

TAUTOS ATMINTIES VAIZDAI: VIZUALINIS XX AMŽIAUS LIETUVOS ISTORIJS STEREOTIPIZAVIMAS LIETUVOS DOKUMENTIKOJE

Rūta Šermukšnytė

Doktorantė

Vilniaus universiteto Istorijos fakulteto
Istorijos teorijos ir kultūros istorijos katedra
Universiteto g. 7
LT-01122 Vilnius
El. paštas: jurgsliau@takas.lt

Kaltinant mokslininkus pernelyg menka reakcija į masinės komunikacijos priemonėse pateikiamas istorijos interpretacijas, reikia pasidžiaugti tais negausiais Lietuvos akademinės bendruomenės atstovų atsiliepimais apie istorinį filmą ar televizijos laidą, pasirodančiais spaudoje. Tačiau skaitant šiuos komentarus pastebima tendencija, kad istorijos ar kitų sričių specialistai, reaguodami į audiovizualines Lietuvos istorijos reprezentacijas, dažniausiai dėmesį atkreipia tik į žodžiais išreikštą turinį – juos piktina nepamirėtas vienas ar kitas faktas, neteisingai apibūdintas tam tikros asmenybės vaidmuo ir pan. Viena vertus, dėl tokių vertinimo prioritetų gali susidaryti įspūdis, kad svarstomos ne audiovizualinės istorijos formos, kurios priskiriamos „vaizdo kultūros“ sričiai, bet „žodžio kultūros“ pavidalai. Antra vertus, ignoruodami vizualinį kinematografinių istorijos reprezentacijų „audinį“, istorijos specialistai nepastebi, kad judančių vaizdų seka taip pat pasakoja istoriją¹.

Šio straipsnio tema – tai vaizdai Lietuvos istorijos tematika nūdienos dokumentiniuose filmuose. Imtis šios problematikos paskatino dokumentikoje pastebima tendencija vizualiai stereotipizuoti istoriją (vizualiniu istorijos stereotipizavimu laikome tų pačių istorinių kadro cirkuliaciją dokumentiniuose filmuose ir laidose). Aptarus stereotipinių vaizdų veikimo ypatybes, straipsnyje bus siekiama atsakyti į šiuos klausimus: kokios esti vizualinio Lietuvos istorijos stereotipizavimo prielaidos? kokie vaizdai yra tapę konvencionaliomis tam tikrų Lietuvos istorijos įvykių, reiškinių, procesų vizualinėmis reprezentacijomis? Tyrimo objektu pasirinkome gausiausią tematikos požiūriu filmų grupę – dokumentinius filmus XX a. Lietuvos istorine tematika, sukurtus Lietuvoje 1990–2004 metais.

kykloje analizuojant nacional-socializmo tematiką galima mokiniams demonstruoti tų laikų filmuotą medžiagą. Baimintis, kad Goebbelsio priežiūroje atsiradę filmai, net jei būtų rodomi tik dalimis ir su kritišku komentarų, nesužavėtų mokinių ir netransportuotų kino ženklais užkoduotų nederamų pranešimų. *Paschen J. Film und Geschichte // Geschichte lernen. 1994, Heft 42, S. 19.*

¹ Dėl kinematografinio vaizdo sugestyvumo Vakarų Vokietijoje šeštajame dešimtmetyje vyko diskusijos, ar mo-

Stereotipinių vaizdų veikimo specifika

Komunikacijos specialistas Johnas Fiske, svarstydamas vizualinio „realybės“ perteikimo problemas, kalba apie kinematografiniams vaizdams būdingą metonimiškumą (jis apibrėžiamas kaip procesas, kai visumą atstoja dalis)². Tam tikros vaizdų sekos fiksavimas / demonstravimas savaime yra metonimiškas, nes operatorius / transliuotojas, vadovaudamasis tam tikrais sumetimais, iš n galimų variantų išsirenka vieną visumai atstovaujantį epizodą. Vieną ar kitą pasirinkimą, anot komunikacijos specialistų, lemia keletas kriterijų. Dažniausiai kino ir TV operatoriai stengėsi ir stengiasi fiksuoti įvykius, kurie atitinka „didžiųjų antraščių“ naujienų kriterijus. Vieni iš įvykių tapimo naujienomis vertinimo pagrindų yra jų ryšys su galios institucijomis, dramomis, neįprastumu³. Taip pat atranką sąlygoja visuomenėse vyraujantys mitai⁴. Vytauto Mikalausko bei Reginos Jackūnaitės prieškarinio Lietuvos kino dokumentikos tyrinėjimai atskleidžia, jog daugiausia to meto kino operatoriai lokalizavo, personalizavo, detalizavo politinio elito gyvenimą⁵. Iš personalijų dažniausiai fiksuoti politikos vyrai: prezidentai, ministrai, kariuomenės atstovai; mažiausiai prieškarinio kino juostose išvysime kultūros veikėjų⁶.

² Fiske. J. Įvadas į komunikacijos studijas. Vilnius, 1998, p. 114–115.

³ Gudonienė V. Kodėl naujienos? // Semiotika. Šiuolaikinio socialinio diskurso analizė. 1997, Nr. 4, p. 21–25.

⁴ Fiske J. Įvadas į komunikacijos studijas, p. 115.

⁵ Jackūnaitė R. Ikiarainė Lietuvos kino dokumentika: istorijos šaltinis ir jo panaudojimas kino ir televizijos dokumentiniuose filmuose. Magistro darbas. Mašinosraštas. Vilniaus universitetas, Istorijos fakultetas, Istorijos teorijos ir kultūros istorijos katedra, 1999, p. 20–38; Mikalauskas V. Kinas Lietuvoje. Vilnius, 1999, p. 216–243.

