantama menkai išsilavinusiam statistiniam provincijos atstovui „petraičiui“.

portretų, pasakojančių žymių visuomenės atstovų, daugiausia menininkų biografijas. Yra susukta filmų apie J. Kunčiną, R. Vabalą, P. Abukevičių, kitus veikėjus, neminint jau V. Damaševičiaus ir J. Matonio filmų-portretų ciklo *Metraštis*. Plačiau apie šiuos filmus – ketvirtajame skyriuje apie uždarnosios struktūros naratyvus.

#### 2. 4. Kino nutylėti žmogaus vaizdavimo vaidmenys

Kad ir kaip koreliuotų kino ir fotografijos medijos, vis dėlto fotografijos aprėpiamas žmogaus sklaidos laukas yra kur kas platesnis, nei kino. Fotografija leidžiama sau vaizduoti tokias sritis, kurios dokumentikoje (bent jau lietuviškoje) vis dar laikomos tabu: aktai čia – *žmogaus-kūno* saviraiškos erdvė, kur vaizduojamųjų prasmės varijuoja nuo romantinių odžių estetiškam jaunam kūnui R. Dichavičiaus *Žieduose tarp žiedų* iki kūno kulto kaip ironijos objekto A. Macijausko pagyvenusių žmonių aktuose. V. Bubelytės autoaktuose kūnas įgauna dienoraščio pavidalą, kai metai po metų autorė fotografuoja save toje pačioje erdvėje ir tais pačiais siužetais; keičiasi tik dokumentuojamas kūnas; fiksuojama kūno metamorfozė, beperstojiškas vytimas, estetizmo beprasmybė<sup>20</sup>. Tuo tarpu nuogo kūno dokumentikoje vengiama, gal tik išskyrus J. Lapinskaitės filme *Venera su katinu*, 1997, pasakojančiame apie Vilniaus Dailės akademijos pozuotojas ar A. Maceinos *Šalia jūsu*, 2005, kuriame fiksuojamas R. Vikšraičio darbo procesas: pozuojanti aktams miestiečių pora. Vėlgi stebimas dailės, fotografijos ir kino susiliejinimas: dokumentika pati nuogo kūno objektu nesirenka, tačiau tai tampa priimtina, kai eksponuojamas aktų gimimas.

Aktų fotografija neretai persipina su komercine mados sritimi, kur figūruoja *žmogaus-daikto* tipas – simuliacinio viršūnė, puikiai iliustruota H. Newton plastikinių manekėnų kvazipornografiniais aktais, kuriuose lėlės, suporuotos su moterimis, atrodo ne mažiau geidulingos nei žmonės. Fotografijoje aptinkamas ir *žmogaus-medžiagos* tipas, kai kūnas yra tik priemonė kūrybiniam sumanymui realizuoti. Pavyzdžiui, naudojamas stulbinančioms body-paint transformacijoms garsiausiai šio žanro išpažintojai Verai von Lehndorff, pasauliui pažįstamai Veruschkos pseudonimu. Lietuvoje nei fotografijoje, nei kine kol kas neteko matyti panašaus lygio bandymų. Gal šiek tiek panašią *žmogaus-medžiagos*

<sup>20</sup> V. Bubelytės kūno dienoraštis įdomiai koreliuoja su J. Meko mentaliniu dienoraščiu. Tik vėlgi žiūros taškai, kad ir to paties žanro tik skirtingų medijų kūrinuose, yra skirtingi – šiuo atveju fotografija remiasi vien vizualiniu efektu, o kinas dėmesį labiau kreipia į verbalinius išgyvenimus, iliustruojamus savitomis vaizdo formomis.



sampratą plėtoja panevėžietė E. Voverytė, tačiau jos bronzinės figūros tėra nuspalvintos lukštinės odos atvaizdai, o Veruschkos patirtys pradingstant paviršiuje pasaulio fotografijos žinovams tebekelia nuostabą (Lehndorff ir Trulzsch 1986).

Kraštutinis, labiausiai šokiruojantis bei neigiantis bet kokius konvencinius estetizmo principus žmogaus ikonavimas reiškiasi P&S Stanikų kūryboje – jų vaizduojami objektai įvardijami kaip *kūnas-rūšis*. Objektas čia nebevadinamas žmogumi, nes žmogiškuoju kriterijumi dažnai laikomas sielos buvimas, o lavonas reiškia tik materialųjį esmės būvį.

Skirtingi žanrai suponuoja skirtingus fotografinio žmogaus tipus, tačiau kuo toliau, tuo labiau postmodernusis sąmonės būvis sinkretizuoja žanrus, fragmentuoja vaizduojamus objektus ir neigia jų taksonomišką priklausomumą konkrečiam žanro apibrėžtumui, todėl toks vaizduojamo žmogaus vaidmenų priskyrimas tam tikroms būvio formoms yra labai reliatyvus. Vis dėlto, dokumentiniame kine vaizduojamojo tipas vis dar gana tiesiogiai priklauso nuo filmo žanro. Apie tai kitame skyriuje apie naratyvo struktūras.

#### 4. STRUKTŪROS VARIANTAI: DOKUMENTIKOS POEZIJA IR PROZA

Filmo struktūra dažnai sąlygoja naracijos būdą bei protagonisto vaizdavimo ypatybes. Garsiausių lietuvių dokumentininkų juostose įprastai vyrauja melancholika ir kontempliatyvūs personažai, fiksuojamos minorinės nuotaikos, todėl jos dažnai apibrėžiamos terminais, pasiskolintais iš literatūros: „kino esė“, „filmai-eilėraščiai“, „dokumentinė poezija“. Tačiau ne visi lietuvių dokumentininkų kūriniai yra taip atitrūkę nuo chtonikos ir pasinėrę vien į autoriaus išgyvenimų refleksijas.

Šiame skyriuje abiejų tipų dokumentikos pavyzdžiai analizuojami naracijos, arba poezijos / prozos pagrindu (poezija laikant režisūrinių išgyvenimų iliustracijas, o proza – publicistinius pasakojimus). Jie klasifikuojami į atvirojo bei uždarojo tipo struktūras priklausomai nuo naratyvo pobūdžio.

##### 4. 1. Uždarasis tipas kaip tradicinė struktūra

Artimesnius tradiciniam reportažiniam pasakojimui – sklandaus naratyvo filmus, tokius kaip A. Tarvydo *Visos mintys iš vienos galvos*, 2005, A. Marcinkevičiūtės *Beveik laimingas*, 2004 ar tos pačios autorės *Laiku suspėjome pasikalbėti*, 2006, linkstama priskirti prie uždarojo tipo struktūros dokumentikos: čia istorija pateikiama konvencine forma, pradedant įžanga, tęsiant dėstymu ir baigiant pabaiga. Protagonistas dažniausiai atlieka *žmogaus-asmenybės* vaidmenį, jis įvardintas vardu ir pavarde, filme kalba pats bei apie jį pasakoja jo aplinkos žmonės. Šie konkretūs dokumentikos pavyzdžiai yra filmo-portreto apraiškos, tradiciškai pasakojantys apie kultūros veikėjus: kino režisierių ir operatorių Petrą Abukevičių, rašytoją Jurgį Kunčiną bei kino režisierių Raimundą Vabalą.

Naratyvas, kaip ir TV reportaže, pagrįstas logine seka, kadre kalba ne tik pats herojus, bet ir jį pažinojusieji. Būtinis laikas čia tinka, nes, kaip per Tarvydo filmo premjerą prasarė dokumentininkas V. Damaševičius, – „kine mes linkę portretuoti tik mirusius arba tuos, kurie prie mirties“<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Pastaba iš kino salės prieš A. Tarvydo *Visos mintys iš vienos galvos* premjerą „Skalvijos“ kino centre, 2005 lapkričio 8 d.

Šiuose filmuose interviu sinchronai paraleliai montuojami su archyviniais kadrais, bei šalutiniais pasakojimais: J. Kunčino portretas atskleidžia ne tik rašytojo asmenybės bruožus, bet ir jo garsiausios apysakos *Tūla* sukūrimo aplinkybes; taip pat faktus iš rašytojo bei jo artimųjų šeimyninės patirties. Filme gausu „namų vaizdelių“ medžiagos iš asmeninės erdvės (maudynės Merkyje su sūnumi) ir iš viešų pasirodymų (Druskininkų poezijos pavasario, kūrybos skaitymų Vilniaus kavinėse), teikiančios dar daugiau intymumo bei šilumos pasakojimui. Pašnekovų gausa bei įvairovė lemia greitą pasakojimo tempą bei istorijos įvairiaplaniškumą: žmona kalba apie jūdviejų sūnų bei Kunčiną-vyrą namuose, broliai – apie vaikystę bei gyvenimo Vilniaus senamiestyje aplinkybes, dukra – apie rašytoją-tėvą, kurio ji nepažinojo, draugai rašytojai Jonynas ir Braziūnas – apie kolegą ir bičiulį, literatūros kritikas – apie tekstų autorių ir jo tekstus. *Beveik laimingas* – retas šiltos lietuvių dokumentikos pavyzdys, žiūrovui implikuojantis gerą nuotaiką ir keliantis susižavėjimą rodomu asmeniu, kad ir koks „nuodėmingas“ jis būtų buvęs.

Uždarnosios, ar tradicinės struktūros filmų-portretų, – kone gausiausia dokumentinio Lietuvos kino lauke. Jam galima priskirti ir tokius vaizdo pasakojimus, kaip G. Beinoriūtės *Vulkanovka. Po didžiojo kino*, 2005, tik čia ne asmens, o mažo kaimelio – Vulkanovkos, kur Š. Bartas suko vaidybinę juostą *Septyni nematomi žmonės*, 2005, – gyventojų portretas; ar V. V. Landsbergio *Niujorkas mano šuo*, 2004, kuriame Jonas Mekas reflektuoja savo pamąstymus apie Manhattan'ą, kiną bei gyvenimą.

