

10 MENO ISTORIJOS STUDIJOS
ART HISTORY STUDIES
LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS
LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE



Meninės kultūros
(trans)lokalumas /
(Trans)locality
of Artistic Culture

Vilnius, 2021

Sudarytojos | Edited by

Dr. Lina Balaišytė, Dr. Gabija Surdokaitė-Vitienė

Redakcinė kolegija | Editorial Board

Pirmininkė | Editor-in-Chief

Dr. (hp) Laima Laučkaitė-Surgailienė

(Lietuvos kultūros tyrimų institutas)

Pirmininkės pavaduotoja | Vice-editor

Dr. Gabija Surdokaitė-Vitienė

(Lietuvos kultūros tyrimų institutas, tel. +370 655 72746, el. paštas: gabija.surdokaite@gmail.com)

Atsakingasis sekretorius | Editorial Secretary

Ass. prof., Dr. Helmutas Šabasevičius

(Vilniaus dailės akademija, tel. +370 682 35546, el. paštas: helmutas.sabasevicius@gmail.com)

Nariai | Members

Prof., Dr. habil. Jagoda Hernik Spalińska

(Lenkijos mokslų akademijos Meno institutas | Instytut Sztuki PAN, Warszawa, Poland)

Prof., Dr. habil. Béatrice Joyeux-Prunel

(Ženevos universitetas, Šveicarija | Université de Genève, Switzerland)

Prof., PhDr. Jindřich Vybíral

(Meno ir dizaino akademija, Čekija | Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Praha, Czech Republic)

Prof. Dr. Isabel Wünsche

(Jacobso universitetas, Vokietija | Jacobs University, Bremen, Germany)

Visi straipsniai recenzuojami dviejų recenzentų

Redaktorė | Language editor

Margarita Dautartienė

Vertėjas | Translator

Adomas Vitas

Dailininkė | Design by

Elona Marija Ložytė

Maketuotoja | Layout by

Daiva Mikalainytė

© Lietuvos kultūros tyrimų institutas | Lithuanian Culture Research Institute, 2021

ISSN 2783-6193

Turiny / Content

LIETUVOS SAKRALINĖ DAILĖ: ŠVČ. MERGELĖS MARIJOS ATVAIZDAI

LITHUANIAN RELIGIOUS ART: IMAGES OF THE BLESSED VIRGIN MARY

Asta Giniūnienė

Švč. Mergelės Marijos atvaizdai atgailos kanauninkų Videniškių bažnyčioje 7

The Cult and Images of the Blessed Virgin Mary in the Canons

Penitentiary Church in Videniškiai 31

Gabija Surdokaitė-Vitienė

Skausmingosios Švč. Mergelės siužetai Lietuvos liaudies dailėje:

pirmavaizdžio problema ir populiarumas 33

The Sorrowful Virgin Mary in Lithuanian Folk Art:

the Question of Prototype and Popularity 54

MENO (TARP)TAUTIŠKUMAS LIETUVOS RESPUBLIKOJE (1918–1940)

(INTER)NATIONALITY OF ART IN THE REPUBLIC OF LITHUANIA

(1918–1940)

Milda Adamonytė

Sakralinės architektūros modernėjimas Lietuvoje 1918–1940 m.:

architekto Vytauto Landsbergio-Žemkalnio bažnyčios 55

Modernisation of Ecclesiastical Architecture in Lithuania in 1918–1940:

the Churches of Architect Vytautas Landsbergis-Žemkalnis 96

Skirmantė Smilingytė-Žeimienė

Apie Marijampolės valstybinę amatų mokyklą 97

The State Craft School in Marijampolė 125

Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė

Prie liaudies meno tyrimo ištakų: ankstyvoji

Pauliaus Galaunės tautodailės puoselėjimo veikla 127

The Origins of Folk Art Research: Paulius Galaunė's

Early Upheld Activities of Folk Art 154

KULTŪRINĖS PRAKTIKOS POLITIKOS LAUKE

CULTURAL PRACTICES IN THE POLITICAL AREA

Jolita Mulevičiūtė

Lietuvos muziejai ir Rusijos imperijos muziejininkystės strategijos 155

Lithuanian Museums and the Russian Imperial Museum Strategies 190

Olga Mastianica

„Už Tėvynę ir Carą“: 1812 m. karo 100-mečio šventimas

kaip jaunimo imperinio lojalumo konstravimo įrankis 191

‘For the Fatherland and the Tsar’: Celebrating the 100th Anniversary
of the War of 1812 as a Tool for Building Imperial Loyalty of the Youth 223

Giedrė Jankevičiūtė

Amžininkų dailė nacionaliniuose rinkiniuose: Vilniaus dailės
integravimas į Lietuvos meninį paveldą 1939–1944 m. 225Contemporary Art in National Collections: Integration
of Vilnius Art into the Lithuanian Artistic Heritage in 1939–1944 259

Renata Šukaitytė

Karo Ukrainoje įrodymai Šarūno Barto filme „Šerkšnas“ (2017) 261

Evidence of the War in Ukraine in Šarūnas Bartas' Film 'Frost' (2017) 290

Renata Šukaitytė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

Karo Ukrainoje įrodymai Šarūno Barto filme „Šerkšnas“ (2017)

Filmas sudaužė mano širdį. Karas mums atrodo labai toli, bet išties jis visai arti mūsų. Bartas ypač vaizdingai parodė karo realybę.

Claire Denis¹

Šiame straipsnyje analizuojami vizualiniai karo Ukrainoje įrodymai Šarūno Barto vaidybiniame filme „Šerkšnas“, pasitelkiant Elizabethos Cowie² ir Billo Nicholso³ teorines įrodymo medijose sampratas. Barto karo dramoje, naudojant vaidybinio ir dokumentinio kino konvencijas, fiksuojami 2014 m. Rusijos neteisėtai įvykdytos Ukrainos dalies teritorijos aneksijos ir po jos tęsiamų karinių veiksmų Rytų Ukrainoje padariniai. Filme žiūrovas nemato akivaizdžių karo veiksmų, susidūrimų su Rusijos kariais ir separatistais-kovotojais, tačiau stebi kino ir mobiliojo telefono kamera užfiksuočius ukrainiečių karių liudijimus, sugriautų gyvenviečių, užminuotų laukų, fronto linijos ir panašius vaizdus, kurie patvirtina, kad karas išties vyksta ir palieka gilų įspaudą Ukrainos piliečių gyvenime. Atlikta teorinė advokacijos sampratos analizė bei filmo žanrinė ir stilistinė analizė leidžia konstatuoti, kad „Šerkšnas“ – tai politinis mišrių žanrų filmas apie šiuolaikinį karą, imperialistinę Rusijos politiką ir tuos, į ką ji nukreipta. Dėl plačios tarptautinės sklaidos ir subtilių, tačiau įtaigių, retorinių priemonių panaudojimo jis švelniai advokatauja ukrainiečiams, patiriantiems „didžiojo kaimyno“ politinę ir kitų formų intervenciją bei hegemoniją.

Reikšminiai žodžiai: autorinis kinas, Šarūnas Bartas, politinis kinas, karo drama, Lietuvos kinas, liudijimas, vizualinis įrodymas, advokacija

¹ Claire Denis pirmieji išpūdziai apie filmą po jo pristatymo 70-ojo Kanų kino festivalio paralelinėje programoje „Dvi režisierių savaitės“ (Baikštytė (2020), 175; Kauno diena (2017)).

² Cowie (2011), 1–18.

³ Nichols (1991); Nichols (2010); Nichols (2016).

Įvadinės pastabos apie Šarūno Barto kūrybą ir „Šerkšno“ vietą joje

Šarūno Barto, vieno labiausiai tarptautiniuose kino ir mokslinių tyrimų kontekstuose referuojamo Lietuvos režisieriaus, darbai yra analizuojami ir aptariami įvairiuose conceptualiuose rėmuose – autorinio⁴, lėtojo⁵, magiškojo realizmo⁶, poetinio⁷ ir filosofinio⁸ kino. Tačiau į jo darbus retai žiūrima pro politinio kino ar žanrinio kino teorijos prizmę⁹, nors autorius ne viename interviu ir susitikime su auditorija¹⁰ akcentavo geopolitinio ir socialinio konteksto, kuriame jis formavosi kaip kūrėjas ir kuria šiuo metu, svarbą, o jo filmuose (ypač paskutiniojo dešimtmečio) galima identifikuoti įvairių žanrų derinius. Bartas yra vienas iš nedaugelio (greita Andrzejaus Wajdos ir Sergejaus Loznitsos) Lietuvos ir Rytų Europos režisierių, nuosekliai dokumentuojančių ir analizuojančių Rusijos imperialistinės politikos pasekmes jos įtakos zonoje gyvenančioms tautoms, jų kolektyvinei atminčiai bei tapatybei ir mentalitetui. Dėl tarptautinės sklaidos prestižiniuose kino festivaliuose, specialiuose seansuose meno ir akademinėi bendruomenėms, užsienio diplomatams ir kitoms svarbioms grupėms Barto filmai atlieka švelniosios advokacijos vaidmenį, plėtodami kritišką diskursą imperialistinės politikos atžvilgiu.

⁴ Iordanova (2002); Mikonis (2010); Syska (2014).

⁵ Novikova (2010); Šukaitytė (2015); Tiago, Barradas Jorge (2015).

⁶ Pethő (2015); Šukaitytė (2020).

⁷ Mikons (2010).

⁸ Daubresse (2013); Girard (2015); Šukaitytė (2011); Šukaitytė (2012).

⁹ Šia tema plačiau žr. Šukaitytė (2014); Šukaitytė (2015); Šukaitytė (2020).

¹⁰ Pvz., 2016 m. vasario 13 d. Renatos Šukaitytės moderuojamoje diskusijoje su Šarūnu Bartu Georges Pompidou centre Paryžiuje, Prancūzijoje; Gražinos Baikštytės sudarytoje interviu knygoje *Šarūnas Bartas: kai gyvenimas tampa kinu* (Vilnius: Sofoklis, 2020); Giuseppe Di Salvatore ir Ruth Baettig interviu įrašė „Frost“ / Sharunas Bartas, publikuota birželio 14, 2017, Prieiga per internetą: <https://www.filmexplorer.ch/detail/frost-sharunas-bartas/> [žiūrėta 2021 09 10]; Prot Bénédicte (interviu), Stanic Ana (video, montažas), CANNES 2017: We met up with Lithuanian auteur Sharunas Bartas to discuss his latest film Frost, presented in the Directors' Fortnight, gegužė 2017, CINEUROPA.org, Prieiga per internetą: <https://cineuropa.org/en/video/329142/> [žiūrėta 2021 09 10].