⁶ Būtina atkreipti dėmesį, kad sovietinio dokumentinio kino kūrimo ypatybės gerokai skiriasi nuo prieškarinio laikų. Prieškarinio Lietuvos dokumentiniame kine, nors ir neįvairiausiai, buvo rodoma tai, kas iš tiesų vyko, „do-

šandien dokumentininkas, kurdamas filmus, turi remtis tam tikro metražo kinematografiniu palikimu. Tačiau kodėl esama tendencijos iš didesnės ar mažesnės kadrų gausos atsirinkti ir naudoti vis tuos pačius vaizdus?

Minėtas apraiškas reikia sieti su visuomenėse vyraujančiais mitais, kurie šiame kontekste suprantami kaip tam tikrą realybės reiškinį aiškinantys pasakojimai, paplitę populiariojoje vaizduotėje. Masinės komunikacijos specialistai savo tyrimais įrodė, kad ne tik vizualinė medžiaga yra metonimiška, bet ir patys mitai veikia metonimiškai. Anot J. Fiske'as, „vienas ženklas (...) skatina mus sukonstruoti likusių sąvokų, sudarančių mitą, grandinės dalį, taip kaip metonimija skatina sukonstruoti visumą, kurios dalis ji yra“⁷. Tirdami dokumentiką Lietuvos istorine tematika pastebime, kad tam tikri statiški ar kinematografiniai vaizdai tampa nuorodomis į populiariojoje vaizduotėje jau funkcionuojančias praeities reiškinų, įvykių, procesų interpretacijas; žiūrovai trūkstamas dalis atkuria remdamiesi kolektyvine ar kultūrine atmintimi. Dokumentinių filmų XX a. Lietuvos istorijos tematika analizė parodė, jog juose gausiai tiražuojamos sušaudytų partizanų nuotraukos yra naudojamos ne kaip žuvusių žmonių atvaizdai (t. y. istorijos vizualinei personalizacijai), bet kaip pokario partizaninės kovos metonimija, geležinkelio bėgių, vagonų ir kryžių kadrų montažas – kaip karo bei poka-

kumentinė tikrovė“ sovietmečiu rodė tai, kas turėjo būti. Pastarosios konstravimo bruožus atskleidžia jau chrestomatinių tapęs „politinių kalinių paleidimo iš Šiaulių kalėjimo“ pavyzdys. Lietuvos operatoriams gavus iš Maskvos nurodymą nufilmuoti politinių kalinių paleidimą iš Lietuvos kalėjimų paaiškėjo, jog tokių kalinių yra vos vienas kitas. Pritrūkus „autentiškos medžiagos“, į pagalbą pasitelkta inscenizacija – kaip buržuazinio režimo aukos buvo nufilmuoti Šiauliuose kalėjė jau sovietmečiu sumirti žmonės. Mikalauskas V. Kinas Lietuvoje, p. 341–342.

⁷ Fiske J. Įvadas į komunikacijos studijas, p. 115–116.

rio laikų deportacijų metonimija, o vaizdai su Stalinu ir / ar Ribbentropu ir Molotovu – kaip Rusijos ir / ar Vokietijos politikos Lietuvos atžvilgiu metonimija.

Kad vaizdas taptų vizualine nuoroda į mitą, būtina tų pačių vaizdų, išreiškiančių tam tikras konvencionalias reikšmes, cirkuliacija. Ypatingas vaidmuo čia tenka pirmiesiems tam tikrų vaizdų reikšmes „nustatantiems“ dokumentiniams filmams. Juose vizualinei medžiagai būdingas daugiareikšmiškumas iki minimumo sumažinamas pasitelkiant garsinį komentarą. Tačiau tiems patiems kadrams einant iš vieno filmo į filmą, šios „tinkamą“ dekodavimą laiduojančios priemonės nebereikia, nes ankstesniosios juostos primeta vėlesniosioms tiražuojamų vaizdų reikšmę. Semiotikų terminija, tokie vaizdai tampa pertekliniai, t. y. ne tiek informuoja (informacinio krūvio jie netenka dėl nuolatinės cirkuliacijos), kiek patvirtina jau egzistuojančias reikšmes, ryši tarp bendruomenės narių (mažoma, jog mus vienija toks pats istorijos supratimas)⁸. Istorijos estetikos specialistai atkreipia dėmesį, kad nuolatinis istorinės kino medžiagos kadrų kartojimas sąlygoja šių dokumentų „emocinę infliaciją“ – vizualiai užfiksuoti faktai netenka konkretumo, unikalumo ir tampa abstrakcijas išreiškiančiu ženklu⁹.