Paties Jono Meko subjektyviosios dokumentikos kūriniai uždarnosios / atvirosios struktūrų skalėje atsiduria maždaug per vidurį, labiau linkstant į atvirosios pusę. Filmai: *Scenes from life of George Mačiūnas*, 1996, (*Vaizdai iš Jurgio Mačiūno gyvenimo*), *In between*, 1978, (*Intarpas*) ar *Paradise not lost yet*, 1980, (*Rojus dar neprarastas*) – konkretni, su datomis ir paaiškinimais (nepaisant to, jog verbalinis pasakojimas nesutampa su vaizdiniu), todėl vis dar galimi priskirti uždarnosios struktūros grupei. Tuo tarpu kiti, pavyzdžiui, *Happy birthday John Lennon*, 1996, (*Su gimtadieniu, Johnai*) ar *Award presentation to Andy Warhol*, 1964, (*Andy Warhol apdovanojimas*) artimesni atvirosios tendencijoms: čia vaizdai teikiami be loginės sekos, verbalinė naracija neartikuluota, vaizdas painus ir sunkiai įžiūrimas, veikėjai anonimiški ir žiūrovui nepristatomi (kai kurie jų, tačiau, pažįstami iš kitų tekstų ar tiesiog iš bendojo išsilavinimo); šiuo atveju filmas reikšmės nesukuria, tik nuotaiką, kuri yra pozityvi ir šilta, bei oponuojanti lietuviškam „rūpintojėliškumui“ ir melancholijai.

Jei Stonio kūryba kažkuria prasme primena fotografijas, o Aleksandravičiaus fotografijos primena kiną, tai Meko kinas vienintelis, lyginant su kitų lietuvių autorių, su fotografijos medija koreliuoja tiesiogiai. Meko parodai *Mažų ir asmeniškų dalykų svarba didžiųjų užmojų laikais* Lietuvos paviljone 51-ojoje Venecijos bienalėje skirtoje knygoje *Jonas Mekas: Conversations...* (Vilnius, 2005), skyriuje „Frozen film frames“ (angl. sustingę kino kadrai), taip pat kaip keliuose prieš tai publikuotuose leidiniuose (pvz., *Jonas Mekas, Dagboksfilmen* (Stockholm, 2006)) bei parodose, dažniausiai po tris-keturis kaip nuotraukos pateikiami atrinkti kadrai iš jo filmų; kai kuriose ekspozicijose jie įgyja portretų ciklo pavidalą<sup>22</sup>. Šiuos darbus galima traktuoti tiek kaip fotografijas, tiek kaip kino objektus, nors pats autorius nedrįsta jų priskirti nei vienai sričių, juos vadindamas tiesiog savo atminties dalimi.

Uždarnos struktūros filmų gausiausia portretuojant asmenybes; žanras yra konkretus ir gana lengvas kurti: tereikia surinkti medžiagą apie asmenį ir pakalbinti jo artimuosius (šis publicistinis modelis gausiausiai naudotas *Metraščių* kūrėjų V. Damaševičiaus ir J. Matonio filmuose). Tuo tarpu dokumentinės analizės apie Lietuvos gyvenimo reiškinius, apie visuomenę, socialinę kaitą – beveik nėra. Bandymai fiksuoti ką nors ta linkme yra paviršutiniški ir artimesni televizinio reportažo žanrui, stokoja dokumentikai būdingų gilesnių išvalgų bei analizės. Kuriami skaitmeniniu formatu jie ne tik savo forma ar turiniu, bet ir vaizdu atitrūksta nuo kino prigimties, praranda „kino jausmą“, labiau tinka televizijai. Galimas daiktas, jog tokią jų kokybę lemia ekonominės priežastys bei laiko stygius – tikrovę analizuojantys filmai reikalauja daug daugiau mentalinių bei techninių resursų, yra kuriami kelerius metus. (Vienas žinomiausių masinėje scenoje pastarojo meto dokumeninių filmų M. Moore *Fahrenheit 9/11*, 2004, (*Farenheitas 9/11*), buvo kuriamas trejus metus, o jo bendradarbiai skaičiuojami šimtais).

Uždaros struktūros filmai-portretai turi tendenciją būti pavadinami kokia nors citata iš kalbintųjų sinchrone: („Niujorkas mano šuo“ – Jono Meko frazė, „Beveik laimingas“ – Rasos Kunčinienės žodžiai, „Visos mintys iš vienos galvos“ – Petro Abukevičiaus mintis, filmą užbaigianti aidu ją pakartojant kelis kartus), vengiama apibendrinančių, filmo mintį ar esmę iliustruojančių pavadinimų.

<sup>22</sup> Interneto svetainėje [www.mediatriangle.com/anthomekas/book/](http://www.mediatriangle.com/anthomekas/book/) teikiama Meko fotografijų, transformuotų iš 16mm vaizdo dienoraščių kino juostos, ciklas. Eksponuojami beveik vien asmenybių portretai: Jurgio Mačiūno, Salvador Dali, Andy Warhol, Carl Theodore Dreyer, John Lennon ir Yoko Ono, paties autoriaus, kitų kultūros veikėjų atvaizdai.

#### 4. 2. Atvirasis tipas – „plaukiojanti“ dokumentika

Priešingas pirmajam su konkrečiais pažiniais veikėjais, verbalika bei logika pagrįstais naratyvais, atvirasis tipas pasižymi visomis uždarojo antisavybėmis: personažai, jei ir įvardinti, tai neatskleisti, nebylūs arba kalba mažai ir nereikšmingai; vaizdų sekos nenuoseklios ir nelogiškos: vienas prie kito klijuojami nesisiejantys pasakojimai ir erdvės. Juostų pavadinimai taip pat mistiški ir abstraktūs.

Visos šios charakteristikos tinka poetinei dokumentikai apibūdinti, dar kitaip filosofo J. Baudrillard vadinamai „plaukiojančia“, turint omeny jos nesvarumo būseną judant tarp fikcijos ir autoriaus vidinės tikrovės. Šios rūšies dokumentika, kaip bebūtų keista, taip pat imasi portreto žanro, tačiau šie portretai dažnai atspindi ne tiek vaizduojamojo, kiek paties kūrėjo asmenybę. Pavyzdžiui, Birutės Marcinkevičiūtės-Mar filme *Neparašytas laiškas*, 2003, bandoma papasakoti apie rašytojos Šatrijos Raganos slaptą meilę kunigui: rodoma bažnyčia, kurioje rašytoja dažnai lankydavosi, nuotraukos, skaitomi laišakai, subjektyviai vis pabrėžiant ir pakartojant kai kurias frazes, todėl pasakojimas dar labiau panėšėja į mantrą nei į dokumentinį pasakojimą. Filmas veikiau primena pačios režisierės (aktorės) meditacijas ir autorefleksijas apie slaptą neišreikštą jausmą, nei tikrovės atšvaitą. Abejonę turinio realumu dar labiau sustiprina filme veikiantys aktoriai ir „gyvų“ pasakojančių personažų nebuvimas. Tikros, ar bent labiausiai priartintos prie tikrovės čia tik filmavimo erdvės. Nors jos taip pat pakito per daugelį metų, tačiau neabejotinai tinka kūrėjos vidinei būsenai iliustruoti.

Audriaus Stonio naujausia juosta *Tas, kurio nėra*, 2004, taip pat priskirtina portretų kategorijai – tai filmas apie praeityje garsų teatro ir kino režisierių Augustiną Baltrušaitį, atskleidžiant ne tiek protagonisto asmenybę, kiek socialinį statistinio senelių namų gyventojų atvaizdą. Filme netrūksta „kalbančių galvų“ (tai atviro tipo dokumentikai nėra būdinga), tačiau jos anoniminės ir daug informacijos nesuteikia – tik tiek, kad senosios kartos kultūros atstovai, kino ar teatro lauke veikę tuopat metu, kaip ir Baltrušaitis, sunkiai kolegą beatsiminė. O kaimynai iš senelių namų taip pat nenučiuokia, kuo „gyventojas su barzda ir akiniais iš trečio aukšto“, „invalidas toks, kaip jei visi“ užsiėmė dar gyvendamas kitame laike ir kitoje erdvėje. Vienintelė jam priskiriama savybė – „geras žmogus – gali viską sutaisyti: ir televizorių, ir radiją, ir magnetofoną. <...> Moka sutaisyti geriau, negu aš, užtat labai geras“, - štai tokį jį pažįsta vienas prieglaudos darbuotojų.

Filmas kupinas hipertrofuotų detalių ir pauzių. Vienoje iš sekvencijų keletą minučių itin stambiu planu rodomos personažo rankos, čiupinėjančios kažkokių technikos prietaisų (televizorių?) detales – iliustracija žmogaus, galinčio viską sutaisyti. Kitoje scenoje, skambant pakiliai muzikai, jis sėdi prie lango ir rūko. Apskritai, Stonys mėgsta ilgus muzikinius intarpus (tokia scena yra ir filme *Viena*), kuriuose ne muzika papildo vaizdą, o vaizdas papildo muziką; ramus ar beveik statiškas veiksmas lyg specialiai jungiamas su koku pakiliu kūrinium, grojamu nuo pradžios iki galo, nuteikdamas ramybei ir rezignacijai. Garsinius efektus gausiai naudoja ir garsus amerikiečių dokumentininkas Ken Burns. Dokumentinio kino formomis rekonstruodamas istorinius įvykius, jis specialiai palieka vizualiai tuščius arba tamsius kadrus, sodriai pripildytus audioinformacijos: išjungus vieną pranešimo perdavimo kanalų – vaizdą – ši daug efektyviau pasiekia gavėją (Cunningham 2005, 37). Atskiri nuo vaizdo garsiniai intarpai, Stonio filmuose – muzika, imituoja radijo mediją, kuri, McLuhan terminu, yra „karšta“ – tokia, „kuri vieną juslę pratęsia didelia apibrėžtimi“ (McLuhan 2003, 40). Šiuo atveju, garso vaidmuo sinkretizuojasi su vaizdo, ir jis iš šalutinio, iš „fono“ virsta pagrindiniu pranešimo kodu.

Baltrušaičio portretas pavadintas *Tas, kurio nėra*, kuriant aliuziją į senosios kartos praradimą, į nebūtį ir mirtį. Jis toks pat nekonkretus, kaip ir pats filmas ar atvirosios struktūros dokumentikos žanras.

Atvirosios struktūros dokumentika pasižymi naratyvo nebuvimu; arba, jei ir yra, tai jis itin neapibrėžtas, atviras interpretacijoms ir priklauso nuo gavėjo percepcijos galimybės: ne kiekvienas žiūrovas sugeba suvokti, ką filmu-eilėraščiu bandoma pasakyti, ką reiškia ženklai ir simboliai, apie ką siūloma mąstyti slenkant ilgomis muzikos ar tylos sekvencijoms. Tai filmo-proceso reiškiny, kai procesu vadinamas individualus reikšmių priskyrimas ir interpretavimas. Šis nekonkretumas ir lemia daugiaprasmybę, laisvę kiekvienam pasiimti iš filmo tai, ką geba.