Į mažų tautų nuoseklų fizinį ir dvasinį naikinimą SSRS Šarūnas Bartas kartu su kolega Valdu Navasaičiu gilinasi jau pirmajame dokumentiniame filme „Tofalarija“ (1985), atverdami beveik išnaikintos ir surusintos tofalarų tautos skurdžią buitį ir dvasinę degradaciją Sajanų kalnų papėdėje, Pietų Sibire. Šią tematiką Bartas toliau plėtojo ir vaidybiniame filme iškalbingu pavadinimu „Mūsų nedaug“ (1996), nufilmuotame stambiais ir ilgais planais toje pačioje vietoje kaip ir „Tofalarija“. Tuo tarpu filmai „Trys dienos“ (1991) ir „Septyni nematomi žmonės“ (2005) liudija apie Kaliningrado (buvusio Koningsbergo) ir Krymo pusiasalio teritorijose istoriškai susiformavusias sudėtingas politines, kultūrines, socialines įtampas, autochtonų marginalizaciją ir dabartinių gyventojų *dekultūrizaciją* dėl imperialistų vykdytos nuoseklios *reteritorizacijos ir deteritorizacijos* politikos. Režisierius filmuose siekia užfiksuoti tai, kas nyksta ir kinta, kas iš aktualaus (fizinio) būvio virsta į virtualų (atmintį). Taip jo kino pasakojimuose yra išryškinamas praeities, dabarties ir ateities sąsajumas. Kaip teigia režisierius: „Viską, ką mes atsinešėm, tai atsinešam iš praeities ir nešam į ateitį.“¹¹ Ši filosofinė ir kūrybinė nuostata puikiai atsispindi jo antroje dokumentinėje juostoje „Praėjusios dienos atminimui“ (1990), sukurtoje Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo išvakarėse.

Lietuvių kolektyvinių traumų, patirtų sovietų okupacijos metais ir kovose prieš totalitarinį režimą, motyvai arba nuorodos į juos atpažįstami daugelyje Barto filmų, pavyzdžiui, „Koridorius“ (1995), „Namai“ (1997), „Sutemose“ (2019), nes tai palietė režisierių ir jo šeimą tiesiogiai¹² ir yra svarbi Lietuvos žmonių kolektyvinės tapatybės ir atminties dalis. Įdomu tai, kad netgi kurdamas filmą apie Rusijos vykdomą karą Rytų Ukrainoje (prasidėjusį 2014 m. Krymo aneksija), režisierius galvojo apie analogijas su Lietuvoje 1991 metų speiguotą sausį vykusiais dramatiškais įvykiais, kada sovietų armija ir karinė technika traukė Lietuvos žmones ir niokojo infrastruktūrą. Taip minėtų įvykių Lietuvoje audiovizualinė dokumentacija, režisieriaus pavadinta „Šerkšnas“, inspiravo 2017 m. sukurtą vaidybi-

¹¹ Žr.: „Où en êtes-vous, Sharunas Bartas?“, 2016, 20:35–20:40.

¹² Gražinos Baikštytės sudarytoje knygoje *Šarūnas Bartas: kai gyvenimas tampa kinu* Bartas kalba apie savo tėvo antitarybinę veiklą ir tremtį, senelių gyvenimą ir jo paties traumuojančius susidūrimus su sovietinėmis institucijomis (Baikštytė (2020), 28–32).

nio filmo vizualinį stilių ir pavadinimą¹³, kuris gimė iš pilietiško solidarumo ir poreikio kalbėti pasaulio bendruomenei apie mūsų laikais Europos paribyje vykstantį karą, jo žalą ir beprasmybę bei Vakarų valstybių (taip pat ir Lietuvos) piliečių požiūrį į jį. 2016 m. Pompidou centro Paryžiuje užsakymu sukurtame režisieriaus kino-portrete Bartas teigė, kad „pagrindinis dalykas dėl ko apskritai dirbu, tai [...] yra kažkoks, matyt, įgimtas (manau, kad jis yra įgimtas) noras dalintis su kitais žmonėmis, dalintis kažkuo esminiu, labai svarbiais dalykais, kurie yra nepapasakojami [...], nes tai yra jausmai [...]“¹⁴.

Bartas šiame, kaip ir kituose savo darbuose, gilinasi į filosofinius gyvenimo ir mirties bei žmonių komunikacijos ribų klausimus. Jis taip pat plėtoja politinį diskursą, išryškindamas filme Rusijos politinės ir karinės hegemonijos ženklus Ukrainoje, tačiau šią problematiką plėtoja jo iki tol neišmėgintame kelio filmo ir karo dramos žanrų derinyje. „Šerkšne“ kaip ir daugelyje kitų savo filmų, Bartas kuria įtaigias tikrovės reprezentacijas, pasitelkdamas dokumentiniame kine taikomas technikas ir metodus, kaip, pavyzdžiui, realaus gyvenimo ir žmonių filmavimas jų natūralioje aplinkoje; spontaniškų (iš anksto nesurežisuotų) dialogų ir situacijų integravimas į pasakojimo struktūrą; scenų filmavimas lėta stebimąja kamera. Barto kūryba, pasak prancūzų kino operatorės Agnės Godard, turi išskirtinius bruožus – „Jis geba „pagauti dabarties momento materialumą“ ir perteikti „realybės intensyvumą“ bei „esamojo laiko“ pojūtį¹⁵. Šie kūrybiniai sprendimai suponuoja savitą filmo stilių, grįstą dokumentinio realizmo kine principų ir žanrinio kino elementų derme. Apie tai bus plačiau kalbama kituose šio straipsnio skyriuose.

¹³ Pokalbyje su Violeta Grigaliūnaite jis teigia: „filmuodamas pirmą vaidybinį filmą „Trys dienos“ prabudau nuo drebančių langų – tuomet prasidėjo 1991 metų sausio įvykiai. Tuo metu gal tris dienas buvo labai intensyvus šerkšnas, viskas buvo aplipę tokiais magiškais kristalais. Kažką panašaus mes matėme ir ten, kur buvome dabar. Ta medžiaga [...], kurios tik dalį panaudojau, bet filmas apie Sausio įvykius nebuvo padarytas, vadinosi „Šerkšnas“ (Grigaliūnaite (2017).

¹⁴ Žr.: „Où en êtes-vous, Sharunas Bartas?“, 2016, 6:20–7:20

¹⁵ Cituojama iš: Baikštytė (2020), 181.

I „Šerkšną“ šiame straipsnyje žvelgiu kaip į savitą meninės, švelniosios advokacijos formą, nes filme ir duotuose apie jį interviu Lietuvos ir tarptautinei žiniasklaidai juntamas režisieriaus pilietinis gestas – informuoti tarptautinę auditoriją apie Rusijos vykdomą neteisėtą agresiją Rytų Ukrainoje¹⁶. Įtraukdamas į kinematografinį pasakojimą ukrainiečių karių (kurie, kaip būdinga dokumentiniams filmams, tampa socialiniais aktoriais) verbalinius liudijimus, Bartas suteikia balsą ukrainiečiams, ginantiems savo šalį nuo galingesnio ir įtakingesnio užpuoliko, kuris tarptautinėse medijose yra mažai girdimas. Šia prasme filmas tampa politine medija ir švelniojo advokavimo forma, siekiančia socialinio-politinio palaikymo aiškiai identifikuotai grupei. Meninės advokacijos teorinė samprata šiame straipsnyje yra suformuota remiantis Michaelio Lundblado ir Marianne DeKoven¹⁷ bei Donnos Haraway¹⁸ darbuose pristatytomis pietietinės ir žmogaus teisių advokacijos sampratomis.

Teoriniu ir empiriniu tyrimu siekdama pagrįsti teiginius: 1. Šarūno Barto filmą „Šerkšnas“, pasakojantį apie svarbius Rytų europiečiams geopolitinius įvykius ir situaciją, galima traktuoti kaip švelniąją advokavimo formą, nukreiptą į tarptautinę auditoriją; 2. „Šerkšnui“ būdinga kelio filmo struktūra ir šiuolaikinės karo dramos bruožai, kurie derinami su dokumentikos stilistiniais elementais, taip pasitelkus sukonstruotus žanrinius ir stilistinius rėmus, artikuliuojamas įtaigus politinis pranešimas apie karą Rytų Ukrainoje tikslinėms auditorijoms.

Žanrinis karkasas prasmėms generuoti

Kaip jau buvo rašyta, Bartas „Šerkšne“ derina skirtingų žanrų konvencijas, pasakodamas apie nuo 2014 metų Rusijos eskaluojamą karinį konfliktą tarp Ukrainos vyriausybinių pajėgų ir Rusijos remiamų separatistų iš šalies rytų. Jame žiūrovas nemato akivaizdžių karo veiksmų ar priešių (Rusijos karių ir separatistų-kovotojų) reprezentacijų, tačiau protagonisto Roko (vaidina Mantas Jančiauskas) akimis regi karo ženklus (sugriautų

¹⁶ Žr.: Bénédictie (2017); ELTA (2017); Grigaliūnaitė (2017); Giuseppe (2017); Kasman (2017).

¹⁷ Lundblad, DeKoven (2012).

¹⁸ Haraway (2012).

gyvenviečių, užminuotų laukų, fronto liniją ir panašius vaizdus) Donbaso regione ir girdi ukrainiečių karių verbalinius liudijimus, kurie patvirtina, kad karas ištis vyksta ir drastiškai keičia Ukrainos piliečių gyvenimą. Filme taip pat atskleidžiamas tiesiogiai nesusijusių su kariniu konfliktu Europos valstybių požiūris į jį, į pasakojimą įtraukiant glaustas reporterių ir savanorių siužetines linijas.