Tad konvencionaliomis reikšmėmis pasižyminčių vaizdų seka, kurios trūkstamus segmentus žiūrovai atkuria mintyse, reprodukuoja vis tą pačią istorijos versiją. Anot istorijos kine tyrinėtojo Antono Kaeso, tų pačių kadrų „tiražavimas“ sąlygoja, kad žiūrovų atmintyje būtų šie vaizdai įsirėžia kaip „teisingi“ tam tik-

ro laikotarpio vizualiniai reprezentantai¹⁰. Istorijos didaktikas Hansas Jūrgenas Pandelis tam tikrų vaizdų kanoną laiko imanentišku kiekvienai kultūrai ir įvardija jį kolektyvinės vaizdų atminties (vok. *kollektives Bildgedächtnis*) sąvoka. „Šių vaizdų atmintį galima įsivaizduoti kaip sumą mentalinių vizualinių reprezentacijų, kurios sudaro mūsų vidinį asmenybių, vietų, įvykių ir epochų vizualinį suvokimą“¹¹. Anot H. J. Pandelio, ši specifinė atmintis, kuri laiduoja tradicijos tęstinumą, nėra statiška, o besikeičianti pagal naujus orientavimosi poreikius. Manome, kad vizualinės atminties ribas galima praplėsti atradus naujų vaizdų (ilgametę filmų bei laidų kūrimo patirtį turintis Alfredas Bumblauskas tvirtina, kad pačios vaizdų paieškos gali tapti filmo ar laidos idėja¹²) ir naujai aktualinius senus – stereotipinių kadrų kaip istorijos šaltinių „prakalbinimas“ taikant išorinę ir / ar vidinę jų kritiką¹³ leistų atskleisti naujų šių kadrų reikšmių.

Vizualinio Lietuvos istorijos stereotipizavimo prielaidos

Lietuvoje gajas vizualinio Lietuvos istorijos stereotipizavimo apraiškas visų pirma sąlygoja tam tikros kinematografinės tendencijos. Pas mus nuo pat Atgimimo laikų kiekybiškai vyrauja filmai ir laidos istorine tematika, generuojantys nacionalistinį naratyvą, kuris pagrin-

¹⁰ Kaes A. Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film. München, 1987, S. 90.

¹¹ Pandel H. J. Bild und Film. Einsätze zu einer Didaktik der „Bildgeschichte“ // Geschichtsbewußtsein und Methoden historischen Lernens / Hg. B. Schönemann, U. Uffelman, H. Voit. Weinheim, 1998, S. 163.

¹² Bumblauskas A. Vizualinė istorija: koncepcijos paieškos atnaujintos istorikos ir dramaturgijos kontekstuose // Istoriofija ir atvira visuomenė. Vilnius, 1998, p. 312–313, 315–316.

¹³ Tapinas L. Dokumentinis filmas kaip istorijos šaltinis // LAMMD. Istorija. 1977, Nr. XVII (1), p. 19.

⁸ To paties, p. 32; Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973, с. 19–20.

⁹ Гулыга А. В. Эстетика истории. Москва, 1974, с. 123.

diniu istorijos subjektu laiko tautą, o jos saviraišką suvokia kaip tautinę valstybę. Šiam pasakojimui būdingas teleologiškumas, politinės orientacijos misija (istorija kaip tautos istorijos mitas¹⁴), pretenzija į nešališką objektyvumą bei monoperspektyvumas (vieningas, „nelankstus“ požiūris, užkertantis kelią kitų istorijos aiškinimo perspektyvų integravimui). Ši kino ir televizijos produkcija tematikos požiūriu yra orientuota į vieną ar kelis su valstybingumu susijusius lūžinius įvykius: tautos ištakas, valstybingumo susiformavimą, stiprėjimą, silpnėjimą, netektį, politines bei kultūrines jo susigrąžinimo pastangas, ir atspindi segmentuotą tautinę sąmonę, kurios struktūrą Stasys Yla taip ironiškai išvardijo: „Štai Vytauto gadinės gabalas, paskui Valančiaus ir Kudirkos. Atskiras gabalas Mažvydas ir Donelaitis, ir Maiornis, gal dar Baranauskas. Paskui savanoriai, Vasario 16 aktas, nepriklausomybės kovų gabalas, na, ir nepriklausomybės laikų ištisinė filmėlė. Mindaugo gabalas dar mūsų sąsąmonėje.“¹⁵

Esant tokioms tendencijoms, galime atrasti vos vieną kitą filmą ar laidą, kuriuose konkreiti regimoji informacija būtų sureikšmintą kaip fenomenas¹⁶. Tautos istorijos mito funkciją atliekantiems kino bei televizijos kūriniams istorine tematika nėra jokios būtinybės vaiz-

dus „prakalbinti“ kaip specifinius istorijos dokumentus – juk istorija siekiama patvirtinti bendros kilmės saistomos bendruomenės ryšį, o ne informuoti, bei stabilizuoti, o ne keisti istorinę sąmonę. Išimčių pasitaiko tik tais atvejais, kai dokumentikoje naudojama vizualinė medžiaga atspindi kitą mitologiją. Daug tokio dekonstravimo pavyzdžių aptiksime Lietuvos dokumentiniuose filmuose, naudojančiuose sovietinės kino dokumentikos kadrus. Tada diktorius tekstas ir vaizdas montuojami remiantis *kontrapunkto* principu (t. y. žodis ir vaizdas „kalba“ apie skirtingus dalykus)¹⁷ – tekstui demaskuojant sovietinės kino medžiagos „falšą“, vaizdas tampa savotiška antiilustracija. Tai *ideologinio montažo* tradicija, meninių aukštumų pasiekusi sovietinės kinematografininkės Estheros Schub filmuose – menininkė carinės Rusijos kino dokumentiką sumontavo pagal savo erdvėlaikiui priimtina perspektyvą¹⁸. Tačiau, kaip pažymi Skirmantas Valiulis, vienos klišės keitimas kita – tai paprasčiausias ir kino dramaturgų fantazijos seklumą liudijantis veiksmas. „Norint rimčiau konfrontuoti su resovietizacininkais reikia ir geresnio istorinės bei kino medžiagos pažinimo, ir naujų minčių erdvės.“¹⁹ Pažymėtina, kad Lietuvos dokumentikoje esama ne tik sovietinio kino dekonstravimo pavyzdžių. Filme „Lietuvos respublikos prezidentai 1918–1940“ aptiksime retesnę –

¹⁴ Plačiau apie tautos istorijos mitą žr.: *Šutininė I.* Kanonai tautos istorijos mituose: pastovumas ir kaita // *Kanonai lietuvių kultūroje*. Šiauliai, 2001, p. 18–25.

