



Giedrė Beinoriūtė

VAIKŲ VAIZDAVIMAS KINE: REŽISŪRINIS ASPEKTAS

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis

Darbo vadovė: Prof. Dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė

2018

Turinys

IVADAS.....	4
I. DOKUMENTINIS KINAS IR ETIKA: A. STONIO „VIENA“	13
1.1. Filmo siužetas, sukūrimo aplinkybės ir socialumo problema.....	14
1.2. Herojų (ne)atranka.....	16
1.3. Veidas kaip reikšmė.....	18
1.4. Etinės problemos sprendimas.....	21
1.5. Etika ir filmo turinys bei meninė forma.....	24
1.6. Filmo recepcijos problemos.....	27
II. REPREZENTACIJA IR ETIKA: VAIKAS HIBRIDINIAME O. BURAJOS FILME „LIZA, NAMO!“	36
2.1. Prieštaringi recepcijos bruožai.....	36
2.2. Oksanos Burajos „provokacijų“ metodas.....	39
2.3. Vaikas – kaip idėja.....	42
2.4. Skirtingi etikos aspektai.....	44
III. VAIKŲ ĮVAIZDŽIAI ŠIUOLAIKINIUOSE VAIDYBINIUOSE LIETUVIŲ FILMUOSE: NUO <i>ROMANTIŠKO</i> IKI <i>ŽINANČIO</i> VAIKO.....	48
3.1. Vaikas, kaip simbolis („Ekskursantė“, 2013, rež. A. Juzėnas):.....	49
3.1.1. Mergaitė – kaip strategija.....	50
3.1.2. Vaikystė ir pasakiškumas	52
3.1.3. Dvejopas požiūris į vaiką.....	54
3.2. Vaikas, kaip suaugusiųjų įvaizdžio dalis („Santa“, 2014, rež. M. Ivaškevičius).....	57
3.2.1. Vaikas, kaip aplinkybės.....	58
3.2.2. Vaikas – filosofas: trūkumai kaip privalumai.....	60
3.2.3. Vaiko teritorija – pasaka.....	61
3.2.4. Vaikas, kaip aplinkybės, recepcijoje.....	62
3.3. Vaikas tarp funkcijos ir personažo („Senekos diena“, 2016, rež. K. Vildžiūnas).....	63
3.3.1. Vaiko funkcija.....	64
3.3.2. Vaikas, kaip personažas.....	65
3.3.3. Vaikas – nebe moters teritorija.....	68
3.3.4. Pasikeitęs pasakos vaidmuo.....	69

3.4. Žinantis vaikas („Amžinai kartu“, 2017, rež. L. Lužytė).....	69
3.4.1. Vaikas, kaip individas.....	71
3.4.2. Įvaizdis, kaip režisierės maištas.....	74
IV. VAIKŲ ĮVAIZDŽIO ANALIZĖ FILME „PRIEŠ PARSKRENDANT Į ŽEMĘ“ (2005, REŽ. A. MATELIS).....	75
4.1. Filmo herojaus klausimas.....	76
4.2. Du recepcijos aspektai.....	77
4.3. Vaikai, kaip filmo elementas.....	80
4.3.1. Vaikas – vedlys į ligoninę ir filmą.....	80
4.3.2. Vaikas – ekspertas.....	82
4.3.3. Dviguba perspektyva ir <i>magic moments</i>	83
4.3.4. Vaikas – bendraautorius.....	85
4.3.5. Neegzistuojantis etikos klausimas.....	87
4.4. Vaikai, kaip socialinis elementas.....	89
4.4.1. Sergančio vaiko fenomenas.....	89
4.4.2. Vaikas, kaip individas.....	90
4.4.3. Vaikų ir suaugusiųjų santykis.....	91
4.4.4. Vaikai, dalyvaujantys savo ligoje.....	92
4.4.5. Vaikai – žmonės?.....	93
V. KALBANTIS VAIKAS: AUTENTIŠKOS VAIKO PATIRTIES PERTEIKIMO BANDYMAS („POKALBIAI RIMTOMIS TEMOMIS“, REŽ. G. BEINORIŪTĖ, 2012).....	95
5.1. Filmų sukūrimo aplinkybės ir formos parinkimas.....	96
5.2. Vaikų kalba: forma ir turinys.....	97
5.3. Struktūra: kalba – kaip naratyvas ir kaip ritmas.....	103
5.4. Recepcija: filmo vertinimo problemos ir prieštaravimai.....	105
5.4.1. Vertinimo problemos.....	106
5.4.2. Vaikų kalba ir tiesmuki klausimai.....	108
5.4.3. Diskusija apie etiką.....	109
5.4.4. Prielaidos vaikų emancipacijai.....	110
IŠVADOS.....	113
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	116

IVADAS

Tyrimo objektas

Šio darbo tyrimų ašis – vaikų vaizdavimas šiuolaikiniame lietuvių kine. Vaizdavimas apima vaikų įvaizdžius, režisierių pasirinktas įvaizdžių kūrimo strategijas, su tuo susijusius etinius klausimus bei recepcijos problemas. Per vaikų vaizdavimą nagrinėjama ir dabartinių laikų vaikystės samprata. Darbe tiriami šiuolaikiniai 2001 – 2017 m. sukurti lietuviški dokumentiniai ir vaidybiniai filmai, kuriuose veikia vaikai. Filmai parinkti, atsižvelgiant ne į jų temas, meninę kokybę ar turinį, bet į potencialą aktualizuoti su vaikų vaizdavimu susijusias problemas. Darbe nenagrinėjami išskirtinai vaikams skirti kūriniai. Pagrindinė tyrimo medžiaga – patys filmai, jų recepcija (recenzijos, žiūrovų atsiliepimai) bei interviu su filmų kūrėjais.

Temos aktualumas ir problematika

Vaiko paveikslas Lietuvos kino tradicijoje visuomet užėmė svarbią vietą. 1960 m. sukurtas novelių filmas „Gyvieji didvyriai“ (meno vadovas V. Žalakevičius)¹, kuriame skirtingais vaikų likimais prabylama apie įvairias Lietuvos epochas, kaip teigia S. Valiulis, „tapo tam tikru simboliu (ne vien Lietuvos kino kūrėjams), leidžiančiu pro vaikystės akinius pažvelgti į praeitį bei į sparčiai besikeičiantį dabarties pasaulį.“² Su čia debiutavusio A. Žebriūno vėliau sukurtais „vaikiškais“ filmais siejamas lietuvių poetinės kino mokyklos suklestėjimas. Ir vėliau kiekvieną dešimtmetį ženklina bent vienas ar keli ryškūs filmai, vaizduojantys jauno amžiaus herojus. Ne išimtis ir šiuolaikinis kinas – *Prieš parskrendant į žemę* (rež. A. Matelis, 2005), *Liza, namo!* (rež. O. Buraja, 2012), *Ekskursantė* (rež. A. Juzėnas, 2013), *Amžinai kartu* (rež. L. Lužytė, 2017) – lietuvių autoriai pasitelkia vaikus, atskleisdami socialines, egzistencines, istorines temas.

¹ „Gyvieji didvyriai“ (1960) – iš keturių novelių sudarytas filmas, kuriuo debiutavo režisieriai Marijonas Giedrys, Balys Bratkauskas ir Arūnas Žebriūnas. Ketvirtąją novelę sukūrė filmo meno vadovas Vytautas Žalakevičius. Pasak kino kritiko Sauliaus Macaičio, tai buvo „pirmasis lietuvių kino išėjimas į tarptautinę areną“ – filmas Karlovi Varų (tuometinė Čekoslovakija) festivalyje pelnė ne vieną prizą, tarp jų – Krištolinį gaublį. (LRT laida „Retrospektyva. S. Macaitis pristato filmą „Gyvieji didvyriai““, prieiga per internetą: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/1467/retrospektyva-s-macaitis-pristato-filma-gyvieji-didvyriai> [žiūrėta 2018 05 23])

² *Trumpa Lietuvos kino istorija. Skaitiniai*. Živilė Pipinytė, Renata Šukaitytė, Skirmantas Valiulis, Lina Kaminskaitė, Raimondas Paškevičius. Vilnius: VšĮ Vaizdų kultūros studija, 2007, p. 12

Tačiau kinotyros darbų apie vaikų vaizdavimą Lietuvos kine praktiškai nėra. Vienintelė rimtesnė studija, susijusi su vaikais ir lietuvišku kinu, tai – Anos Mikonis straipsnis *Poezija, mitologija ir ideologija. Vaiko įvaizdis Arūno Žebriūno kūryboje*³, išspausdintas Lenkijos mokslų akademijos meno instituto žurnale *Kwartalnik Filmowy* 2013 metų pavasario numeryje, skirtame vaikams ir kinui⁴, Skirmantas Valiulis yra parašęs nedidelę apžvalgą *Kinas vaikams ir jaunimui* moksleiviams skirtam leidiniui *Trumpa Lietuvos kino istorija*.⁵ Tai, ko gero, ir viskas.

Peržvelgiant pasaulinę literatūrą, analizuojančią vaiko vaizdavimo ekrane problematiką, taip pat tenka skaityti apgailestavimų, jog akademinėje terpėje šiam klausimui skiriama vis dar per mažai dėmesio. Štai 2014 m. išleistoje Alexander'io N. Howeand'o ir Wynn'o Yarbrough'o knygos *Išdykaujant: vaikas kine ir medijose* anotacijoje rašoma: „Nepaisant to, kad šiandien vaikai yra viena iš geidžiamiausių žmonių grupių, kai galvojama apie rinkodarą ir auditoriją, akademiniai darbai apie vaikų medijas ir vaikus medijose dar tik pradeda rasti“.⁶ Panašią gaidelę galima išgirsti ir 2013 m. pasirodžiusio straipsnių rinkinio *Prarasti ir atstumti vaikai šiuolaikiniame kine* anotacijoje: „Vaikai yra neatskiriama kino peizažo dalis nuo nebyliojo kino laikų, vis tik jie retai tampa teorinio kino analizės peizažo dalimi.“⁷ Taigi atrodo, jog ir pasauliniame kontekste šis tyrimas yra pakankamai naujas ir savalaikis.

Šiame teoriniame darbe nagrinėjamos dvi pagrindinės problemos – *etiniai klausimai*, susiję su vaikų vaizdavimu kine, bei vaikams priskiriami *įvaizdžiai* lietuvių režisierių filmuose.

Etiniai klausimai vaizdų kultūroje vertintini kaip esminiai ir keliantys svarbias problemas, visų pirma, dokumentiniame kine. Remiantis dokumentikos teoretiku Billu Nicholisu, tai lėmė faktas, kad centrinė dokumentinio kino ašis yra kitų reprezentavimas. Kadangi kino kūrėjas atstovauja kitam, jis tampa už jį atsakingas, prisiima atsakomybę už kitą, jo vaizdavimą ir reprezentavimą. Klausimą apie etiką B. Nicholsas perfrazuoja į santykių su kitais įvardijimą: „Ką mes darome su žmonėmis, kai kuriame dokumentinį

³ Mikonis - Railienė, Anna (2013). Poezija, mitologija ir ideologija. Obraz dziecka w twórczości filmowej Arūnasa Žebriūnasa. 12. *Kwartalnik filmowy*. Temat: Dziecko i film. Nr 81.

⁴ Vėliau straipsnis buvo įtrauktas į mokslinę monografiją „Kinas sovietų Lietuvoje: Sistema, filmai, režisieriai“, aut. Anna Mikonis-Railienė, Lina Kaminskaitė-Jančorienė (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015)

⁵ Valiulis, Skirmantas (2007). Kinas vaikams ir jaunimui. In: *Trumpa Lietuvos kino istorija. Skaitiniai*. Vilnius: VŠĮ Vaizdų kultūros studija.

⁶ Howe, Alexander N., Yarbrough, Wynn (2014). *Kidding Around: The Child in Film and Media*, New York: Bloomsbury Academic [anotacija]

⁷ Olson, Debbie C., Scahill, Andrew (sud.) (2013). *Lost and Oothered Children in Contemporary Cinema*. Lexington: Lexington Books [anotacija].

filmą?⁸ Vaidybiniame kine, pasak jo, atsakymas gana paprastas: mes liepiame jiems daryti tai, ką norime; tuo tarpu dokumentiniame kine tai nėra taip paprasta. Gali netgi susidaryti įspūdis, kad etika kine išskirtinai susijusi su dokumentika. Tačiau šis teiginys neturėtų būti suabsoliutinamas, tai nėra „visiška“ tiesa. Vaidybinio kino režisieriams taip pat tenka spręsti etines problemas. Dažniausiai jos iškyla, filmuojant *gyvūnus*, „*laukinius*“ (angl. *savage*) ir *vaikus*. Šioje etinės rizikos grupėje vaikai užima reikšmingą vietą. Glazgo universiteto profesorė, monografijos *Vaikas kine: ašaros, baimės ir pasakos* (*Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales*) autorė Karen Lury vaikų (ne)išnaudojimui kine skiria visą paskutinį savo knygos skyrių, kuriame kalba apie ašaras ekrane. Profesorė teigia, jog verksmas dažnai yra tas specifinis vaiko vaidybos aspektas, kuris labiausiai kelia nerimą suaugusiam žiūrovui, nes vaiko ašaros dažniausiai nėra reprezentacija, ir žiūrovai niekada negali būti tikri, kad viskas, ką jie stebi, yra vaidyba. Knygą K. Lury užbaigia savotiška Nicholso klausimo parafrazė: „Ką gi iš tikrųjų daro vaikai, kai jie pasirodo arba vaidina filme?“⁹. Etiniai klausimai darbe aptariami pasitelkiant A. Stonio, O. Burajos kūrinius.

Antroji tyrime nagrinėjama problema – vaikams priskiriami *įvaizdžiai*. Pirmieji *vaikų įvaizdžiai* lietuvių kine atsirado laikotarpiu, kai, pasak kinotyrininkės A. Mikonis-Railienės, „ne tik kinas, bet ir vaikystė buvo ideologiškai reguliuojama.“¹⁰ Vaikas sovietmečiu buvo traktuojamas kaip „plastinė medžiaga, galinti pasitarnauti formuojant *naują sovietinį žmogų*“¹¹. Vaikų įvaizdžiai tuometiniame kine arba atitiko šį požiūrį arba bėgo nuo jo į poetišką, nekaltą vaikų pasaulį. Iš tiesų sovietinė vaiko traktuotė vaiko-suaugusiojo galios santykio aspektu nedaug skyrėsi nuo Vakaruose vyravusios J. Piaget kognityvinės raidos teorijos. Ši teorija „vaizduoja vaiką kaip neišbaigtą kūrinį, kuris juda per tam tikras biologišškai apibrėžtas kognityvinės raidos stadijas link suaugusiojo kompetencijos.“¹² Filosofas Gareth B. Matthews tai vadina „deficitine“ vaikystės koncepcija. Remiantis ja, vaiko prigimtis pirmiausiai suvokiama kaip trūkumų konfigūracija – trūksta gebėjimų, kuriuos paprastai turi suaugusieji, bet neturi vaikai.¹³ Taigi, tiek Vakaruose, tiek Sovietų Sąjungoje iki paskutinio praeito amžiaus dešimtmečio „vaikai buvo

⁸Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, p. 5-6

⁹Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 189

¹⁰ Mikonis - Railienė, Anna (2013). Poezja, mitologija i ideologia. Obraz dziecka w tworczości filmowej Arūnasa Žebriūnasa. 12. *Kwartalnik filmowy*. Temat: Dziecko i film. Nr 81. p. 160. (vertimas G. Beinoriūtės)

¹¹ Zob. szerzej: M. Geller. *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Instytut Literacki, Paryż 1988, s. 24-31. Cituojama iš: Mikonis - Railienė, Anna (2013). Poezja, mitologija i ideologia. Obraz dziecka w tworczości filmowej Arūnasa Žebriūnasa. 12. *Kwartalnik filmowy*. Temat: Dziecko i film. Nr 81. p. 160. (vertimas G. Beinoriūtės)

¹² Kabašinskaitė, Dalė (2002). Vaikystės sociologija, vaikų teisės ir vaikų politika. *Filosofija, sociologija*. Nr. 3, p. 43

¹³ Matthews, Gareth B (2006). *The Philosophy of Childhood*. The Poynter Center for the Study of Ethics and American Institutions Indiana University, Bloomington. p. 14

matyti kaip negalintys turėti indėlio į vaikų-suaugusiųjų santykius bei negalintys sukurti savo kultūros.“¹⁴. Vaiko, kaip nepriklausomo individo, sąvokos atsiradimas socialiniame ir politiniame lauke beveik sutampa su Lietuvos Nepriklausomybės atgavimo metais. 1989 m. pasirašyta Jungtinių Tautų Vaiko teisių konvencija¹⁵ (Lietuvoje ratifikuota 1995 m.). Kaip pažymi sociologė Dalė Kabašinskaitė, tai „yra pirmas tarptautinės teisės dokumentas, kuris suteikia vaikams žmogaus teises ir pripažįsta juos autonomiškais individais“.¹⁶ Pasak sociologės, šiuo dokumentu „*vaiko teisės į apsaugą ir aprūpinimą* (...) buvo išplėstos link *vaiko teisės į dalyvavimą*“¹⁷. Vis dėlto tai buvo daugiau teorinis žingsnis, o praktinis šios konvencijos įgyvendinimas Lietuvoje dar tebevyksta. Tai labai gerai atspindi faktas, kad Lietuvos Respublikos Seimas tik 2017 m. vasarį įstatymu uždraudė visų formų smurtą prieš vaikus ir fizinių bausmių taikymą. Įstatymas buvo priimtas skubos tvarka po tragedijos, kai Kėdainių rajone mirė motinos sugyventinio sumuštas ketverių metų berniukas. Tai įvyko praėjus dvidešimt dvejiems metams po Vaiko teisių konvencijos ratifikavimo Lietuvoje. Taigi panašu, kad požiūris į vaiką kaip individą vis dar yra pereinamojoje stadijoje.

Kinas, kaip meno rūšis, pasiekianti dideles žmonių auditorijas, viena vertus, reflektuoja visuomenėje vykstančius procesus ir vyraujančias nuostatas, kita vertus, prisideda prie tokių nuostatų formavimo. Todėl siekiant geriau suprasti vaiko padėtį visuomenėje, svarbu tyrinėti, ką vaikai veikia šiuolaikiniame lietuvių kine, kokie ir kaip konstruojami jų įvaizdžiai, kokios veiklos jiems priskiriamos.

Darbo tikslai ir uždaviniai

Pagrindinis šio darbo tikslas – analizuojant konkrečius XXI a. pradžios lietuviškų filmų su vaikais atvejus, išskirti ir aktualizuoti vaikų vaizdavimo kine problemas, ištirti ir įvertinti kine ir recepcijoje atsispindinčias nuostatas vaikų atžvilgiu, taip pat kontekstualizuoti savo kūrybą, susijusią su vaikais.

1. Atliekant A. Stonio filmo *Viena* turinio, kūrybos proceso ir recepcijos analizę, siekiama aktualizuoti etikos problemas, kylančias, filmuojant vaikus dokumentiniame kine. Taip pat keliama užduotis parodyti galimą vaiko-herojaus

¹⁴ Kabašinskaitė, Dalė. Vaikystės sociologija, vaikų teisės ir vaikų politika. *Filosofija, sociologija*. 2002. Nr. 3, p. 43

¹⁵ Prieiga per internetą: <http://www3.lrs.lt/pls/inter3/oldsearch.preps2?Condition1=19848&Condition2=> [žiūrėta 2016 01 27]

¹⁶ Kabašinskaitė, Dalė. Vaikystės sociologija, vaikų teisės ir vaikų politika. *Filosofija, sociologija*. 2002. Nr. 3, p. 46

¹⁷ Ten pat.