„Šerkšnas“ prasideda dviejų vaikinių pokalbiu vėlyvą vakarą Gedomino prospekte, Vilniuje, kurio metu Rokas (filmo protagonistas) gana lengvabūdiškai įsipareigoja nuvežti humanitarinį krovinį į Ukrainą, draugo žodžiais – „ne prie fronto linijos, iki Kijevo bent jau“¹⁹. Filmo siužetas rutuliojamas kelio filmo žanro rėmuose, pradedant Roko ir jo draugės Ingos (vaidina Lyja Maknavičiūtė) skubiu pasiruošimu spontaniškai misijai. Toliau žiūrovas stebi monotonišką kelionę mikroautobusu iš Vilniaus per Lenkiją iki Kijevo, kur kelionė komplikuojasi, pradingus GPS ir mobiliojo ryšio signalui ir neradus krovinio pristatymo punkto. Tačiau ji nesibaigia, bet tęsiama nauju maršrutu, vedančiu gilyn į Donbasą, iki pat karo zonos, kur baigiasi ne tik kelionė, bet ir protagonisto gyvenimas. Tad filmo pradžioje įvardytas konkretus ir nesudėtingas kelionės tikslas, kelyje tampa vis labiau painus, neapibrėžtas ir sunkiai įgyvendinamas. Negera nuojauta ir įtampa kuriama pasitelkiant vizualines-sensorines priemones (vaizdų, matomų pro autobuso langą, blankumas ir susiliejimas, nuolat tvyranti nejauki prieblanda, rūkas, šlapdriba, arba tamsa; personažų judesiais ir matomais gamtos vaizdais perteikiamas veriančio šalčio pojūtis ir pan.) ir išpėjamuosius ženklus (mobiliojo ryšio išnykimas, humanitarinių krovinių priėmimo punkto nebuvimas nurodytoje vietoje, sugriautos infrastruktūros vaizdų dažnėjimas artėjant prie tikslo).

„Šerkšne“ stebima kelio filmams charakteringa ikonografija, kuriai, pasak Susanos Hayward, būdingi tokie elementai, kaip „automobilis, stebimasis kadras, plati ir atvira erdvė“²⁰. Jame taip pat lengva identifikuoti šio žanro filmams būdingą naratyvinę struktūrą, kuri yra nesudėtinga-linijinė – judama iš vieno taško į kitą, laikantis chronologinės įvykių se-

¹⁹ Žr.: „Šerkšnas“ 1:43–1:50.

²⁰ Hayward (2006), 335.



1. Filmo „Šerkšnas“ kadras – Rokas (vaidina Mantas Jančiauskas) ir Inga (vaidina Lyja Maknavičiūtė) prie užminuoto lauko. Studijos „Kinema“ archyvas

kos. Nors kelyje susiduriama su kliūtimis, galutinis tikslas pasiekiamas, tačiau personažams tai ne visada reiškia laimingą pabaigą. Kelionė šiuose filmuose tradiciškai naudojama kaip pažinimo arba prasmės, o kelias kaip gyvenimo krypties ir laisvės metafora. Pasak Ewos Mazierskos ir Lauros Rascaroli, kelio filmų kūrėjai „naudoja kelionės motyvą kaip variklį, generuojantį metafizinius gyvenimo prasmės ir paskirties klausimus“, tad „kelionė tampa galimybe tirti, atrasti ir keisti (landšaftą, situaciją arba tapatybę)“²¹. „Šerkšne“ kelionės karkasas taip pat naudojamas šiai problematikai plėtoti. Jame keičiantis kraštovaizdžiui, stebimam pro automobilio langus, vyksta ir pagrindinių personažų bei jų tarpusavio santykių transformacija. Susidūrę su iššūkiais ir realia grėsme, jie tampa brandesni

²¹ Mazierska, Rascaroli (2006), 4.



2. Filmo „Šerkšnas“ kadras – Rokas (vaidina Mantas Jančiauskas) ir Inga (vaidina Lyja Maknavičiūtė) kaimo sodyboje Donecke. Studijos „Kinema“ archyvas

ir pradeda labiau vertinti vienas kito artumą bei suvokti laisvės ir gyvybės trapumą.

Svarbu pastebėti tai, kad šiame filme kelionė nėra visuomeninių ir kultūrinių normų kritikos išraiška arba bėgimo nuo tam tikrų socialinių aplinkybių metafora. Šiuos bruožus Davidas Ladermanas priskiria klasikiniams amerikietiškiems kelio filmams²². Tačiau „Šerkšno“ protagonistas Rokas siekia išbandyti tam tikras ribines situacijas, netgi peržengti neleistiną ribą, vis tolyn vykdamas į Rytų Ukrainą, vedinas smalsumo ir avantiūrizmo. Ladermano teigimu, personažų kelionės (fizinės, dvasinės, emocinės) intensyvumas šio žanro filmuose sukuria perteklinio kelio – sa-

²² Laderman (2002), 2.

vitikslės kelionės – pojūtį²³. Barto filme stebima Roko ir Ingos kelionė taip pat sukuria savitikslės kelionės įspūdį, nes pirminis jos tikslas (nugabenti Ukrainos kariams humanitarinį krovinį į Kijevą) filmo eigoje išstumiamas naujo tikslo – suvokti karo prasmę ir jį „užčiuopti“. Neatsitiktinai klaidžiojimo po naktinį Kijevą epizode girdime sušalusios ir pavargusios Ingos klausimą Rokui: „kodėl mes apskritai ten važiuojame“, į kurį ji gauti atsakymą, patvirtinantį kelionės savitikslumą – „O tai svarbu? Tiesiog važiuojame ir tiek.“²⁴

Antroje kelio atkarpoje, išvykus iš Dnipro, pamažu artėjant prie karinių konfliktų vietos, į siužetą įpinami karo dramos žanrui būdingi bruožai, įvedami nauji charakteriai (Donbase pasilikę gyventojai ir regioną saugantys ukrainiečių kariai), išryškinamos personažų vertybinės dilemos ir etiniai sprendimai. Pati kelionė tampa fragmentiška, jos fizinis intensyvumas mažėja, tačiau emociniai personažų išgyvenimai intensyvėja. Rokas fiksuoja akimis ir dokumentuoja savo mobiliojo telefono kamera karo įrodymus (karinę techniką, užkardas, Ukrainos armijos karius, jų pasisakymus apie karą, jo pasekmes ir beprasmybę). Karinį konfliktą inicijavusi ir eskaluojanti pusė nėra reprezentuojama, vienintelis jos buvimas įrodymas – tai sugriauta infrastruktūra ir nematomų snaiperių kulkos, sužeistieji ir mirusieji. „Šerkšne“ nematome intensyvių karinių veiksmų, o pagrindiniai personažai nėra kariai, turintys tikslą laimėti mūšį, apginti arba sunaikinti karinį objektą, o tai, pasak Hayward, yra tipiniai karo filmų bruožai²⁵. Tačiau šį filmą nesunku identifikuoti kaip karo dramą dėl charakteringos ikonografijos (karo technika, kariai, įtvirtinimai, nematomų snaiperių šūviai ir pan.) ir būdingos problematikos, kurią taikliai apibūdžia Jamesas Clarke'as, teigdamas, kad „filmai apie karą visada turėjo spręsti moralinį konfliktą ir sudėtingą klausimą apie karo prasmę. Galiausiai karo filmai turi vizualizuoti ir dramatiizuoti pasaulio, kurį neatpažįstamai pakeičia staiga smogęs karas, pojūtį“.²⁶ Karo beprasmybės ir moralinių pasirinkimų klausimai yra gana aiškiai artikuliuojami „Šerkšne“,

²³ Ten pat.

²⁴ Žr.: „Šerkšnas“, 24:45–24:55.

²⁵ Hayward (2006), 492.

²⁶ Clarke (2006), 1.

ypač epizoduose, filmuotuose Donbase esančiuose kariniuose punktuose, kuriuose žiūrovas stebi ir girdi Roko improvizuotus dialogus su Ukrainos kariais²⁷. Jie filme taip pat funkcionuoja kaip karo įrodymas. Apie tai plačiau bus kalbama kitame šio straipsnio skyriuje.

Douglasas A. Cunninghamas ir Johnas C. Nelsonas taip pat pabrėžia karo filmų tematikos neišblėstantį svarbumą ir universalumą, nepriklausomai nuo laikotarpio, kuriame jie sukurti, nes „karas, deja, niekada mūsų nepalieka, o jo poveikis perduodamas iš kartos į kartą“, be to, „pačios karo priežastys – kerštas, priešiškus, baimė, kerštas, valdžios ir išteklių troškimas – išlieka amžinai įsišaknijusios mūsų kolektyvinėje sąmonėje“.²⁸ Karo filmų aktualumą, pasak jų, palaiko ir niekada nesibaigiantys kariniai konfliktai mūsų planetoje, jų nuolatinis reprezentavimas tradicinėse ir naujose medijose, o tai skatina kino kūrėjus ir tyrėjus permąstyti karo filmų žanrą kaskart naujai²⁹. Šarūno Barto „Šerkšnas“ neabejotinai prisideda prie karo filmų žanro „atsinaujinimo“ dėl neįprasto žanrų (kelio filmo, karo dramos ir dokumentinio kino) derinimo, pasakojant apie mūsų laikais vis dar politinėje, fizinėje ir informacinėje erdvėje tebevykstantį karą, kuris pasaulio kine ir žiniasklaidoje yra menkai reprezentuojamas.

Noriu atkreipti dėmesį į tai, kad klasikiniai ir šiuolaikiniai karo tematikos filmai gana dažnai siejasi su politine problematika, pavyzdžiui, kritikuoja politinius lyderius ir jų sprendimus, sąlygojusius karinius veiksmus kitos valstybės teritorijoje, analizuoja politines karinio konflikto priežastis ir pasekmes/padarinius, netgi komunikuoja politinius pranešimus, kuriais išsakoma tam tikros ideologijos ar politinės galios kritika arba parama jai. Pasak Ewos Mazierskos, visus filmus sąlyginai galime laikyti politiniais, nes „visi filmai turi mažesnę ar didesnę intenciją patvirtinti arba paneigti tam tikrą požiūrį apie egzistuojančią pasaulyje tvarką“.³⁰ Be to, politinis kinas yra labai įvairus žanrinis ir estetinis požiūriu, tačiau „politinių pranešimų mieliau ieškome filmuose, kuriuose rodomi konkretūs

²⁷ „Šerkšne“ Ukrainos karių vaidmenis atliko Ukrainos karinių pajėgų kariai. Jų vaidyba ir dialogai buvo iš dalies improvizuoti.