¹⁵ *Yla S.* Veidai ir vardai mūsų kultūroje. Chicago, 1973, p. 52.

¹⁶ Ikonografinės ar kinematografinės medžiagos, kaip XX a. istorijos šaltinio, aktualinimas yra būdingas kai kurioms LRT tebekuriamo laidų ciklo „Laiko ženklai“ laidoms, TV laidai „Vasario 16-oji mįslė ir ieškojimai“ (sc. aut. A. Bumblauskas, E. Dargužis, rež. J. Banys, filmavimo grupė – UAB „Kupolė“, LRT, 1999 m.), dokumentiniam filmui „Dar rašoma istorija“ (aut. V. Damaševičius, J. Matonis, LNK, 2000 m.). Ne vieną vaizdą kaip fenomeno sureikšminimo atvejį matėme, tiesa, ne XX a., bet senajai Lietuvos istorijai skirtuose „Būtovės slėpiniuose“.

¹⁷ *Кракаур 3.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Москва, 1974, с. 159–160.

¹⁸ Anot Erno Opgenoorth, paprastai keičiantis santvarkoms naujoji ideologija būna paremta „anksčiau“ ir „dabar“ opozicija – pirmąjį dėmenį dokumentiniame kine reprezentuoja ne nauji kadrai, bet jau egzistuojanti, praeityje kitiems tikslams sukurta kino ir ikonografinė medžiaga. Taip, pasak šio tyrinėtojo, gimsta *kino kompliacija*. *Opgenoorth E.* Volksdemokratie im Kino. Propagandistische Selbstdarstellung der SED im DEFA – Dokumentarfilm 1946–1957. Köln, 1984, S. 73.

¹⁹ *Valiulis S.* Kinas, istorija ir ideologiniai kontekstai // *Lietuvos sovietinė istoriografija*. Vilnius, 1999, p. 266.

Vokietijos kaizerio Vilhelmo II laikų kino medžiagos – kritinį aptarimą²⁰.

Tačiau būtų netikslu vaizdų cirkuliaciją sieti vien su kūrėjų veikiau nesąmoninga intencija „tiražuoti“ vis tą pačią istoriją. Vizualinis istorijos stereotipizavimas kyla ir dėl tam tikros nerašytinės vaizdų naudojimo tradicijos, beje, būdingos ne vien Lietuvai. Kokiai nors Lietuvos televizijai nusipirkus iš vaizdo ir garso archyvų nepigiai kainuojančią tam tikros istorinės kino medžiagos kopiją, po panaudojimo ji tampa tos televizijos videotekos nuosavybe ir tarnauja kitiems filmams ar laidoms. Taip pat pasitaiko atvejų, kai režisierius filmui ar laidai naudoja savo ankstesnės produkcijos ar kitų režisierių vaizdus²¹.

Kaip kontrargumentas pirmiau išdėstytoms mintims dėl tų pačių vaizdų „tiražavimo“ galėtų būti išsakytas teiginys, jog Lietuvos kino bei televizijos dokumentininkai stokoja kinematografinės medžiagos, nes didelės jos dalies netekome okupacijų metais. Tačiau manytume, kad problema kyla ne dėl vizualinio paveldo trūkumo, bet dėl nepakankamų kinematografinių šaltinių paieškų. Esama duomenų, kad li-tuanistinės kino medžiagos yra Prancūzijos, Vokietijos, Anglijos, Danijos, Rusijos, Jungtinių Valstijų bei kitų šalių videotekose, privačiuose archyvuose²². Tačiau iš Lietuvos kino kri-

tikų ir pačių filmo kūrėjų lūpų kartkartėmis pasigirsta priekaištų „tinginiams“ dokumentininkams, kurie retai lankosi archyvuose, mažai skaito ir domisi, nesuvokia fakto, dokumento vertės²³. Tad atrodo, kad kol tarp kinematografinių neprigis užsienio dokumentininkų tradicija kiekviename filme pateikti originalią temos traktuotę, naują kino bei ikonografinę medžiagą, tol istorinių vaizdo ir / ar garso įrašų paieškos daugiausia liks archyvarų bei negausių Lietuvos kino istorikų rūpestis²⁴.

Taip pat esti požymių, kad uždaro vaizdų cirkuliacijos priežastis galėtų būti ir specifinė problema – istorinio vaizdo kaip dokumento nesuvokimas. Tai rodo tendencija vizualiai falsifikuoti istoriją nekorektiškai „cituojančią“ istorinę kino medžiagą. Tokio kinematografinių kadrų panaudojimo pavyzdžių galime aptikti bendros Lietuvos ir Danijos gamybos dokumentiniame filme „Sugrįžimas į praeitį“, pasakojančiame apie lietuvius, po Antrojo pasaulinio karo pasitraukusius į Daniją²⁵. Diktorės teiginiai, jog „Antrasis pasaulinis karas atnešė

²³ Paukštytė R. Ne tik apie vieną „Epitafiją...“ // Kinas. 1998–1999, žiema, p. 24–25; Šilinis R. „Įvertinkite litais gyvo Maironio kadrus“ // Ten pat, p. 8–13.