įtaką meniniams režisieriaus sprendimams, filmo turiniui ir recepcijai.

2. Pasitelkiant O. Burajos filmo *Liza, namo!* ir jo recepcijos analizę, siekiama išryškinti filmo hibridiškumo keliamas problemas, vaizduojant vaikus.

3. Įvertinant vaikų atliekamas funkcijas keturiuose 2013 – 2017 m. sukurtuose lietuviškuose vaidybiniuose filmuose, keliama užduotis tipologizuoti vaikų įvaizdžius. Taip pat interpretuojant šiuos filmus ir jų recepciją požiūriu į vaiką aspektu, siekiama išskirti *Romantiško* vaiko ir *Žinančio* vaiko sampratą atitinkančių filmų esminius bruožus.

4. Analizuojant A. Matelio filmo *Prieš parskrendant į Žemę* atvejį, siekiama ištirti ir įvertinti režisieriaus pasirinkimus, atskleidžiant kontroversišką temą – onkologinėmis ligomis sergančių vaikų gyvenimą.

5. Pateikiant savireflektyvią filmo *Pokalbiai rimtomis temomis* kūrybos proceso analizę, siekiama parodyti autentiškos vaiko patirties perteikimo per kalbą bandymą, atskleisti tokio bandymo įtaką kino formai ir meniniams sprendimams. Taip pat, atlikus filmo recepcijos analizę, keliama užduotis įvardinti filmo vertinimo problemas ir galimas jų priežastis.

Tyrimo metodas

Pagrindinė šio tiriamojo darbo metodologinė prieiga yra konkrečių atvejų studija, taikant lyginamosios analizės, filmų turinio ir kūrybos proceso analizės, interviu metodus, dekonstrukcinę prieigą bei recepcijos teorijas. Aptariant specifinius dokumentinio kino aspektus, pasitelkiama Billo Nicholso dokumentikos teorija. Analizuojant vaikų įvaizdžius ir požiūrį į vaikus, naudojamosi vaikystės sociologų pateikiamomis vaikų vaidmenų apibrėžtimis, taip pat vaikystės filosofo Gareth B. Matthews požiūriu į vaikus paradigma.

Ginamieji teiginiai

1. Etiniu požiūriu vaikų vaizdavimas dokumentiniame kine yra kompleksiškas procesas, galintis turėti įtakos tiek meniniams režisieriaus sprendimams, tiek filmo turiniui ir recepcijai.
2. Autentišką vaiko reprezentaciją galima laikyti etine kategorija.
3. Vaikų įvaizdžiai šiuolaikiniuose lietuviškuose vaidybiniuose filmuose varijuoja tarp *Romantiškos* ir *Žinančios* vaikystės sampratų.
4. Filmų, vaizduojančių vaikus, recepcija dažnai yra prieštaringa, kelianti kūrėjo etikos klausimus. Recepcijoje taip pat atsispindi visuomenėje vyraujančios nuostatos apie vaikus.
5. Herojaus – kalbančio vaiko – pasirinkimas gali būti vienas iš būdų, siekiant atskleisti autentišką vaiko pasaulį.

Šaltinių ir literatūros apžvalga

Paskutiniuoju XX a. dešimtmečiu ir pirmaisiais XXI a. dešimtmečiais pastebimas suintensyvėjęs tyrinėtojų dėmesys vaikų vaizdavimo kine problemoms. Pagrindiniai autoriai ir jų tyrimai, aktualizuojantys vaikų vaizdavimo kine ir medijose temą anglų kalba: Neil Sinyard *Vaikai kine* („*Children in the Movies*“, 1992, Jungtinė Karalystė), Anne Higonnet *Nekaltumo atvaizdai: Idealios vaikystės istorija ir krizė* (*Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, 1998, JAV), I. Wojcik-Andrews *Vaikų filmai. Istorija. Ideologija. Pedagogika. Teorija* (*Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory*, 2000, JAV), Emma Wilson *Dingę kino vaikai* (*Cinema's Missing Children*, 2003, Jungtinė Karalystė), Vicky Lebeau *Vaikystė ir kinas* (*Childhood and Cinema*, 2008, Jungtinė Karalystė), Karen Lury *Vaikas kine: ašaros, baimės ir pasakos* (*The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*, 2010, Škotija), Debbie C. Olson ir Andrew Scahill sudaryta straipsnių knyga *Prarasti ir atstumti vaikai šiuolaikiniame kine* (*Lost and Oothered Children in Contemporary Cinema*, 2013, JAV), Alexander N. Howeand ir Wynn Yarbrough *Išdykaujant: vaikas kine ir medijose* (*Kidding Around: The Child in Film and Media*, 2014, JAV) ir kt.

Šio meninio tyrimo tekstas buvo rašomas naudojantis kelių krypčių literatūra. Vaikų vaizdavimo kine problemoms aktualizuoti pasitelkti specifiskai šiai temai skirti darbai. Ypač paranki yra Glazgo universiteto profesorės Karen Lury monografija *Vaikas*

kine: ašaros, baimės ir pasakos (*The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*, 2010), kurioje autorė kelia klausimus, kodėl vaiko figūra daro tokį reikšmingą poveikį vizualiniams ir naratyviniams aspektams kine. Jos suformuluota problema apie tai, kad vaikai filmuose dažnai nereprezentuoja savęs, o naudojami kaip tuščias ekranas suaugusiųjų problemoms išreikšti, buvo naudinga analizuojant vaikų įvaizdžius lietuviškuose filmuose. Sasekso universiteto profesorės Vicky Lebeau knyga *Vaikystė ir kinas* (*Childhood and Cinema*, 2010) kurioje nagrinėjama, kaip vaikas kine pasitelkiamas įkūnijant nerimą ir šiuolaikinio gyvenimo troškimus, pasitarnavo išgryninant tyrimo objektą ir metodologines prieigas. JAV menotyros mokslų daktarės Anne Higonnet knygoje *Nekaltumo atvaizdai: Idealios vaikystės istorija ir krizė* (*Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, 1998) suformuluotos *Romantiškos* ir *Žinančios* vaikystės sampratos tapo atspirties tašku tipologizuojant vaikų įvaizdžius.

Greta vaikų vaizdavimui skirtos literatūros tyrime remiamasi kino teoretikų veikalais. Paminėtini Bela Balasz, Michailo Jampolskio tekstai. Jie buvo svarbūs filmų turinio ir formos analizei. Kalbant apie specifinius dokumentinio kino aspektus, ypač naudinga Billo Nicholso dokumentikos teorija.

Platesniam tyrimo lauko supratimui pasitarnavo vaikystės sociologų įžvalgos apie besikeičiančią vaiko padėtį visuomenėje (Dalės Kabašinskaitės straipsnis) bei filosofo Gareth B. Matthews darbai, kuriuose jis svarsto apie vaikystės fenomeną, vaiko ir suaugusiojo santykį, vaiko vietą sociume ir t.t. iš filosofo perspektyvos.

Pagrindinis šio tiriamojo darbo šaltinis – XXI a. pradžios lietuvių autorių filmai, kuriuose vaizduojami vaikai. Analizuojamos keturios dokumentinės ir keturios vaidybinės juostos. Atsisakyta išimtinai vaikų auditorijai skirtų filmų dėl jų žanro specifikos, reikalaujančios kitų prieigų negu tiriant filmus, sukurtus suaugusiųjų auditorijai. Dėl tyrimo apimties apsiribota ryškiausiais, didesnio atgarsio sulaukusiais darbais arba tais, kurie padeda išryškinti su vaikų vaizdavimu susijusias problemas. Pvz., A. Stonio filmas *Viena* pasirinktas ne tik dėl to, kad sulaukė pripažinimo užsienyje bei prieštarų vertinimų Lietuvoje, bet ypatingai dėl to, kad savo turiniu reflektuoja režisieriaus etikos vaizduojant vaikus problemą. Arba K. Vildžiūno filme *Senekos diena* vaikas atlieka labai nedidelį vaidmenį, bet jo įvaizdis skiriasi nuo stebimų kituose aptariamuose filmuose, todėl atrodo svarbu jį pažymėti. Tiriamajame darbe analizuoju ir savo dokumentinę juostą *Pokalbiai rimtomis temomis*.

Kitas svarbus šaltinis – specialiai šiam darbui parengti interviu su filmų autoriais (daugiausiai – režisieriais, vienu atveju – operatore), filmų režisierių interviu bei

pasisakymai spaudoje, TV ir radijuje, susitikimuose su žiūrovais. Filmų kūrėjų mintys svarbios, analizuojant kūrybos procesą, metodus, taip pat stengiantis išgryninti bei suvokti autorių požiūrį į vaikus.

Filmų recepcijai tirti pasitelkti kritiniai straipsniai apie filmus, pasirodę kultūrinėje Lietuvos bei užsienio spaudoje, taip pat spaudoje užfiksuoti žiūrovų atsiliepimai, pranešimai spaudai apie filmų pasiekimus ir kiti filmų gyvenimą po jų sukūrimo liudijantys šaltiniai.

Darbo struktūra

Tiriamąjį darbą sudaro įvadas, penki skyriai, išvados, literatūros sąrašas. Pirmieji du skyriai skirti etiniams klausimams, antrajame ir trečiajame gilinamasi į vaikų įvaizdžius, o penktajame pateikiama savireflektyvi mano filmo *Pokalbiai rimtomis temomis* analizė.

Pirmajame skyriuje „Dokumentinis kinas ir etika: A. Stonio *Viena* (2001)“ atspirties tašku tampa Stonio filmo aprašymas, kuriame teigiama, jog ši juosta „atvedė režisierių prie etinės problemos“. Skyriuje bandoma išsiaiškinti, kas nulėmė tokią išvadą. Pasitelkiant filmą *Viena* kaip pavyzdį ir svarstymų pagrindą, taip pat interviu su autoriumi, nagrinėjami etikos klausimai, kylantys filmuojant vaikus, ir galimi etinių problemų sprendimo būdai. Skyriuje aptariamos filmo sukūrimo aplinkybės ir kontekstas, išskiriami režisieriaus kūrybiniai ir etiniai pasirinkimai, susiję su vaiko filmavimu, išryškinamos ir aptariamos filmo recepcijos problemos.

Antrajame skyriuje „Reprezentacija ir etika: vaikas hibridiniame Oksanos Burajos filme *Liza, namo!*“ nagrinėjamas etinis pačios reprezentacijos aspektas. Daugumai kino režisierės Oksanos Burajos filmų būdingas hibridiškumas, tai yra balansavimas ties dokumentinio ir vaidybinio kino riba. Vis dėlto kas atsitinka, kai tokia filme atsiduria herojus vaikas? Skyriuje kritiškai analizuojami etiniai vaiko reprezentacijos aspektai paskutiniajame režisierės filme *Liza, namo!* Remiantis filmo recenzijomis ir atsiliepimais spaudoje, išskiriami prieštaringi filmo recepcijos bruožai, pasitelkiant režisierės ir filmo operatorės Sereikaitės interviu, analizuojamas Burajos kūrybos metodas, atskleidžiama prieštara tarp režisierės sumanymo ir vaiko reprezentavimo autentiškumo.

Trečiajame skyriuje „Vaikų įvaizdžiai šiuolaikiniuose vaidybiniuose lietuvių filmuose: nuo *Romantiško* iki *Žinančio* vaiko“ toliau vystoma reprezentacijos tema. Tik šįkart koncentruojamasi į vaikų įvaizdžius, socialinius vaidmenis ir juose atsispindintį

požiūrį į vaikus vaidybiniuose filmuose *Ekskursantė* (2013, rež. A. Juzėnas), *Santa* (2014, rež. M. Ivaškevičius), *Senekos diena* (2016, rež. K. Vildžiūnas) ir *Amžinai kartu* (2017, rež. L. Lužytė). Kiekvieno filmo atvejis analizuojamas atskirai, stengiantis atskleisti ir aptarti tam tikrą vaiko įvaizdžio tipą: vaiko, kaip simbolio (*Ekskursantėje*), vaiko, kaip suaugusiųjų įvaizdžio dalies (*Santoje*), vaiko, tarp funkcijos ir personažo (*Senekos dienoje*) ir žinančio vaiko (*Amžinai kartu*). Remiantis režisierių pasisakymais, filmų turinio ir recepcijos analize bei teoretikų mintimis, atskleidžiamos skirtingos strategijos ir tikslai, kuriant vaikų personažus, taip pat vaikystės sampratos kaita: nuo vaiko, kuriuo galima disponuoti, link vaiko, kaip individo, suvokimo.

Ketvirtasis skyrius užbaigia įvaizdžio problematikai skirtą dalį. Jame analizuojami vaikų paveikslai dokumentiniame Arūno Matelio filme *Prieš parskrendant į Žemę* (2005). Pasirinkti du nagrinėjimo aspektai: *vaikai, kaip filmo elementas* ir *vaikai, kaip socialinis elementas*. Poskyryje *Vaikai, kaip filmo elementas* kreipiamas dėmesys į vaiko-herojaus įtaką režisūriniams sprendimams, vaikams priskiriamas funkcijas filmo sumanyje. Nagrinėjamas *vaiko, kaip vedlio* įvaizdis, *vaikų-ekspertų* vaidmuo filme, vaikų buvimo filme sąlygota *dvigubos perspektyvos* galimybė bei vaikų įtraukimas į kūrybinį procesą (*vaikas, kaip bendraautorius*). Poskyryje *Vaikai, kaip socialinis elementas* tiriamas filme kuriamuose vaikų įvaizdžiuose atsispindintis požiūris į vaiką, išryškinamas vaikų autonomiškumas (*vaikas, kaip individas*), aptariama vaikų padėtis suaugusiųjų atžvilgiu ir jų *indėlis į vaikų-suaugusiųjų santykį*, vaiko *dalyvavimas* kovoje su liga, taip pat požiūris į *vaiką, kaip asmenybę*.

Penktajame skyriuje „Kalbantis vaikas: autentiškos vaiko patirties perteikimo bandymas mano filme *Pokalbiai rimtomis temomis* (2012)“ pateikiama savireflektyvi asmeninės kūrybinės patirties analizė. Šiame poskyryje išskiriami ir plačiau aptariami pagrindiniai kalbančio vaiko, kaip autentišką patirtį liudijančio personažo, bruožai. Analizuojamas vaikų kalbos turinys ir forma, kalbos, kaip naratyvo ir kaip ritmo, aspektai. Skyriaus pabaigoje pateikiama filmo recepcijos analizė, išryškinami vertinimo prieštaravimai ir įvardijamos galimos jų priežastys.

I. DOKUMENTINIS KINAS IR ETIKA: A. STONIO VIENA (2000)¹⁸

*Moralė meniniame procese ir gyvenime
skiriasi, o kinas yra kraštutinė to
išraiška...*¹⁹

Geoffrey Nowell-Smith

„Filmas, atvedęs prie etinės problemos,“ – rašoma juostos *Viena* pristatyme Audriaus Stonio tinklapyje²⁰. Režisierius jau buvo sukūręs devynis dokumentinius filmus, pirmąjį *Atverti duris ateinančiam* – daugiau kaip prieš dešimtmetį, tačiau tik dešimtas, paties autoriaus žodžiais tariant, atvedė jį prie etinės problemos, įrašytos pirmu sakiniu anotacijoje. Yra pagrindo manyti, jog dėl to „kaltas“ vaikas ekrane – šešerių metų filmo herojė Sigita. Šio skyriaus dėmesio centre – etikos klausimai, filmuojant vaikus, ir galimi etinių problemų sprendimo būdai, pasitelkiant Stonio filmą *Viena* kaip pavyzdį ir svarstymų pagrindą, pasirenkant dekonstrukcinę prieigą bei lyginamosios analizės metodą ir vertinant filmo recepciją Lietuvoje bei užsienyje.

Stonio filmas kaip apmąstymų objektas pasirinktas dėl kelių priežasčių. Visų pirma, režisierius šiame filme susidūrė su dvigubu etiniu iššūkiu – jis filmuoja ir dokumentinį filmą, ir filmo herojė – mergaitę. Antra, kaip teigia režisierius, „šis filmas atvedė jį prie etinės problemos“, ir tai savotiška (nors ir nenauja) forma įsirašė pačiame kūrinyje. Taigi bus paliestas etinių klausimų įtakos turiniui ir formai aspektas. Trečia priežastis – susijusi su filmo recepcija. Filmas buvo prieštarai sutiktas kritikos, Lietuvoje dominavo nepalankūs vertinimai, privertę režisierių viešai polemizuoti su kritikais²¹.

¹⁸ Filmo premjera įvyko 2000 m. lapkritį, bet oficialiame filmo puslapyje ir kitur filmas datuojamas 2001 m. Taip, matyt, buvo pasielgta, norint pailginti filmo gyvenimą festivaliuose.

¹⁹ Nowell-Smith, Geoffrey, esė publikuotas „Masters of Cinema“ buklete, L. Viskonti filmo *Bellissima* DVD leidime, Eureka 2007. Cituojama iš Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 188

²⁰ Prieiga per internetą: <https://www.stonys.lt/viena> [žiūrėta 2018 06 01]

²¹ Pranešimuose spaudai apie filmo pristatymus festivaliuose dažnai pabrėžiamas filmo nesupratimas, nepriėmimas Lietuvoje, palyginus su užsienio žiūrovų ir kritikų vertinimu. Pranešime apie Tamperės kino festivalį rašoma: „Suomijos žiūrovai ir kritikai tiksliau suprato kino dokumentikos etikos problematiką nei Lietuvos publika“. Arba: „Ši dokumentikos ir asmeninio žmogaus gyvenimo suderinamumo etika Lietuvoje nebuvo kino specialistų ypatingai akcentuota“. Prieiga per internetą: <http://www.delfi.lt/pramogos/kinas/astonio-filmas-geriau-suprastas-suomijoje-nei-lietuvoje.d?id=232575#ixzz3Zd7BfICZ> [žiūrėta 2015 05 09]. Po filmo apdovanojimo Splitė (Kroatija) „Lietuvos rytiui“ duotame interviu, pavadinimu „Filmą *Viena* suprato ne tik kino gurmanai, bet ir kalinės“ A. Stonys svarsto: „Iš tiesų, šitas filmas tiek apvažiavo pasaulio ir tiek pelnė prizų, kad yra toli pralenkęs visus ankstesnius mano darbus. <...> Aš bandau spėlioti, kodėl jis taip šaltai buvo priimtas Lietuvos kritikų“. Arba 2001 m. gegužės 8 d. *Lietuvos rytuose* pasirodžiusioje žinutėje apie publikos prizą Nyono (Šveicarija) *Vision du Réel* festivalyje, rašoma: „Režisierius džiaugėsi, kad Lietuvoje „kritikos apmėtytas akmenimis filmas“ tiek lietuvių, tiek užsienio publikos priimamas labai gerai“.

Patyrinėjus filmo recenzijas, galima daryti prielaidą, jog vaikas ekrane gali virsti problema ne tik režisieriui, bet ir filmo vertintojui ar kritikui.

1.1. Filmu siužetas, sukūrimo aplinkybės ir socialumo problema

Šiame nespaltvotame dokumentiniame filme *Viena* mergaitė važiuoja į kalėjimą aplankyti kalinčios motinos ir ją aplankiusi grįžta. „Kelionė į kalėjimą, susitikimas, grįžimas. Viskas“, – pristato savo kūrinį režisierius²².