#### 4. 3. Vaidmens priklausomybė nuo struktūros tipo. Oponuojantys naratyvai.

Analizuojant žmogaus įvaizdžio sklaidą postmodernioje fotografijoje buvo aptikti septyni vaidmenų diskursai: *žmogus-asmenybė*, *žmogus-kūnas*, *žmogus-ženklas*, *žmogus-daiktas*, *žmogus-reprezentantas*, *žmogus-medžiaga* ir *kūnas-rūšis*. Prieita prie išvados, jog

portreto žanre dominuoja tipas *žmogus–asmenybė*, fotoreportažuose dažnesni anoniminiai *žmonės–ženklai* arba *žmonės-reprezentantai* ir t. t.

Dokumentikoje žmogiškumo sklaida yra labiau ribota, redukuota iki vos kelių *žmogaus-asmenybės*, *žmogaus-reprezentanto* ar *žmogaus-ženklų* tipų. Būtent pastarasis ir vyrauja atvirosios struktūros dokumentikoje, kai protagonistas yra ikona: jis reiškia ne save, o veikiau kažką neapčiuopiamo, „viršvaizdiško“, simboliško, iliustruojančio mįslingas režisierių vidines būsenas. Tiek Matelio liftininkas, tiek Stonio mergaitė-„viena“ apie save nekalba, yra įsprausti į režisūrinį laiką bei erdvę. O net jei vaizduojamajam ir suteikiama žodžio galimybė (laisve jos nepavadinsi), kaip Augustinui Baltrušaičiui, tai gyvenimo išminties vis vien iš jo neišgirsi – bet koks sakymas ar kažko teigimas iš konteksto išbrauktas, filmo esmė čia punktyriška, numanoma, priklausanti analoginių kodų plotmei, todėl kiekvienas yra priverstas ją pajusti savaip.

Kine sutinkamas *žmogus-reprezentantas* taip pat reflektuoja ne unikalią savo asmenybę, bet socialinį visuomenės dalies tipą: kalinius Vildžiūno *9 vartų mieste*, 1999, keleivius Beinoriūtės *Troleibusų mieste*, 2002, ar kaimo keistuolius Lapinskaitės bei Matuzevičių juostose apie Veneciją ir Damutę<sup>23</sup>.

Tik uždarojo tipo dokumentikoje nevengiama tradicinio pasakojimo ir tikrų pažinių *žmonių-asmenybių*; dažniausiai jomis renkamosi kultūros žmonės, rečiau – kitų sričių atstovus. Skirtingai nei fotografijoje, dokumentiniame reportaže, kaip ir televizijos publicistikoje, veikėjams taip pat labiau priskirtini *žmogaus-asmenybės*, nei *žmogaus-ženklų-reprezentanto* vaidmenys: personažai čia ne anonimiški, bet atvirakščiai, pažįstami, net ir nepateikus titrų su jų vardais.

Suskirsčius dokumentines kino juostas pagal naratyvo buvimą / nebuvimą (konkretumą / simboliškumą), išskiriamos dvi grupės filmų – uždarnosios ir atvirosios struktūros, kurie suponuoja ir tam tikrus žmogaus sklaidos vaidmenis. Atvirosios struktūros pasakojimams renkamosi atviras *žmogaus-ženklų* sklaidos formas, o uždarnosios – konkrečius *žmonės-asmenybes*. Naudojant šią struktūrinę klasifikaciją, galima sudaryti žanrų skirtybės binarines opozicijas, iš dalies inspiruotas civilizacijų tyrėjo Levi Strauss mitų visuomenėse analizės schemos. (The media book 2002, 137). L. Strauss studijavo civilizacijas tikėdamas, jog skirtingose kultūrose, įskaitant ir modernias, egzistuoja bendros mitų struktūros: mitus jis

<sup>23</sup> Turimi omenyje filmai: J. Lapinskaitės *Venecijaus gyvenimas ir Cezario mirtis*, 1999, bei D. ir K. Matuzevičių *Už slenkščio*, 1995.

naudojo kaip simbolinį instrumentą, atveriantį realaus pasaulio prieštaravimus; esą jie gali paaikškinti neatitikimus tarp žmogaus egzistencijos ir realaus pasaulio, amžiną kovą tarp gėrio ir blogio. Kino teoretikas Peter Wollen šią schemą panaudojo analizuodamas Jean Luc-Godard *counter cinema* (angl. *kontrkinas*). Jis aprašė dviejų tipų naratyvus – konvencinius ir alternatyvius, kuriuos The Media Book redaktoriai schematizavo šia lentele:

### Konvencinių ir alternatyvių naratyvų binarinės opozicijos

1 lentelė

Konvencinis naratyvas	Alternatyvus naratyvas
<i>Naratyvas tranzityvus</i> įvykių grandinė, priežasties-pasekmės efektas, centre – mįslė.	<i>Naratyvas netranzityvus</i> pauzės, pertrūkiai, epizodai, lyriniai nukrypimai, punktyrinis pasakojimas.
<i>Identifikacija</i> empatija ir emocinis įsitraukimas	<i>Nutolimas</i> netiesioginis adresatas, daugybinis išskaidytas veikėjas.
<i>Skaidrumas</i> langas į pasaulį, nematomas montažas	<i>Matomas tik pirmas planas</i> eksponuojamos techninės galimybės
<i>Vienaplaniškumas</i> monofoninis pasaulis	<i>Daugiaplaniškumas</i> heterogeniškas pasaulis
<i>Pabaiga</i> natūrali, išsprendžiama pagrindinė mįslė	<i>Plyšys</i> neturintis ribų, netelpantis į rėmus, intertekstualus
<i>Pasitenkinimas</i> linksminantis, patenkinantis, patvirtinantis	<i>Nepasitenkinimas</i> nepatenkinantis, provokuojantis, atstumiantis
<i>Fikcija</i> vilkintys kostiumus ir vaidinantys aktoriai	<i>Realybė</i> tikras gyvenimas, neprofesionalūs aktoriai, lūžio reprezentacija

(šaltinis: The Media Book 2002, 141)

Lentelė pateikta manant, jog P. Wollen apibrėžtas alternatyvusis naratyvas glaudžiai koreliuoja su darbe išskirta atvirąja poetinio dokumentinio filmo naratyvo struktūra. Opoziciniais atspirties taškais pasirinkus uždarąją ir atvirąją struktūras, panašiai binarinėmis opozicijomis galima suklasifikuoti ir pagrindinius Lietuviškos dokumentikos žanrus:



## Lietuviškos dokumentikos pagrindinių žanrų binarinės opozicijos

2 lentelė

<b>Uždaroji naratyvo struktūra</b>	<b>Atviroji naratyvo struktūra</b>
žanras: publicistinė dokumentika	žanras: poetinė dokumentika
konvenciška	novatoriška
generuojama realybė	generuojama vizija
skaitmeniniai kodai	analoginiai kodai
informatyvu	entropiška
skaitoma lengvai	skaitoma sunkiai
konvencionali, išmokta režisūra	autorinė, išgyventa kūryba
pristatomas išorinis pasaulis	pristatomas vidinis pasaulis
svarbiausia – herojus	svarbiausia – autorius
vyraujantis vaidmuo: <i>žmogus-asmenybė</i>	vyraujantis vaidmuo: <i>žmogus-ženklas</i>
herojus reiškia save	herojus – simbolinė ikona
konkretu	abstraktu
skirta masiniam žiūrovui	skirta kompetetingam žiūrovui
naracijos tempas greitas	naracijos tempas lėtas
konsumentiška	kontempliatyvu
televizijos sfera	kino sfera
žurnalistika	menas

Šis klasifikavimas, nors ir sąlyginis, padeda įvardinti atskirų struktūrų žanrinius skirtumus bei juos schematiškai charakterizuoti. Poetinės dokumentikos žanro pripažinimas atskiru nuo kitų dokumentikos formų gali prisidėti prie jo konvencionalizavimo ir suteikti komunikacinės kompetencijos jo vartotojams: įgytas raštingumas galbūt padidintų žanro sklaidą tarp masinės auditorijos žiūrovų bei padėtų jį adekvačiai suprasti.

## IŠVADOS

Atlikus šiuolaikinės Lietuvos dokumentikos kokybinę turinio analizę, buvo iškristalizuoti trys pagrindiniai komponentai: žanrinis laukas, jo struktūrinės sąrangos bei jame veikiantis protagonistas. Kino pasakojimai suskirstyti į dvi – uždarojo ir atvirojo tipo struktūras. Toks struktūravimas patvirtina prielaidą, jog pasirinktas filmo naratyvas (ar galbūt netgi režisieriaus pasakojimo braižas) lemia vaizduojamųjų vaidmenis, jų santykį su tikrove, artikuliacijos laipsnį. Išsiaiškinta, jog lietuvių dokumentikos kontekste tarp kitų figūruoja du pagrindiniai žanrai: publicistika bei poetika.

Veikiant postmodernizmo idėjoms dokumentika lengvai sinkretizuojasi su fikcijos žanrais, todėl kai kurie kūrėjai fiktyvioms istorijoms sukti ėmė naudoti dokumentikos sričiai priskiriamus komunikacinius bei vaizdo kodus. Tai determinavo imitacinių žanrų – mokumentikos bei dogumentarizmo atsiradimą. Tačiau ir dokumentininkai naudojami ne menkesnėmis simuliacijos formomis, asmenišką pasaulio atvaizdą pateikdami kaip universalų. Taigi ribą tarp fikcijos ir tiesos nustatyti sunku, juolab kad „tiesos“, „tikrovės“ percepcija yra reliatyvi.

Dėl šios priežasties dokumentikos definicija įvairiuose žinyuose, priklausomai nuo to, ar juos rašo žurnalistikos, ar kino analitikai, varijuoja nuo faktualumo reikalavimo iki žanro pripažinimo beletristika, legalizuojant režisūrines manipuliacijas. Net dokumentiką imituojančios kino formos mokumentika bei dogumentarizmas savo pasakojimu bei jo konstravimo principais nedaug tesiskiria nuo vaizduojančių tikrovę, ar teisingiau, „tikrovę“, filmų, todėl autorė siūlo naują definicijos pavyzdį, *dokumentiniu filmu vadindama pasaulio vaizdais bei faktais paremtą režisūrinį naratyvą, kuris tikrovės neatspindi, tačiau atskleidžia kūrėjo požiūrį (meditavimą) į objektyvioje tikrovėje esantį reiškinių*.