²⁸ Cunningham, Nelson (2016), 2.

²⁹ Ten pat.

³⁰ Mazierska (2014), 35.

politiniai įvykiai, pavyzdžiui, karai, revoliucijos ir politiniai susirinkimai, nei filmuose, kuriuose rodomas kasdienis paprastų žmonių gyvenimas taikiais laikais, net jei juose taip pat priimami politiniai sprendimai“³¹.

Barto karo dramoje politiniai klausimai taip pat keliama, nes tai filmas apie šiuolaikinį karą, imperialistinę Rusijos politiką ir tuos, į ką ji nukreipta. Dėl subtilių, tačiau įtaigių, retorinių priemonių panaudojimo jis švelniai advokatauja ukrainiečiams, kurie patiria kaimyno politinę ir karinę hegemoniją ir siekia jiems palaikymo. Filme suteikiamas balsas ukrainiečių kariaus ir žurnalistams bei Vakarų Europos žurnalistams, kurie reprezentuoja skirtingą politinį požiūrį į Europą ir Rusiją. Vieni charakteringiausių epizodų, kuriuose atsiskleidžia šis dualizmas: Roko ir Ingos susitikimas su Europos karo reporteriais ir lenku mediatoriumi viešbutyje „Ukraine“ Dnipre (po nesėkmingo klaidžiojimo Kijeve); ir Roko pokalbis su Ukrainos kariais apie karo kilimo priežastis viename iš karinių punktų Donbase. Minėtuose epizoduose išryškinama ukrainiečių nuomonė apie Rusijos vykdomą politiką jų atžvilgiu (kuris sutampa su Lietuvoje ir Lenkijoje vyraujančiu) bei tarptautinės politikos svarba, sprendžiant Ukrainoje vykstančią politinę krizę ir karinį konfliktą. Filme tik šiame epizode matome vakariečius, kuriuos neatsitiktinai reprezentuoja žurnalistai. Tai iš jų perspektyvos Vakarų visuomenės (ne)mato karinio konflikto varginamą Ukrainą.

Charakteringa yra tai, kad Vakarų reporterius Bartas „patalpina“ prabangaus viešbučio „Ukraine“ patalpose, o ne karo zonoje. Juos kamera filmuoja ne darbo metu, bet poilsio, su taurėmis vyno viešbučio restorane banaliai diskutuojančius apie karo sampratą bei esamą situaciją Ukrainoje. Ukrainiečiui žurnalistui apmaudžiai priekaištaujant (vaidina Vilien Pidhirnyi), kad Vakarai nusigrėžė nuo „Europos širdyje“ esančios Ukrainos, prancūzų žurnalistas (vaidina Sebastien Gobert) į tai atsako: „visų pirma, žiūrint iš Vakarų Europos, iš Prancūzijos perspektyvos, Ukraina nėra Europos širdis, atsiprašau ...“³². Kamera stebi nepatenkintą pokalbiu ukrainietį, tada nukrypsta į britą žurnalistą (vaidina David

³¹ Ten pat, 37.

³² Žr.: „Šerkšnas“ 30:58–31:19.



3. Filmo „Šerkšnas“ filmavimo epizodas viešbutyje „Ukraine“. Kadro centre – Rokas (vaidina Mantas Jančiauskas) kalbasi su Andžejumi (vaidina Andrzej Chyra), dešiniame kadro krašte stovi Inga (vaidina Lyja Maknavičiūtė). Studijos „Kinema“ archyvas

4. Filmo „Šerkšnas“ filmavimo epizodas viešbutyje „Ukraine“. Kadro centre pirmame plane žurnalistė Mariana (vaidina Vanessa Paradis), o antrame plane centre Andžejus (vaidina Andrzej Chyra). Studijos „Kinema“ archyvas

Lloyd Stern), kuris antrina kolegai ir toliau postuluoja ukrainiečiui nepatinkančią tiesą: „tai yra žmogaus prigimtis [...], tu esi visiškai teisus“³³. Aptardami sudėtingą situaciją šalyje, prieina prie išvados, kad ji sunkiai suvokiama ar paaiškinama ir nusprendžia vakarėlį pratęsti Marianos (vaidina Vanessa Paradis) numeryje. Šios reprezentacijos atskleidė Va-

³³ Žr.: „Šerkšnas“ 31:23–31:26.

karų politinės sistemos pragmatiškumą ir tai, kaip ji (ne)veikia, (ne)gali ir (ne)nori išspręsti sudėtingas geopolitines problemas, kurios patenka į Rusijos interesų zoną.

Anksčiau aptartas epizodas svarbus ir kitu aspektu. Dnipre, be „Ukraine“ viešbučio interjero, stebime ir daugiau prabangos ženklų – tai įspūdingi verslo centro dangoraižiai ant upės kranto. Panašų ištaigų architektūrinį kompleksą kino kamera užfiksavo ir Kijeve. Šios „vakarietiško“ megapolio kaip ekonominės ir politinės galios centro reprezentacijos akivaizdžiai kontrastuoja su Rytinės Ukrainos agrarinio ir pramoninio landšafto bei vietinių gyventojų skurdžios buities vaizdais, primenančiais sovietinę praeitį. Šios priešingybės atskleidžia Ukrainos dualizmą, istoriškai susiklosčiusį dėl kaimyninių valstybių vykdytos imperialistinės politikos, kuri, pasak Carlo Celli, „skatino ir apdovanojo tuos, kurie išsižadėdavo savo ukrainietiškos tapatybės“. Pasak jo, „politinis, karinis ir kultūrinis Rusijos spaudimas skatino ukrainiečius tapti stačiatikiais rusofilais“, o toks pat „spaudimas iš Lenkijos ar Austrijos, skatino ukrainiečius tapti katalikais ir žvelgti į Vakarus, o ne į Rytus“³⁴. Tad filme subtiliai rutuliojamas politinis diskursas apie istoriškai susiklosčiusią komplikotą Ukrainos geopolitinę padėtį ir sudėtingą nacionalinę tapatybę, o tai išryškina režisieriaus nešališką žvilgsnį į reprezentuojamą karinį ir politinį konfliktą.

Pasak Elizabethos Haas, Terry Christenseno ir Peterio J. Haaso, „autoriniuose“ politiniuose filmuose politinė prasmė gali būti kuriama „be atviros nuorodos į akivaizdžius politinius vaizdinius“, nes „tokie filmai paprastai naudoja simbolizmą ir kitas menines priemones, kad perteiktų savo politinį pranešimą“³⁵. Autoriai teigia, kad tokių filmų interpretavimui labai svarbios žinios apie politinį ir socialinį kontekstą jų kūrimo metu³⁶. Šios mintys visiškai tinka Barto „Šerkšnui“ apibūdinti, nes jis patenka į autorinio politinio kino kategoriją. Politiniai klausimai filme plėtojami pasitelkiant subtilias menines priemones ir intertekstines nuorodas, o jo kūrimo procesą taip pat galima laikyti

³⁴ Celli (2011), 115.

³⁵ Haas (2015), 12.

³⁶ Ten pat.

politiniu. Autentiškas karo pojūtis filme nebūtų sukurtas be Ukrainos gynybos ministerijos leidimo ir sudarytų sąlygų filmuoti fronto zonoje Donecke (sudėtingomis, netgi rizikingomis, sąlygomis) ir Ukrainos karių dalyvavimo kūrybiniame procese. Fikcinių elementų redukovimas, pasirinkus filmuoti autentišką aplinką, jame gyvenančius žmones, karius, spontaniškas jų mintis ir emocijas – šio filmo atveju pasiteisino, nes buvo sukurta įtikinanti karo, vykstančio Europos pašonėje, reprezentacija. Pasak žymios prancūzų režisierės Claire Denis, „Šerkšnas“ – tai „tikras filmas apie tikrą karą. Tai ne karas kine, o tikras karas. [...] Tai, ką matome per televiziją, tuos karo vaizdus, iš tikrųjų mes nieko nematome, o žiūrime „Šerkšną“ ir matome viską. Matome akimis, širdimi, jaučiame visa esybę“³⁷. Ši Denis išsakyta nuomonė apie Barto karo dramos įtaigą mane paskatino gilintis į advokacijos koncepciją ir jos principus, taikomus šiame filme, kaip, pavyzdžiui, karo įrodymų ir liudijimų „rinkimas“, atidus stebėjimas, poveikis per emocijas, įtaigios retorikos pasirinkimas, sąžiningumas-nešališkumas.

Įrodymas kaip retorinė meninės advokacijos priemonė

Toliau šiame straipsnyje analizuojami vizualiniai karo Ukrainoje įrodymai Barto vaidybiniame filme „Šerkšnas“, pasitelkiant teorines Elizabethos Cowie³⁸ ir Billo Nicholso³⁹ įrodymo audiovizualinėse medijose sampratas, kurios dažniausiai taikomos dokumentinių ir videofilmų tyrimuose. Tokia prieiga pasirinkta, nes „Šerkšną“ režisierius kuria, taikydamas dokumentinių ir vaidybinių (kelio ir karo dramos žanrų) filmų kūrimo principus, o tokoskyra tarp vaidybinio realistine stilistika sukurto filmo ir dokumentinio filmo nėra didelė. Tokios nuomonės laikosi ir minėti teoretikai. Cowie manymu, „dokumentinio filmo pasakojimo pagrindas – tikrovės pasakojimas vaizdais ir garsais, įtraukiantis mus į socialinių veikėjų, kaip ir fiktyvių pasaulių personažų, veiksmus ir jausmus“⁴⁰. Tad dokumentinis

³⁷ Žr.: Baikštytė (2020), 175; Kauno diena (2017).

³⁸ Cowie (2011), 1–18.