Viena prasideda trūkčiojančiu slapto kameros, pritvirtintos automobilio salone, vaizdu, kuris fiksuoja filmavimo grupės pasiruošimą – tikrinama kadro kompozicija, sėdėjimo pozicija, šviesos kritimas. Toliau seka užrašas: „Sigita Kačinauskaitė Audriaus Stonio filme *viena*“. Pavadinimo titras nėra (kaip būtų įprasta) didesnis už kitus, sąmoningai parašytas mažąja raide, kad trumpas žodis atrodytų kuo „vienišesnis“ juodame kadro stačiakampyje. Prasideda filmas. Vaizdas nebetrūkčioja, juodai baltos kino juostos fiksuojamame kadre – kiek išsigandusios mergaitės didžiulėmis akimis veidas, nufilmuotas superstambiu planu. Jį seka – vidutinis planas: kaimo namo interjeras, mergaitė sėdi ant metalinės lovos, pro ją praeina ir vėl ateina močiutė, taiso lovos užtiesalą, pakilnoja mergaitės striukę. Mums rodomas važiuojančio automobilio priekinis stiklas ir žilas vairuotojo pakaušis, pro stiklą – kelias tarp medžių. Mergaitė sėdi ant užpakalinės automobilio sėdynės, žiūri į kelią priekyje ir atgal. Vėl trūkčiojantis slapto kameros vaizdas: automobilis stovi, režisierius su padėjėju pasodina mergaitę ant pakylės, tariasi, ar gerai. Vėl grįžtama prie pagrindinės kino kameros – superstambus mergaitės veidas iš šono. Pasigirsta skaidri barokinė muzika (arija *Tune Your Harps* iš G. F. Hendelio oratorijos *Estera*). Automobilis stovi pakeleje, aplink juodai balti dėmėti apsnigti laukai. Žilagalvis vairuotojas krapštosi po kapotu, mergaitė sėdi ant pakele suoliuko. Vėl superstambus mergaitės veidas profiliu automobilyje. Toliau – mergaitė iš priekio, ta pati veido išraiška, tik tarsi kartoja sau kažkokius negirdimus žodžius. Muzika nutyla. Bendras planas: automobilis privažiuoja prie pakele užeigos. Vairuotojas ir mergaitė išlipa iš automobilio, nueina į užeigą. Čia jiedu sėdi prie staliuko vienas priešais kitą, vyras (nugara į kamerą) geria sultinį, užkąsdamas duona, kelis kartus paragina mergaitę paragauti. Vyro veidas per visą filmą nerodomas, tik jo žila galva. Kitas kadras – mergaitės stambus planas užeigoje. Už kadro vyras kalbina ją.

²² Filmu aprašymas A. Stonio interneto svetainėje. Prieiga per internetą: <http://www.stonys.lt/index.asp?EditionID=185&DL=L&ParentID=&TopicID=152&code=Paieska&SearchTXT=&Page=1> [žiūrėta 2015 02 27].

Mergaitė nekalba, rodomos jos rankos, laikančios plastikinę stiklinę su sultiniu. Vėl slaptos kameros automobilyje intarpas. Mergaitė sėdi savo vietoje ant užpakalinės sėdynės. Šalia operatorius keičia kino kameros optiką, režisierius duoda komandas: „Dar šiek tiek pavažiuojam ir keičiamės... Prieš miestą keičiamės“. Vėl stambus mergaitės kadras važiuojančiame automobilyje. Slapta kamera: automobilis stovi, mergaitė ir operatorius su kamera sėdi ant galinės sėdynės, kažko laukia. Bendras planas prie pastato, aptveto aukšta tvora, mergaitė ir vyras lipa iš automobilio. Nešina dviem plastikiniais maišais mergaitė nueina palei milžinišką tvorą, vyras lieka stovėti. Dideli kalėjimo vartai bendrame plane, ir maža mergaitė su dviem maišais, įeinanti pro juos. Trūkčiojantis kameros vaizdas, antrame plane – mergaitė ir ją apkabinusi moteris, abi sėdi ant lovos kažkokioje kambaryje ar palatoje. Vėl skamba baroko epochos muzika (šįkart – H. Perselio *O Solitude, My Sweetest Choice!*). Moteris kažką kalba mergaitėi, bet mes negirdime. Į kadra įeina filmavimo grupės narys, užstoja mergaitę ir moterį, ant lovos pirmame plane paguldydamas kino kamerą. Toliau rodoma filmavimo grupė kadre. Pro filmavimo grupę retkarčiais pasimato antrame plane sėdinčios moteris ir mergaitė. Kitas trūkčiojantis kadras – mergaitė ir moteris sėdi viena priešais kitą ant lovų vienodomis lovatiesėmis. Kadre taip pat matomas operatorius su kino kamera ir garso režisierius, laikantis kryptinį mikrofoną. Superstambus mergaitės veidas, kadras, kompoziciškai atkartojantis antrą filmo kadra. Vėl slapta kamera važiuojančiame automobilyje: mergaitė sėdi ant galinės sėdynės, nufilmuota vidutiniu planu. Muzika tęsiasi. Paskutinis filmo kadras – saulėje tviskantis medis pamiškėje ir aplink jį kiek sulėtintai skraidantys švytintys balti paukščiai. Viso – 26 kadrai, filmo trukmė – 17,5 min.

Kaip pasakoja autorius, filmo idėjai pradžia davė jo tėvo teatro aktoriaus Česlovo Stonio įkurtos socialinės organizacijos *Auka* vykdoma veikla. Česlovas Stonys lankydavo kalėjime kalinčias motinas, norėdamas padėti moterims susitikti su savo vaikais. Jei moterys priimdavo pasiūlymą, tada aplankydavo jų vaikus ir, „jeigu noras būdavo abipusis, jisai paimdavo tuos vaikus iš globėjų veždavo pas motiną <...> ir paskui vėl parveždavo atgal juos iš Panevėžio [Panevėžio moterų pataisos namų – G.B.] ten, kur jie gyveno“²³.

Aktorius Č. Stonys nebuvo vienintelis menininkas pirmaisiais Nepriklausomybės dešimtmečiais, ėmęsis socialinės iniciatyvos. Devintojo dešimtmečio viduryje rašytoja Vanda Juknaitė drauge su savo bendraminčiais studentais organizavo

²³ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

vasaros stovyklas gatvės vaikams ir vaikams su negalia²⁴. Šių stovyklų patirtis aprašyta 2002 m. išleistame fakto literatūros kūrinyje *Išsiduosi. Balsu*. Literatūrologės Jūratės Sprindytės teigimu, Juknaitės tekstas „atveria postkomunistinės laisvės pagimdytą problemą – neapsaugotus, vienišus, išduotus žmones. Vaikai jautriausiai rezonuoja į žiaurią tikrovę.“²⁵

Taigi Audriaus Stonio filmo kūrybinę iniciatyvą lėmė tėvo socialinė veikla. Kritikė pastebi, jog Juknaitės knyga (kaip ir Stonio filmas pasaulį išvydo panašiu metu) „pasirodė kone kartu su plakatais Vilniuje ant skelbimų stulpų „Liaukitės smurtavę prieš vaikus“. Apibrėždama laiko realijas, literatūrologė apibūdina to laiko savitumą: „Gerą dešimtmetį po atgimimo literatūroje buvo madinga niekam neįsipareigoti ir šalintis socialumo.“²⁶ Panašūs procesai įžvelgtini ir kine. Nors *Vienoje* pasakojama konkrečios mergaitės (su vardu ir pavarde), vykstančios į kalėjimą, istorija, anot kritikės Rasos Paukštytės, „filmas visai atsietas nuo socialinės problematikos.“²⁷ Režisierius lieka ištikimas savo braižui – poetinio kino stilistikai – visiškai pasikliauja kino kameros estetizuotu vaizdu, atviru interpretacijoms. Radikaliai nesuteikia žiūrovui jokios informacijos. Vis dėl to kai kas šiame filme – iš esmės kitaip. Režisierius ne viename interviu pabrėžia, jog *pirmą kartą* norėjo padaryti filmą absoliučiai sąžiningai: „Pasakiau sau – jokių meninių sprendimų. Tema per daug skaudi, kad ją norėtusi metaforizuoti, aplipdyti įvaizdžiais.“²⁸ Arba kitoje vietoje: „Čia aš pirmą kartą nieko neslėpiau ir stengiausi elgtis visiškai padoriai tiek su objektu, tiek su pačia tema. <...> Vienaip ar kitaip, visi ankstesni mano filmai – tai meninės mistifikacijos“²⁹. Kas gi verčia režisierių šiame filme viską daryti kitaip negu iki šiol? Ir kaip – kitaip?

1.2. Herojų (ne)atranka

Pirmieji kitoniškumo bruožai ima ryškėti jau paruošiamajame filmo kūrimo etape, kuomet režisierius atsisako rinktis vaikus filmui:

Aš galvojau, kad nepaisant to, koks bebūtų vaikas, kaip jisai reaguotų, vis tiek man yra tinkamas, aš noriu vis tiek bet kokį vaiką pažiūrėti, neprojektuodamas,

²⁴ Profesionalus socialinis darbas Lietuvoje dar tik žengė pirmuosius žingsnius. Vilniaus Universitete socialinio darbo katedra įsteigta 1996 m.

²⁵ Sprindytė, Jūratė (2003). Ugniaspalviai lapiukai: Žodis Vandai Juknaitei, kuriai už esė knygą *Išsiduosi. Balsu* įteikta Gabrielės Petkevičaitės-Bitės premija, savaitraštis „*Literatūra ir Menas*“, Nr. 2953, 2003 06 10.

²⁶ Ten pat.

²⁷ Paukštytė, Rasa (2002). Audrius Stonys: „Laukiame, kol realybė atskleis savo formas“. *Kinas*, Nr. 7 (278).

²⁸ Kažukauskaitė, Neringa (2001). Filmą *Viena* suprato ne tik kino gurmanai, bet ir kalinės. *Lietuvos rytas*, 2001 m. spalio 9 d. Nr. 236.

²⁹ Ten pat.

nerinkdamas, kad, va, šitas labai jautrus, tai galbūt jisai verks visą kelionę... Aš visiškai pasidaviau tokiam šansui, kad... koks bus vaikas, aš tokį ir filmuosiu³⁰.

Tiksliai parinkti aktorius vaidybiniam arba herojus dokumentiniam filmui laikoma viena svarbiausių režisieriaus darbo funkcijų. Juk kaip sakė Béla Balázsas, „režisierius savo pasirinkimu sukuria veikėjus.“³¹ Dokumentininkė Oksana Buraja, buvusi Audriaus Stonio studentė, pasakoja išgyvenusi didelį sukrėtimą, kai jai teko pakeisti pagrindinę filmo heroję, kuriant dokumentinę juostą *Liza, namo!* (2012)³², nes pati filmo idėja gimė, pamačius konkrečią mergaitę Dalią. Belaukiant finansavimo, mergaitė pasikeitė ir filmui nebetiko:

Kai aš pamačiau mergaitę, vardu Dalia, tai akimirksniu gimė šio filmo idėja. Paruošiau projektą. Į jį gilinosi, svarstė projekto perspektyvas. Suprantama, kad per tą laiką mergaitė pasikeitė. Negaliu pasakyti, kad ji labai išaugo. Ne. Bet ta Dalios sielos būsena, kuri charakteringa tik vaikams ir kuri kiekvieno vaiko gyvenime trunka skirtingą laiko tarpą, – filmavimams prasidėjus dingo. Tai buvo apmaudžiausia ir liūdniausia, kas galėjo atsitikti – „viskas, jos nėra...“ Pamačiau, kad mergaitė jau kitokia. Tas vaikiškumas... išnyko. O be jo pradėti filmuoti buvo neįmanoma, juk būtent vaiko būsena tapo sumanymo pagrindu³³.

Vėliau Oksanos Burajos filmui buvo parinkta kita mergaitė, vardu Liza.

Ankstesnėje Stonio kūryboje būtent veikėjų asmenybės buvo pagrindas kurti vieną ar kitą filmą – tėvas Stanislovas (*Atverti duris ateinančiam*, 1989), Aleksandras Oboladžė (*Griuvėsių apaštalas*, 1993), lakūnas Algis Kučinskas (*Skrajojimai mėlynam lauke*, 1996). Bet filme *Viena* režisierius iš principo atsisako daryti herojų atranką. Šį pasirinkimą galima aiškinti dvejopai. Viena vertus, tai – etinis motyvas. Pavyzdžiui, kino kritikė Rūta Oginskaitė filmo *Pokalbiai rimtomis temomis* (rež. G. Beinoriūtė, 2012)³⁴ recenzijoje prisipažįsta negalinti „aptarti *Pokalbių rimtomis temomis* epizodas po epizodo, žiūrėti iš šalies ir narstyti, „kaip tas padaryta“, nes tai būtų aptarimas vaikas po vaiko, dar

³⁰ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

³¹ Balasz, Bela (2003). *Regimas žmogus arba kino kultūra*. Vilnius: Mintis, p. 36

³² *Liza, namo!* (rež. O. Buraja, 2012) – dokumentinis filmas kalba apie atotrūkį tarp vaiko ir suaugusiųjų pasaulių. Filmą herojė mergaitė Liza dažnai pabėga iš namų, konfliktuoja su mama.

³³ Interviu prieš filmą *Liza, namo!* premjerą „Lietuvių filmų centro“ puslapyje. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=9709&Y=0> [žiūrėta 2015 03 06].

³⁴ Filme gyvenimiškomis temomis kalbinami dvylika vaikų ir paauglių.

vienas „kūrybinis“ ėjimas jų tikrų, negyjančių negandų maršrutu.“³⁵ Akivaizdu, kad A. Stoniui taip pat tiesiog moraliai nepriimtina rinktis „geriausią“ herojų, nes taip tektų lyginti ne vieną filmo dedamąją su kita, bet vieną vaiką su kitu. Kita vertus, režisierius teigia, jog „bet koks vaikas jam bus tinkamas.“ Jeigu atmesime galimybę, kad filmo autorius vadovaujasi principu „kaip bus, taip gerai“, vadinasi, jis tiki, jog bet kokio į kalėjimą aplankyti mamos vežamo vaiko veide bus įrašyta tai, ką jis nori pasakyti.

1.3. Veidas kaip reikšmė

*Žmogaus veidą knygų spausdinimo
išradimas ilgainiui padarė
neįskaitomą.*³⁶

Béla Balász

Iš dvidešimt šešių kadro šiame Stonio filme beveik trečdalį sudaro stambūs arba superstambūs mergaitės portretai. Juostoje nematome nei vieno kito žmogaus veido stambiu planu. „Jis nori, kad mes pažvelgtumėm į vaiko veidą“ – filmo recenzijoje rašo dokumentikos ekspertas Tue Steenas Muelleris ir kartu tarsi perskaito Stonio režisūrinį „atsitiktinumą“, teigdamas, jog „vaiko veidas nėra ypatingas, tai yra paprasčiausio vaiko veidas.“³⁷

Ypatingas dėmesys veidui kine skiriamas nuo šio meno pradžios. Jau pirmaisiais kino dešimtmečiais išpopuliarėjo taip vadinamas *veidų (facial)* žanras ir jo subžanras – *vaikų veidai (child facial)*. Kinas suteikė žiūrovams galimybę įsisiūreti į žmogaus veidą, kuris, kaip teigiama 1902 m. vienos britų kino kompanijos komerciniame kataloge, „rodomas per visą ekrano dydį – visada komiškas ir įdomus reginys.“³⁸ 1905 m. Edisono kompanija taip reklamuoja filmą *Verksnys (Cry Baby)*, vėlyvą *vaikų veidų* žanro pavyzdį:

³⁵ Oginskaitė, Rūta. *Pasaulis iš vaikų perspektyvos. Aptarimas dviese: „Pokalbiai rimtomis temomis“*: dokumentinio kino kritikės Rūtos Oginskaitės recenzija, vaikų psichologės, mokslų daktarės Rasos Bieliauskaitės komentaras, 2012-10-18, www.lfc.lt; Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=9658> [žiūrėta 2015 02 28]

³⁶ Balasz, Bela (2003). *Regimas žmogus arba kino kultūra*. Vilnius: Mintis, p. 18

³⁷ Mueller, Tue Steen. *Viena. Žurnalas „DOX“*, 2001m. spalio. Cituojama iš A. Stonio tinklapio www.stonys.lt. Prieiga per internetą: <http://www.stonys.lt/index.asp?EditionID=185&DL=L&ParentID=&TopicID=152&code=Paieska&SearchTXT=&ArticleID=27&Page=1> [žiūrėta 2015 02 28].

³⁸ Lebeau, Vicky (2008). *Childhood and Cinema*. London: Reaktion Books, p. 36

Šio mažo apvalaus veido išraiška rodo, kad jis tikisi suvalgyti kažką labai skanaus. Kai jis supranta, kad to negaus, išraiška greitai pasikeičia iš nusivylimo į liūdesį. Verkdamas jis trina akis savo putliomis rankomis, ir didelės ašaros rieda skruostais. Labai realistiška.³⁹

Šiame ankstyvojo kino reklaminiame aprašyme pagrindiniu akcentu tampa vaiko veido išraiškos – jos leidžia žiūrovui suprasti, ko kūdikis tikisi, veidui mainantis galima spręsti, kada jis supranta, kad negaus, ko nori. Vienas įtakingiausių poetinės dokumentikos pavyzdžių, kurio pagrindinis objektas – vaiko veidas, yra latvių režisieriaus Herco Franko filmas *Dešimt minučių vyresnis* (*Par desmit minutem vecaks*, 1978). Visa filmo dramaturgija iš esmės paremta berniuko, žiūrinčio lėlių teatro spektaklį, veido išraiškų kaita nuo susižavėjimo, juoko iki liūdesio ir ašarų. Anot Stonio, „niekas geriau nėra padaręs negu Frankas, kai viskas gyva, kai visa emocijų skalė praeina per tą vaiką“.⁴⁰ Kurdamas savo filmą, lietuvių režisierius galėjo tikėtis ne mažesnės emocijų skalės šešiametės Sigitos veide. Tačiau kino juostoje mergaitės išraiškos nesikeičia. Nuo pirmo kadro namuose pas močiutę, vėliau automobilyje pakeliui į kalėjimą, kalėjime, susitikus su mama, ir grįžtant – ta pati veido išraiška. Skambant klasikinei muzikai, mergaitės portretai išties primena marmure išskaptuotus šventųjų ar Antikos mitų herojų veidus. Matyt, neatsitiktinai XVIII–XIX a. Europos kultūroje mimika buvo laikoma iškreipiančia veido bruožų harmoniją, keliančia grėsmę tam, kas yra idealu ir gražu. Anot Niujorko universiteto profesoriaus, vieno garsiausių kino ir vizualumo tyrėjų Michailo Jampolskio, kino atsiradimo pradžioje mimika buvo laikoma žemesniojo žanro atributu, tuo tarpu mimikos neturėjimas priskiriamas aukštesiems žanrams.⁴¹

³⁹ Lebeau, Vicky (2008). *Childhood and Cinema*. London: Reaktion Books, 37 p.