Dokumentinis filmas yra priskirtinas ir žurnalistikos, ir kino sričiai: tiek tematika, tiek į kameros objektyvą patenkantys personažai, tiek naratyvo konstravimo būdai abiejose medijose dažnai sutampa. Vis dėlto, skirtumas tarp televizijos ir kino dokumentikos yra akivaizdus ir nepaneigiamas. Naratyvo daugiasluoksniškumas, pasakojimo momentiškumas arba fiksuojamas laiko kitimas bei techniniai dalykai lemia „televizinį“ arba „kino“ jausmą. Taigi, filmus iš esmės galima skirstyti ne tik į uždaros ir atviros struktūros, bet ir į televizinius bei kino, nors ši skirtybė, apibrėžiant žanrą, niekur neartikuluota.

Darbo objekto pavyzdžius išanalizavus protagonisto vaidmenimis ir nustačius naratyvines struktūras, patvirtinta prielaida, jog tam tikri žmogaus sklaidos vaidmenys bei vaizdavimo ypatumai koreliuoja su atitinkamais dokumentinio kino žanrais, ir atvirkščiai. Tai reiškia, kad režisieriaus pasirinktas naratyvas iš karto, galbūt net nesąmoningai, determinuoja vaizduojamųjų vaidmenis, pasakojimo greitį ir būdą, verbalinį / neverbalinį diskursą, kitus aspektus. Tai ypač būdinga vaidybiniam kino žanrams, kai kiekvieną jų stereotipizuoja tam tikri konkretūs personažai: vesternuose visada veikia protagonistas-kaubojus, siaubo žanruose – antgamtinės būtybės, dokumentikoje – socialinės tikrovės reprezentantai (The media book 2002, 141). Taip pat ir dokumentikos kontekste: filmu-portretu renkama *žmogaus-asmenybės* vaidmenį, filmu-esė – *žmogų-reprezentantą*, filmu-eilėraščių – *žmogų-ženklą* ir t.t.: protagonisto sklaidos amplitudė svyruoja nuo žmogaus-objekto iki žmogaus-ikonos.

Lyginant dokumentinį kiną bei fotografiją, paaiškėjo, jog tiek tematinis, tiek žanrinis požiūriu abi medijos yra glaudžiai susijusios: stebimas unikalus reiškinys, kai šios komunikavimo formos susikeičia vietomis – kai kurie kino pavyzdžiai yra pabrėžtinai statiški, kai kurios fotografijos judrios, o Jono Meko „sustingę kino kadrai“ apsikritai yra atsidūrę abiejų medijų kryžkelėje. Vis dėlto, fotografija apima kur kas platesnį protagonisto vizualinių vaidmenų spektrą, o kinas naudoja daugiau komunikavimo kanalų, taigi jų sintezė, nors ir įmanoma, yra reliatyvi. Ateityje galimos tolimesnės studijos šia linkme, pavyzdžiui, tyrinėjant tam tikrų temų turinio raiškos skirtumus bei žanrinę sklaidą šiose medijose.

Komunikacijos teorijos kontekste, pasitelkus J. Fiske teiginius, nustatyta, jog skirtingų žanrų dokumentika koduojama skirtingais kodais: publicistinės stilistikos filmai siunčia skaitmeninių kodų pranešimus, poetinės – analoginių. Tai lemia komplikuoatą pastarųjų recepciją; pastebėta, jog poetinė dokumentika vartotojo – postmodernaus informacijos gavėjo, kaip ir kitos rūšies informacija, yra suvokiama kaip poppranešimas: dėl išankstinės nuostatos bei komunikacinės kompetencijos stokos skaityti analoginius kodus, lūkesčiai turi tendenciją nepasitvirtinti ir pranešimas lieka neatkoduotas: nesuprastas ir atmetas, kaip netikęs. Prie šios išvados prieita išanalizavus spaudoje bei internete publikuotus recenzentų rašinius. Išsamesni recipientų – ne tik profesionalų rašytų tekstų, bet ir paprastų kino žiūrovų percepcijos tyrimai atskleistų tikslesnę situaciją – ši išvada yra sąlygiška, paremta labiau įspūdžiu, nei empirika. Vis dėlto, skeptiškas požiūris į reiškinį yra akivaizdus. Todėl poetinę dokumentiką pripažinus atskiru klasikos fazę pasiekusiu žanru (turinčiu savitus kodus: tokius

kaip lėtas pasakojimo tempas, metaforinis vaizdas, *žmogaus-ženkle* vaidmens protagonistai, kt.; naracijos bei vizualinės priemonės, turiniu bei forma rekonstruojantis latentinius potyrius), atsirastų informacijos perteklius – fiskiška komunikacinė kompetencija ar makluhantiškas raštingumas, atveriantis galimybę atmestam žanrui integruotis į konsumentinį vartotojo mąstymą.

Nesvarbu, kad priimama negausios, daugiausia specializuotos užsienio auditorijos, Lietuviška dokumentika bet kuriuo atveju yra reikšminga kaip kultūrinis šalies palikimas, kaip laikmečio iliustracija, kaip mūsų kūrėjų meditacijos, pasakojimai bei įvaizdžiai. Kad ir kaip susimuliuoti, jie atspindi jei ne išorinę, tai vidinę kūrėjų tikrovę, kuri yra ne mažiau svarbi. Taip kaip surežisuotas prancūzų fotografo Robert Doisneau kadras *Bučinys prie rotušės*, 1950, (*The kiss in Front of the City Hall*) kartu su keletu kitų nuotraukų iš pradžių žurnale *Life*, o po to atviručių, plakatų, iliustracijų ant marškinėlių bei kitomis formomis, visam laikui pasaulio sąmonėn įspraudė įspūdį, jog Paryžius yra meilės miestas (Photo icons... 2005), taip lietuvių dokumentinės meditacijos bei kiti bandymai fiksuoti tikrovę ateities kartų sąmonėje išliks kaip nacionalinio mentaliteto iliustracija, manant jog poetinis, rezignuojantis, arba kaip tik – šiltas ir harmoningas tuo metu buvo lietuvių pasaulis. Galbūt, praėjus keliems dešimtmečiams, pasaulio piliečiai važiuos pas mus susilieti su būtimi ir pasinerti į filosofines prasmes, kaip dabar važuoja į Paryžių bučiuotis.

Moksliniame medijų tyrimo lauke pastebima tendencija, jog kinas dabar analizuojamas ne kaip kažkurios srities – menotyros, žurnalistikos, istorijos – objektas, bet atskirais diskursais: lyčių, seksualumo, etnografiniu, antropologiniu, komunikaciniu, semiotiniu, kitais. Dėmesys krypsta nebe į sritis, bet į analizės būdus; vienu sričių išskeltos teorijos, tyrimų metodai bei rezultatai pritaikomi kitoms: tai sąlygoja konverguojanti reiškinius postmodernizmo įtaka. Todėl tikimasi, jog šis darbas, dokumentinį kiną analizuojantis komunikaciniame bei kultūriniame lauke, paskatins tolimesnes studijas šiuo aspektu.

## BIBLIOGRAFINIŲ NUORODŲ SĄRAŠAS

1. ALIŠANKA, Eugenijus. 2001. *Dioniso sugrįžimas: chtoniškumas, postmodernizmas, tyla*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2001. 207 p. ISBN 9986-39-181-4.
2. ANDRIJAUSKAS, Antanas. 2003. *Kultūrologijos istorija ir teorija*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003. 634 p. ISBN 9986-571-91-X.
3. ARIJON, Daniel. 2001. *Kino kalbos gramatika: kino meno pradmenys*. Vilnius: žiburio leidykla, 2001. 623 p. ISBN 9986-524-31-8.
4. BARNOUW, Eric. 1993. *Documentary: a history of non-fiction film*. 2<sup>nd</sup> revised edition. New York: Oxford university press, 1993. 400 p. ISBN 0-19-507898-5.
5. BAUDRILLARD, Jean. 2002. *Simuliakrai ir simuliacija*. Vilnius: baltos lankos, 2002. 187 p. ISSN 1392-1673, ISBN 9955-00-011-2.
6. BJÖRKMAN, Stig. 1999. *Trier om von Trier: samtal med Stig Björkman*. Stockholm: alfabetabokförlag, 1999. 256 p. ISBN 91-7712-750-1.
7. BORDWELL, David; ir THOMPSON, Kristin. 1993. *Film art: an introduction*. 4<sup>th</sup> edition. University of Wisconsin, McGraw-Hill, Inc.: New York, St. Louis, etc., 1993. 508 p. ISBN 0-07-006446-6.
8. *Body vision. Lithuanian nudes*. 1996. Edition Reus, Munchen, Germany, 1996. 156 p. ISBN 3-9805017-0-1.
9. CELANT, Germano. 1995. *Joel-Peter Witkin: photography between flesh and spirit*. Iš Celant, Germano. *Witkin: catalogue*. London: Thames and Hudson, 1995, p. 9-44. ISBN 1-881616-20-7.
10. CHRISTENSEN, Christian. 2005. *Art, Dissent and „The Moorenian Dilemma“*: J. Kaminskaitės paskaitos konspektas. Vilniaus universitetas, 2005 spalio 13 d.
11. CORRIGAN, Timothy; ir WHITE, Patricia. 2004. *The film experience: an introduction*. Boston, New York: Bedford / St. Martin's, 2004. 547 p. ISBN 0-312-25566-7.
12. *Critical dictionary of film and television theory*. 2001. Ed. by PEARSON, Robert E.; ir SIMPSON, Philip. London, New York: routledge, 2001. – xiii. 498 p. ISBN 0-415-16218-1.
13. CUNNINGHAM, Megan. 2005. *The Art of the Documentary*. Berkeley, California: New Riders, 2005. 361 p. ISBN 0-321-31623-1.