³⁹ Nichols (1991); Nichols (2010); Nichols (2016).

⁴⁰ Cowie (2011), 3.

kinas yra naratyvinė forma, taikanti savitus pasakojimo būdus, nepaisant to, kad jis pretenduoja į tiesą⁴¹. Nicholsas teigia, kad „dokumentika turi daug bendrų bruožų su vaidybiniu kinu, bet turi ir esminių skirtumų“.⁴² Pasak jo, dokumentikos esmė slypi filmuojamų dalykų kontrolėje, socialinių aktorių filmavimo etikoje, kurių gyvenimas po filmo sukūrimo toliau tęsiasi, tekstinėje filmo struktūroje, žiūrovo įsitraukime ir elgesyje, t. y. paprastoje schemoje „kino kūrėjas-tekstas-žiūrovas“⁴³. Ji primena klasikinę komunikacijos grandinę, kurios tikslas – užmegzti kontaktą su adresatu, jį sudominti, įtikinti, netgi paskatinti veikti.

„Šerkšno“ veiksmui įpusėjus – persikėlus į Donecko regioną – žiūrovo akį patraukia statiška kamera nufilmuotos snieguotos panoramos, su jose matomais pavieniais gyvenamaisiais namais ir civiliais, apleistais arba sugriautais pramoniniais pastatais. Jas keičia tipiški karo filmams kraštovaizdžiai su kariais ir karine technika, apšaudytais gyvenamaisiais rajonais, minų laukais ir kitais panašiais objektais. Šiuos tikroviškus karo vaizdus puikiai apibūdina kita Cowie mintis apie dokumentikos santykį su tikrove: „dokumentinis filmas, pateikdamas tikrovės vaizdus ir garsus, leidžia tikrovei „kalbėti“ tuo pačiu metu, kai ji „kalba“ apie save“⁴⁴. Aprašytame filmo epizode Bartas sumaniai panaudoja karo vaizdų-simbolių „kondensacijos“⁴⁵ metodą tam, kad įtikintų žiūrovą karo tikrumu Ukrainoje. Šiuo požiūriu itin išraiškinga keletą minučių trunkanti scena, kurioje matome Roko vairuojamą automobilį stovintį šalikelėje, ir girdime vis intensyvėjantį triukšmą, kurį skleidžia į kadrą „įvažiuojanti“ karinės technikos virtinė. Rokas išlipa iš automobilio ir akylai stebi pro šalį pravažiuojančius krovinius automobilius ir artėjančius tankus, tarsi norėdamas įsitikinti, kad tai, ką jis mato, yra tikra. Kameros objektyvas priartina prie jaunuolio artėjančių pėstininkų koloną, kurią sudaro civiliai (skirtin-go amžiaus vyrai), pašaukti tarnauti kilus karui, po to pamažu nukrypsta

⁴¹ Ten pat, 4.

⁴² Nichols (1991), 109.

⁴³ Ten pat.

⁴⁴ Cowie (2011), 1.

⁴⁵ „Kondensacija“, pasak Nicholso, „yra kažkam suteikimo didesnės nei įprasta prasmės arba svarbos procesas“. Žr.: Nichols (2010), 268.



5. Filmo „Šerkšnas“ kadras – Rokas (vaidina Mantas Jančiauskas) stebi karių ir karo technikos virtinę, judančią keliu. Studijos „Kinema“ archyvas

į laukuose manevruojančius tankus⁴⁶. Taip, pasitelkdamas dokumentiniame kine taikomas retorines priemones, Bartas filme leidžia intensyviems karo vaizdams „kalbėti“ apie karą ir būti jo įrodymu.

Nicholas knygoje „Tiesos sakymas kine: įrodymai, etika ir politika dokumentiniame kine“ (*Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*), analizuodamas dokumentinio kino santykį su tiesa, teigia, kad „dokumentai siejami su faktais, o dokumentiniai filmai su įrodymais“. Jo nuomone, įrodymai pasitelkiami argumentui arba perspektyvai sustiprinti ir dažniau turi retorinę išraišką nei mokslinę arba loginę. Tuo tarpu „faktai turi būti integruojami į naratyvą arba argumentą [...] ir tik tada jie gali pasitarnauti kaip įrodymas“.⁴⁷ „Šerkšne“ protago-

⁴⁶ Žr.: „Šerkšnas“ 55:00–57:00.

⁴⁷ Nichols (2016), 97.

nisto akimis ir jo mobiliojo telefono kamera fiksuojami vizualiniai karo įrodymai (sugriauti arba apšaudyti namai, karinės užkardos, kariai, karo įranga ir pan.) yra nuosekliai integruojami į filmo naratyvinę struktūrą ir naudojami filmo įtaigai sustiprinti, nes, kaip pastebi Nicholsas, „faktai ir įvykiai įgyja išskirtinį įrodymų statusą tik diskursyviame ar interpretaciniame kontekste“, tad „patikimų įrodymų kūrimas yra svarbi režisieriaus užduotis“.⁴⁸

Šarūno Barto „Šerkšnas“, prodiusuotas jo įkurtoje Studijoje *Kinema*, bendradarbiaujant su užsienio partneriais *KinoElektron*, *Reborn Production*, *Insightmedia Ltd/Tato Film*, *Donten&Lacroix*, *KNM*, *Arte Cofinova*, kaip ir dauguma prestižiniuose tarptautiniuose festivaliuose cirkuliuojančių filmų, išsiskiria įtaigiu diskursu, konstruojamu pasitelkiant faktus ir *įrodymus* apie artikuliuojamą socialinę / politinę problemą. Tokie filmai, visų pirma, skirti vakariečių auditorijai dėl pagrindinių tarptautinių kino festivalių ir rodymo vietų lokalizavimo Šiaurės Amerikoje ir Europoje, plataus nevyriausybinių-pilietinių organizacijų tinklo ir dėl Vakarų turimos stiprios pozicijos globalioje politikoje. Jais siekiama įtikinti sava tiesa, atstovauti tam tikroms grupėms, provokuoti patogiai gyvenančiųjų ir masinių medijų „greitą produkciją“ vartojančiųjų mąstymą, pateikiant kitokį žvilgsnį į plačiai eskaluojamas arba nutylimas problemas. Audiovizualinė retorika ir plėtojamas dialogas su žiūrovu tampa autorine strategija artikuliuojant pilietines ir humanistines vertybes, komunikuojant paramą tikslinei grupei.

Neretai autoriniuose vaidybiniuose filmuose parama tam tikroms socialinėms grupėms nebūna akivaizdžiai išreiškiama, nors jais siekiama diskusijų, piliečių atsakomybės ar sąmoningumo. Ši funkcija dažniau priskiriama socialinei ir politinei dokumentikai, skirtai rodyti žmogus teisių tematikos festivaliuose arba pilietinių medijų platformose, kurios kūrėjai siekia realaus pokyčio⁴⁹. Mano nuomone, subtilų meninį advokatavimą ne visada lengva atpažinti tokiuose autoriniuose vaidybiniuose filmuose kaip „Šerkšnas“, nes jų kūrėjai su savo auditorijomis komunikuoja apie

⁴⁸ Ten pat.

⁴⁹ Žr.: Waltz (2005); Benson, Snee (2008); Meikle (2020); Presence, Wayne, Newsinger (2020); Watson (2021).

aktualias socialines ir politines problemas ir atstovauja marginalizuotų visuomenėje grupių interesams, pasitelkdami kitas stilistines ir retorines priemones nei, pavyzdžiui, pilietinių teatralizuotų akcijų rengėjai ar žmogaus teisių tematikos dokumentiniai filmai. Jie veikia gana uždaroje savitoje autorinio kino erdvėje, kurioje jų tikslinė auditorija moka iššifruoti užkoduotą vizualinę kalbą, prisodrintą estetinių ir emocinių efektų. Ši, manui būdinga, kalba gali būti paranki mūsų laikų aktyvistams, nes, kaip teigia Stephenas Duncombe ir Steve'as Lambertas, norėdami daryti poveikį auditorijai, jie turėtų kritiškai mąstyti apie esamą pasaulį ir įtikinamai argumentuoti, kaip jį galima padaryti kitokiu, pasitelkiant faktinę informaciją ir žmonių patirtį bei jausmus⁵⁰. Tačiau objektyvi, faktais grįsta informacija, ne visada būna paveiki – ją „reikia paversti simboliais ir istorijomis, kurios žmonėms būtų suprantamos ir keltų susirūpinimą“, o „menas ypač gerai moka objektyvius dalykus – įvykius, faktus, ideologijas – paversti istorijomis, vaizdais, vaidinimais: subjektyviomis ir poetiškomis formomis, kurias galime patirti, pajusti ... ir prisiminti“⁵¹. Panašios nuomonės apie meno poveikį auditorijai laikosi ir Nicholsas, teigdamas, kad dėl savo „metaforinių savybių kinas skatina refleksiją [...] ir verčia mus mąstyti apie jų tematiką, apie tai, kokį komentarą tie filmai išsako apie mums pažįstamą pasaulį“⁵². Tad svarstant apie autorinio vaidybinio kino galimą įtaigą ir poveikį auditorijai, svarbu kreipti dėmesį į argumentų ir įrodymų kūrybingą panaudojimą, kuriais ji yra emociškai ir estetiškai veikiama, provokuojama ir netgi įtikinama tam tikra tiesa. O taip pat apie tai – ką ir kam jie reprezentuoja bei kokia šių filmų intelektualinė, politinė, socialinė ar etinė reikšmė.

Bartas „Šerkšnu“ akivaizdžiai siekia atkreipti pasaulio bendruomenės dėmesį į Ukrainoje tebevykstantį karą ir subtiliai advokatauti ukrainiečių tautai. Filmas, kaip jau buvo rašyta ankstesniame skyriuje, transliuoja politiškai svarbias idėjas apie politikos ir karo ryšį bei didžiosios (tarptautinės) politikos pasekmes/padarinius paprastų žmonių gyvenimui, tačiau akivaizdžių referencijų į politinį kontekstą jame nėra

⁵⁰ Duncombe, Lambert (2018), 58.

⁵¹ Ten pat.