⁴⁰ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

⁴¹ Apie veido išraiškas kine Michail Jampolskij svarsto straipsnyje „Starevičius: vabzdžių mimika ir kultūros tradicija“, spausdintame knygoje *Kalba – kūnas – įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Vilnius: Mintis, 2011, p. 156–159. Šiame straipsnyje svarstomos veido išraiškos problemos pirminis šaltinis – vokiečių Apšvietos rašytojo, dramaturgo ir kritiko Gottholfo Ephraimo Lessingo traktatas „Laokoonas, arba apie tapybos ir muzikos ribas“ (1766) – garsus vizualiųjų menų ir literatūros santykį analizuojantis veikalas, kuriame Lessingas iškelia klausimą ir bando į jį atsakyti: „Kodėl skulptorius, kitaip nei poetas (Vergilijus *Eneida*), sąmoningai aprašęs Laokoono skausmą ir riksmą, nerodo Laokoono riksmo?“ (Gottholfas Ephraimas Lessingas, *Mina fon Barnhelm. Emilija Galoti. Laokoonas*. Iš vokiečių kalbos vertė Antanas Žukauskas. Vilnius: Vaga, 1968, p. 179.) Atsakymą Lessingas pateikia, remdamasis traktate nagrinėjamomis dailės (vizualiųjų menų) ypatybėmis: vizualiojo meno kūrinys, vaizduojantis vienintelę akimirką, negali rodyti „tokių aistrų ir tokių jų stiprumo laipsnių, kurie kuo bjauriausiai sudarko veidą, o kūną perkreipia taip nežmoniškai, kad išnyksta visos tos dailios linijos, kuriomis pasižymi, būdamas ramus“ (p. 182). „Kai Vergilijaus Laokoonas rėkia, kam ateis į galvą mintis, kad rėkiant reikia plačiai išsižioti ir kad tai yra bjauru? Visiškai pakanka, kad posakis: „riksmas jo veria šurpu ir siekia aukštus žvaigždynus“ daro reikiamą įspūdį klausai, ir mums vis tiek, koks jis gali būti regėjimui“ (p. 187); „Vienaip žmogų veikia pasakojimas apie kieno nors riksmą, kitaip pats riksmas. Kadangi drama yra aktoriaus kuriama gyvoji tapyba, jis dėl to turėtų labiau laikytis tapybos dėsnių“ (p. 187–188).

Lietuvių režisieriaus ketinimų atskleisti filmo mintį, filmuojant tik veidą (akis), galima aptikti dar *Neregių žemės* (1992) sumanyje. 2002 m. duotame interviu jis pasakoja apie pirminę radikalią idėją, kuomet norėjo visą filmą rodyti vežamos į skerdyklą karvės akis:

Norėjau sukurti maždaug tokį filmą: karvė ganykloje ramiai rupšnoja žolę, ją įkelia į sunkvežimį, veža į skerdyklą. Ten nužudo. Mes nematome nieko, tik karvės akis. Aš norėjau pažiūrėti, ar karvės akyse atsispindi mirtis. Ar gali taip būti? Ar įmanoma tai pamatyti?⁴²

Šis filmo idėjos aprašymas stebėtinai primena tai, kaip Stonys apibūdina *Vienos* turinį: „Kelionė į kalėjimą, susitikimas, grįžimas.“ Abiejuose sumanymuose subjektas kažkur vežamas – į mirtį ar į kalėjimą. Verta pastebėti, jog gyvūnams mimika nebūdinga. Tad režisierius vargu ar galėjo tikėtis įžvelgti karvės akyse emocijų, tokių kaip baimė, siaubas, liūdesys. Taigi jį domina veido egzistencija, ne psichologija. Jis laikosi nuostatos, jog veide, akyse – įrašyta informacija, kurią mes galime skaityti. Ši nesiejama su veido išraiškomis ir mimika. Veidą, kaip savaiminę reikšmę, „reikšmę be konteksto“ apmąsto ir etikos filosofas Emanuelis Levinas:

Tuo noriu pasakyti, kad kitas asmuo dėl savo veido tiesumo nėra personažas kontekste. Paprastai esame „personažai“: Sorbonos profesorius, valstybės tarybos viceprezidentas, tokio ir tokio sūnus, paso įrašai, nešiosena, elgsena. Kiekviena reikšmė įprastine šio žodžio prasme siejasi su tokiu kontekstu: dalyko prasmė priklauso nuo jo santykio su kitu dalyku. Čia, priešingai, veidas yra prasmė tik dėl jos pačios. Tu – tai tu.“⁴³

Visą filmą remdamas Sigitos portretais, Stonys taip pat atsisako konteksto, personažo psichologijos, taip kurdamas santykį su vaiko veidu, kuris, pasak Levino, kalba žiūrinčiajam: „Tai vargšas, kuriam aš galiu padaryti viską ir viską privalau“, nes santykis su veidu iš karto yra etinis.⁴⁴ Taigi veidas ne tik yra reikšmė, kurią galima skaityti, jis įpareigoja esantį akistatoje su juo.

⁴² Paukštytė, Rasa (2002). Audrius Stonys: „Laukiame, kol realybė atskleis savo formas“. *Kinas*, Nr. 7 (278).

⁴³ Levinas, Emmanuel (1994). *Etika ir begalybė: pokalbiai su Philipe'u Nemo*. Vilnius: Baltos lankos, p. 86

⁴⁴ Ten pat, p. 89

1.4. Etinės problemos sprendimas

Kaip jau minėta anksčiau, škotų profesorė Karen Lury knygą *Vaikai kine: ašaros, baimės ir pasakos* užbaigia retoriniu (ir etiniu) klausimu: „Ką gi iš tikrųjų daro vaikai, kai jie pasirodo arba vaidina filme?“⁴⁵ Atsakymas į šį klausimą, atrodo, domina ir Audrių Stonį. Kurdamas filmą, jis nusprendžia padaryti eksperimentą – ištirti, ar skiriasi mergaitės elgesys, veido išraiškos, esant automobilyje filmavimo grupei ir kamerai ir jiems ten nesant. Taigi jis nori pažiūrėti, ką gi iš *tikrųjų* daro mergaitė, kai važiuoja aplankyti mamos ir kartu filmuojasi filme. Tuo tikslu jis pakabina slaptą kamerą automobilio priekyje ir nukreipia ją į filmo heroję. Kameros pakabinimo ir reguliavimo kadru prasideda filmas. Tačiau, kaip teigia režisierius, iš pradžių ši medžiaga nebuvo numatyta filmui:

Čia buvo ta slapta kamera kaip tam tikras lakmuso popierėlis, aš nežinau, kaip referencija kažkokia, pasižiūrėti, kiek mano kamera, ta, „tikroji“ kamera meluoja, kiek tas vaizdas yra neteisingas nuo to, kaip iš tikrųjų. Ar yra kažkoks skirtumas? Nes labai nesinorėjo duoti vaizdą, iškreiptą kameros buvimo⁴⁶.

Režisierius ieško tiesos. O tiesa, pasirodo, yra tai, kad jokio skirtumo užfiksuoti nepavyksta. Mergaitė abiem atvejais buvo visiškai ta pati, vienoda. Nepavykęs eksperimentas? Anaipol. Stonys užfiksuoja reakcijų nebuvimą, jo paties žodžiais tariant, „tą stiklo sieną“⁴⁷. Kaip recenzijoje pastebi kritikė Sonata Žalneravičiūtė: „Jos [mergaitės – G.B.] reakcijos paneigia įsišaknijusią nuomonę, kad vaikai nesugeba nuslėpti emocijų.“⁴⁸ Sunku pasakyti, koks būtų buvęs filmas, jeigu „slaptosios“ ir „oficialiosios“ kameros vaizdai būtų išsiskyrę ir atskleidę skirtingas tiesas. Režisierius neužsimena, kurį vaizdą būtų naudojęs. Vis dėlto kontrolinė medžiaga tapo filmo dalimi. Bet visai ne dėl mergaitės elgesio.

Bandydamas įžiūrėti skirtumus mergaitės veide, Stonys išvydo slapta kamera užfiksuotą save ir savo filmavimo grupę. Jis pasakoja, kad montuojant filmą, ėmė savęs klausti, panašiai kaip Karen Lury, – kas iš tiesų čia vyksta:

⁴⁵ Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 189

⁴⁶ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

⁴⁷ Ten pat.

⁴⁸ Žalneravičiūtė, Sonata (2000). Kelionė su vienuolika. 7 meno dienos, 2000 m. lapkričio 17 d., p. 9.

Aš pagalvojau, kad vyksta nelabai kažkoks moralus aktas. Tai yra labai svarbi diena mergaitei. Ji važiuoja pasimatyti su savo motina, trejus metus nemačiusi. Ir aš pagalvojau, ar etiška apskritai dalyvauti tokiam? Aš filmuosiu pasislėpęs, vaidinsiu, kad mūsų čia nėra, tarsi pro rakto skylutę stebėsiu šito vaiko ir jos motinos tragediją ir leisiu visiems gėrėtis jų kančia⁴⁹.

Kitame pokalbyje jis pasisako dar radikaliau: „Reiškia, aš maitinu... ir pats maitinuosi, ir kitus maitinu kažkokia svetima tragedija“⁵⁰. Taigi Stonys akis į akį susiduria su etikos problema. Žiūrėdamas nufilmuotą medžiagą, jis pasijunta „parazituojantis“ savo reprezentuojamų žmonių gyvenimus.

„Parazito“ sąvoką yra gana plačiai aptaręs Josephas Hillisas Milleris straipsnyje *Kritikas kaip šeimininkas* („The Critic as Host“)⁵¹ (Miller 1979). Parazito ir jo parazituojamo šeimininko analogiją jis naudoja kūrinio *metafizinio* (kitai vadinamo, klasikinio) ir *dekonstrukcinio* (neigiančio klasikinės interpretacijos principus) perskaitymo santykiui, kur metafizinis perskaitymas – šeimininkas, dekonstrukcinis – parazitas, išaiškinti⁵². Stonio filmo atveju šeimininkas būtų mergaitės ir jos mamos gyvenimas, o šeimininko kūnu mintantis ir kitus maitinantis parazitas – pats režisierius. Tačiau Milleris teigia, jog dekonstrukcinio ir metafizinio perskaitymo santykį apibrėžia ne atskiri poliai, o trikampis. Kad tai paaiškintų, jis remiasi žodžio „parazitas“ etimologija:

Žodis „parazitas“ kilęs iš graikų kalbos žodžio *parasitos*, „prie grūdų“: *para* (šiuo atveju „prie“) ir *sitos* – grūdai, maistas. Sitologija – tai mokslas apie maistą, mitybą, dietas. Pradžioje „parazitas“ turėjo teigiamą prasmę, tai buvo draugas, svečias, su kuriuo dalijiesi maistu, kuris su tavimi yra prie grūdų.

⁴⁹ Vaizdo interviu su Stoniu apie *Vieną*. Prieiga per internetą: <http://www.kinasmokykloje.lt/lt/nv/archyvas/video-interviu-su-audriumi-stoniu> [žiūrėta 2015 02 27].

⁵⁰ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

⁵¹ J. Hillis Miller, The critic as Host, in: *Deconstruction and Criticism*, London: The Seabury Press, 1979, p. 247-253. Vertė Rasa Drazdauskienė. Cituojama iš *XX amžiaus literatūros teorijos. Chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams (II dalis)*, p. 175 – 208.

⁵² Šių svarstymų atspirties tašku J. Hillis Milleriui tapo M. H. Abramso studijoje *Racionalumas ir vaizduotė kultūros istorijoje* (*Rationality and Imagination in Cultural History*) pacituota Wayne'o Bootho frazė, esą „dekonstrukcinis“ konkretaus veikalo perskaitymas yra tik „akivaizdaus arba vienareikšmio perskaitymo“ „paprastas ir aiškus parazitas“.

Pasitelkus kritinio vertinimo paraleles, pasak Millerio, „visada yra trečias, su kuriuo giminiuojasi kiti du“. Tai – grūdai, maistas⁵³. Kas galėtų būti „grūdai“ filmo *Viena* atveju?

Stonio kūrybinės pradžios bendražygis Arūnas Matelis, kurio studijoje *Nominum* sukurtas filmas *Viena*, 2005 m. įžengė filmuoti į gerokai jautresnę teritoriją – onkologinę vaikų ligoninę⁵⁴. Čia režisierius susidūrė su trigubu etiniu iššūkiu: dokumentiniu kinu, vaikais ir mirties akivaizda. Viena iš režisieriaus suformuluotų nuostatų, padėjusių spręsti etinius klausimus, dirbant šiame filme, buvo ta, kad filmavimo grupė savo buvimu praskaidrina mažųjų onkologinių ligonių ir jų artimųjų dienas, filmavimo grupė – papildomi lankytojai, kurie pasiteirauja, kaip sekasi, išklauso apie sėkmes ir nesėkmes, – ir pramoga, nes galima pačiupinėti kamerą, pačiam filmuoti. Taigi, filmavimai – dvikryptis procesas. Filmavimai, kaip filmas bendrąja prasme, – tai grūdai, maistas, kuris maitina abi puses, kuriuo dalijamasi. O tiek filmo kūrėjas, tiek herojus gali būti tame filme ir svečias, ir šeimininkas, ir parazitas.

Filmo *Viena* autorius savo interviu aiškiai manifestuoja etinę nuostatą. Jis teigia, jog „kino kūrėjas negali žiūrėti pro kameros objektyvą į kenčiantį žmogų, jei jis tą sekundę gali palengvinti jo kančią.“⁵⁵ Objektyviai žiūrint, režisierius su savo tėvu *Vienos* situacijoje kaip tik tą ir daro – padeda mergaitei, veža ją į susitikimą su motina. Kai buvo filmuojamas filmas, pasak Stonio, tėvas jau buvo apie keturis šimtus vaikų „suvežiojęs“.⁵⁶ Tačiau panašu, jog objektyvūs paaiškinimai Stoniui šiame filme negalioja, ir jis tokia išlaisvinančia nuostata nepasinaudoja ir negali pasinaudoti. Nes jį veda etinis jausmas, o ne faktas. Net ir režisieriaus naudojama retorika etinei situacijai nusakyti („vaiko ir motinos tragedija“, „jų kančia“) šio filmo atveju labiau priskirtina jausminei negu objektyviai tikrovei. Juk nei kančios, nei tragedijos filmuojamoje situacijoje objektyviai nematyti. Vis dėlto režisierius kelia klausimus radikaliai: „Ar etiška apskritai dalyvauti tokiam [procesui – G. B.]? Galbūt yra dalykų, kurių nereikia filmuoti?“ Klausimai išeina už konkretaus filmo ribų, todėl jie nėra sprendžiami *Vienos* montažinėje, nepaliekami už kadro, o neatsakyti įsiveržia tiesiai į kino ekraną. Režisierius nusprendžia atsisakyti *rakto skylutės efekto*,

⁵³ J. Hillis Miller, The critic as Host, in: *Deconstruction and Criticism*, London: The Seabury Press, 1979, p. 247-253. Vertė Rasa Drazdauskienė. Cituojama iš *XX amžiaus literatūros teorijos. Chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams (II dalis)*, p. 175 – 208.

⁵⁴ Filmas *Prieš parskrendant į žemę*, 2005. Giedrė Beinoriūtė dirbo šiame filme režisieriaus asistente. Šis filmas plačiau aptariamas IV skyriuje.

⁵⁵ Kažkauskaitė, Neringa (2001). Filmą „Viena“ suprato ne tik kino gurmanai, bet ir kalinės. *Lietuvos rytas*, 2001 m. spalio 9 d. Nr. 236.

⁵⁶ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

atskleisdamas filmavimo procesą žiūrovui. Taip filme apie mergaitės kelionę pas mamą į kalėjimą atsiranda filmavimo grupės ir filmavimo proceso intarpai. Taip etinės problemos sprendimas sąlygoja meninę formą ir turinį.

1.5. Etika ir filmo turinys bei meninė forma

Pradedant filmą kadru, kuriame filmavimo grupė ruošiasi darbui, kuriama tarsi filmo apie filmą iliuzija. Vaizdas prastas, neryškus, palyginus su visu filmu, ypatingai estetiškai nufilmuotu nespaltvotoje „Kodak“ kino juostoje. Jis dar atrodo specialiai sudarkytas vaizdo trukdžių. Ne veltui kino kritikė Rasa Paukštytė slaptos kameros intarpus pavadino „kone video menu.“⁵⁷ Mergaitės kadre nėra. Tai vienas iš vos keturių filmo kadru, kuriuose nėra pagrindinės filmo herojės (filme dvidešimt šeši kadrai). Ji pasirodo iškart, po pradinių titrų ir praktiškai nedingsta iš ekrano iki pat filmo pabaigos.

Pirmoje filmo pusėje slaptos kameros intarpai gana reti – pirmas, šeštas kadras. Iš pradžių rodoma, kaip ruošiamas kadras, vėliau – kaip mergaitė sodinama ant pakylės (tikriausiai dėl kompozicijos ir apšvietimo). Mergaitei artėjant prie kalėjimo, intarpų, trikdančių natūralią lėtą filmo tėkmę daugėja – penkioliktame kadre rodoma, kaip operatorius keičia optiką, o režisierius duoda nurodymą „dar šiek tiek pavažiuoti ir prieš miestą keistis“, septynioliktame – mergaitė ir operatorius ant automobilio galinės sėdynės tiesiog sėdi ir kažko laukia. Įžengus į kalėjimą, slaptoji ir „oficialioji“ kameros tarytum susikeičia vietomis. Mergaitės ir motinos susitikimas – iš esmės kulminacinis kelionės ir filmo momentas – perteikiamas tik „prastąja“ kamera. Tačiau tai nebe ta slaptoji kamera, skirta fiksuoti mergaitės išraiškas. Dabar ji gana toli nuo filmo herojų, tarsi atsitiktinai numesta ant lovos ir „pamiršta“ išjungti. Vaizdas darkomas ne tik techninių trikdžių, bet ir užstojamas filmavimo grupės ar kitų daiktų. Iš kalėjimo tėra tik vienas mergaitės stambus planas, nufilmuotas „oficialiąja“ kamera. Kelionėje atgal kadrai stabilizuojasi, ir filmas užbaigiamas nepaprasto grožio peizažu – medžiu su aplink skraidančiais, kone, perregimais baltais paukščiais.

Naudodamas slaptos kameros medžiagą Stonys teigia, jog norėjo „visą laiką priminti, kad mes čia esam, kad mes filmuojam, kad iš tiesų vyksta toks procesas“⁵⁸. Panašiai kaip Bertoltas Brechtas, atvedęs į teatrą atsiribojimo efektą. Jis taip pat „norėjo perauklėti

⁵⁷ Paukštytė, Rasa (2002). Audrius Stonys: „Laukiame, kol realybė atskleis savo formas“. *Kinas*, Nr. 7 (278).

⁵⁸ Vaizdo interviu su Stoniu apie *Vieną*. Prieiga per internetą: <http://www.kinasmokykloje.lt/lt/nv/archyvas/video-interviu-su-audriumi-stoniu> [žiūrėta 2015 02 27].

žiūrovus (ir, suprantama, aktorius), kreipdamasis į jų protinius, t. y. kritinius, gebėjimus“⁵⁹, savo ruožtu Stonys kreipiasi į žiūrovus ir dokumentinio kino kūrėjus, dar kartą užduodamas klausimą – ką mes iš tikrųjų darome, kai kuriame dokumentinį filmą? Ką mes iš tikrųjų darome, kai filmuojame vaiką?