14. ČEPKAUSKAITĖ, Audronė. 1998. *Jono Meko kino esė*: bakalauro baigiamojo darbo teorinė dalis. Vilniaus universitetas, Vilnius, 1998. 31 p.
15. *Documentary film. The age gone. An age to come?: records of documentary film symposium held on May 3 – 9, 1997 in Jurmala, Latvia*. European Documentary Film Symposiums, Riga, 1999. 156 p.
16. DUBINSKAITĖ, Renata. 2002. *Mirtis, reikalaujanti viešumo (remiantis Svajonės ir Pauliaus Stanikų fotografijomis)*. Iš *Vieši gyvenimai, intymios erdvės: kūnas, viešumas, fantazija šiuolaikinėje Lietuvoje*. Sud. A. Tereškinas. Vilnius: baltos lankos, 2002, p. 23-35. ISBN 9955-429-63-1.
17. ECO, Umberto. 2004. *Atviras kūrinys: forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Vilnius: tyto alba, 2004. 298 p. ISBN 9986-16-395-1.
18. FISKE, John. 1998. *Įvadas į komunikacijos studijas*. Vilnius: baltos lankos, 1998. 239 p. ISBN 9986-861-60-8, ISSN 1392-1673.
19. GRIGALIŪNAITĖ, Giedrė. 2005a. *Kino režisierius Valdas Navasaitis – tarp realybės ir vizijos*: bakalauro baigiamojo darbo teorinė dalis. Vilniaus universitetas, Vilnius, 2005. 41 p.
20. GRIGALIŪNAITĖ, Giedrė. 2005b. *Valdas Navasaitis. Vaizdo portretas*: bakalauro baigiamojo darbo kūrybinė dalis: filmo šifruotė. Vilniaus universitetas, Vilnius, 2005.
21. GRIGORAVIČIŪTĖ, Dalia. 2003. *Žmogaus vaizdavimo ypatumai D. ir K. Matuzevičių dokumentiniame kine*: bakalauro baigiamojo darbo teorinė dalis. Vilniaus universitetas, Vilnius, 2003. 52 p.
22. *Human conditions: intimate portraits*. Netherlands foto instituut. [be m.].
23. *Kaip gyveni, žmogau?* Tarptautinės fotografijos parodos, vykusios *Prospekto* galerijoje, leidinys. 2001. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2001. 35 p. ISBN 9955-438-06-1.
24. KAFFEMANAS, Romanas. 1996. *Suvokimo psichologija*. Šiauliai: Šiaulių pedagoginis insititutas, 1996. 43 p. ISBN 9986-38-059-6.
25. KAMINSKAITĖ, Jūratė. 2003a. *Algimanto Aleksandravičiaus fotoportretų ypatybės*: bakalauro baigiamojo darbo teorinė dalis. Vilniaus universitetas, Vilnius, 2003. 35 p.
26. KAMINSKAITĖ, Jūratė. 2003b. *Algimantas Aleksandravičius. Portretas*: TV filmas: bakalauro baigiamojo darbo praktinė dalis, Vilniaus universitetas, Vilnius, 2003.

27. KAVALIAUSKAS, Mindaugas. 2002. *Kartų kaita Lietuvių fotografijoje: socialumo pokyčiai ikonografijoje*. Iš *Lietuvos fotografija vakar ir šiandien: fotografijos metraštis*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002, p. 126-131.
28. KAVALIŪNAITĖ, Gintarė. 2003. *Audriaus Stonio filmo „Viena“ semiotinė analizė*: bakalauro baigiamojo darbo teorinė dalis. Vilniaus universitetas, Vilnius, 2003. 42 p.
29. KINČINAITIS, Virgijus. 2002. *Taksonominiai fotografijos impulsai ir tapatumo šizofrenija*. Iš *Vieši gyvenimai, intymios erdvės: kūnas, viešumas, fantazija šiuolaikinėje Lietuvoje*. Sud. A. Tereškinas. Vilnius: baltos lankos, 2002, p. 65-81. ISBN 9955-429-63-1.
30. KLEPAČIŪTĖ, Gabrielė. 1998. *Režisierės Janinos Lapinskaitės TV filmai ir naujoji Lietuvos kino dokumentika: bakalauro baigiamojo darbo teorinė dalis*. Vilnius, 1998. 45 p.
31. KOETZIE, Hans-Michael. 2005. *Photo icons: the story behind the pictures 1827 – 1991*. Köln, Londons, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: taschen, 2005. 351 p. ISBN 3-8228-4096-3.
32. KULVINSKAITĖ, Ieva. 1998. *V. Damaševičiaus ir J. Matonio dokumentiniai filmai-portretai „Metraštis“*: bakalauro baigiamojo darbo teorinė dalis. Vilniaus universitetas, Vilnius, 1998. 39 p.
33. LAPINSKAS, Justinas. 2003. *Fotoportreto problematika Lietuvoje: semestrinis mokslo tiriamasis darbas*. Vilniaus universitetas, Vilnius, 2003. 28 p.
34. LEHNDORFF, Vera. 1986. *Fusing into the background*. Iš LEHNDORFF, Vera ir TRULZSCH, Holger. *‘Veruschka’ trans-figurations*. Thames and Hudson, 1986, p. 145-146. ISBN: 0-8212-1637-6.
35. *Lietuvių filmai, 1990-2002*. 2002. [Knygą parengė, įvadą ir pabaigos žodį parašė dr. Gražina Arlickaitė]. Vilnius: informacinė antena, 2002. 662 p. ISBN 9955-9532-0-9.
36. MALCIENĖ, Marijana. 1974. *Lietuvos kino istorijos apybraiža (1919-1970)*. Vilnius: mintis, 1974. 174 p.
37. MANGUEL, Alberto. 2000. *Läsa bilder. En historia om kärlek och hat*. Ordfront, 2000. 296 p. ISBN 9-1732-4863-0.
38. MARQUET, Françoise. 2000. *Helmut Newton: introducion*. Iš *Helmut Newton: work*. Taschen: Köln, London, etc., 2000. p. 279. ISBN 3-8228-5721-1.

39. McLUHAN, Marshall. 2003. *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*. Vilnius: baltos lankos, 2003. 346 p. ISSN 1392–1673, ISBN 9955–584–07–6.
40. MEIŠTAITĖ, Lina. 1996. *TV dokumentinis kinas 1990-1995 metais: bakalauro baigiamojo darbo teorinė dalis*. Vilniaus universitetas, Vilnius, 1996. 51 p.
41. *Jonas Mekas: Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.* Sudarė Jonas Mekas ir Liutauras Pšibilskis. Vilnius: lithuanian artmuseum, 2005. 256 p.
42. MIKALAUSKAS, Vytautas. 1999. *Kinas Lietuvoje: nuo atrakciono iki nacionalinio kino meno*. Vilnius: margi raštai, 1999. 447 p. ISBN 9986-09-201-9.
43. NARUŠYTĖ, Agnė. 1999. *Audrius Stonio camera obscura*. Iš *Kinas*, 1999 pavasaris-vasara, p. 14-15.
44. NARUŠYTĖ, Agnė. 2002a. *Lithuanian insight*. Iš *Lithuanian insight: photography 1960 to Now*: katalogas, Lietuvos kultūrinės programos Frankfurto knygų mugėje dalis. 2002. p. 5-11.
45. NARUŠYTĖ, Agnė. 2002b. *Socialinių erdvių dinamika fotografijose*. Iš *Lietuvos fotografija vakar ir šiandien: fotografijos metraštis*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002, p. 76-80.
46. *NTC's Mass Media Dictionary*. 1992. Ed. ELLMOVE, Terryk. USA, Illinois: national textbook company, 1992. 670 p.
47. OGINSKAITĖ, Rūta. 1999. *Dienos už devynerių vartų*. Iš *Kinas*, 98/99 žiema, p. 19-20.
48. OGINSKAITĖ (NOREIKAITĖ), Rūta. 1997. *Jaunoji Lietuvos dokumentika (1989-1993)*. Iš *Menotyra*. Vilnius: academia, 1997, nr. 1. P. 39-48. ISSN 1392-1002.
49. PARKINSON, David. 1999. *Kino istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1999. 264 p. ISBN 9986–830–17–6.
50. PAUKŠTYTĖ, Rasa. 2000. *Henrikas Šablevičius: "Tik norėjau pasakyti žmogiškus žodžius"*. Iš *Kinas*, 2000 žiema nr. 5(276), p. 6-9.
51. PAUKŠTYTĖ, Rasa. 1999. *Ne tik apie vieną "Epitafiją..."*. Iš *Kinas*, 98/99 žiema, p. 24-25.
52. *Photography: a critical introduction*. 1997. Ed. WELLS, Liz. London ir New York: routledge, 1997. 356 p. ISBN 0-415-12559-6.
53. PEČIULIS, Žygintas. *Televizijos žurnalistika: naujienu rinkimas, rašymas, redagavimas, interviu technika, reportažas, kaip kalbėti per TV*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2002. 303 p. ISBN 9986-19-456-3.



54. PIPINYTĖ, Živilė. 1997. *Kelios hipotezės kino ribų tema*. Iš *Menotyra*, Vilnius: academia, 1997, nr. 1. P. 49-58. ISSN 1392-1002.
55. PIPINYTĖ, Živilė. 2000. *Pasaka ne pasaka*. Iš *Kinas*, 2000 žiema nr. 5(276), p. 18.
56. PIPINYTĖ, Živilė. 1999a. *Pawelas Lozinskis: "Jausmai yra kino esmė"*. Iš *Kinas*, 1999 žiema 3(274), p. 44-48.
57. PIPINYTĖ, Živilė. 1999b. *Po tvano*. Iš *Kinas*, 98/99 žiema, p. 6-8.
58. *Pop reality. Lietuvos fotografija šiandien ir rytoj*. 2003, Vilniaus universiteto studentų atstovybės fotoklubas. 48 p.
59. RABIGER, Michael. 1992. *Directing the documentary*. 2<sup>nd</sup> ed. Boston, London: focal press, 1992. 382 p. ISBN 0-240-80126-1.
60. RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; ir HONNEF, Klaus. 2005. *Art of the 20<sup>th</sup> century: painting, sculpture, new media, photography*. Vol I ir Vol II. Köln, Londons, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: taschen, 2005. 840 p. ISBN 3-8228-4089-0.
61. SCHLEGEL, Hans-Joachim. 1999. *Kinas turi kalbėti gimtąja kalba*. Iš *Kinas*, 1999 žiema 3 (274). 4-7 p.
62. SONTAG, Susan. 1986. *Fragments of an Aesthetic of Melancholy*. Iš LENHNDORFF, Vera ir TRULZSCH, Holger. *'Veruschka' trans-figurations*. Thames and Hudson, 1986, p. 6-12.
63. SONTAG, Susan. 2000. *Apie fotografiją*. Vilnius: baltos lankos, 2000. 198 p. ISSN 1392-1673, ISBN 9955-00-040-6.
64. STAM, Robert; BURGIONE, Robert; ir FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. 1993. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. 1993, London, New York: routledge. 239 p. ISBN 0-415-06595-X.
65. ŠEDUIKYTĖ, Jurgita. 2002. *Laiko ir erdvės interpretacija naujausioje Lietuvos kino dokumentikoje (semiotiniai aspektai): bakalauro baigiamojo darbo teorinė dalis*. 2002, Vilniaus universitetas, Vilnius. 34 p.
66. ŠUKAITYTĖ, Renata. 2003. *Ką ir kaip mato moteris su kamera Lietuvoje*. Iš *Kinas*, 2003 m. žiema, nr. 8 (279). 60 p.
67. *Tai Lietuva: Lietuvos spaudos fotografija*. 2001. p. 134. ISBN 9955-9498-0-5.
68. TEREŠKINAS, Artūras. 2002. *Erdvinės aistros. Keistų erdvių beiėškant: tarp kūnų, fantazijų ir galios įvaizdžių*. Iš *Vieši gyvenimai, intymios erdvės: kūnas, viešumas*,