²⁴ Atkreiptinas dėmesys, kad užsienyje vaizdo ir / ar garso dokumentų paieška ir analize užsiima istorikai. Deja, Lietuvoje tokios tradicijos kol kas nėra. Dar 1977 m. Laimonas Tapinas rašė, kad LTSR Centrinio valstybinio kino-foto-fono dokumentų archyvu naudojasi rašytojai, žurnalistai, bet niekada arba labai retai – istorikai (*Tapinas L. Dokumentinis filmas kaip istorijos šaltinis*, p. 17–18.). Įdomu tai, kad praėjus beveik 30 metų nuo jo straipsnio pasirodymo, situacija nėra kiek nepasikeitė. To priežasčių gali būti keletas: 1. *Specifinės kalbos barjeras* – istorikai pripratę dirbti su rašytiniais dokumentais, o čia susiduriama su vizualiniais arba audiovizualiniais šaltiniais, kuriems tirti būtina specifinė metodika; 2. *Specifinių žinių barjeras* – istorikai, dirbantys su vaizdo ir / ar garso medžiaga, turi pūikiai išmanyti tam tikro laikotarpio personalijas, aprangą, vietas, vizualines detales ir t. t.; 3. *Finansinis barjeras* – kino medžiagos peržiūra Lietuvos centrinio valstybės archyvo Vaizdo ir garso dokumentų skyriuje yra mokama.

²⁵ Dok. filmas „Sugrįžimas į praeitį“, rež. D. Jokubėnienė, op. R. Kaminskas, LRT, Danijos TV 2, Baltic Media Centre, 1996 m.

²⁰ Dok. filmas „Lietuvos respublikos prezidentai 1918–1940“, rež. R. Šilinis, op. A. Prockys, R. Kuprys, LKS, 1997 m.

²¹ Pavyzdžiui, filmuose „Gėlė ant tako“ bei „Įteisintas blogis“ panaudoti vaizdai iš filmo „Šiaurės Golgota“, Edmundas Zubavičius dalį filme „Partizanės“ panaudotos medžiagos pritaikė kitai savo juostai – „Vienatvės pilnatis“ (dok. filmas „Šiaurės Golgota“, rež. R. Šliažas, op. E. Kryžanovskis, LRT, 1991 m.; dok. filmas „Gėlė ant tako“, rež. V. Damaševičius, op. A. Baronas, A. Janukėnas, LRT, 1993 m.; dok. filmas „Įteisintas blogis“, rež. B. Morkevičius, op. A. Liutkevičius, LRT, 2001 m.; dok. filmas „Partizanės“, rež. E. Zubavičius, op. A. Liutkevičius, LRT, 1995 m.; dok. filmas „Vienatvės pilnatis“, rež. E. Zubavičius, op. A. Liutkevičius, LRT, 1996 m.).

²² Valiulis S. Kinas, istorija ir ideologiniai kontekstai, p. 271; Jackūnaitė R. Ikikarinė Lietuvos kino dokumentika, p. 16–17.

Lietuvai daug nelaimių – dėl nacių bei vėlesnės sovietų okupacijos Lietuva neteko trečdalia savo gyventojų“, dengiami tikrai ne Lietuvos istoriją reprezentuojančiais vaizdais.

Esama ir lietuviškosios kino medžiagos abejotino panaudojimo atvejų. Vieną jų galima aptikti filme „Dvi okupacijos“²⁶. Vizualiniu požiūriu šiai juostai lyg ir nieko prikišti negalima – vokiečių okupacija yra reprezentuojama vokiečių Lietuvoje fiksavusios kino kronikos kadrais. Tačiau analizuojant šią juostą nustebina diktoriaus komentaras. Demonstruojant rikiuotėje stovinčius vyrus, laikančius kastuvus, ir puskarininkui kažką kalbant (originalus garisas nėra pateikiamas), teigiama, jog vokiečiai lietuvius laikė bukalgalviais ir neišmanėliais – esą tai liudija kino medžiagoje užfiksuotas kastuvo bei kitų įrankių konstrukcijos aiškinimas. Detali šios apie 1943–1944 metus sukurtos kino kronikos analizė rodo, kad jos kadrai tikrai nebuvo skirti lietuviams žeminti²⁷. Trečiojoje kino kronikos dalyje, kuri buvo panaudota filme „Dvi okupacijos“, matome Reicho darbo tarnybą atliekančius lietuvius, kurių pagrindiniai atributai buvo kariška vokiečių uniforma ir kastuvai²⁸. Kinematografinėje medžiagoje užfiksuota, kaip jie atlieka mankštą su kastuvais, klausosi puskarininkio, supažindinančio

su darbo įrankiais, pamokymų. Kronikos fragmentas baigiamas kreipimusi į lietuvių tautos atstovus, kuriame vyrai, gimę 1926 metais, raginami imti pavyzdį iš kronikoje užfiksuoto Lietuvos jaunimo ir stoti į Reicho darbo tarnybą. Taigi tai vienas iš daugelio šios tarnybos veiklą propaguojančių, bet ne lietuvius žeminančių siužetų, saugomų Vaizdo ir garso dokumentų skyriuje. Šis pavyzdys rodo, kaip pasirenkant tam tikrus šių dienų filmo konceptą atitinkančius kadrus ir juos uždengiant tų kadrų prasmę iškraipiančiu komentaru, gaunama vizualinė istorijos falsifikacija (keista, kaip tokie kinematografininkų veiksmai praprusdo pro gausų šį filmą konsultavusių specialistų būrį).