Dar Brechtui oficialiai nepaskelbus savo garsiosios sąvokos (pirmą kartą terminą „atsiribojimo efektas“ Brechtas pateikė 1936 m.)⁶⁰, dokumentiniame kine jau galima rasti panašaus poveikio žiūrovams kūrimo apraiškų. Billas Nicholsas knygoje *Įvadas į dokumentiką (Introduction to Documentary)* aprašo 1932 m. sukurtą Luiso Bunuelio filmą *Šalis be duonos (Land without Bread (Las Hurdes))*. Šiame filme Bunuelis vaizduoja atokaus, nuskurdusio Ispanijos regiono *Las Hurdes* piliečių gyvenimus, galima sakyti, savotiškus „laukinius“. Vaizdams paaiškinti jis naudoja ypatingai smerkiantį, jei ne etnocentrišką užkadrinį komentarą, pvz., „Štai dar vienas idiotų tipas“. Toks įžeidžiantis žmonių vaizdavimas, anot Nicholso, iš pradžių žiūrovams užima kvapą. Bet palaipsniui Bunuelis sukuria efektą, kuris gali paskatinti žiūrovus suabejoti pirmuoju įspūdžiu. Vienoje scenoje užkadrinis balsas pasako, kad *Las Hurdes* gyventojai valgo ožkos mėsą tik tais atvejais, jeigu ožka atsitiktinai žūsta. Ir nors paskui žiūrovams rodoma ožka, neva atsitiktinai (!) krentanti nuo stačios uolos, kadro kampe pasimato šautuvo dūmelis. Toliau montuojamas nuo kalno krentančios ožkos kadras iš viršaus. „Jei tai atsitiktinumas, kodėl iššovė ginklas?“ – klausia Nicholsas. Ir koku būdu Bunuelis spėjo perstatyti kamerą iš vienos pozicijos į kitą, ožkai vis dar krentant nuo uolos? Nicholso teigimu, Bunuelis, į dokumentinį kiną įtraukdamas *pastatyminius* kadrus, duoda žiūrovams užuominą, kad tai galbūt nėra faktinė *Las Hurdes* gyventojų reprezentacija, bet – tradicinių žmonių („laukinių“) vaizdavimui būdingų formų kritika, arba demaskavimas. Anot Nicholso, Bunuelis šiuo filmu kvestionuoja paties dokumentinio kino etiką. Jis verčia žiūrovus suabejoti tuo, ką mato⁶¹.

Juosta *Viena* žiūrovų ir kūrėjų (i)sąmoninimo principais susišaukia su Bunuelio filmu. Po Stonio lietuvių kine žiūrovus permąstyti tradicines tikrovės vaizdavimo formas skatino Oksana Buraja filme *Išpažintis* (2008). *Išpažintis* – antroji triptiko dalis (pirmoji vadinasi *Kretos sala*, trečioji – *Siela*), lyg „išvirkščioji“ ankstesniojo Burajos filmo *Kretos sala* pusė, sudėliota iš kadrų ir epizodų, kurie nepateko į pirmąjį filmą. Kitaip nei Bunuelis ir priešingai negu Stonys, Buraja nekalba užuominomis, bet atvirai bando įsižiūrėti

⁵⁹ Brecht, Bertolt (1930) The modern theatre is the epic theatre: Notes to the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in: *Modern theories of drama. A selection of writings on drama and theatre, 1840-1990*, edited by George W. Brandt, Clarendon Press Oxford, 2009, p. 224.

⁶⁰ Kikščiūnaitė, Neringa. Bertoldo Brechto atsiribojimo efektas. *Krantai*, 2014, Nr. 3, p. 76.

⁶¹ Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, p. 6-9.

į epizodus, kurie paprastai būna sunaikinami vardan kino iliuzijos sukūrimo. Tokiu būdu režisierė, pasak filmo anotacijos, „tyrinėja kūrybos prigimtį“.⁶² Pirmoji filmo *Išpažintis* dalis *Kretos sala* pasakoja apie Kęstą ir Gintą, du pusamžius vyriškius, nuolatos besisvaiginančius alkoholiu ir priešais kamerą filosofuojančius bei svajojančius nuvykti į Kretos salą. Buraja juos filmuoja šokančius ir šėlstančius pievoje, bandančius „surinkti“ Kretą į maišus apsnigtame baltame lauke, siaučiant pūgai, taip pat išgėrinėjančius už stalelio kažkokio dvaro pašiūrėje, kai Gintas bando įtikinti Kęstą, kad jie jau yra Kretos saloje, jų kojas skalauja bangos, o aplinkui plaukioja delfinai bei undinėlės. Filmas baigiasi epizodu, kai Kęstas, už kadro skambant pravoslaviškai liturginei giesmei, paknopstom bėga per sniego vos dengiamą pievą, vėliau stovi, žegnojasi, parpuola ant kelių. Antroji filmo dalis *Išpažintis* prasideda tuo pačiu epizodu: Kęstas bėga per lauką. Tačiau už kadro girdisi ne tik muzika, bet ir režisierės duodama komanda: „Žegnokitės, Kęstai!“ Jai antrina taip pat už kadro esantis Gintas, visą filmą savotiškai mokęs ir režisavęs Kęstą: „Kęstai, žegnokis! Žegnokis! Žegnokis!“ Kęstas negirdi, nugriūna. Gintas už kadro netyla: „Kelkis, eik ir žegnokis!“ Kęstas keliai. Režisierė papildoma užduotį: „Į dangų žiūrėkit ir žegnokitės!“ Kęstas žegnojasi, griūna. Kitas kadras (ar dublis? Iš tiesų būtent šis kadras įmontuotas *Kretos salos* finale), Gintas duoda pastabą: „Lėtai persižegnok! Labai lėtai! Persižegnok lėtai, nesisukinėdamas!“ Kęstas persižegnoja, Gintas kaip tikras režisierės asistentas padėkoja: „Ačiū!“ ir toliau duoda komandas: „Atsiklaup!“ Kęstas lėtai atsiklaupia, kadras užtemsta. Titrus *Kinematografinė* žymi kito *Išpažinties* epizodo pradžią, kur Gintas toliau atlieka „režisierės asistento vaidmenį“ ir moralizuoja Kęstui, nori jį nubausti, bara, kad blogai „suvaicino vaidmenį“ ir negaus nė lito šiandien, o rytoj reikės vėl kartoti viską iš naujo. Vėliau ilgai jam aiškina, kad buvo paprašyta (suprask, režisierė prašė) tris minutes patylėti ir pamąstyti, kol sudegs žvakelė, įsmeigta į duonos riekę, o jis negalys ramiai pasėdėti. Trečiajame epizode *Prisipažinimas* režisierė rodo Ginto monologą, kur jis išpažįsta turįs daug blogio savyje, linkintis blogo kažkokiam kitam žmogui, bet negalįs to papasakoti per išpažintį, nes kitaip jam tektų atleisti tam žmogui, o jis negali. Trečioji filmo dalis *Siela* labai trumpa, joje Kęstas vėl rodomas lakstantis po lauką ir šūkčiojantis apie Kretos salą.

Kaip vieną iš aspektų, kuris atskiria dokumentinį filmą nuo kitų šio meno rūšių (daugiausia, vaidybinio), Nicholsas išskiria žiūrovus. Tai, kaip žiūrovai žiūri filmą, pastarąjį apibrėžia kaip dokumentinį ar vaidybinių.⁶³ Žiūrėdami *Kretos salos* finalą ir galvodami, jog

⁶² Filmo pristatymas festivalio „Kino pavasaris“ tinklapyje. Prieiga per internetą: <http://kinopavasaris.lt/lt/filmai/4031-ispazintis> [žiūrėta 2015 06 03].

⁶³ Nicols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, p. 35-41.

tai – dokumentinis filmas, kitaip tariant, manydami, kad jis reprezentuoja realybę, galėtume aiškinti iš susižavėjimo – kaip režisieriui pavyko užfiksuoti tokią beveik religinę herojaus ekstazę, kuomet jis suklumpa ant kelių ir žegnojasi vidury plyno lauko? Tuo tarpu žiūrint šį epizodą kaip vaidybinių, tokio stipraus efekto nebūtų, galbūt pasirodytų pernelyg bendras planas, pritrūktų išraiškingumo. Buraja parodo šį epizodą dvejopai – iš pradžių kaip dokumentinį, o paskui – kaip padarytą ar daromą. Taigi ji sužavi žiūrovą, čia pat jį nuvilia, priversdama susimąstyti „apie kūrybos prigimtį“. Jeigu režisierė nenorėtų atskleisti „išvirkščiosios pusės“, žiūrovai tiesiog priimtų filmą kaip reprezentuojantį tikrovę, ir iš esmės nekiltų problemų. Taigi atrodo, jog išpažintis visų pirma reikalinga režisieriui, kuri viešai „prisipažįsta nusidėjusi“. Tačiau toks Burajos gestas ne tik nuramina režisierės sąžinę dėl „apgautų“ žiūrovų. Jis priverčia žiūrovus su tam tikra atida „peržiūrėti galvoje“ visus kitus iki tol matytus dokumentinius filmus ir iš tikrųjų permąstyti (dokumentinio) kino prigimtį.

Toks Burajos bandymas buvo palankiai įvertintas užsienyje (filmo premjera įvyko seniausiam pasaulyje trumpametražių filmų festivalyje Oberhauzene), tačiau sulaukė mažai dėmesio Lietuvoje. Pvz., *Kino* žurnale filmas net nebuvo atskirai recenzuojamas (gal dėl to, kad pirmasis filmas – *Kretos sala* jau buvo recenzuotas?), jis apžvelgtas drauge su kitais penkiais dokumentiniais filmais. Kino kritikė Aukšė Kancerevičiūtė neslėpė skepsio tokiame režisierės eksperimentui: „Šiame stilistiškai ištęstame eksperimentiniame diptike tiesiog blaškosi du apgirtę vyrai, provokuojami kameros ir už jos esančios, teisuolišką išganytojo poziciją užėmusios menininkės.“⁶⁴

2000 m. atliktas Stonio eksperimentas kartu su filmu apie vaiko vienatvę patyrinėti kūrybos prigimtį taip pat nesulaukė Lietuvos kritikų palaikymo.

1.6. Filmo recepcijos problemos

2001 m. filmas *Viena* buvo apdovanotas Lietuvos kinematografininkų sąjungos prizų – vieninteliu tuomet egzistavusiu lietuvišku kino apdovanojimu. Jis taip pat pelnė apdovanojimus tarptautiniuose kino festivaliuose Rygoje (Latvija), Gyore (Vengrija), Nyone (Šveicarija), Splitė (Kroatija) ir Barselonoje (Ispanija). Tačiau Lietuvos kino vertintojai juostą priėmė gana skeptiškai. Po premjeros pasirodė trys recenzijos svarbiausiuose tų metų Lietuvos leidiniuose, rašančiuose apie kiną: *Kino* žurnale (Živilė

⁶⁴ Kancerevičiūtė, Aukšė (2009). Matyti ar būti pamatytam? *Kinas* I (304), p. 48.

Pipinytė), kultūros ir meno savaitraštyje *7 meno dienos* (Sonata Žalneravičiūtė) ir dienraščio *Lietuvos rytas* kultūros priede *Mūzų malūnas* (Rūta Oginskaitė). Jos bus apžvelgtos šiame poskyryje. Taip pat bus pasitelktos trys publikacijos užsienio leidiniuose – dano Tue Steeno Muellerio recenzija žurnale *DOX*, Viktorijos Belopolskajos iš Rusijos straipsnio *Penkių jausmų dokumentas* poskyris *Lytėjimas*, skirtas *Vienai* (Isskustvo kino, 2002 m. sausio mėn.) bei šveicaro Yanno-Olivierio Witcho recenzija, išspausdinta Nyono *Vision du Reel* festivalio kataloge.

Paklaustas apie tai, kaip kilo idėja kurti filmą *Viena*, Stonys pradėjo nuo pasakojimo apie savo tėvo įkurtą organizaciją *Auka*, jos veiklą, detalai nupasakojo problemas, su kuriomis susiduria kalinčių motinų vaikai⁶⁵. Režisierius buvo įsigilinęs į šią socialinę problemą ir pabrėžė jos svarbą bei mastą. Filmo recenzijos liudija, kad panašia įžanga autorius pradėjo ir *Vienos* pristatymą per filmo premjerą, įvykusią 2000 m. lapkričio mėnesį „Lietuvos“ kino teatro mažojoje salėje „88“. Ši režisieriaus įžanga, turėjusi sukurti kontekstą trumpo filmo suvokimui, virto pirmąja kliūtimi filmo recepcijai tarp Lietuvos kritikų, dalyvavusių premjeroje. Živilė Pipinytė recenzijoje kelis kartus tai pabrėžia: „Galiu tik numanyti, kaip būčiau žiūrėjusi Audriaus Stonio filmą *Viena*, jei prieš jo pradžią nebūčiau išgirdusi autoriaus pasakojimo <...>“; „viskas būtų gerai, jei ne prieš filmą pasakyti režisieriaus žodžiai <...>“; „Savaime suprantama, kad po tokios įžangos tikiesi socialiai angažuoto filmo.“⁶⁶ Rūta Oginskaitė, recenzijai pasirinkusi ironišką stilių, stengiasi atsiriboti nuo režisieriaus žodžių („Ar mažai ką menininkas pareiškia per premjerą?“), be to, teigia negalėjusi patikėti, kad „tikrai nepublicistinių filmų autoriui staiga imtų rūpėti aktualijos, net jei jam širdis kraujuoja dėl apleistų vaikų“⁶⁷. Vėliau ji tą pačią mintį dar pakartoja kitais žodžiais: „A. Stonys – ne „problemėnis“ režisierius. <...> ir nėra ko iš jo norėti „nestoniško“ filmo.“⁶⁸ Sonata Žalneravičiūtė filmo pristatymo nesureikšmina, vis tik ir ji bent keliose vietose polemizuoja su režisieriaus žodžiais: „Filme *Viena* vis dėl to svarbesnė tapo ne režisieriaus žodžiu suformuluota problema (...)“; „nors A. Stonys šį kartą filmo temą pristatė kaip problemišką (...)“.⁶⁹ Iš šių ištraukų akivaizdu, kokie stiprūs kritikų lūkesčiai pamatyti socialinės problemos raišką mene, net jeigu čia pat reflektuojama, jog tokie lūkesčiai neturi pagrindo. Kaip jau buvo užsiminta poskyryje *Filmo siužetas ir*

⁶⁵ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

⁶⁶ Pipinytė, Živilė (2000). Pasaka – ne pasaka. *Kinas*. Nr. 5, p. 18.

⁶⁷ Oginskaitė, Rūta (2000). Sujaudintas kino menininkas ir problema. *Lietuvos rytas*. 2000, lapkr. 14, priedas „Mūzų malūnas“, p. 2.

⁶⁸ Ten pat, p. 2.

⁶⁹ Žalneravičiūtė, Sonata (2000). Kelionė su vienu. *7 meno dienos*, 2000 m. lapkričio 17 d., p. 9.

sukūrimo aplinkybės, panaši tendencija stebima ir to paties laiko literatūros kritikoje: autoriai kritikuojami, kad niekam neįsipareigoja ir šalinasi socialumo.⁷⁰ Tad labai tikėtina, jog režisieriaus įžanga nebuvo vienintelė priežastis, sukūrusi tokį stiprų lūkesčių lauką.

Kitas aspektas, užimantis svarbią vietą filmo recepcijoje, – slaptosios kameros intarpai. Kritikos straipsniuose tai interpretuojama įvairiai. Sonata Žalneravičiūtė šiuos epizodus priima kaip režisieriaus bandymą „įsisukverbti gilyn į mergaitės pasaulį, galbūt pamatyti jos jaudulį prieš susitikimą, džiaugsmą, vaikišką entuziazmą.“⁷¹ Iš tiesų Stonys labai panašiai įvardija pirminę tos kameros atsiradimo idėją. Žalneravičiūtės recenzijoje etinis filmavimo klausimas neiškeliamas. „Abejotina ir prieštaringa“ ji vadina pačią „vienadienę kelionę“, t. y. suabejoja pačiu socialiniu projektu – vienai dienai nuvežti vaiką susitikti su kalinčia motina. Tačiau ilgiau turinio problemų neanalizuoja. Kitoje vietoje ji atkreipia dėmesį į slaptosios kameros „markstymąsi“ kalėjime. Ji svarsto, kokios priežastys nulėmė režisieriaus pasirinkimą artikuliuotai nerodyti mergaitės ir motinos susitikimo – „galbūt režisierius bijojo, kad susitikimo scena neįgautų melodramiško gaidžio (kaip televizijos laidoje „Atleisk“) arba emocinio dirbtinumo, kurio dažnai neišvengia suaugusieji, pajutę kamerą.“⁷²

Režisierius pateikia du sprendimo naudoti susitikime slaptosios kameros medžiagą paaiškinimus. Pirmas – jam atrodo, kad toks neartikuliuotas vaizdas geriau išreiškia mergaitės būseną ir jos būsimus prisiminimus apie šį susitikimą. („Aš pagalvojau, kad kas liks to vaiko atminty? Kažkoks išplaukęs motinos vaizdas, kažkokie žmonės besiblaškantys, su kažkokiomis tai dėžėmis, kažkokius tai „bumus“ kažkas laiko. <...> Ne tas gražus „kodakinis“ vaizdas, o tas toksai išplaukęs video“.⁷³) Antras – jo manymu, motina „atvaidino“ kamerai susitikimo melodramatizmą, taigi, tai, kas nufilmuota pagrindinė kamera, režisieriaus manymu, nėra tiesa.⁷⁴ Vadinasi, ši kritikė įžvalga gana taikli.

Kaip „atsiribojimo efektą“ videokameros epizodus įvardina Živilė Pipinytė. Jos manymu, režisierius šį efektą naudoja, „jausdamas pavojų ištirpti fiksuojamose būsenose, jausmuose ir regėjimuose.“⁷⁵

Iš tiesų reikia atkreipti dėmesį, jog Stonys, naudodamas filmo kūrimo epizodus, sprendžia ne tik etikos problemas. Jis nušauna mažiausiai du zuikius. Pirmiausia,

⁷⁰ Sprindytė, Jūratė (2003). UGNIASPALVIAI LAPUKAI: Žodis Vandai Juknaitei, kuriai už esė knygą „Išsiduosi. Balsu“ įteikta Gabrielės Petkevičaitės-Bitės premija, savaitraštis „Literatūra ir Menas“, Nr. 2953, 2003 06 10.

⁷¹ Žalneravičiūtė, Sonata (2000). Kelionė su vienu. 7 meno dienos, 2000 m. lapkričio 17 d., p. 9.

⁷² Ten pat.

⁷³ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

⁷⁴ Ten pat.