- fantazija šiuolaikinėje Lietuvoje*. [sud. Tereškinas, A.] Vilnius: baltos lankos, 2002. p. 10-22.
69. TEREŠKINAS, Artūras. 2001. *Kūno žymės: seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūroje*. Vilnius: baltos lankos, 2001. 174 p. ISBN 9955-429-28-3.
70. *The media book*. 2002. Edited by NEWBOLD, Chris; BOYD-BARRET, Oliver; ir DEN BULCK, van Hilde. New York: Oxford University Press Inc, 2002. 445 p. ISBN 0-3407-4048-5.
71. *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*. 1992. [edited by JAMES, E. David]. 1992, Princeton, New Jersey: Princeton university press. 333 p. ISBN 0-691-02345-X.
72. TRULZSCH, Holger. 1986. *The Real and the Illusory*. Iš LENHNDORFF, Vera; ir TRULIZSCH, Holger. 'Veruschka' *trans-figurations*. Thames and Hudson, 1986, p. 6-12.
73. VAITASIŪTĖ, Agnė. 2005. *Kino diskursas filosofiniu aspektu*: bakalauro baigiamojo darbo teorinė dalis. Vilniaus universitetas, Vilnius, 2005. 44 p.
74. VAITKEVIČIUS, Petras Henrikas. 2002. *Pojūčiai ir suvokimas: regimųjų vaizdų suvokimas*. I dalis. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2002. 351 p. ISBN 9986-19-469-5.
75. VALATKAITĖ, Ramunė. 2001. *Dokumentininko kino režisieriaus Audriaus Stonio kūrybos ypatumai*: bakalauro baigiamojo darbo teorinė dalis. Vilnius, Vilniaus universitetas, 2001. 33 p.
76. VALIULIS, Skirmantas. 2000. *Televizijos dokumentinio kino raida. Iš Naujosios žiniasklaidos formavimasis Lietuvoje (1988-1998)*: monografija. Vilnius: žurnalistikos institutas, Lietuvos žurnalistų sąjunga. 2000, p. 255 – 279. ISBN 9986-537-57-6.
77. VALIULIS, Skirmantas ir ŽVIRGŽDAS, Stanislovas. 2002a. *Ar dar gyva reportažinė fotografija? Iš Lietuvos fotografija vakar ir šiandien*: fotografijos metraštis. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002, p. 19-22.
78. VALIULIS, Skirmantas ir ŽVIRGŽDAS, Stanislovas. 2002b. *Fotografijos slėpiniai*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002. 258 p. ISBN 9955-438-15-0.
79. VILDŽIŪNAS, Linas. 2003. *Įrėmintas pasaulis*. Iš *Kinas*, 2003 žiema, nr. 8 (279). 60 p.
80. VILIMAITĖ, Vytautė. 2000. *Lietuvos kino dešimtmetis Europos kontekste*: bakalauro baigiamojo darbo teorinė dalis. Vilnius, 2000. 63 p.

81. VIŠOCKAITĖ, Jūratė. 1999a. *Stonys. Paskutinis kadras*. Iš *Kinas*, 1999 žiema 3 (274). 17-18 p.
82. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*: V tomas. 2004. Vilnius: mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2004. 794 p.
83. *VDFP*: specialus Vilniaus dokumentinių filmų festivalio leidinys. Vilnius, 2005 lapkritis. 16 p.
84. WITKIN, Joel-Peter. 1995. *Revolt against the mystical*. Iš Celant, Germano. *Witkin: catalogue*. 1995, London: Thames and Hudson, p. 49-63. ISBN 1-881616-20-7.
85. WOLLEN, Peter. 1972. *Signs and meaning in the cinema*. 1972, Bloomington: Indiana university press. 176 p. ISBN 0-253-18141-0.
86. ZAJANKAUSKAITĖ, Donata. 1999. *Lietuvos dokumentika 1995-1998 m.*: magistro darbas. Vilniaus universitetas, Vilnius, 1999. 57 p.
87. ŽEKONYTĖ, Agnė. 2002. *Vaizdo reprezentacijos problema kultūros studijų diskurse*: magistro darbas. Vilniaus universitetas, Vilnius, 2002. 68 p.
88. ŽICKYTĖ, Giedrė. 2002. *Sovietinės Lietuvių kino dokumentikos reinterpretacijos televizijoje*: bakalauro baigiamojo darbo teorinė dalis. Vilniaus universitetas, Vilnius, 2002. 52 p.
89. *Žurnalistikos enciklopedija*. 1997. Vilnius: pradai, 1997. 606 p. ISBN 9986-776-62-7.
90. *20th century photography. Museum Ludwig Cologne*. 2005. Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: taschen, 2005. 760 p. ISBN 3-8228-4083-1.

#### **Šaltiniai internete:**

1. AUGŪNAITĖ, Diana. 2006. *Vilniuje statomas filmas „Rugsėjo 11“*. [interaktyvus]. Publikuotas (ir žiūrėta) portale „Delfi“ 2006, kovo 7 d. Prieiga per internetą: <<http://whatson.delfi.lt/news/film/article.php?id=8967116>>.
2. ARLICKAITĖ, Gražina. 2003. *Lithuanian Cinema Mosaic 2003*: [Nordische Filmtage Lübeck]. [interaktyvus]. [Žiūrėta 2005 rugsėjo 15 d.] Prieiga per internetą: <<http://www.luebeck.de/filmtage/03/program/essays/litauen.html>>.
3. BIRŠTONAITĖ, Rūta. 2005. *Kita nuomonė. Neišryškinti negatyvai (I)*. [interaktyvus]. Publikuota 2005 sausio 13 d. [Žiūrėta 2005 spalio 30 d.] Prieiga per internetą: <<http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=2331>>.

4. *Bonniers Lexikon*. [interaktyvus]. [Žiūrėta 2005 lapkričio 14 d.] Prieiga per internetą: <<http://skolan.presstext.prb.se/bin/neta2gate?f=doc&state=jhgagb.6.14>>.
5. CORLISS, Richard. 2002. *That Old Feeling: Leni's Triumph*. [interaktyvus]. Serialinis leidinys, publikuota 2002 rugpjūčio 22 d. savaitraštyje „Time“. [Žiūrėta 2006 kovo 3 d.] Prieiga per internetą: <<http://www.time.com/time/columnist/corliss/article/0,9565,340279-2,00.html>>.
6. DILYTĖ, Ieva. *Vilnius – Venecija. 2003*. [interaktyvus serialinis leidinys]. Dailė 2003/1. [žiūrėta 2004 m. sausio 15 d.]. Prieiga per internetą: <[www.culture.lt/daile/03\(1\)/vv.htm](http://www.culture.lt/daile/03(1)/vv.htm)>.
7. *Encyclopedia Britannica*. [interaktyvus]. [Žiūrėta 2005 lapkričio 14 d.] Prieiga per internetą: <<http://www.britannica.com/ebc/article9362896?query=film%20theory%20documentary&ct>>.
8. HADENIUS, Patric. 2005. *Luriga dokumentärer inget nytt*. Iš *Forskning & Framsteg* [interaktyvus serialinis leidinys]. Publikuota 2005 sausio mėn., p. 10. [Žiūrėta 2006 kovo 3 d.] Prieiga per internetą: <<http://www.fof.se/?id=05110a>>.
9. HILTUNEN, Kaisa. 2005. *Images of time, thought and emotions: narration and the spectator's experience in Krzysztof Kieslowki's late fiction films: academic dissertation*. [interaktyvus]. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2005, 203 p. ISBN 951-39-2119-0. [Žiūrėta 2006 kovo 20 d.] Prieiga per internetą: <<http://dissertations.jyu.fi/studhum/9513921190.pdf>>.
10. KINČINAITIS, Virginijus. *Dabarties archyvavimo bandymai*. [interaktyvus]. [žiūrėta 2004 m. sausio 15 d.]. Prieiga per internetą: <<http://www1.omnitel.net/galerija/dabar.html>>.
11. KLEBONAITĖ, Loreta. *Lietuvos kinas vertinamas užsienyje*. Iš *Penki kontinentai* [interaktyvus]. [Žiūrėta 2004 m. gegužės 30 d.]. Prieiga per internetą: <<http://online.5ci.lt/Article.asp?Lang=L&ArticleID=5866>>.
12. LANDSBERGIS, Vytautas, V. 2005. A. *Matelio "Prieš parskrendant į Žemę": rojus pragare*: recenzija. [interaktyvus] Publikuotas (ir žiūrėta) portale „Delfi“ 2005, spalio 10 d. Prieiga per internetą: <<http://whatson.delfi.lt/archive/article.php?id=7675539&categoryID=15&ndate=1128950827>>.