Šie bei kiti nepaminėti vaizdų „citavimo“ atvejai rodo, jog vaizdas dalies Lietuvos kinematografininkų vis dar yra suvokiamas kaip iliustracija, o ne kaip vizualus istorijos šaltinis, fiksuojantis konkretų faktą, jo unikalumą, ir kuriam, kaip ir rašytiniam, turi būti rodoma derama pagarba. Anot Arsenijaus Gulygos, kino medžiagą kaip vizualinį „apvalkalą“ naudojantys kūriniai yra artimi pseudoistorijoms, kuriose tik sudaroma praeities tyrimo iliuzija, o iš tiesų ji (praeitis) dar labiau paslepama po tankia žodžių ar vaizdu užuolaida²⁹.

Konvencionalios XX a. Lietuvos istorijos vizualinės reprezentacijos

Aptarę stereotipinių vaizdų funkcionavimo bei atsiradimo mechanizmą, pereikime prie konkrečių vaizdų, tapusių konvencionaliomis tam tikrų Lietuvos XX a. įvykių, reiškinių, procesų vizualinėmis reprezentacijomis. Pateiksime dažniausiai naudojamų kadrų pavyzdžius.

Lenkiškąjį prieškarį Vilnių dažniausiai reprezentuoja iš Varšuvos dokumentinių filmų

²⁶ Dok. filmas „Dvi okupacijos“, rež. A. Digimas, op. V. Digimas, A. Triškus, LKS, 1995 m.

²⁷ Kinas kronika „Hitlerinė okupacija Lietuvoje“, 3 dalis – „Lietuvių jaunimo darbo tarnybos diena“ // Lietuvos centrinio valstybės archyvo Vaizdo ir garso dokumentų skyrius, S. v. nr. 991.

²⁸ Tiesa, nesant šaltinotyrinės šios istorinės kino medžiagos analizės, šimtu procentu tvirtinti, kad ji užfiksavo lietuvius, negalima; be to, nėra aiški ir šios mankštos lokalizacija. Istorikas doc. dr. Sigitas Jegelevičius, kuriam esame dėkingi už vertingas konsultacijas šiuo klausimu, abejoja, ar iš tiesų Lietuvoje galėjo būti nufilmuoti Reicho darbo tarnybą atliekantys vyrai – juk pats tarnybos pavadinimas nurodo teritoriją, kurioje ji buvo atliekama, t. y. buvusį Reichą, o ne Ostlandą, į kurį, be kitų kraštų, įėjo ir Lietuva.

²⁹ Гулыга А. В. Эстетика истории, с. 123.

studijos archyvo gauti kadrai: Vladislavo Velynso kavalerijos pulkas, 1919 metais įžygiuojantis pro Aušros vartus, lenkų vėliava Gedimino pilies bokšte, Vilniuje viešintis Juzefas Pilsudskis, lenkų kariuomenės paradas Gedimino prospekte. Vilniaus grąžinimo Lietuvai 1939 metais įvykis yra perteikiamas tais pačiais metais sukurto filmo „Vilniaus krašto grąžinimas“ kadrais, iš kurių populiariausi užtvaro, skiriančio Lietuvą ir tuometinį lenkiškąjį Vilniaus kraštą, perpjovimo ceremonija ir kariuomenės žygio į Vilnių scenos. Šie, o ne kiti kadrai iš kino juostos metražo atrenkami, nes yra patys koncentriškiausi idėjos požiūriu. Anot retorikos specialistės Reginos Koženiausienės, didžiausias metonimijos pranašumas ir yra glaustumas, tikslumas, esmės užčiuopimas³⁰.

Klaipėdos krašto atitekimą nacionalsocialistinei Vokietijai dažniausiai reprezentuoja kadrai iš 1964 metais sukurto Raimondo Vabalo dokumentinio filmo „Stinga tik fiurerio“, kuris atliko to meto ideologinį uždavinį – atskleisti tariamas revanšistines VFR pretenzijas į Klaipėdos kraštą. Juostoje buvo panaudota iš Vokietijos archyvų gauta kino kronikos medžiaga, užfiksavusi Hitlerio kelionę į Klaipėdą ir viešnagės joje akimirkas, ir VFR neofašistų sueigos kadrai. Nūdienos Lietuvos dokumentininkus, žinoma, domina hitlerinių laikų kino medžiagos fragmentai. Peržvelgus filmus, naudojančius nacių kadrus, galima daryti išvadą, kad Lietuvos kinematografininkai labiausiai mėgsta epizodą, kai baltais dažais yra uždažomas lietuviškas užrašas „Klaipėdos bilietai kasa“, paliekant vien vokiškąjį „Kartenverkauf – Fähr“ pavadinimą. Šis pavyzdys, kaip panaikinus sovietinės interpretacijos sluoksnį gaunamas „grynuolis“ – kino dokumentas, kuris vėlei „apvoliojamas“ nepriklausomos Lietuvos laikus atitinkančiais aiškinimais, byloja apie daugiareikšmę vaizdo prigimtį ir iš to išplaukiantį jo tinkamumą įvairioms istorijos aiškinimo prieigoms (kino montažo teorijoje šiam reiškinui nusakyti naudojama iš chemijos pasiskolinta „valentingumo“ sąvoka).