⁷⁵ Pipinytė, Živilė (2000). Pasaka – ne pasaka. Kinas. Nr. 5, p. 18.

pats pasirodydamas ekrane, jis tarsi „atsiteisia“ dėl etinių klausimų, „išpažįsta“ (kaip Oksana Buraja) savo „nuodėmę“ filmuoti tai, ko, jo manymu, galbūt nederėtų (jis abejoja). Bet yra ir kita svarbi intarpų funkcija, apie kurią pats autorius nekalba, tačiau ji atsiskleidžia, atidžiau įsižiūrėjus į filmo struktūrą. Intarpų pagalba Stonys sprendžia dramaturginę problemą. Kadangi režisierius, kaip pats teigia, šiame filme stengėsi atsisakyti metaforizavimo, kaip poetinei struktūrai būdingo asociatyvaus montažo, ir norėjo sukurti stebėjimo filmą su paprastu siužetu, jis susidūrė su klasikine dramaturgijos problema. Klasikiniu požiūriu filmo dramaturgiją galima būtų laikyti nepavykusia, nes nėra emocinių pakilimų – nusileidimų, pagrindinė filmo herojė nepatiria transformacijos (arba jos neišreiškia, arba ta transformacija neužfiksuojama), o kulminacija (dukros ir motinos susitikimas) redukuojama iki neartikuluoto, sunkiai įžiūrimo vaizdo. Tačiau „filmas nesugriūna“, nes jis turi kitokią struktūrą. Intarpų ir originalios medžiagos santykis per montажą padeda kurti filmo dramaturgiją ne siužeto, o formos plotmėje. Skirtingų kamerų vaizdus sąlygiškai galima pavadinti protagonistu (pagrindinė kino kamera) ir antagonistu (slaptoji video kamera). Slaptosios kameros intarpai, įsiterpdami tarp nepaprastai estetiškų mergaitės portretų, kuria konfliktą, sutrikdydami natūralią filmo ir kelionės tėkmę. Iš esmės jie trukdo žiūrėti nuoseklų veiksmą, užfiksuotą pagrindine kamera, taigi sukelia emocinę įtampą žiūrovui, kaip rašo kritikė, „neleidžia ištirpti būsenose.“⁷⁶ Mergaitei artėjant prie kalėjimo, trikdžių daugėja, ritmas intensyvėja, kol galiausiai susitikimo su mama scenoje intarpai uzurpuoja ekraną. Taigi filmo kulminaciją sukuria ne mergaitės ir motinos susitikimo emocingumas, bet slaptosios kameros vaizdo ir kompozicijų nekokybiškumas – tarsi futbolo rungtynių kulminacijoje būtų sugedęs televizorius. Mergaitės ir mamos susitikimui pasibaigus, slaptoji kamera dingsta (antagonistas atsitraukia), užleisdama vietą harmoningiems kadrams (protagonistas nugalėjo). „Tęsiasi mergaitės kelionė į mitinę kino šalį. Į šalį, kurioje auga įstabiai operatoriaus Rimvydo Leipaus nufilmuotas paukščių medis, plazdantis gyvybės ir gyvenimo paslaptimi“, – rašo Pipinytė.⁷⁷ Suliedama kino kūrimo ir mergaitės kelionės vizijas į vieną, Stonio keliamų etinių klausimų kritikė atskirai neanalizuoja. Recenzijos pradžioje konstatuodama, kad filmas „apie tai, kaip kuriamas filmas ir kaip iš esmės visiškai nesvarbu, ką jaučia filmuojamas žmogus“, pabaigoje ji apibendrina, jog „žadėtas posūkis į socialiai angažuotą kiną tampa dar vienu lėtinės lietuvių kinematografo ligos – narcisizmo – liudijimu.“⁷⁸

⁷⁶ Pipinytė, Živilė (2000). Pasaka – ne pasaka. *Kinas*. Nr. 5, p. 18.

⁷⁷ Ten pat.

⁷⁸ Ten pat.

Recenzuodama šį filmą, Rūta Oginskaitė taip pat teigia, jog „papasakota daugiau apie save nei apie tą vaiką.“⁷⁹ Slaptosios kameros intarpus ji vadina „dokumentinio kino inscenizavimu atviromis kortomis“. Užuoat sprendę etikos problemas, kino kritikai šie intarpai sukelia kitokių problemų: „Intymios vaiko dramos akivaizdoje žaisti kino darymą?“⁸⁰ Iš tiesų slaptosios Stonio kameros kadrai kalėjime nėra tokie jau slapti ir atsitiktinai nufilmuoti, kaip, tikėtina, buvo automobilyje, kur ši kamera dirbo savo „lakmuso popierėlio“ darbą, tikrino mergaitės išraiškų skirtumus, gal ir nepretenduodama į didžiuosius ekranus. Kalėjime Stoniui nieko tikrinti nereikėjo, „slaptoji“ ir „oficialioji“ kameros dirbo vienu metu. Taigi iš tiesų, filmuodamas mergaitės ir motinos susitikimą, Stonys tam tikra prasme „žaidžia kino darymą“, numesdamas videokamerą tarsi „atsitiktinai“, ant lovos, tarsi „pamirštą išjungti“, galvodamas, kaip visa tai atrodys, o ne vien apie tai, kas vyksta kadre. Kita vertus, filmavimas su „neslapta“ kamera, bet koks filmavimas yra lygiai toks pat žaidimas, tik slepiamas nuo žiūrovų. Tai mums sako ir O. Buraja savo filmu *Išpažintis*⁸¹. Problema ta, kad atskleisti šį žaidimą įmanoma, tik jį žaidžiant. Profesorius Geoffrey'us Nowellas-Smithas, komentuodamas Luchino Viscončio filmą *Gražuolė* (*Bellissima*, 1951) rašo, jog šiame filme Viscontis nori demaskuoti kiną kaip neetišką sistemą. Filmas pasakoja apie motiną, kuri nori savo dukrą „įtaisyti“ vaidinti kino filme. Tačiau tam, kad tai padarytų, „jis pats turi dalyvauti procese, kurį smerkia“. Taigi, Viscončio filme vaidina mergaitė, kuri tam, kad atskleistų savo herojės išnaudojimą kine, pati yra lygiai tai pat išnaudojama.⁸² Panašioje situacijoje atsiduria ir Stonys. Tam, kad parodytų filmuojamą mergaitę, turi ją nufilmuoti.

Dar vienas svarbus dalykas *Vienos* lietuviškojoje recepcijoje – tai kino kritikų laikysena filmo herojės atžvilgiu. Savo recenzijose jos vieningai atstovauja mergeitei, jaučiasi simpatija, empatija, globėjiškumas, kartais atviras noras apginti vaiką nuo režisieriaus. Pvz., Sonata Žalneravičiūtė mergeitei parenka švelnius sinonimus – „mažylė“, „mažoji vienišė“. Abejodama tokių vaikų kelionių į kalėjimą reikalingumu, kritikė tarsi advokatė atstovauja mergeitei, teigdama: „Ji susitaikė su vienišumu, užsisklendė. Mergeitei

⁷⁹ Oginskaitė, Rūta (2000). Sujaudintas kino menininkas ir problema. *Lietuvos rytas*. 2000, lapkr. 14, priedas „Mūsų malūnas“, p. 2.

⁸⁰ Ten pat.

⁸¹ Daugiau pasiskaityti apie tai, ką iš tikrųjų matome, kai žiūrime dokumentinį kiną, galima kino režisieriaus Sergejaus Loznicos straipsnyje „Dokumentinio kino pabaiga: pasvarstymai apie tai, ką matome“, publikuotame „Isskustvo kino“ (2005, Nr. 6).

⁸² Nowell-Smith, Geoffrey, esė publikuotas „Masters of Cinema“ buklete, L. Viskonti filmo *Bellissima* DVD leidime, Eureka 2007. Cituojama iš Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 188

saugiau taip gyventi, kai mama, kaip ir jos vizija, yra toli.⁸³ Vargu, ar šiais sakiniais kritikė perteikia filmo mintį, labiau savo jausmus mergaitės atžvilgiu. Rūta Oginskaitė savo tekste atvirai gina mergaitę, keldama klausimus ir duodama nurodymus režisieriui: „O kuo kinematografininkai praturtino motinos ir dukters susitikimą kalėjime?“ Arba kitoje vietoje: „Ar nerastum išraiškingų veidų ne tarp kalinių vaikų?“ Oginskaitės recenzija užbaigiama taip pat „mergaitės naudai“: „Mergaitė nuvažiuoja pas mamą. Kinas nenuvažiuoja niekur.“⁸⁴ Kalbėdama apie šią juostą, Živilė Pipinytė prisipažįsta, jog negalėjo „atsikratyti noro suprasti, ką iš tikrųjų jaučia vaikas, o gal net smalsumo, ką jaučia mergaitės motina, sužinoti, kodėl taip atsitiko, nors pats filmas tų klausimų visiškai nesufleruoja“. Kritikė savo tekstą užbaigia labai panašiai kaip Rūta Oginskaitė, išreikšdama apgailestavimą: „Ir nežinai, žmogus, ko labiau gailėtis – mergaitės ar neįvykusio filmo.“⁸⁵ Susidaro įspūdis, jog kritikės šioje diskusijoje apie filmą yra tarsi įsipareigojusios atstovauti mergaitei. Gali būti, jog jas įpareigojo to meto socialinis kontekstas, apie kurį trumpai užsiminta kalbant apie filmo sukūrimo aplinkybes. Taip pat gali būti, jog tai lėmė Audriaus Stonio filme rodomas mergaitės veidas, kuriam, kaip ir bet kurio kito žmogaus veidui, pasak Levino, „aš galiu padaryti viską ir viską privalau.“⁸⁶

Užsienio kino vertintojų atsiliepimai apie filmą *Viena* nuo lietuviškųjų visų pirma skiriasi tuo, kad filmas analizuojamas ne socialinio, o poetinio dokumentinio kino kontekste. Poetinės dokumentikos subžanro bruožus savo knygoje *Įvadas į dokumentiką (Introduction to Documentary, 2001)* apibrėžė Nicholsas. Pasak jo, pagrindiniai poetinės dokumentikos požymiai yra šie: ieškoma alternatyvių formų tiesioginei informacijai perteikti, pabrėžiama nuotaika ir jausmai, o ne žinios ar siūlomi problemų sprendimai, abejojama klasikiniu naratyvu, nuoseklų montažą keičia asociatyvus, istorinis pasaulis traktuojamas kaip medžiaga, kurią autorius transformuoja savitais būdais. Šio subžanro filmų herojai, anot Nicholso, retai kada įgauna „pilnakraujo veikėjo“ su psichologiniu kompleksiskumu ir fiksuotu pasaulio matymu formą. Žmonės tokiuose filmuose dažniau „funkcionuoja su kitais objektais kaip filmavimo medžiaga, kurią kino kūrėjai surenka ir pasirinktinai paverčia asociacijomis bei struktūromis.“⁸⁷

⁸³ Žalneravičiūtė, Sonata (2000). Kelionė su vienuolė. 7 meno dienos, 2000 m. lapkričio 17 d., p. 9.

⁸⁴ Oginskaitė, Rūta (2000). Sujaudintas kino menininkas ir problema. Lietuvos rytas. 2000, lapkr. 14, priedas „Mūzų malūnas“, p. 2.

⁸⁵ Pipinytė, Živilė (2000). Pasaka – ne pasaka. Kinas. Nr. 5, p. 18.

⁸⁶ Levinas, Emmanuel (1994). Etika ir begalybė: pokalbiai su Philippe'u Nemo. Vilnius: Baltos lankos, p. 89.

⁸⁷ Nicols, Bill (2001). Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press, p. 102

Beveik visi išvardinti bruožai tinka *Vienai* apibūdinti. Tiesa, Stonys visiškai neatsisako nuoseklaus montažo, tačiau derina jį su asociatyviu. Įsimintina asociatyvi montažinė jungtis filme – finalinis medžio su paukščiais kadras. Taip pat Stonio filme egzistuoja ir šio toks naratyvas – mergaitės kelionė bei susitikimas su mama. Tačiau jis netampa filmo pagrindu, tai liudija ir nuoseklaus pasakojimo pertraukinėjimas slaptos kameros intarpais, ir kulminacinio susitikimo momento redukcija.

Danų dokumentikos ekspertas Tue Steenas Muelleris savo recenzijoje Stonio filmą vadina poema, o režisierių – akivaizdžiu kino eseisto Artavazdo Peleshiano sekėju. Aptardamas filmą, Muelleris išskiria keletą dalykų. Visų pirma jis atkreipia dėmesį į tai, kad režisierius nepateikia jokios informacijos, nes ji nesvarbi: „Nė žodžio. Niekas nevyksta. Niekas neaiškinama <...>. Kodėl motina kalėjime? Mums nepasakoma. Tai nesvarbu. Svarbi yra mergaitė.“⁸⁸ Pati Muellerio recenzija atrodo tarsi užsikrėtusi filmu, įgaudama poetiškų intonacijų. Jis tiesiog kontempliuoja, žvelgdamas į mergaitės veidą: „Apie ką ji galvoja? Kokie jos jausmai? Ar ji išsigandusi? Ko? Galbūt dalyvavimo filme ir operatorių šokinėjančių aplinkui bei bandančių mašinoje įtvirtinti kamerą!“⁸⁹ Mergaitės veidas, eksperto manymu, yra šio filmo esmė – režisierius nori, „kad mes pažvelgtumėm į vaiko veidą“⁹⁰.

Veidas tampa leitmotyvu ir šveicaro Yann-Olivierio Witcho recenzijoje. Anot recenzijos autoriaus, „Audrius Stonys pateikė savitą žvilgsnį į nuo pasaulio atskirtą veidą. <...> Kelionės ir trumpo apsilankymo metu filmo kūrėjas šio vaiko akyse užfiksuoja vienišumo sukeltą įtampą, siekiančią tiek asmeninę, tiek išorinę erdves“⁹¹. Witchas taip pat atkreipia dėmesį į kelis pasakojimo lygmenis. Aptardamas filmą, akcentuoja poetiniam kinui būdingus jausmą, įspūdį. Jo manymu, Stonio filmas *Viena* – tai „alegorinės erdvės tyrinėjimas, pasisavinantis tikrove, kad sukurtų universalų pasakojimą“⁹².

„Poetiškai apie A. Stonio *Vieną*“ – taip pavadinta Viktorijos Belopolskajos straipsnio *Penkių jausmų dokumentas* dalies *Lytėjimas* apžvalga *Lietuvos ryte*.⁹³ Nors kino

⁸⁸ Recenzija išspausdinta Europos dokumentikos tinklo EDN (European Documentary Network) leidžiamo žurnalo „DOX“ 2001m. spalio numeryje. Vertimas ir cituojama iš A. Stonio tinklapio. Prieiga per internetą: <http://www.stonys.lt/index.asp?EditionID=185&DL=L&ParentID=&TopicID=152&code=Paieska&SearchTXT=&ArticleID=27&Page=1> [žiūrėta 2015 06 02].

⁸⁹ Ten pat.

⁹⁰ Ten pat.

⁹¹ Yann-Olivierio Witcho recenzija, išspausdinta Nyono „Vision du Reel“ festivalio kataloge. Vertimas ir cituojama iš A. Stonio tinklapio. Prieiga per internetą: <http://www.stonys.lt/index.asp?EditionID=185&DL=L&ParentID=&TopicID=152&code=Paieska&SearchTXT=&ArticleID=27&Page=1> [žiūrėta 2015 06 05].

⁹² Ten pat.

⁹³ Macaitis, Saulius. Poetiškai apie A. Stonio *Vieną*. *Lietuvos rytas*. 2002, birželio 11, priedas „Mūsų malūnas“.

kritikas Saulius Macaitis rusų autorės recenziją pavadino „poetiška“, Belopolskajos prieiga greičiau fenomenologinė. Ji analizuoja penkis dokumentinius filmus, jos manymu, tapusius 2001 m. „Vision du Reel“ festivalio Nyone branduoliu⁹⁴, pasitelkdama penkias jusles – regą, lytėjimą, klausą, skonį ir uoslę. Belopolskajos teigimu, „patys atkakliausi dokumentininkai šiuo metu kuria fizinių potyrių kroniką, kad žvilgteltų po dokumentinio kino prigimties „dangteliu.“⁹⁵ Stonio filmui straipsnyje atiteko *lytėjimo* juslė. Kritikė palieka nuošaly veidą ir atsiribojimo efektą. Jusliškumas ir kūniškumas ypatingai pasitarnauja, aptariant paskutinį Vienos kadrą – medį su paukščiais. Belopolskaja (skirtingai nuo kitų kritikų, kurie šį kadrą daugiausiai interpretuoja kaip mitinį pasaulio ar gyvybės medį), atkreipia dėmesį į medžio virpėjimą, likusį kadre, nuskridus paukščiams:

Šis virpėjimas – tai bandymas plastiškai perteikti visa tai, kas galėjo suvirpėti mergaitės sieloje nuo trumpo susitikimo su iš esmės mažai pažįstama motina. <...> Man regis, dėl šio pojūčio ir sukurtas nedidelis filmas apie nedidelę mergaitę. Virpančio medžio vaizdas yra tam, kad pajustume tai, ką ir Sigita. Bet ne vidumi – to mums vis tiek neduota, – o praktiškai, kūniškai. Kad pajustume – tiesiogine to žodžio prasme! – jos vienatvę ir jos našlaitės dalią.⁹⁶

Komentuodama vaikų ašaras kine, Karen Lury rašo, jog „verkiantis vaikas yra pernelyg emociinga figūra, kad būtų skaitoma kaip metafora, ar verstų suaugusius prisiminti savo vaikystės baimes ir skausmus“. Reakcija į verkiantį vaiką, Lury nuomone, „yra iš dalies simpatija (vargšas vaikas) ir iš dalies empatija (aš kartais taip jaučiuosi, jaučiausi).“⁹⁷ Tačiau Belopolskaja savo recenzijoje pasiūlo trečią variantą – *kūniškai* patirti vaiko vienatvę medžio metaforos pagalba. Anot jos, *vidumi* to padaryti neįmanoma. Medžio virpėjime įžvelgdama tiesioginio patyrimo galimybę, Belopolskaja savotiškai reziumuoja anksčiau aptartą etinę šio filmo problemą. Viena vertus, Rusijos kritikė konstatuoja mūsų – režisierių, kritikų, žiūrovų, socialinės rūpybos ir kitų specialistų – bejėgiškumą („mums neduota“), bandant suprasti šio vaiko vidų. Kita vertus, tam tikra prasme atpalaiduoja nuo neįmanomų

⁹⁴ Kiti filmai: Jono Meko *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (rega), Alano Berlinerio *The Sweetest Sound* (garsas), Laros Anew ir Jenny Linco *Smell: a documentary* (kvapas) ir Manu Bonmariage'o *Baria et le grand mariage* (skonis).

⁹⁵ Белопольская, Виктория (2002). Документ пяти чувств. *ИСКУССТВО КИНО. №1, ЯНВАРЬ*. Prieiga per internetą: <http://kinoart.ru/archive/2002/01/n1-article12> [žiūrėta 2015 06 05]. Citatų vertimai naudojami iš S. Macaičio straipsnio (žr. išnašą Nr.93).

⁹⁶ Ten pat.

⁹⁷ Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 181.

veiksmų, teigdamą, jog daugiausia, ką galime šioje situacijoje padaryti, – ne filmuoti ar nefilmuoti, gelbėti, vertinti, sužinoti daugiau ir pan., bet nuščiūti ir drauge su medžiu suvirpėti.

Nepaisant dominuojančių teigiamų atsiliepimų, vienareikšmiškai teigti, jog filmo recepcija užsienyje buvo vienalytė ir išskirtinai palanki režisieriui, negalima. Pavyzdžiui, Stonys pasakoja, kad filmas *Viena* nebuvo įtrauktas į vieno seniausių ir garbingiausių trumpametražių filmų festivalio Oberhauzene programą dėl to, kad „programos sudarytojus suerzino gale skambanti Purcelio daina *O Solitude, My Sweetest Choice!*“⁹⁸ Jie sakė: „Kaip čia? Kaip gali būti vienvė – pasirinkimas? Dar vaiko?“⁹⁹ Lietuvių kūrėjas mergaitės uždaramą ir vienvę traktuoja kaip jos pasirinktą išgyvenimo strategiją šiame pasaulyje. Žinoma, tai ne socialus, bet filosofiškas požiūris, kuris, panašu, ne visiems priimtinas, kai kalba eina apie vaikus.

Audriaus Stonio filmo *Viena* atvejis atskleidžia, jog etiniu požiūriu vaikų vaizdavimas kine yra kompleksiškas procesas, galintis turėti įtakos tiek meniniams režisieriaus sprendimams, tiek filmo turiniui ir recepcijai. Iš etinių paskatų filmo autorius atsisako sau įprasto metaforinio pasakojimo būdo, nesirenka konkretaus filmo herojaus, o susidūręs su etiniais klausimais, padaro juos filmo turinio dalimi, įvesdamas *atsiribojimo efektą*. Iš apžvelgtų filmo recenzijų matyti, kad filmo „perskaitymas“ Lietuvoje ir užsienyje skiriasi. Tam įtakos galėjo turėti skirtingos dokumentinio kino vertinimo tradicijos, socialinio ir meninio šalies konteksto žinojimas / nežinojimas, sukūręs vertintojų lūkesčių lauką. Tačiau tiek vienur, tiek kitur galima pastebėti, jog vaiko buvimas ekrane koreguoja recepciją, kelia etinius klausimus.