13. LEKAVIČIUS, Andrius. „Skrydžio aplink Lietuvą“ pilotas – Audrius Stonys. Iš Penki kontinentai [interaktyvus]. [Žiūrėta 2004 m. gegužės 30 d.]. Prieiga per internetą: <http://online.5ci.lt/Article.asp?Lang=L&ArticleID=6482>.
14. *Lietuvių kino dokumentika: kino informacijos ir edukacijos centras*. [interaktyvus] [Žiūrėta 2005 spalio 4 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.culture.lt/Lietuva/esme/page3.htm#dok>.
15. LUKOŠIŪTĖ, Sandra. *Režisierius A. Matelis siūlo eksportuoti kiną*. [interaktyvus]. [Žiūrėta 2004 m. birželio 12 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.nominum.lt/index.asp?DL=L&TopicID=15&ArticleID=112>.
16. MATAČIŪNAITĖ, Giedrė. *Apie kiną ir žanrų ribas*. Iš *skrynia.lt*. [Žiūrėta 2004 m. birželio 10 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.skrynia.lt/modules.php?name=News&file=article&sid=821>.
17. NARUŠYTĖ, Agnė. 2001. *S&P Stanikai: baimėtroška* [interaktyvus serialinis leidinys]. Dailė 2001/1d. [žiūrėta 2004 m. sausio 15 d.]. Prieiga per internetą: [http://www.culture.lt/daile/01\(1\)/sps.htm](http://www.culture.lt/daile/01(1)/sps.htm).
18. OGINSKAITĖ, Rūta. 2005a. *Japonams buvo smalsu*. [interaktyvus]. [Žiūrėta 2005 lapkričio 14 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=3684>.
19. OGINSKAITĖ, Rūta. 2005b. *Nė vienos tuščios dienos*. [interaktyvus]. Publikuota 2005-08-16. [Žiūrėta 2005 lapkričio 14 d.]. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=2254>.
20. PAUKŠTYTĖ, Rasa. 2003. *Lietuvių kinas 1990-2003 metais*. [interaktyvus]. [Žiūrėta 2004 m. gegužės 25 dieną]. Prieiga per internetą: <http://www.mediadesk.lt/lt/23>.
21. *Photographs: Frozen Film Frames from the 16mm Mekas Diaries*. [interaktyvi fotografijų galerija]. [Žiūrėta 2006 balandžio 18 d.]. Prieiga per internetą: [www.mediatriangle.com/anthomekas/book/](http://www.mediatriangle.com/anthomekas/book/).
22. PIPINYTĖ, Živilė. 1996. *Open door, open heart*. [interaktyvus] Iš *Lithuania in the world*. 1996, No. 4, P. 58. [Žiūrėta 2005 spalio 30 d.]. Prieiga per internetą: [http://teatras.mch.mii.lt/Kinas/audrius\\_stonys.en.htm](http://teatras.mch.mii.lt/Kinas/audrius_stonys.en.htm).
23. PŠIBILSKIS, Liutauras. *Jonas Mekas. Mažų ir asmeniškų dalykų svarba didžiųjų užmojų laikais*. [interaktyvus]. [Žiūrėta 2006 kovo 15 d.]. Prieiga per internetą: [http://www.cac.lt/lt.php/parodos/busimos/jonas\\_mekas/jonas\\_mekas/2569](http://www.cac.lt/lt.php/parodos/busimos/jonas_mekas/jonas_mekas/2569).
24. *Sapir-Whorf Hypothesis*. [interaktyvus]. [Žiūrėta 2006 kovo 20 d.]. Prieiga per internetą:

<http://safir-whorf-hypothesis.ask.dyndns.dk/>.

25. VIŠOCKAITĖ, Jūratė. 2003. *Kinas pagal A. Matelij.* Iš *Šiaurės Atėnai*, 2003 09 06, nr. 667. [interaktyvus]. Prieiga per internetą: [http://www.culture.lt/satenai/?leid\\_id=667&kas=straipsnis&st\\_id=2055](http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=667&kas=straipsnis&st_id=2055).
26. VIŠOCKAITĖ, Jūratė. 1999b. *Stonys. Paskutinis kadras.* [interaktyvus]. Iš *Kinas*, 1999, Nr. 3(274), P. 17. [Žiūrėta 2005 spalio 30 d.] Prieiga per internetą: [http://teatras.mch.mii.lt/Kinas/Stonys\\_paskutinis\\_kadras.htm](http://teatras.mch.mii.lt/Kinas/Stonys_paskutinis_kadras.htm)
27. Be pavadinimo: [pokalbis su kino kritiku dėstytoju Skirmantu VALIULIU]. Internetinis žurnalas [www.sociumas.lt](http://www.sociumas.lt) [serialinis leidinys]. [Žiūrėta 2004 m. birželio 5d.]. Prieiga per internetą: <http://www.sociumas.lt/Lit/Nr21/valiulis.asp>
28. Audriaus Stonio oficiali svetainė [www.stonys.lt](http://www.stonys.lt).
29. Arūno Matelio oficiali svetainė [www.nominum.lt](http://www.nominum.lt).
30. Lietuvių filmų centras: [www.lfc.lt](http://www.lfc.lt).
31. Publikacijos gendrinės kino bei kitų sričių analizės temomis lygių galimybių plėtros centro svetainėje: [www.gap.lt](http://www.gap.lt).
32. Tekstai apie medijas – The Media and Communications Studies Site: [www.aber.ac.uk/media](http://www.aber.ac.uk/media).
33. Tekstai apie medijas – The Media Theory Site: [www.theory.org.uk](http://www.theory.org.uk).
34. Tekstai apie medijas – ADAM: The Art, Design, Architecture & Media information gateway: <http://adam.ac.uk/index.html>.

**Contemporary Lithuanian Documentary Film: Between Reality and Vision  
(Hero, Structure, Innovation)**

Summary

*Contemporary documentary film, definition of documentary film, film as an object of communication science, visual roles of protagonists, structures of narratives, contemporary photography.*

The paper deals with the analysis of contemporary Lithuanian documentary film in the field of communication and culture theories, where “contemporary” film is considered to be made more or less in the last ten years. It analyses the object in the terms of innovation of definition, iconography of the protagonist and structures of narratives.

The definition of documentary film is examined on the one hand from the journalistic point of view, characterizing it as a *fact-based* film that depicts *actual* events and persons; on the other hand, in the film theory sight it is considered to be a *manipulative* narration of the story, taken out of reality. A central question is if characteristics of factuality is remaining the main one talking about the documentary film, as the examples of Lithuanian poetic documentaries are far-off exposing of reality. That is why this study suggests a new definition of the object, putting a director’s role in the narrative above actual reflection of factuality: a *documentary* is called here *a director’s viewpoint* (in the case of Lithuanian poetic genre – *a meditation*) *on the phenomena of the objective reality*.

Qualitative film text analysis and the communicational approaches of John Fiske, Marshall McLuhan and Jean Baudrillard’s ideas provide the theoretical framework for the study. Documentary films are analyzed as the object of science of communication. It is focused on reading the communicational codes and conventions in different genres of documentary films, resulting in classifying code systems to several visual roles of heroes and two types of narrative structures.

It is concluded that particular types of narratives use particular codes of iconography: closed structures use to depict concrete personalities in digital codes, meanwhile open-structured

narratives prefer more abstract visualization of an icon-hero using analogical codes and conventions. Low rate of narration, long lasting frames and minimal action, symbolical protagonists and unlinear editing presuppose difficulties for the receiver to encode open-structured stories, called “poetic” in Lithuanian context. That is why it is discussed that poetic codes should be established as a new genre in the field of documentary, which would help the receiver to distinguish it as “poetic”, unconventional, and perceive it in the frame of the genre. In Fiske’s words, it would make the audience to gain the communicational competence to read and accept this new kind of text as a reflection of national mentality and specific features of Lithuanian directors’ character.

It is also concluded that documentary film correlates with documentary photography in terms of thematic and generic discourses, namely Jonas Mekas’ “Frozen Film Frames”, that can be considered both as an object of film and of photography.

As Lithuanian documentary film is not deeply researched in the fields of communication science and culture studies, further research on establishment of the poetic genre and the audience perception of unconventional narratives would contextualize studying film as an object of communication.



*I priedas*

**Lietuvių režisierių filmų sąrašas\*:**

(pateikta abėcėlės tvarka pagal režisierių pavardes)

- **Bartas, Š.** *Praėjusios dienos atminimui*, 1990, 40 min., nespaltotas, 35mm, Kinema.
- **Beinoriūtė, G.** *Troleibusų miestas*, 2002, 28 min., spalvotas, Beta CAM, VG studija.
- **Beinoriūtė, G.** *Vulkanovka. Po didžiojo kino*. 2005, 45 min., DV CAM, VG studija.
- **Beržinis, S.** *Sudie, Jeruzale*, 1994, 76 min., spalvotas, Beta CAM, studija „Kopa“.
- **Buraja, O.** *Dienoraštis*, 2003, 25 min., spalvotas, Beta CAM, studija „2000“.
- **Damaševičius, V.** *Barikadų vaikai*, 1991, 10 min., spalvotas, 35mm, Lietuvos kino studija.
- **Gimžauskas, M.** *Mes – pasaulio Lietuva*, 2004, 55 min., spalvotas, Beta CAM, Lietuvos televizija.
- **Grikevičius, A.** *Bandyamas išsiaiškinti*, 2004, 50 min., spalvotas, Beta CAM, studija „2000“.
- **Gruodis, R.** *Meistras*, 2004, 18 min., spalvotas, 35mm.
- **Gruodis, R.** *Pirtis*, 1997, 10 min., spalvotas, 35mm, studija „Periferija“.
- **Javaitis, J.** *Jonas Jurašas. Nebaigti klavyrai*, 1990, 40 min., spalvotas, Beta CAM, Lietuvos televizija.
- **Jevdokimovas, A.** *Aukštyn upe*, 1992, 30 min., spalvotas, 35mm, Kinema.
- **Jevdokimovas, A.** *Tinklai*, 1994, 17 min., spalvotas, 35 mm, Kinema.
- **Jevdokimovas, A.** *Vienas klausimas*, 1995, 15 min., spalvotas, 35mm, studija „Film focus“.
- **Juozapavičiūtė, M.** *Improvizacija. Tema: Petras Geniušas*, 2004, 42 min., spalvotas, DV CAM, VŠĮ „Inforum“, Lietuvos televizija.
- **Kudzmanaitė, R.** *Keturspanė*, 1998, 19 min., spalvotas, 35mm, Lietuvos kino studija.
- **Kudzmanaitė, R.; ir Morkūnas, R.** *Už devynių jūrų*. 2005, 30 min., DVD, spalvotas, Fluxus Linea.
- **Kurklietytė, I.** *Lengvas raganavimas*, 2004, 25 min., spalvotas, studija „2000“.
- **Landsbergis, V. V.** *Dvi seserys*, 1996, 18 min., spalvotas, 35mm, A Propos.
- **Landsbergis V. V.; ir Parulskis, S.** *Epitafija ant poeto kapo*, 1998, 48 min., spalvotas, Beta CAM, A Propos.

---

\* Duomenys apie filmus, surinkti per įvairius festivalius, rašant darbą buvo patikslinti knygoje *Lietuvių filmai, 1990-2002* (Vilnius, 2002) bei lietuvių filmų centro svetainėje internete [www.lfc.lt](http://www.lfc.lt).