Lietuvos aneksija į SSRS sudėtį kinematografiškai pateikiama pasitelkus 1940 metais sukurto kino metraščio kadrus, kuriuose 1940 m. liepos 30 d. Liaudies seimo delegacija vyksta į Maskvą prašyti SSRS Aukščiausiosios Tarybos priimti Lietuvą į SSRS sudėtį. Kolektyvizacijos procesai sovietinėje Lietuvoje reprezentuojami inscenizuotais grūdų pristatymo valstybei sovietinės kino kronikos kadrais. Dalies jų, kaip ir politinių kalinių paleidimo iš Šiaulių kalėjimo, filmavimo aplinkybės pirmą kartą paties operatoriaus Stasio Vainalavičiaus parodomos filme „Lietuviški kino dienoraščiai“³¹. Vizualinio istorijos „falsifikavimo“ procese dalyvavusio kinematografininko prisiminimai atskleidžia, kad dokumentika sovietmečiu rodė ne tai, kas buvo, bet tai, kas turėjo būti. Žiūrovui nelieta abejonių, kad kadruose matomi žmonės – tai paprasčiausi statistai tarp butaforinių daiktų.

Pažymėtina, kad šie metai iš metų tiražuojami vaizdai pasitelkiami kaip fonas smulkesniems įvykiams parodyti. Pavyzdžiui, Stalino, nacių kino dokumentikos, Vilniaus susigrąžinimo, Liaudies seimo delegacijos vykimo į Maskvą „parsivežti Stalino saulės“ epizodų montažas filme „Ketvirtasis prezidentas“, skirtame Lietuvos laisvės kovos sąjūdžio tarybos prezidiumo pirmininkui Jonui Žemaičiui – „Vytautui“, perteikia partizaninio pasipriešinimo politinį kontekstą³².

Pažymėtina, kad šie metai iš metų tiražuojami vaizdai pasitelkiami kaip fonas smulkesniems įvykiams parodyti. Pavyzdžiui, Stalino, nacių kino dokumentikos, Vilniaus susigrąžinimo, Liaudies seimo delegacijos vykimo į Maskvą „parsivežti Stalino saulės“ epizodų montažas filme „Ketvirtasis prezidentas“, skirtame Lietuvos laisvės kovos sąjūdžio tarybos prezidiumo pirmininkui Jonui Žemaičiui – „Vytautui“, perteikia partizaninio pasipriešinimo politinį kontekstą³².

³¹ Dok. filmas „Lietuviški kino dienoraščiai“, rež. S. Beržinis, op. Z. Putilovas, LKS, 1991 m.

³² Dok. filmas „Ketvirtasis prezidentas“, rež. J. Sabolius, op. K. Zalieckas, LRT, 1995 m.

³⁰ Koženiausienė R. Retorika. Iškalbos stilistika. Vilnius, 1999, p. 222.

Tačiau istorijos vizualinį stereotipizavimą sąlygoja ne tik tų pačių vaizdų tiražavimas, bet ir konvencionalaus tam tikrą laikotarpį reprezentuojančio „ikonografijos rinkinio“ susiformavimas. A. Kaesas, turėdamas omenyje vokiečių istorinį vaidybinių filmą, teigia, jog per keletą dešimtmečių susiklostė nacizmo ir pokario laikų ikonografijos, kurios filmuose iš naujo yra reprodukuojamos. Nacionalsocialistinės Vokietijos indeksais tapo uniformos, svastika, skusti sprandai, juodi odiniai batai bei gąsdinantys žingsniai, pokario Vokietijos – grįžtantys kareiviai, moterys griuvėsiuose, imitę amerikiečių kareiviai³³. Grįžtant prie Lietuvos kinematografijos, būtina pažymėti, kad Atgimimo kino bei TV dokumentika suformavo konvencionalų Atgimimo ikonografijos rinkinį. Jį sudaro mitingų Vingio parke³⁴, ekshu-

³³ Kaes A. Deutschlandbilder..., S. 29–30.

³⁴ Beje, Lietuvoje kinematografininkai ir žurnalistai pirmosiomis Atgimimo dienomis nesuskubo fiksuoti nacionalinių jausmų bei praktikų vaizdų – 50 metų skiepyta mintis nefilmuoti politiškai pavojingų realiųjų padarė savo. „Jei koks smalsuolis panorėtų pamatyti bent kelis kadrus iš Lietuvos Atgimimo pradžios, pavyzdžiui, būsimąjo Sąjūdžio preliudijos Rašytojų sąjungoje, „Kultūros barų“ organizuotų forumų ar Sąjūdžio gimimo dieną Mokslų Akademijoje (...) – nieko iš to neišeitų, nes tokių scenų „Dokumentika“ tuo metu dar nefiksavo“, – teigia J. Balčiūnaitė (*Balčiūnaitė J. Viltys... // Kinas. 1990, Nr. 2, p. 4.*). Turime tik kai kurių entuziastų savarankiškai slaptaifilmuotų kadrų iš 1987 m. rugpjūčio 23 d. prie Mickelvičiaus paminklo, 1988 m. badavimo dėl politinių kalinių išlaisvinimo akcijos (*Oginskaitė R. Nepriklausomybės belaisviai // Kinas. 1991, Nr. 5, p. 3.*). Lūžiniu momentu laikytina 1988 m. rugpjūčio 23 d. – tądien vykusį Juodojo kaspino dienos mitingą filmavo ir žurnalistai, ir kino operatoriai. Vėliau televizijos ekrane buvo galima išvysti kadrus iš įvairiausių socialinių praktikų (pradedant paminklo ar memorialinių lentų atidengimu ir baigiant iškilmingais minėjimais), Lietuvos Persitvarkymo Sąjūdžio forumą, Sąjūdžio steigiamąjį suvažiavimą, Aukščiausiosios Tarybos posėdžius ir t. t. Šie vaizdai buvo savotiškas elgsenos mitinguose, minėjimuose, pamaldose, perlaidojimuose, šūkių, dainų, sentimentų ar kitokių ištikimybės tautai demonstravimo formų „pradžiamokslis“, padėjęs nacionaliniam jausmui tapti neatsiejama individualaus gyvenimo dalimi.

macijų, memorialinių bei religinių ritualų scenos. Naktį iš sausio 12-osios į 13-ąją Lietuvos televizijos foje matomi desantininkai, radijo diktorių Bernadetos Lukošūtės ir Algimanto Saduko kalba, Eglės Bučelytės paskutiniai žodžiai Lietuvos televizijos programoje, Vytauto Landsbergio kreipimasis į prie Parlamento susirinkusią minią bei bendra visų malda, skerdynės prie televizijos bokšto bei žuvusiųjų laido tuvės, barikados prie Seimo rūmų – vienokia ar kitokia šių epizodų kombinacija reprezentuoja 1991 metų kruviniuosius sausio įvykius.