Apibendrinant galima teigti, jog vaikas ekrane nebūtinai turi būti „verkiantis“, kad sutrikdytų suaugusius žiūrovus, ir jie nežinotų, su kuo jiems tapatintis – ar su vaiku, kaip savimi pačiu, ar su suaugusiais, kurie už tą vaiką atsakingi. Kita vertus, šiame filme iškeltas klausimas, ar galima filmuoti vaiką, kai jis nelaimingas, kelia kitą, ne vien su kinematografu susijusį klausimą – ar galima žiūrėti į vaiką, kai jis nelaimingas? O iš šio klausimo išplaukia dar vienas – ar nelaimingas vaikas turi teisę būti matomas?

⁹⁸ *Vienatvė, mano saldžiausias pasirinkimas!* (angl.)

⁹⁹ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

II. REPREZENTACIJA IR ETIKA: VAIKAS HIBRIDINIAME

O. BURAJOS FILME *LIZA, NAMO!*

Daugumai kino režisierės Oksanos Burajos filmų būdingas hibridiškumas, tai yra, balansavimas ties dokumentinio ir vaidybinio kino riba. Vis dėlto kas atsitinka, kai tokiam filme atsiduria herojus vaikas? Ar vaikas reprezentuoja pats save ar yra naudojamas kaip tuščias ekranas suaugusiųjų jausmams ir mintims projektuoti? Kokią įtaką tai gali turėti kūrybos procesui ir filmo perskaitymui? Šiame tiriamojo darbo skyriuje siekiama ištirti etinius vaiko reprezentacijos aspektus filme *Liza, namo!* (2012). Šiuo tikslu pasitelkta filmo recepcijos, turinio bei formos ir režisūrinio metodo analizė, režisierės pasisakymai spaudoje bei interviu su filmo operatore Kristina Sereikaite. Filmų žanras ir vaiko reprezentacijos pobūdis tyrinėjamas, remiantis Billo Nicholso dokumentinio kino teorija bei Glazgo universiteto profesorės Karen Lury įžvalgomis apie vaikų reprezentacijos kine problemas.

2.1. Prieštaringi recepcijos bruožai

*Režisierius kuria pasaulį, kurio šiandien
jam reikia* (O. Buraja)¹⁰⁰

2012 m. režisierė Oksana Buraja pristatė žiūrovams savo filmą *Liza, namo!* Beveik pusvalandžio trukmės juosta pasakoja apie aštuonmetę mergaitę Lizą, vis bėgančią iš namų, kuriuose jos mama nuolat linksminasi su savo draugužiais. Kaip teigiama Lietuvos filmų centro tinklalapyje pateiktame oficialiame filmo aprašyme, „kūrėjai mėgino užfiksuoti tai, kas atspindi vaiko ir suaugusiųjų pasaulio atotrūkį mažos mergaitės Lizos šeimoje. Pavyko užfiksuoti dalį nuolatinių konfliktų, vykstančių dėl Lizos pabėgimų iš namų.“¹⁰¹ Nors pristatytas kaip dokumentinis, „mėginantis užfiksuoti“ vykstančius konfliktus, *Liza, namo!* iš tiesų nėra grynai dokumentinis filmas. Praėjus pusmečiui po filmo premjeros, Buraja kalbėjo:

¹⁰⁰ Kajėnas, Gediminas (2013). Oksana Buraja. Tikrovė slypi anapus kino. www.bernardinai.lt. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2013-06-05-oksana-buraja-tikrove-slypi-anapus-kino/102189> [žiūrėta 2017 01 27]

¹⁰¹ Filmų aprašymą žr. Lietuvos filmų centro tinklalapyje www.lfc.lt. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=MovieList&ID=9676&GenreID=455&Y=&C=L> [žiūrėta 2017 02 01].

Žiūrovas mato mergaitę, gyvenančią asocialioje, pavojingoje aplinkoje, ir jam tiesiog jos gaila. O tikrovė yra dar kitokia: Liza gyvena trijų kambarių bute su savo močiute ir broliukais. Jos mama gan laisvo elgesio moteris, tad mergaitė su ja matosi retai. Filmavome jų sode, kur mama su draugais atvyksta tik vasaroti. Epizodai filme, kai jie šoka ar švenčia gimtadienį, yra mūsų pačių suorganizuoti. Tad tai nėra gryna dokumentika, nors visa tai iš tiesų ir vyko.¹⁰²

Pasaulinė filmo premjera įvyko 2012 m. rudenį Tarptautinio Leipcigo dokumentinių ir animacinių filmų festivalio konkursinėje programoje, vėliau juosta dalyvavo tarptautiniuose festivaliuose, pelnė prizus konkursinėse programose Prancūzijoje, Norvegijoje, Ispanijoje (Tenerifėje), Ukrainoje, Vokietijoje, Italijoje, Rusijoje. Lietuvoje *Liza, namo!* buvo pripažinta geriausiu lietuvišku trumpametražiu dokumentiniu filmu 2012 m. Europos šalių kino forumo *Scanorama* programoje *Naujasis Baltijos kinas* ir *Sidabrinės gervės 2013* apdovanojimuose. Lietuvos žiniasklaidoje taip pat matomas susidomėjimas filmu: daugybė pranešimų apie juostos pasiekimus, interviu su režisiere. Po filmo premjeros pasirodė trys recenzijos pagrindiniuose kiną aptariančiuose leidiniuose – Živilės Pipinytės *Pasakyk: „Gražu“* (aptariama kartu su D. Gasiūnaitės filmu *Narcizas*) savaitraštyje *7 meno dienos*, Elenos Jasiūnaitės *Namai, kurių nėra* tinklalapyje www.lfc.lt ir Ievos Tolekytės *Mergaitė raudona suknele* žurnale *Kinas*. Toliau bus aptariamasi tyrimui aktualios jų įžvalgos ir iškeliama problema.

Filmas recenzijose vertinamas nevienareikšmiškai. Autorių nuomonės iš esmės sutampa perskaitant filmo ištarą – vaiko priešinimąsi brutaliu suaugusiųjų gyvenimo būdui, bėgimą į fantazijų ir pasakų pasaulį. Jasiūnaitės recenzijoje daugiau dėmesio skiriama pasakos motyvui, cikliškai filmo struktūrai, namų įvaizdžiui, išskiriamas motinos personažas (kitos dvi autorės suaugusiųjų nepersonalizuoja, kalba apie juos apibendrintai – „suaugusieji“, „dėdės ir tetos“). Toleikytė lygina filmą su apsakymu, pabrėžia „įtraukiančią atmosferą“, aptaria režisierės pateiktus vaikystės įvaizdžius, kuriuos, viena vertus, galima „pavadinti banaliais“, kita vertus, „naudojami nuosekliai, atspindi vaiko supratimą ir jauseną pasaulyje.“¹⁰³ Pipinytė akcentuoja estetizavimą, grožio siekimą. Kritikių nuomonės išsiskiria svarstant etinius klausimus – ypač režisierės santykį su filmuojamu vaiku.

¹⁰² Kajėnas, Gediminas (2013). Oksana Buraja. Tikrovė slypi anapus kino. www.bernardinai.lt. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2013-06-05-oksana-buraja-tikrove-slypi-anapus-kino/102189> [žiūrėta 2017 01 27]

¹⁰³ Toleikytė, Ieva (2013). „Mergaitė raudona suknele“. *Kinas* Nr. 322, p. 44.

Paklausta apie tai, kokių atsiliepimų filmas sulaukė po premjeros Leipcige, Buraja pabrėžia ypatingą susidomėjimą mergaitės likimu: „Jau nekalbama apie kiną, kaip apie reiškini, bet būtent apie tą mergaitę, kaip tas buvo nufilmuota, ir koks mano pačios požiūris į Lizos gyvenimą.“¹⁰⁴ Filmo recepcijoje Lietuvoje taip pat juntamas susirūpinimas realiąja Liza, ne tik filmo heroje. „Liza yra tikra mergaitė, kuri gyvens ir toliau,“ – rašo Toleikytė. O tai verčia kritikę abejoti etiniais Burajos pasirinkimais: „Suprantu, kad autorės ketinimai buvo geri – bet vis dėlto man toks požiūris atrodo truputį savotiškas – štai žmonės įsileidžia tave į savo gyvenimą, o tu juos panaudoji išreikšti savo idėjai.“ Realią mergaitę ir filmo idėją priešpriešina bei su tuo susijusias etines problemas pažymi ir kino kritikė Pipinytė: „Tačiau ar nieko netrikdo tai, kad nelaimingas vaikas paverčiamas dekoratyviniu filmo elementu?“¹⁰⁵

Etiniai klausimai recepcijoje glaudžiai susiję su filmo hibridiškumu. Visų trijų recenzijų autorės aptaria *Lizoje* užkoduotą vaidybinio – dokumentinio filmo dilemą. Jasiūnaitė mano, jog viena priežasčių, kodėl kyla klausimas, ar tai vaidybinis, ar dokumentinis filmas, yra „režisierės pasirinkta pasakos koncepcija [priskirtina vaidybiniam kinui – G. B.], derinama su pasakojimo intymumu“ [būdingu dokumentikai – G. B.]. Galiausiai ji daro išvadą, kad tai „vis dėlto – dokumentika, įvilktą į pasakos formą, kurioje išliko liūdnai realistiškas turinys.“¹⁰⁶ Reikia pažymėti, kad Jasiūnaitei, apsisprendusiai žiūrėti filmą kaip dokumentinį, mažiausiai kyla etinių klausimų. Burajos požiūrį ji vadina „kiek šališku“, tačiau pripažįsta, kad „režisieri rūpi trapus vaiko pasaulis, tai, kas dedasi vaiko viduje.“¹⁰⁷ Pipinytė mano priešingai: „Apie ką iš tikrųjų mąsto Liza, režisieri arba neįdomu, arba tai netilpo į filmo koncepciją.“¹⁰⁸ Kritikė atkreipia dėmesį, kad šių dienų kine nieko nestebina dokumentinio ir vaidybinio kino ribos nepaisymas, tačiau „tampa problemiška, kai režisierė ignoruoja personažų intymumą.“¹⁰⁹ Toleikytė savo sutrikimą filmo atžvilgiu sieja su žanro ambivalencija: „Viena vertus, filmas patiko. <...> Kita vertus, pajutau nepasitikėjimą juo.“¹¹⁰

¹⁰⁴ Pokalbis su Oksana Buraja LRT Klasikos laidoje „Ryto allegro“, ved. Alma Valantinienė. „Ryto allegro“ 2012 m. lapkričio 23 d. Prieiga per internetą: <http://lrvab.lrt.lt/lt/archive/6298/> [žiūrėta 2017 01 11].

¹⁰⁵ Pipinytė, Živilė (2013). Pasakyk: „Gražu“. 7md Nr. 1 (1015). Prieiga per internetą: <<http://www.7md.lt/kinas/2012-12-28/Pasakyk-Grazu>> [žiūrėta 2017 02 01].

¹⁰⁶ Jasiūnaitė, Elena (2012). Namai, kurių nėra. www.lfc.lt. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=9763&Y=0> [žiūrėta: 2017 01 12]

¹⁰⁷ Ten pat.

¹⁰⁸ Pipinytė, Živilė (2013). Pasakyk: „Gražu“. 7md Nr. 1 (1015). Prieiga per internetą: <<http://www.7md.lt/kinas/2012-12-28/Pasakyk-Grazu>> [žiūrėta 2017 02 01].

¹⁰⁹ Ten pat.

¹¹⁰ Toleikytė, Ieva (2013). „Mergaitė raudona suknele“. *Kinas* Nr. 322, p. 44.

Tolesnių svarstymų pagrindu pasirinkome du ryškiausius recepcijos akcentus – filmo tipo klausimą bei etines problemas. Pradžioje, bandydami išsiaiškinti filmo tipą, plačiau aptarsime režisierės Oksanos Burajos kūrybinį metodą.

2.2. Oksanos Burajos „provokacijų“ metodas

Režisierės Oksanos Burajos kūryba išsiskiria nuoseklumu ir pastovumu tiek pasirenkamų temų, tiek formos prasme. Nuo pat pirmojo savo studentiško filmo *Mama* (2001) trumpų filmų autorė herojais renkasi socialinių paribių žmones: tai – neprižiūrėti asocialių šeimų vaikai, išraiškingai daužantys tarakonus virtuvėje (*Mama*, 2001), filosofuojantys marginalai, kurie svajoja išvykti į Kretos salą (*Kretos sala*, 2007) ar su mėgstančiu išgerti vyru gyventi moteris, netikėtai atradusi savo močiutės dienoraštį (*Dienoraštis*, 2003). Ir nors šios autorės filmai visur pristatomi kaip dokumentiniai, režisierė niekada neslėpė, kad nekuria „tikrosios“ dokumentikos. Ji teigia, naudodamasi tikrove bei intuicija, kurianti „paveikslą, panašiausią į savo vizijas“, ir pabrėžia, jog „kiną sukuria montažas, o čia turi visišką laisvę dėti viską, kaip tik išmanai.“¹¹¹

Billas Nicholzas savo dokumentinio kino teorijoje konstatuoja, kad visus filmus galima vadinti dokumentiniais, nes „netgi įmantriausias iš vaidybinių filmų liudija kultūrą, kuri jį sukūrė, ir reprodukuoja atvaizdus žmonių, kurie jame vaidina.“¹¹² Todėl, pasak jo, egzistuoja tik du kino tipai: 1) norų išsipildymo (angl. *wish-fulfillment*) dokumentika (tai, ką mes vadiname vaidybiniu kinu (*fiction*) ir 2) socialinės reprezentacijos (angl. *social representation*) dokumentika (tai, ką vadiname dokumentiniu kinu (*non-fiction*)). Pirmojo tipo filmai, Nicholso nuomone, „suteikia apčiuopiamą išraišką mūsų norams, svajonėms, mūsų košmarams ir baimėms. Jie vaizduotės medžiagą paverčia konkrečia – regima ir girdima.“¹¹³ Socialinės reprezentacijos tipo filmai apčiuopiamą išraišką suteikia „pasaulio, kuriame mes jau gyvename ir juo dalijamės, aspektams“. Jie regima padaro ne vaizduotės, bet socialinės tikrovės medžiagą, „matomą ir girdimą savitu būdu priklausomai nuo kino kūrėjo atliekamų atrankos ir išdėstymo veiksmų.“¹¹⁴

Kaip vieną iš aspektų, įgaunantį skirtingą vertę abiejų tipų filmuose, Nicholzas išskiria (pasi)tikėjimą (angl. *belief*). (Pasi)tikėjimas, teoretiko nuomone, „yra mūsų atsakas

¹¹¹ Kajėnas, Gediminas (2013). Oksana Buraja. Tikrovė slypi anapus kino. www.bernardinai.lt. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2013-06-05-oksana-buraja-tikrove-slypi-anapus-kino/102189> [žiūrėta 2017 01 27]

¹¹² Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1 p.

¹¹³ Ten pat, 1-2 p.

¹¹⁴ Ten pat, 1-2 p.

į filmo pasiūlytas reikšmės ir vertybės“. Nors galime patikėti tiek vieno, tiek kito tipo filmų tiesomis, vis dėlto dokumentiniame kine tikėjimas yra svarbesnis, „nes šie filmai dažnai yra sumanyti taip, kad darytų įtaką istoriniam pasauliui, ir tam turi įtikinti mus, kad vienas požiūrio taškas yra geresnis už kitą.“¹¹⁵ Jei vaidybinio kino pasaulis gali pasitenkinti tuo, kad bus priimtas kaip „tikėtinas“ [čia ir toliau mano išryškinta kursyvu – G. B.], „dokumentinis kinas dažnai nori *įteigti tikėjimą* (kad jo pasaulis būtų priimtas kaip *tikras*).“¹¹⁶

Tai, kad žiūrovams iš tiesų svarbu patikėti filmo tikrove, liudija ir Burajos žodžiai, jog po peržiūros iš auditorijos dažnai išgirsta tą patį klausimą: „Ar taip iš tikrųjų buvo?“ Ji teigia neturinti vienareikšmio atsakymo: „Tada galvoji – na, o jei tu savo herojams surengei šį pasisėdėjimą prie stalo žinodama, kad taip pas juos savaime būna, tai tuomet vyko tikrai ar ne?“¹¹⁷ Kaip jau aptarta anksčiau, režisierė yra paskyrusi vieną filmą *Išpažintis*¹¹⁸ savo kūrybos pobūdžiui ir apskritai dokumentikos prigimčiai apmąstyti. Pasak kūrėjos, apie penkiasdešimt procentų jos filmuose yra savaime įvykusių epizodų, kuriuos pavyko nufilmuoti, kita pusė – išprovokuota, „siekiant siužetinės linijos vientisumo ar formos.“¹¹⁹ Provokacija ji vadina „kūrybinį bendradarbiavimą su filmo herojais“ ir „savotišką vilionę“, siekiant žmogaus organiškumo kadre:

Pavyzdžiui, man reikia, kad žmogus užeitų į namus ir sugrįžtų. Tai ne itin svarbi, tačiau man būtina detalė. Žinoma, galima palaukti, kol tai nutiks natūraliai, bet neaišku, kiek teks to laukti... Tad galima tiesiai šviesiai paprašyti: „Užeikite į namą ir sugrįžkite, o mes jus nufilmuosime...“ O juk galima ir sugalvoti priežastį. Pavyzdžiui, paprašyti vandens sau... Arba ko nors kito... Ir štai skirtumas – jei žmogus eina žinodamas, kad šiuo metu yra filmuojamas, jis nesiels natūraliai, nes bus susikoncentravęs į KAIP. O jei jis visiškai negalvoja, kad jį filmuoja, o tiesiog eina vandens, tuomet viskas bus natūraliai. Štai tau ir provokacija...¹²⁰

¹¹⁵ Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1-2 p.

¹¹⁶ Ten pat, 1-2 p.

¹¹⁷ Kajėnas, Gediminas (2013). Oksana Buraja. Tikrovė slypi anapus kino. www.bernardinai.lt. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2013-06-05-oksana-buraja-tikrove-slypi-anapus-kino/102189> [žiūrėta 2017 01 27]

¹¹⁸ Filmą *Išpažintis* plačiau aptartas ankstesniame skyriuje „DOKUMENTINIS KINAS IR ETIKA: A. STONIO „VIENA“ (2001)“.

¹¹⁹ Kajėnas, Gediminas (2013). Oksana Buraja. Tikrovė slypi anapus kino. www.bernardinai.lt. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2013-06-05-oksana-buraja-tikrove-slypi-anapus-kino/102189> [žiūrėta 2017 01 27]

¹²⁰ Ten pat.