⁵² Nichols (2010), 11.

daug. Šiame darbe žiūrovas neraiškinimo, kokie politiniai veiksniai ir pilietiniai veiksmai lėmė karo Rytų Ukrainoje pradžią. Viena ryškiausių nuorodų – Roko paieškos pagal raktinius žodžius „kiev maidan 2014“ *youtube* kanale rezultatas – „Alinos Lu“ paskelbtas „Maidano“ revoliucijos dokumentacijos įrašas, kuriame matome 2014-ųjų tragiškomis dienomis Nepriklausomybės aikštėje piliečių statomas barikadas, deginamus laužus, t. y. – ruošimasi gynybai⁵³. Įrašo vaizdą „užgožia“ ukrainiečių liaudies lyrika – sena karo daina „Plyve kacha po tysyni“, kuri ne vienai ukrainiečių kartai buvo įspėjimu apie karo pavojų. Ji skambėjo laidojant „Maidano“ aukas 2014 metų vasario 21-ąją dieną, tad įgijo naują prasmę tautos kolektyvinėje sąmonėje. „Šerkšno“ žiūrovas nesužinos, kad piliečių protestas kilo dėl nepasitenkinimo tuometinio prezidento Viktoro Janukovičiaus antieuropietiška-prorusiška politika. Bet tai nėra svarbu. Audiovizualinio įrašo – liudijimo esmė – ne faktų ir informacijos pateikimas (juos žiūrovas gali susirasti internete), o empatiško santykio su filmo herojais ir įtraukiančio į tolesnę pasakojimo eigą emocinio fono kūrimas. Pasak Belindos Smaill, emocijos sukuria svarbų pagrindą žiūrovo santykiui su filmu, jos padeda siekti pripažinimo tam tikroms socialinėms grupėms ir pan. Tačiau, emocijų efektas gali būti įvairus ir nenusipėjamas⁵⁴.

„Šerkšne“ nuosekliai fiksuojami karo įrodymai ir liudijimai, kurie patvirtina žiūrovui, kad karas išties vyksta ir palieka gilų įspaudą Ukrainos piliečių gyvenime (nors jis nėra oficialiai paskelbtas). Pasak Cowie, įrašydami aktualijas, fotografija ir kinematografas susiduria su dviem skirtingais ir prieštarais troškimais. „Iš vienos pusės, yra troškimas tikrovės, kurią galima analizuoti ir peržiūrėti kaip materialųjį pasaulį, prieinamą moksliniam ir racionaliam pažinimui, t. y. įrodymų pasaulį, patvirtintą stebėjimu ir loginiu aiškinimu.“ Mokslininkės nuomone, „fotoaparato akis čia veikia ne tik kaip viską valdantis, viską matantis žvilgsnis, bet ir kaip protezas, pagalba mūsų regėjimui ir jo praplėtimas, kuriuo mums atveriamas tikrovė, kurios mūsų žmogiškasis suvokimo aparatas negalėtų suvokti. Iš kitos pusės, egzistuoja troškimas realybės ne kaip žinių,

⁵³ Žr.: „Šerkšnas“ 06:14–07:58.

⁵⁴ Smaill (2010), 188.

bet vaizdo, spektaklio⁵⁵. Barto karo dramoje nematome „karinių spektaklių“, o autentiškus ir įtikinančius karo peizažus, kurie buvo filmuojami pafrontės miesteliuose Kurachovėje, Marjinkoje ir Krasnohorivkoje, dalyvaujant Ukrainos kariams ir vietiniams gyventojams. Į karą Ukrainoje žvelgiama nešališkai, neieškant ir netgi nerodant kaltininkų – apie jų buvimą kitoje karo zonos pusėje išduoda šūviai, ukrainiečių karių liudijimai ir suniokota infrastruktūra. Filme taip pat nėra herojų. Pagrindinis personažas Rokas žūsta vedamas ne patriotizmo, bet naivaus smalsumo pamatyti kitoje fronto linijos pusėje esantį priešą, o gal net surinkti daugiau karo „įrodymų“ savo telefono kamera. Ukrainiečiai kariai kariauja dėl to, kad tai jų pareiga ir jie neturi pasirinkimo. Ši pozicija gana aiškiai artikuliuojama epizode, kuriame Rokas ir Inga atvyksta į karinį punktą „Cargo 200“, kuris yra atsakingas už žuvusių karių kūnų surinkimą ir palaidojimą. Scenoje, po lietuvių savanorių tapatybių identifikavimo, užsimezga pokalbis tarp Roko ir karių:

Pulkininkas: Ką aš čia veikiu? Aš turiu šeimą ir noriu su ja būti. Bet aš esu čia. Tai yra mano pareiga. Aš nesu su savo šeima. Vietoje to, aš esu čia. Todėl, kad aš myliu Ukrainą. Aš joje gimiau, tai mano tėvynė. Ir aš neleisiu niekam savo tėvynės trypti. Štai taip.

Rokas: O kas svarbiau – pareiga, ar tai, ko tu nori?

Pulkininkas: Tai kvailas klausimas. Ko aš noriu? Ogi taikos. Aš prisiečiau. Todėl negaliu trauktis. Tai viena ir tas pats – aš noriu taikos.⁵⁶

Svarbu pastebėti, kad subtilus ir nešališkas karinio konflikto reprezentavimas, susitelkiant į karo pasekmes civiliams arba civiliniams kariams, o ne į pačius karinius veiksmus ar jų priežastis, yra vis dažnesnis šiuolaikiniame autoriniame kine (pavyzdžiui, Jasmilos Žbanić „Quo Vadis, Aida?“, 2020; Sergeijaus Loznitsos „Rūke/In the Fog“, 2012; Šarūno Barto „Sutemose“, 2019). Karo žanro filmus tyrinėjantis Clarke'as teigia, kad „karo filmuose gana retai angažuojamasi tik į konkretaus konflikto detales ir su juo susijusius klausimus. Vietoje to karas kine yra naudojamas kaip priemonė, skirta dramatizuoti amžinos svarbos dalykus, su

⁵⁵ Cowie (2011), 2.

⁵⁶ Žr.: „Šerkšnas“ 1:18:16–1:19:01

kuriais kiekvienas susiduriame, – mirtingumą, pažeidžiamumą (fizinį ir emocinį), bendruomenę ir drąsą⁵⁷. Pasak jo, filmai perteikia karo traumą, jie komunikuoja auditorijai, kad nėra gerų ir prasmingų karų⁵⁸. Barto filmas taip pat atskleidžia fizinę karo kainą ir beprasmybę, pasitelkdamas įtaigias jo reprezentacijas – suniokoto Donecko vaizdus, karių liudijimus apie žuvusius kolegas ir karo materialinę bei dvasinę kainą ir, galiausiai, – Roko beprasme žūtį nuo snaiperio kulkos po to, kai jis, lydimas ukrainiečio kario, priartėja prie fronto linijos.

Pasak Nicholso, „istorinio pasaulio įrodymai gali atsirasti tiek vaidybiniame, tiek dokumentiniame kine ir abiejuose gali turėti tokį patį egzistencinį ryšį su pasauliu. Tik viename jie palaikys naratyvinę struktūrą, o kitame palaikys argumentą“. Pasak jo, tikrovės efektas gali būti taip pat panašus – įrodyti, kad „taip yra“, konstruojant reprezentacijas⁵⁹. „Šerkšne“ karo įrodymai atlieka abi Nicholso išskirtas funkcijas. Roko akys ir filmo operatoriaus Eitvydo Doškaus kamera nuosekliai „kolekcionuoja“ tebevykstančio karinio konflikto įrodymus, taip kuriant indeksines karo reprezentacijas, kurios naudojamos naratyvui plėtoti, įtampai didinti vis labiau artėjant prie „mirties linijos“. Pavyzdžiui, Rokui ir Ingai išvykus iš Kijevo, jų mikroautobusas įvažiuoja į niūrų apmirusios gamtos peizažą, kuriame ukrainiečių karo technika ir kariai, judantys keliu ta pačia kryptimi kaip ir filmo pagrindiniai personažai, yra vienintelis „gyvas“ elementas. Kitame epizode stebime naują kelio atkarpą, kurioje vykstant Donecko kryptimi, daugėja „karo ženklų“: Rokas privažiuoja prie „Stop“ ženklų pažymėto užminuoto kelio ruožo, šalia kurio stovi tuščias kulku apgadintas daugiabutis, kurį jis kruopščiai fotografuoja savo telefono kamera⁶⁰, po jo – panašių objektų sparčiai daugėja, kuriuos vaikinai vėl atidžiai tiria, fotografuoja ir filmuoja⁶¹.

⁵⁷ Clarke (2006), 1.

⁵⁸ Ten pat, 2.

⁵⁹ Nichols (1991), 116.

⁶⁰ Žr.: „Šerkšnas“ 1:06:00–1:06:50.

⁶¹ Žr.: „Šerkšnas“ 1:07:20–1:08:00.