- **Landsbergis, V. V.;** ir **Kučinskas, K.** *Niujorkas mano šuo*, 2004, 28 min., spalvotas, video, A Propos.
- **Lapinskaitė, J.** *Iš elfų gyvenimo*, 1996, 25 min., spalvotas, Beta CAM, Lietuvos televizija.
- **Lapinskaitė, J.** *Venera su katinu*, 1997, 23 min., spalvotas, Beta CAM, Lietuvos televizija.
- **Lapinskaitė, J.** *Venecijaus gyvenimas ir Cezario mirtis*, 2002, 50 min., spalvotas, Beta CAM, studija „2000“.
- **Lileikis, R.** *Anapus*, 1995, 70 min., nespalvotas, 35mm, Nominum.
- **Lileikis, R.** *K+M+B*, 2001, 40 min., nespalvotas, 35mm.
- **Maceina, A.** *Aš radau... arba Palakiojimai*, 2001, 20 min., spalvotas, Beta CAM, Lietuvos kino studija.
- **Maceina, A.** *Juoda dėžė*, 1994, 38 min., spalvotas, 35mm, studija „Regno film“.
- **Maceina, A.** *Šalia jūsu*, 2005, 25 min., nespalvotas, DV CAM, studija „2000“.
- **Mar (Marcinkevičiūtė), B.** *Neparašytas laiškas*, 2003, 28 min., spalvotas, Beta CAM, Naujosios muzikos komunikacijos centras.
- **Marcinkevičiūtė, A.** *Beveik laimingas*. 2004, 59 min., spalvotas, video, A Propos.
- **Marcinkevičiūtė, A.** *Laiku suspėjome pasikalbėti...* 2006, 80 min., spalvotas, Beta CAM, A Propos.
- **Matelis, A.** *10 minučių prieš Ikaro skrydį*, 1990, 10 min., spalvotas, 35 mm, Lietuvos kino studija.
- **Matelis, A.** *Sekmadienis. Evangelija pagal liftininką Albertą*, 2003, 19 min., spalvotas, 35mm, Nominum.
- **Matelis, A.** *Prieš parsikrendant į žemę*, 2005, 52 min., video, spalvotas, TagTraum, Nominum, ZDF, Arte.
- **Matuzevičius, K.** *Teateinie*, 1990, 10 min., nespalvotas, 35mm, Lietuvos kino studija.
- **Matuzevičiai, D.** ir **K.** *Iliuzijos*, 1993, 20 min., nespalvotas, 35mm, Lietuvos kino studija.
- **Matuzevičiai, D.** ir **K.** *Už slenksčio*, 1995, 27 min., nespalvotas, 35mm, Lietuvos kino studija.
- **Mekas, J.** *Award presentation to Andy Warhol, (Premijos įteikimas Andy Warhol)*, 1964, 12 min.
- **Mekas, J.** *Happy birthday John Lennon, (Su gimtadieniu, Johnai)*, 1996, 24 min.
- **Mekas, J.** *In between, (Intarpas)*, 1978, 50 min.

- **Mekas, J.** *Paradise not lost yet, or Oona's third year, (Rojus dar neprarastas arba Oonos tretieji metai)*, 1980, 120 min.
- **Mekas, J.** *Scenes from life of George Mačiūnas, (Vaizdai iš Jurgio Mačiūno gyvenimo)*, 1992, 37 min.
- **Navasaitis, V.;** ir **Ivaškevičius, M.** *Dviесе ant tilto.* 2004, 25 min., spalvotas, Beta CAM, VG studija.
- **Navasaitis, V.** *Pavasaris*, 1997, 20 min., spalvotas, 35mm, Kinema.
- **Navasaitis, V.** *Rudens sniegas*, 1992, 16 min., nespalvotas, 35mm, Kinema.
- **Puplauskis, V.** *Karaimų godos*, 2003, 36 min., spalvotas, Beta CAM.
- **Stonys, A.** *Neregių žemė*, 1997, 28 min., nespalvotas, 35mm, Kinema.
- **Stonys, A.** *Skrajojimai mėlyname lauke*, 1996, 20 min., nespalvotas, 35mm, Nominum.
- **Stonys, A.** *Viena*, 2001, 16 min., nespalvotas, 35mm, Nominum.
- **Stonys, A.;** ir **Matelis, A.** *Skrydis per Lietuvą arba 510 sekundžių tylos*, 2000, 9 min., spalvotas, Beta CAM, Nominum.
- **Stonys, A.** *Tas, kurio nėra.* 2004, 45 min., spalvotas, 35mm, Litnek.
- **Šablevičius, H.** *Dzūkų kiemas*, 1997, 28 min., nespalvotas, 35mm,
- **Šablevičiaus, H. filmų retrospektyva:** *Aš vargšas karalius*, 1971, 20 min.; *Apolinaras* 1973, 10 min.; *Liuob šuokt, liuob dainuot*, 1974, 10 min.; *Oranžinė legenda*, 1974, 10 min.; *Žiniuonė*, 1975, 10 min.; *Kretingos medinukai*, 1976, 10 min.; *Didžioji iliuzija*, 1977, 20 min.; *Kelionė ūkų lankomis*, 1973, 10 min.; *Velns išmislijo tekinį...*, 1972, 10 min.; *Žmogus, einantis namo*, 1986, 10 min.; *Padangių laumžirgiai*, 1976, 20 min.; *Pabuvam savam lauki*, 1988, 20 min.; *Dainoriai*, 1985, 20 min.
- **Šilinis, R.** *Sala*, 1990, 50 min., nespalvotas, 35mm, Lietuvos kino studija.
- **Šiuša, A.** *Be pavadinimo*, 2001, 10 min., spalvotas, 35mm, Lietuvos kino studija.
- **Tarvydas, A.** *Žolės prakalbėjimas*, 2001, 20 min., nespalvotas, 35mm, A. Tarvydo studija.
- **Tarvydas, A.** *Visos mintys – iš vienos galvos.* 2005, 30 min., spalvotas, A. Tarvydo studija.
- **Vildžiūnas, K.** *9 vartų miestas*, 1999, 40 min., spalvotas, Beta CAM, Uljanos Kim studija.
- **Žižliauskas-Ziz, J.** *Kol drugelis skrenda*, 2002, 52 min., Prancūzija.

2 priedas

**Užsienio režisierių filmai – komparatyvistinis kontekstas:**

(pateikta abėcėlės tvarka pagal režisierių pavardes)

- **Helen Ahlsson, Lisa Munthe** *Armbryterskan från Ensamheten (Rankų lenkikė iš Vienatvės kaimo)*, 2004, 78 min., spalvotas, Švedija.
- **Tom Alandh** *Annika - ett brott, ett straff, ett liv (Annika – nusikaltimas, bausmė, gyvenimas)*, 1999, 58 min., spalvotas, SVT, Švedija.
- **Manic Aleksandar** *The Shutka book of records (Šutkos rekordų knyga)*, 2005, 86 min., spalvotas, Čekija, Makedonija.
- **Byambasuren Davaa** *Die Hohle des gelben Hundes (Geltonojo šuns ola)*, 2005, 93 min., spalvotas, Mongolija, Vokietija.
- **Sergey Dvortsevoy** *Chlebnij den (Duonos diena)*, 1998, 55 min., spalvotas, Rusija.
- **Ron Fricke** *Baraka (Baraka)*, 1992, 96 min., spalvotas, JAV.
- **Werner Herzog** *Grizzly Man (Žmogus grizlis)*, 2005, 103 min., spalvotas, JAV.
- **Ben Hopkins** *37 ways to use a dead sheep (37 būdai panaudoti negyvą avį)*, 2006, 89 min., spalvotas, D. Britanija, Turkija.
- **Luc Jacquet** *La Marche de l'empereur (March of the pinguins; Migruojantys paukščiai: imperatoriškojo pingvino sugrįžimas)*, 2005, 85 min., spalvotas, Prancūzija.
- **Viesturs Kairiņš** *Romeo un Dzuljeta (Romeo ir Džiuljeta)*, 2004, 55 min., spalvotas, Latvija.
- **Lukas Moodyson** *Ett håll i mitt hjärta (Kiaura širdis mano)*, 2004, 98 min., spalvotas, Švedija, Danija.
- **Michael Moore** *Fahrenheit 9/11 (Farenheitas 9/11)*, 2004, 122 min., spalvotas, JAV.
- **Claude Nuridsany, Marie Pérennou** *Microcosmos: Le peuple de l'herbe (Microcosmos; Mikropasaulis)*, 1996, 80 min., spalvotas, Prancūzija, Šveicarija, Italija.
- **Marie Nyreröd** *Ingmar Bergman – 3 dokumentärer om film, teater, Fårö och livet av Marie Nyreröd (Ingmar Bergman Complete: Bergman and the Cinema; Viskas apie Bergmaną: Bergmanas ir kinas)*, 2005, 58 min, spalvotas, SVT, Švedija.
- **Marie Nyreröd** *Ingmar Bergman – 3 dokumentärer om film, teater, Fårö och livet av Marie Nyreröd (Ingmar Bergman Complete: Bergman and the Theater; Viskas apie Bergmaną: Bergmanas ir teatras)*, 2005, 58 min, spalvotas, SVT, Švedija.

- **Marie Nyrreröd** *Ingmar Bergman – 3 dokumentärer om film, teater, Fårö och livet av Marie Nyrreröd (Ingmar Bergman Complete: Bergman and Fårö Island; Viskas apie Bergmaną: Bergmanas ir Fårö sala)*, 2005, 58 min, spalvotas, SVT, Švedija.
- **Jacques Perrin** *Winged Migration (Migruojantys paukščiai)*, 2002, 90 min., spalvotas, Prancūzija.
- **Ippo Pohjola** *Daddy and the Muscle Academy: A Documentary on the Art, Life, and Times of Tom of Finland, (Tėtis ir raumenų akademija: dokumentinis filmas apie Tom of Finland meną, gyvenimą ir laiką)*, 1991, 55 min., spalvotas, Suomija.
- **Leni Riefenstahl** *Triumph des Willens (Valios triumfas)* 1938, 114 min., nespaltvotas, Vokietija.
- **Sami Saif** *Dogville confessions (Dogvilio išpažintys)*, 2003, 52 min., spalvotas, Danija.
- **Morgan Spurlok** *Super Size me (Superdidelis aš)*, 2004, 100 min., spalvotas, JAV.
- **Gary Tarn** *Black Sun (Juoda saulė)*, 2005, 84 min., spalvotas, D. Britanija.
- **Liiv E. Urmas** *Palju õnne! (Congradulations!; Sveikinam!)* 2004, 48 min., spalvotas, DV CAM, Estija.
- **Dziga Vertov** *Chelovek s kino-apparatom (Žmogus su kino kamera)*, 1929, 80 min., nespaltvotas, Rusija.