Pabaigai reikėtų pažymėti, kad vizualinio Lietuvos istorijos stereotipizavimo tendencijos jokiū būdu nereiškia, kad nesama kitaip mąstančių ir dirbančių kinematografininkų. Lietuvos dokumentikoje yra žmonių, kurie suvokia griežtus istorinio dokumentinio kino žanro reikalavimus, šiems dokumentininkams naujų vaizdų ir novatoriškų kinematografinių (o kartais ir istoriografinių) sprendimų paieškos yra neatsiejama kūrybos dalis. Tačiau tai jau kito straipsnio objektas.

Išvados

Vizualinio Lietuvos istorijos stereotipizavimo apraiškas pirmiausia sąlygoja tam tikros kinematografinės tendencijos. Lietuvoje nuo Atgimimo laikų vyrauja filmai, kurie laikytini nacionalistinio naratyvo kinematografinė adaptacija. Šiam pasakojimui, be kitų savybių, būdinga istorijos kaip tautinių vertybių įteisینimo, tautinės tapatybės formavimo ir stabilizavimo, o ne istorinės atminties įvairinimo ir ko-regavimo, kritinio mąstymo ugdymo misija. Šia – istorijos kaip tautos istorijos mito – samprata besiremiančioje dokumentikoje nėra siekiama sukurti naują vizualinį ir verbalinį pasakojimą apie praeities tikrovę, o daroma vėl atpažįstama tai, kas ankstesniuose filmuose jau buvo matyta ir girdėta. Nuolat cirkuliuojantys

vaizdai tokioje kūryboje tampa ne tiek apie konkrečius įvykius, reiškinius, procesus vizualiai bylojančiais dokumentais, kiek ženklais – nuorodomis į populiarioje vaizduotėje jau funkcionuojančias praeities interpretacijas.

Tų pačių vaizdų kartojimas sietinas ir su vaizdinės medžiagos kaip iliustracijos, o ne konkretų faktą užfiksavusio istorijos šaltinio samprata. Dėl tokios dokumentininkų mąstysenos vangiai vykdomos naujos kino medžiagos paieškos užsienio vaizdo ir garso archyvuose, nevengiama Lietuvos istoriją reprezentuo-

ti ne Lietuvos faktus užfiksavusiais kadrais ar užkadriniu komentaru iškraipyti tikrąją vaizdų reikšmę.

Matomos tendencijos tais pačiais kinematografiniais vaizdais ar jų vienokia ar kitokia kombinacija reprezentuoti šiuos lūžinius XX a. Lietuvos valstybingumo istorijos įvykius ir procesus: Vilniaus krašto bei Klaipėdos krašto okupaciją, Vilniaus krašto susigrąžinimą, Lietuvos aneksiją į SSRS sudėtį, kolektyvizaciją, Atgimimą bei 1991 m. sausio 13-osios kroniką.

VIEWS OF THE NATION'S MEMORIES: A STEREOTYPED VISION OF THE LITHUANIAN HISTORY OF THE 20TH CENTURY IN LITHUANIAN DOCUMENTARY FILMS

Rūta Šermukšnytė

Summary

The article aims to answer to the following questions: what are the reasons of the stereotyped vision of the Lithuanian history? What views have become conventional representations of certain historical events, phenomena and processes in Lithuania? A series of documentary films on the Lithuanian history of the 20th century created in 1990–2004 has been chosen as the object of the analysis.

The analysis has shown that manifestations of stereotyped visions of the Lithuanian history are determined by certain cinematographic tendencies. Historical films and programmes that are considered to be an adaptation of the national narrative cinematography have been predominant since the Lithuanian independence in 1991. This kind of narration is characterized by validation of history as a national value, formation of national identity and its stabilization rather than diversification and correction of the historical memory or the development of critical thinking. The current documentary material that is based on the understanding of history as a myth of the nation's history is not aimed at creating a new visual

and verbal narration about the realities of the past, but rather at recognizing what has been said and made in the previous works.

The repetition of the visions is also related to visual material as illustration rather than a perception of it as a historical source of a certain fact. Due to such thinking of creators of documentary films, they are not very ardent in seeking for new material for films in foreign archives of view and sound. Also Lithuanian history sometimes is being represented by pictures taken from facts that are not originally Lithuanian. Besides, sometimes a real meaning of views is being hidden under an additional comment behind the picture.

Such tendencies have been observed in representing the most important historical events and processes for the Lithuanian statehood of the 20th century – namely, the occupation of Vilnius and Klaipėda, the restitution of Vilnius, the annexation of Lithuania by the Soviet Union, collectivization, the National revival Movement „Atgimimas“ of the 1991, and finally, the events of January 13th.

*Įteikta 2005 05 30
Priimta spaudai 2005 06 23*