6. Filmo „Šerkšnas“ filmavimo epizodas Donecke. Karo metu sugadintas pastatas, prie kurio stovi Roko (vaidina Mantas Jančiauskas) vairuojamas mikroautobusas. Studijos „Kinema“ archyvas

Bartas tarsi profesionalus advokatas, kruopščiai renka įrodymus, leidžia kalbėti liudininkams, stebi, analizuoja, ir pasitelkia gerai apgalvotą audiovizualinę retoriką, kad įtikintų žiūrovą jo medijuojama karo tikrove, o „kiekvienas medijavimo veiksmas susijęs su tam tikra liudijimo forma“⁶². Advokacijos veiksmu, kuriuo viešai ginama, remiama ar palai-koma tam tikra idėja, pasak De Koven ir Lundblado, svarbu yra sutiki-

⁶² Frosh, Pinchevski (2009), 1.

mas, netgi pasisiūlymas atstovauti kitam, t. y. kalbėti už kitą/kitus, kurie gali būti laikomi nepajėgūs pasisakyti už save⁶³. Panašius advokacijos aspektus išryškina ir Haraway, teigdama, kad tai yra labai ypatingas veiksmas, nes advokatas gina kitą žmogų, o tai suponuoja galios santykius⁶⁴. „Šerkšnu“ ukrainiečiams išreiškia paramą ne tik režisierius, kalbantis už ukrainiečius tarptautinei bendruomenei, bet ir Lietuva, kurios oficialus požiūris į Rusijos karinę intervenciją Ukrainos teritorijoje yra medijuojamas ir kurios lėšomis iš dalies finansuota filmo gamyba. Nors Ukraina yra didelė valstybė, galinti pasisakyti savo vardu ir finansuoti ukrainiečių režisuojamus filmus apie vykstantį jos teritorijoje karą, Barto tarptautinis pripažinimas ir priklausymas autorinio kino elitui garantuoja jo balso girdimumą ir efektą. Be to, kaip teigia Haraway, „advokacija nėra tik reprezentavimas, čia yra jausminės įtampos ir triukšmingos trintys“, nes advokataavimo procesas yra savita „pasitikėjimo ir atsakomybės zona“⁶⁵. „Šerkšno“ gamybos procesas, kuriame dalyvavo Ukrainos kino prodiuserinės įmonės „Insightmedia Ltd“ ir „Tato film“, Ukrainos kino agentūra ir kitos minėtos suinteresuotos filmu valstybinės įstaigos, patvirtina tai, kad ukrainiečiams advokataujančiu režisieriumi buvo pasitikėta, o plati filmo tarptautinė sklaida, apdovanojimai ir nominacijos liudija apie atsakomybę grįstą režisūrinį darbą.

Advokacija, kaip taikliai pastebi Cary Wolfe, „visada vyksta labai sąlygiškai, atsižvelgiant į tam tikrą situaciją ir aplinkybes tankiai konfiguruotame kontekste, kuris aprėpia skirtingas suinteresuotas grupes, institucijas, auditorijas, strategines nuostatas ir retorines priemones.“⁶⁶ Suinteresuotomis institucijomis neabejotinai galima laikyti filmo gamyboje, finansavime, platinime dalyvavusias Lietuvos, Ukrainos, Lenkijos, Prancūzijos ir kitas tarptautines institucijas (pavyzdžiui, TV kanalas *Arte*, pardavimų agentas *Luxbox*, *Tarptautinis Kanų kino festivalis*), kurios susirūpinusios dėl „Minsko susitarimų“ nesilaikymo. Filme mes taip pat matome įvairių suinteresuotųjų – lietuvių savanorių, lenkų „mediatorių“,

⁶³ Lundblad, De Koven (2012), 13.

⁶⁴ Haraway (2012), 22.

⁶⁵ Ten pat, 23.

⁶⁶ Wolfe (2012), 27.

Vakarų valstybių reporterių, ukrainiečių žiniasklaidos darbuotojų, karių ir eilinių piliečių – reprezentacijas, kurios atskleidžia skirtingą santykį su Ukraina karinio konflikto metu. Lietuviai neturi galimybių daryti realų poveikį, bet nuoširdžiai (netgi naiviai) tiki savo veiksmų-indėlio svarba; vakariečiai yra pragmatiški ir pasyvūs, nors gali daryti įtaką konflikto de-eskalavimui; idealistai ukrainiečiai kariai daro tai, ką esamoje situacijoje privalo; Donecke likusieji civiliai yra apatiški ir prisitaikę prie situacijos. Lietuvių jaunuolių naivumas, netgi menkos žinios apie rytinius kaimynus, atskleidžia scenoje, kurioje Rokas kalbasi su „Cargo 200“ pulkininku ir kariu:

Pulkininkas: Na, kai jūs išvykote, suvokėte, kur jūs vykstate? Ir..., kad čia nesaugu, kad čia karo zona? Prie vartų jūs, turbūt, pamatėte ginkluotą vyrą.

Rokas: Tai, kad vyksta karas, mes žinojome, bet nemanėme, kad bus pavojinga.

Pulkininkas: Čia dar nėra taip pavojinga, bet ten, kur jūs ketinate vykti – labai. Ten jūs lengvai nepateksite. Ten griežtas patikros punktas ir jokie kontaktai jums nepadės. Situacija pasikeitė. Dabar viskas tapo labai sudėtinga. Taigi ten pakliūti nėra realu.⁶⁷

Rokas: Kodėl Ukraina? Kodėl būtent čia viskas vyksta? Kodėl ne kur nors kitur?

Karys: Todėl, kad mes kaimynas, gana didelis kaimynas. Be to, mūsų geopolitinė padėtis yra strateginė. Supranti? Ji vienodu atstumu nutolusi nuo Rusijos ir Europos. Mes turime prieigą prie jūros. Tokia patogi, saldi vieta.

Pulkininkas: Tai tas pats senasis imperializmas. Kai turi mažai, norisi daugiau, o kai turi daug, nori dar daugiau [...].⁶⁸

Šis dialogas atskleidžia, kad Lietuvoje ir Vakarų Europoje auga karta, kuri jau pamiršo Šaltojo karo pasekmes Europai ir pasauliui ir mažai tesidomi valstybėmis ir tautomis, esančiomis už „Europos Sąjungos“ arba „Vakarų“ demarkacinės ribos. Tad Barto karo drama „Šerkšnas“ Vakarų auditoriai siunčia įtaigų pranešimą apie jų pašonėje vykstantį tikrą karą ir didėjančią tikrą grėsmę, nors režisierius savo tikslus apibūdina gana kukliai: „Parodyti tam tikrą dalyką, kuris man skauda, apie kurį aš nemažai

⁶⁷ Žr.: „Šerkšnas“ 1:13:00–1:13:50.

⁶⁸ Žr.: „Šerkšnas“ 1:17:20–1:17:55.

žinau, ir viskas. Aš galiu tik parodyti gabalėlį žmogaus gyvenimo, kad kiti galėtų pasižiūrėti į jį iš šono, pamatyti tai, ko nematė arba susitapatinti su tais žmonėmis ir pajauti tai, ką jie jaučia. Kiti tikslai – jau ne mano valioje.“⁶⁹

Apibendrinančios išvados

Šarūno Barto „Šerkšnas“ – originalus žanro ir stiliaus požiūriu filmas, kurio naratyvinė struktūra konstruojama remiantis kelio filmo ir karo filmo žanrų taisyklėmis, o karo pojūtis kuriamas pasitelkiant dokumentinio kino estetiką ir retoriką. Režisierius sukuria įtaigias karo reprezentacijas, pasitelkdamas dokumentiniame kine taikomas technikas ir metodus, kaip, pavyzdžiui, realaus gyvenimo ir žmonių filmavimas jų natūralioje aplinkoje, spontaniškų dialogų ir situacijų integravimas į pasakojimo struktūrą, scenų filmavimas lėta stebimąja kamera. Šie kūrybiniai sprendimai suponuoja savitą filmo stilių, grįstą dokumentinio realizmo kine principų ir žanrinio kino elementų derme. Šiame filme žiūrovas pajunta karo kvapą ir grėsmę ne dėl karo spektaklio efekto, bet dėl kruopščiai atrinktų ir sumaniai integruotų į naratyvinę struktūrą vizualinių karo įrodymų, surinktų Rytų Ukrainoje. Šie kūrybiniai sprendimai priartina prie auditorijos toli nuo jų esančių žmonių karo patirtis ir tikrovę ir sukuria tikro karo įspūdį. Todėl galima teigti, kad „Šerkšnas“ praturtina karo filmų žanrą retu stiliumi ir pasakojimu apie mūsų laikais vis dar politinėje, fizinėje ir informacinėje erdvėje tebevykstantį karą, kuris pasaulio kine yra menkai reprezentuojamas.

Filme originaliai panaudotas kelio ir karo filmų žanrų derinys, sukuria karkasą diskursams apie gyvenimo prasmę, karo beprasmybę ir didžiųjų šalių politiką rutulioti. Šiuose konceptualiuose žanriniuose rėmuose subtiliai atskleidžiama paties režisieriaus pilietinė-politinė perspektyva, pasitelkiant advokacijos praktikoje taikomus principus, tokius kaip nešališkumas, įrodymų ir liudijimų pateikimas, stebėjimas ir analizė, įtaigi retorika, nukreipta į tikslinę auditoriją. Atlikta filmo analizė leidžia kons-

⁶⁹ Kazlauskaitė (2017).

tatuoti, kad tai politiškai ir pilietiškai angažuotas darbas, kuriuo subtiliai komunikuojama parama nuo karo kenčiantiems ukrainiečiams. Tai originalus ir įtaigus filmas apie šiuolaikinį karą, imperialistinę Rusijos politiką ir tuos, į ką ji nukreipta.

Šaltiniai

- Baikštytė Gražina (sud.), *Šarūnas Bartas: kai gyvenimas tampa kinu*, Vilnius: So-foklis, 2020.
- Filmą „Šerkšnas“ pristantis Šarūnas Bartas: nežinau atsakymo, kodėl žmogus kariauja, ELTA, 2017 m. rugpjūčio 16 d., Prieiga per internetą: <https://slaptai.lt/filma-serksnas-pristantis-sarunas-bartas-nezinau-atsakymo-kodel-zmogus-kariauja/> [žiūrėta 2021 10 01].
- Grigaliūnaitė Dovilė, Šarūnas Bartas apie filmą „Šerkšnas“: „Mes rizikavome tiek, kiek tai turėjo būtina prasmė“, 15min.lt, 2017 m. rugpjūčio 14 d., Prieiga per internetą: <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/kinas/sarunas-bartas-apie-filma-serksnas-mes-rizikavome-tiek-kiek-tai-turejo-butina-prasme-4-839402> [žiūrėta 2021 10 20].
- Kanuose ovacijomis palydėtas „Šerkšnas“ atkeliauja į Lietuvą, 2017 m. liepos 25 d., Kaunodiena.lt, Prieiga per internetą: <https://kauno.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/zvaigzdes-ir-pramogos/kanuose-ovacijomis-palydetas-serksnas-atkeliauja-i-lietuva-821786> [žiūrėta 2021 09 30].
- Kasman Daniel (interviu), Walker Kurt (video), *Faces & Landscapes: An Interview with Sharunas Bartas about his new film in Cannes*, „Frost“, 26 May 2017, Prieiga per internetą: <https://mubi.com/notebook/posts/faces-landscapes-an-interview-with-sharunas-bartas> [žiūrėta 2021 09 10].
- Kazlauskaitė Ieva, Filmą „Šerkšnas“ pristatęs Šarūnas Bartas: visi prisiliesime prie mirties, tv3.lt, 2017 m. rugpjūčio 29 d., Prieiga per internetą: www.tv3.lt/naujiena/gyvenimas/filma-serksnas-pristates-sarunas-bartas-visi-prisiliesime-prie-mirties-n923206 [žiūrėta 2021 11 05].
- Di Salvatore Giuseppe (tekstas), Baettig Ruth (audio/video), „Frost“ / Sharunas Bartas, 2017 m. birželio 14 d., Prieiga per internetą: <https://www.filmexplorer.ch/detail/frost-sharunas-bartas/> [žiūrėta 2021 09 10].
- Prot Bénédicte (interviu), Stanic Ana (video, montažas), CANNES 2017: We met up with Lithuanian auteur Sharunas Bartas to discuss his latest film Frost, presented in the Directors' Fortnight, CINEUROPA.org, 2017 m. gegužė, Prieiga per internetą: <https://cineuropa.org/en/video/329142/> [žiūrėta 2021 09 10].
- Où en êtes-vous, Sharunas Bartas? rež. Šarūnas Bartas, kinoportretas, 2016, 22 min 32 s, Centre Pompidou, Arte France Cinéma Paris, Prieiga per internetą: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/media/UMujtyT> [žiūrėta 2021 09 11].

Literatūra

- Benson Thomas W., Snee Brian J. (ed.), *The Rhetoric of the New Political Documentary*, Southern Illinois University Press, 2008.
- Celli Carlo, *National Identity in Global Cinema. How Movies Explain the World*, New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Clarke James, *War Films*, London: Virgin Books, 2006.
- Cowie Elizabeth, Introduction: The Spectacle of Actuality and the Desire for Reality, *Recording Reality, Desiring the Real. Visible Evidence*, Vol. 24, ed. Elizabeth Cowie, University of Minnesota Press, 2011, p. 1–18.
- Cunningham A. Douglas, Nelson C. John, Introduction, *A Companion to the War*, ed. Douglas A. Cunningham, John C. Nelson, Film-Wiley-Blackwell, 2016, p. 1–5.
- Daubresse Louis, La parole déchuée dans „The House“ de Sharunas Bartas, *Les Chantiers de la Création, Mise au point*, 5 | 2013, Online since 01 April 2013, connection on 09 August 2021. Prieiga per internetą: <http://journals.openedition.org/map/1394>; DOI: <https://doi.org/10.4000/map.1394> [žiūrėta 2021 07 10].
- Duncombe, Stephen, Lambert Steve, Artistic Activism, *The Routledge Companion to Media and Activism*, ed. Graham Meikle, London, New York: Routledge, 2018, p. 57–64.
- Frosh Paul, Pinchevski Amit, Introduction, *Media Witnessing Testimony in the Age of Mass Communication*, ed. Paul Frosh, Amit Pinchevski, New York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 1–19.
- Girard Bruno, „La réduction subjective“, *Les Chantiers de la Création*, 2 | 2009, Online since 23 January 2015, connection on 09 August 2021. Prieiga per internetą: <http://journals.openedition.org/lcc/170>; DOI: <https://doi.org/10.4000/lcc.170> [žiūrėta 2021 07 15].
- Haraway Donna, Species Matters, Humane Advocacy in the Promising Grip of Earthly Oxymorons, *Species Matters. Humane Advocacy and Cultural Theory*, ed. Marianne De Koven, Michael Lundblad, Columbia University Press, 2012, p. 17–26.
- Haas Elizabeth, Christensen Terry, Haas Peter J., *Projecting Politics: Political Messages in American Films*, London, New York: Routledge, 2015.
- Hayward Susan, *Cinema Studies. The Key Concepts*, London, New York: Routledge, 2006.
- De Luca Tiago, Barradas Jorge Nuno (ed.), *Slow Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- Lundblad Michael, DeKoven Marianne, Introduction. Animality and Advocacy, *Species Matters. Humane Advocacy and Cultural Theory*, ed. Marianne De Koven, Michael Lundblad, Columbia University Press, 2012, p. 1–16.
- Laderman David, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin: University of Texas Press, 2002.

- Mazierska, Ewa, Introduction: Marking Political Cinema, *Framework The Journal of Cinema and Media*, ed. Ewa Mazierska, 2014, 55(1), January, p. 35–44.
- Mazierska Ewa, Rascaroli Laura, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and The European Road Movie*, London: Wallflower Press, 2006.
- Meikle Graham (ed.), *The Routledge Companion to Media and Activism*, London, New York: Routledge, 2020.
- Mikonis Anna, *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny w kinie litewskim*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- Nichols Bill, *Engaging Cinema: An Introduction to Film Studies*, New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- Nichols Bill, *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Nichols Bill, *Speaking Truths with Film Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, University of California Press, 2016.
- Novikova Irina, Spaces of intertextuality and aesthetic of slow in the films by Šarūnas Bartas “Three days”, “Corridor”, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 56: *Baltic cinemas after the gos: shifting (bi)stories and (id)entities*, sud. Renata Šukaitytė, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2010, p. 11–18.
- Pethő Ágnes, “Housing” A Deleuzian “Sensation:” Notes On The Post-Cinematic Tableaux Vivants Of Lech Majewski, Sharunas Bartas And Ihor Podolchak, *The Cinema of Sensations*, ed. Ágnes Pethő, Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 155–183.
- Presence Steve, Wayne Mike, Newsinger Jack (ed.), *Contemporary Radical Film Culture: Networks, Organisations and Activists*, London, New York: Routledge, 2020.
- Smaill Belinda, *The Documentary. Politics, Emotion, Culture*, New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Syska Rafał, Šarūnas Bartas – w izolacji, *Studia Filmoznawcze*, t. 35: *Kino Europy Wschodniej – dawniej i dziś*, 2014, p. 213–229.
- Šukaitytė Renata, Gilles’io Deleuze’o kino filosofija ir jos atspindys Šarūno Barto filmuose, *Intensyvumai ir tėkmės: Gillesio Deleuze’o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*, Audronė Žukauskaitė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 34–57.
- Šukaityte Renata, Lithuania Redirected: The New Connections, Businesses and Lifestyles on the National Screen, *East West and Center. Reframing post-1989 European Cinema*, ed. Michael Gott, Todd Herzog, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, p. 175–190.
- Šukaitytė Renata, Naujoji darbininkų klasė lietuvių kine: lošėjai, dileriai, kreatyvai, *Athena: filosofijos studijos*, sud. Renata Šukaitytė, 2014, Nr. 9, p. 7–9, p. 160–175.

- Šukaitytė Renata, Praėjusios dienos atminimas ir nykstanti dabartis kinematografi-
niuose Šarūno Barto erdvėlaikiuose, *Athena: filosofijos studijos*, sud. Danutė Bacevi-
čiūtė, 2012, Nr. 8, p. 183–197.
- Šukaitytė Renata, Sovietmečio epochos baigtys ir jų naratyvai kūrybinėje Lietuvos ir
Baltijos šalių dokumentikoje, *Politinis lūžis ekrane: (po)komunistinė transformaci-
ja Lietuvos dokumentiniame kine, videokronikoje ir televizijoje*, sud. Ana Mikonis-
Railienė ir Renata Šukaitytė; Mantas Martišius; Renata Stonytė, Vilnius: Vilniaus
universiteto leidykla, 2020, p. 28–99.
- Šukaitytė Renata, The Apparitions of a Day Gone by and a Stasis of the Present in
films by Šarūnas Bartas, *Small Cinemas in Global Markets: Genres, Identities, Nar-
ratives*, ed. Lenuta Giukin, Janina Falkowska, Lanham, MD: Lexington Books,
2015, p. 107–120.
- Waltz Mitzi, *Alternative and Activist Media*, Edinburgh University Press, 2005.
- Watson Ryan, *Radical Documentary and Global Crises: Militant Evidence in the Digi-
tal Age*, Indiana University Press, 2021.
- Wolfe Cary, Humane Advocacy and the Humanities. The Very Idea, Species Matters,
Humane Advocacy and Cultural Theory, ed. Marianne De Koven, Michael Lund-
blad, Columbia University Press, 2012, p. 27–47.

Renata Šukaitytė

Evidence of the War in Ukraine in Šarūnas Bartas' Film "Frost" (2017)

Summary

This article analyses the visual testimonies and evidence of the war in Ukraine in Šarūnas Bartas' feature film "Frost", drawing on Elizabeth Cowie's⁷⁰ and Bill Nichols'⁷¹ theoretical concepts of testimony and evidence in media. Bartas' war drama uses the conventions of fiction and documentary filmmaking to capture the aftermath of Russia's illegal annexation of part of Ukraine in 2014, and the subsequent military action in Eastern Ukraine. The viewer does not see the apparent warfare, the clashes between Ukrainian Army and Russian troops or separatist fighters, but watches the testimonies of Ukrainian soldiers recorded on film and mobile phone cameras, and sees images of destroyed settlements, mined fields, front lines, etc., which prove that the war is indeed taking place and is leaving a strong effect on the lives of the Ukrainian citizens. The theoretical analysis of the concept of advocacy, as well as the genre and stylistic analysis of the film, leads to the conclusion that "Frost" is a political mixed-genre film about contemporary war, imperialist Russian policy and those who are targeted by it. Furthermore, its wide international distribution and the use of subtle, yet powerful, rhetorical devices make it an advocate for the Ukrainians and other Eastern European peoples who are experiencing the political and other forms of intervention and hegemony of their "big neighbour".

Keywords: auteur cinema; Šarūnas Bartas; political cinema; war drama; Lithuanian cinema; testimony; evidence; advocacy

⁷⁰ Cowie (2011).

⁷¹ Nichols (1991); Nichols (2010); Nichols (2016).

Išleido

Lietuvos kultūros tyrimų institutas
Saltoniškių g. 58, LT-08105, Vilnius
www.lkti.lt

Spausdino

BJ UAB „Baltijos kopija“
Kareivių g. 13B, LT-09109, Vilnius