Provokacijų „metodas“ nėra naujas dokumentiniame kine. Jis buvo ypač mėgstamas Burajos dėstytojo, lietuvių poetinės dokumentikos klasiko Henriko Šablevičiaus. Apie jo filmą *Žiniuonė* (1975) kino kritikė Živilė Pipinytė rašė: „Norėdamas kuo pilniau atskleisti savo heroję [biologijos mokslų daktarę Eugeniją Šimkūnaitę – G. B.], režisierius ir šiame filme nevengia provokacijų, pvz., asistentės skambučiai biologei, užduodant kvailus ir erzinančius klausimus.“¹²¹

Filmo *Liza, namo!* autorė provokacijas naudoja ne tik paskiriems herojų bruožams išryškinti, tokiu principu ji konstruoja ištisas scenas. Kaip tai atrodo praktiškai? Pavyzdžiui, filme yra scena, kurioje Lizos mama Nataša guli lovoje dienos metu (kadangi prieš tai rodyta jos „gimtadienio“ scena, galime spėti, jog mamai – pagirios), o Liza tuo metu skuta bulves, kepa kiaušiniene. Vėliau Nataša įsakmiai prašo dukters paduoti atsigerti vandens, bet ši, valgydama kiaušiniene, žiūri televizorių ir mamos vis griežčiau kartojamą prašymą ignoruoja. Per televizorių rodomi paveikslo su angelais fragmentai ir skamba pravoslaviška giesmė Mergelei Marijai.

Filmo operatorė Kristina Sereikaitė pasakoja¹²² apie realybės ir provokacijos santykį šioje scenoje. Nataša iš tiesų prigulė dienos metu, nors tai nebuvo diena po gimtadienio (kuris, kaip interviu pasakoja Buraja, irgi filmavimo grupės buvo „suorganizuotas“¹²³). Režisierė paprašė jos tiesiog ilgiau pagulėti. Ir kartu ėmė klausinėti Lizos, ar ši nealkana, ką ji moka gaminti? Mergaitė atsakė, kad alkana, kad moka išsikepti kiaušinį. Tuomet Buraja pasiūlė jai išsikepti kiaušinį, ir visa tai nufilmavo. Dar įdomi detalė, kad televizoriaus tame sodo namelyje iš viso nebuvo. Liza, prašoma atnešti vandens, žiūri „kažkur“, o televizorius su giesmėmis ir angelais buvo nufilmuotas ir „įmontuotas“ vėliau. Panašiu principu į mamos ir draugų vakarėlio sceną „įmontuotas“ ir Lizos, gulinčios lovoje ir neva stebinčios besilinksminančiuosius, portretas. Mergaitės tame vakarėlyje nebuvo, ji buvo nufilmuota atskirai, kitą dieną.

Filme yra scenų, kurios įvyko be kūrėjų įsikišimo, pavyzdžiui, kai Lizos mama kartu su įkaušusia drauge „tikrina“ mergaitės matematikos žinias ir bando jai „logiškai“ paaiškinti paprastus matematinius veiksmus arba prašo išvardyti abėcėlę. Scenos pas muzikos mokytoją taip pat nufilmuotos be provokacijų. Kaip bebūtų, visos šios išprovokuotos ar natūraliai įvykusios scenos yra iš filmuojamų žmonių gyvenimo: mergaitė

¹²¹ Pipinytė, Živilė. Filmo *Žiniuonė* apžvalga. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=AMovieList&ID=2600&GenreID=455> [žiūrėta 2017 01 28].

¹²² Pokalbis su Kristina Sereikaite, įrašytas 2017 01 09.

¹²³ Kajėnas, Gediminas (2013). Oksana Buraja. Tikrovė slypi anapus kino. www.bernardinai.lt. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2013-06-05-oksana-buraja-tikrove-slypi-anapus-kino/102189> [žiūrėta 2017 01 27]

Liza iš tiesų lanko muzikos pamokas, net jeigu jas lankyti jai pasiūlė filmo režisierė. Taip pat Liza iš tikrųjų bėgdavo iš namų, net jeigu filmavimo metu tos scenos veikia „rekonstruotos“ negu „užfiksuotos“. Jos priklauso tam istoriniam pasauliui, kuris, vartojant Nicholso terminologiją, gali būti „priimtas kaip tikras“, taigi gali būti priskirtas socialinių reprezentacijų dokumentinio kino tipui. Taigi, panašu, kad „provokacijų metodas“ nėra pagrindinis dalykas, kuris trukdo filmą priskirti vienam kino tipui. Iš kur tuomet šios abejonės kyla?

Svarbu tai, kad ne visos scenos filme leidžiasi įvardijamos kaip reprezentuojančios istorinį pasaulį. Kai kurios yra artimesnės vaizduotės pasauliui ir yra kuriamos pasitelkiant nebe „provokacijas“, o vaidybiniam kinui būdingus metodus. Turimi galvoje poetiniai intarpai, kuriuose Liza vaizduojama viena: žaidžianti su sraige; sėdinti pievoje, leidžiantis saulei; brendanti per akmenuotą upelį. Šie intarpai filme montuojami taip, kad sukurtų įspūdį, jog matome Lizos, pabėgusios iš namų, vidinį pasaulį arba jos svajones, pvz., Liza, einanti per upelį, ir stambiu planu verkianti namuose, kai mama užrėkė ant mergaitės. Nerealumo įspūdį pastiprina ir už kadro skambantys garsai: muzika, Lizos dainuojama dainelė apie nuskriaustą meškiną arba pasaka apie stebuklingą kalną, ant kurio užlipus – viskas gerai. Šie intarpai – įsivaizduojamo pasaulio dalis.

2.3. Vaikas – kaip idėja

*„Vaikas simbolizuoja kiekvieno
žmogaus sielą...“ (O. Buraja)¹²⁴*

Kaip pasakoja operatorė Kristina Sereikaitė, būtent nuo įsivaizduojamo pasaulio scenų prasidėjo filmavimai:

Aš pamenu, kad jinai [O. Buraja – G. B.] sako, dabar gal reikėtų filmuoti tą gražų Lizos pasaulį. Ji buvo taip susikūrus, kad ta vaikystė, svajonės... Tokį pasaulį. Ir mūsų pirmi filmavimai prasidėjo būtent, kai Liza eina tuo upeliu. Ten finalinė scena. <...> Oksana man per daug nedetalizavo, kodėl ji taip nori, bet sako filmuok dabar, kaip Liza praeina upeliu.¹²⁵

¹²⁴ Oginskaitė, Rūta (2013). „Vilniaus kino šortuose“ – kitokio gyvenimo nuojauta. Pokalbis su O. Buraja dienraštyje *Lietuvos rytas*. Prieiga per internetą: <http://kultura.lrytas.lt/meno-pulsas/vilniaus-kino-sortuose-kitokio-gyvenimo-nuojauta.htm> [žiūrėta 2017 01 12]

¹²⁵ Pokalbis su Kristina Sereikaite, įrašytas 2017 01 09.

Taigi poetiniai filmo intarpai buvo kuriami pagal iš anksto sugalvotą sumanymą – nufilmuoti „gražų Lizos pasaulį“. Kaip pasakoja Sereikaitė, upelio scenai buvo ieškoma speciali vieta, „kad būtų *biškį* mistiška, iš kito pasaulio“¹²⁶. Iš gausių Burajos pasisakymų spaudoje galima susidaryti įspūdį, kad ji tikrai iš anksto žinojo, kokią vaikystę nori parodyti. *Liza, namo!* autorė gana aiškiai įvardija savo vaikystės koncepciją. Vaikas jai – „dar nepraradęs pirmapradžio ryšio su gamta, taigi, ir su Dievu. Nežinau, kaip kitaip paaiškinti tą pirmą pradžį žinojimą, kurį turi vaikai. Dar nieko nepatyrę. Nieko nemokyti. Nieko neskaitę.“¹²⁷ Tad vaikas Burajai yra *tabula rasa*, kur kūrėja gali įrašyti savas prasmes.

Daugelyje interviu, kalbėdama apie filmo sumanymą, režisierė pasakoja, kad vaikystės temą pasirinko, ieškodama būdo kalbėti apie žmogaus sielą, „apie ploną mūsų vilčių kiautą, apie pažeidžiamas svajones“, kurios jai „asocijuojasi su vidiniu vaiko pasauliu“¹²⁸. Ji teigia norėjusi „prisiliesti prie švaros, įkvėpti gyno oro, lyg atsigerti tyro vandens... O kurgi visa tai, jei ne vaikystėje?“¹²⁹ Tik viename interviu kūrėja mini filme norėjusi kalbėti būtent apie vaikų problemas: „galbūt tokį klausimą aš ir norėjau iškelti ar užduoti, kad yra nemažai vaikų, kurie gyvena, patys to nesuvokdami, agresijos spauidime“¹³⁰. Tačiau daugelyje kitų pasisakymų ji teigia per vaiką kelianti kiekvienam žmogui rūpimus metafizinius klausimus, tyrinėjanti gėrio ir blogio kovą sieloje:

Mano supratimu, sielos prigimtis – būti kitur. Mes visi turime kitokio gyvenimo nuojautą. <...> Tą išreiškiu per vaiką – berniuką *Mamoje*¹³¹, mergaitę filme *Liza, namo!* Vaikas simbolizuoja kiekvieno žmogaus sielą, o ji trapi¹³².

Taigi vaikas, vaikystė Burajai yra simbolis. Kitaip tariant, režisierės vaizduotei suteikiama apčiuopiama išraiška.

Šio idealaus pasaulio scenų filmavimo pobūdis skiriasi nuo scenų namuose. Pavyzdžiui, Buraja mini, kad su Liza buvo „sunku dirbti“: „kai ji pajusdavo, kad tai – darbas

¹²⁶ Pokalbis su Kristina Sereikaite, įrašytas 2017 01 09.

¹²⁷ Pokalbis su O. Buraja dienraštyje *Respublika* po apdovanojimo moterų festivalyje Prancūzijoje. Prieiga per internetą: http://www.respublika.lt/lt/naujienos/pramogos/kinas_muzika_tv/geriausias_europos_trumpametrazis_apie_liza/print.1 [žiūrėta 2017 01 12].

¹²⁸ Pranešimas spaudai apie filmo *Liza, namo!* apdovanojimą Ukrainoje tinklalapyje. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=NewsList&ID=11236> [žiūrėta 2017 01 12].

¹²⁹ Prieš premjerą. Režisierė Oksana Buraja: „... tik dėl neįtikėtinų akimirkų“. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=9709&Y=0> [žiūrėta 2017 01 12].

¹³⁰ Pokalbis su O. Buraja LRT Klasikos programos laidoje „Ryto allegro“, ved. Alma Valantinienė. Prieiga per internetą: <http://lrvab.lrt.lt/lt/archive/6298/> [žiūrėta 2017 01 12].

¹³¹ *Mama* (2001) – studijų metais sukurtas O. Burajos filmas, pasakojantis apie asocialioje šeimoje gyvenantį berniuką.

¹³² Oginskaitė, Rūta (2013). „Vilniaus kino šortuose“ – kitokio gyvenimo nuojauta. Pokalbis su O. Buraja dienraštyje *Lietuvos rytas*. Prieiga per internetą: <http://kultura.lrytas.lt/meno-pulsas/vilniaus-kino-sortuose-kitokio-gyvenimo-nuojauta.htm> [žiūrėta 2017 01 12]

ir kad mes norim čia kažką rimtesnio padaryti ar, neduok Dieve, jeigu paprašai ką nors padaryti, tai viskas. Ji užsidarydavo ir neleisdavo, neleisdavo tiesiog „daryti kiną.“¹³³ Tai liudija, jog režisierė Lizai, kaip aktorei, duodavo konkrečias užduotis, skirtingai nuo scenų namuose, kur vyksmą tiesiog išprovokuodavo ir kur „socialiniai aktoriai“¹³⁴ patys veikdavo duotomis aplinkybėmis. Sereikaitė taip pat pasakoja, kad buvo skirtumas tarp idealaus ir realaus pasaulio filmavimo. Pasak operatorės, Liza didelio susidomėjimo filmavimu nerodė, paprašyta pakartoti ką nors, sakydavo: „nenoriu“, tačiau, kai „prasidėjo tam tikros scenos su jos motina, kai atsirado jos aplinka, tada Liza pati labai natūraliai pradėjo elgtis. Nes ji iš tikrųjų buvo tiesiog stebėtoja toje terpėje, ir tada mes jau ją fiksavom.“¹³⁵

Iš pateiktos analizės galima daryti išvadą, kad Burajos filmas *Liza, namo!* yra hibridinis, t. y. jame koegzistuoja du kino tipai – vaidybinis ir dokumentinis. Toliau mėginsime nustatyti šio koegzistavimo ryšį su etiniais klausimais.

2.4. Skirtingi etikos aspektai

Kaip jau minėta recepcijos skiltyje, etinė filmo pusė kelia klausimų tiek užsienio žiūrovams, tiek Lietuvos kritikams. Leipcigo festivalio publika ir kritikė Ieva Toleikytė atkreipia dėmesį į etikos aspektą, susijusį su filmo įtaka realiam gyvenimui – kaip mergaitė Liza gyvens toliau?

Iš gausių Burajos interviu galima pastebėti, kad jos etinės nuostatos dokumentikoje visų pirma remiasi filmuojamų žmonių savimone: jeigu herojai savo gyvenimo būde nemato „nieko blogo, smerktino ar nepateisinamo“, vadinasi, tai galima rodyti. Ji pasakoja apie dokumentinės juostos *Dienoraštis* heroję Larisą, kurią filmo peržiūros metu aplankė atpažinimo džiaugsmas: „Žiūrėk, Valera *tapkes* mėto...“ Pasak Burajos, herojė „pamatė save iš šalies, ir tai sukėlė tik juoką, nors jų kasdienybėje vyko ne tik gražių dalykų... Dėl to jie neišvydo nieko blogo, smerktino ar nepateisinamo. Juk tai jų kasdienis gyvenimas, tai jiems visiškai įprasta“¹³⁶. Panašiai režisierė komentuoja ir filmo *Liza, namo!* situaciją: „Iš tikrųjų, kai žiūri filmą, tai gali atrodyt ir labai baisu, o jai [Lizai –

¹³³ Pokalbis su Oksana Buraja LRT Klasikos laidoje „Ryto allegro“, ved. Alma Valantinienė. „Ryto allegro“ 2012 m. lapkričio 23 d. Prieiga per internetą: <http://lrwab.lrt.lt/lt/archive/6298/> [žiūrėta 2017 01 11].

¹³⁴ Billo Nicholso terminas dokumentinio filmo veikėjams apibūdinti.

¹³⁵ Pokalbis su Kristina Sereikaite, įrašytas 2017 01 09.

¹³⁶ Kajėnas, Gediminas (2013). Oksana Buraja. Tikrovė slypi anapus kino. www.bernardinai.lt. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2013-06-05-oksana-buraja-tikrove-slypi-anapus-kino/102189> [žiūrėta 2017 01 27]

G. B.] tai yra įprasta. Tai yra jos kasdienybė.¹³⁷ Nieko neįprasto, pasak autorės, filme neįžvelgė ir suaugę herojai:

Natašos, Lizos mamos, reakcija pamačius filmą buvo: „*Prikolno, klasno...*“¹³⁸ Žmogus iš šalies gali nustebti ir dėl tokio jų gyvenimo, ir dėl tokios reakcijos, tačiau tai yra jų gyvenimai, ir jie puikiai patys supranta, kaip gyvena. Todėl ir jų reakcijos yra visiškai natūralios – juk aš nieko daugiau neparodau, o tik tai, kaip jie gyvena. Filme Natašos draugė klausia: „Ar tu norėtum ką nors pakeisti? Ar esi patenkinta savo gyvenimu?“ Nataša atsako: „Taip, patenkinta, na, nebent vyrą pakeisčiau...“¹³⁹

Kalbant apie poveikį herojų gyvenimui, šis filmas, Burajos teigimu, išsiskiria tuo, kad šikart ji žinojo filmuojanti žmones, kurie yra „apsaugoti“, ir po filmavimo „jie toliau sau galės gyventi ramiai. Pažiūrėjus filmą, gal taip neatrodys, atrodis, kad Liza, mergaitė, labai jau nuskriausta. Iš tikrųjų taip nėra. Filme šiek tiek spalvos sutirštintos.“¹⁴⁰ Režisierė tikriausiai turi omenyje, kad ji žino daugiau negu žiūrovai, t. y. kad iš tikrųjų Liza gyvena su močiute, ten gyvens ir po filmavimo ir kad su mama matosi retai, taigi tos konfliktiškos situacijos nepasitaiko kasdien ir gal nebūna tokios dramatiškos, kaip perteikiama filme.

Tad atsakymas į klausimą, kaip mergaitė gyvens toliau, aiškus. Tačiau kritikė Živilė Pipinytė etinį klausimą formuluoja kitaip: „ar nieko netrikdo, kai vaikas paverčiamas dekoratyviniu filmo elementu?“¹⁴¹, kitaip tariant, vaikas nuasmeninamas (iš asmens virsta elementu) ir naudojamas estetiniams tikslams (kaip dekoracija). Ir tai yra kitas etinis aspektas, daugiau sietinas ne su tuo, kaip filmo veikėjai gyvens toliau, bet su jų reprezentacijos autentiškumu.

Dokumentika, pasak Nicholso, susisieja su pasauliu jį reprezentuodama. Ir tai daro trimis būdais: pirma, dokumentiniai filmai siūlo mums pasaulio panašumą arba atvaizdavimą; antra, jie gina arba reprezentuoja kitų interesus; trečia, gali reprezentuoti pasaulį taip, kaip teisininkas atstovauja kliento interesams: jie pateikia atvejį mūsų apžiūrai ar parodymų interpretacijai. Šia prasme dokumentiniai filmai ne tiesiog gina kitus,

¹³⁷ Pokalbis su Oksana Buraja LRT Klasikos laidoje „Ryto allegro“, ved. Alma Valantinienė. „Ryto allegro“ 2012 m. lapkričio 23 d. Prieiga per internetą: <http://lrvab.lrt.lt/lt/archive/6298/> [žiūrėta 2017 01 11].

¹³⁸ Rus. k. *smagu, šaunu*.

¹³⁹ Kajėnas, Gediminas (2013). Oksana Buraja. Tikrovė slypi anapus kino. www.bernardinai.lt. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2013-06-05-oksana-buraja-tikrove-slypi-anapus-kino/102189> [žiūrėta 2017 01 27]

¹⁴⁰ Pokalbis su Oksana Buraja LRT Klasikos laidoje „Ryto allegro“, ved. Alma Valantinienė. „Ryto allegro“ 2012 m. lapkričio 23 d. Prieiga per internetą: <http://lrvab.lrt.lt/lt/archive/6298/> [žiūrėta 2017 01 11].

¹⁴¹ Pipinytė, Živilė (2013). Pasakyk: „Gražu“. 7md Nr. 1 (1015). Prieiga per internetą: <<http://www.7md.lt/kinas/2012-12-28/Pasakyk-Grazu>> [žiūrėta 2017 02 01].

reprezentuodami juos tais būdais, kuriais reprezentuojamieji patys nesugebėtų, bet veikiau jie patys *sukuria atvejį ar ginčą*¹⁴². Todėl tinkamą reprezentaciją galima laikyti etine kategorija.

Karen Lury monografijoje *Vaikas kine: ašaros, baimės ir pasakos* iškelia problemą, kad vaikai kine dažnai nereprezentuoja patys savęs, juose „dažnai užšifruojamas suaugusiųjų nerimas, fantazijos ir baimės“¹⁴³. Vaikai filmuose neretai naudojami kaip tuščias ekranas suaugusiųjų jausmams ir mintims projektuoti ir kontempliuoti. Pasak Lury, „suaugę žiūrovai negali suprasti arba renkasi nesuprasti, ką iš tikrųjų galvoja ar jaučia vaikai ekrane“¹⁴⁴. Profesorė mato problemą, kad „vaikas kaip gyvybinga ir emocionali būtybė per dažnai tampa įrankiu suaugusiųjų problemoms ir baimėms išreikšti ir nereprezentuoja savo paties interesų ir troškimų.“¹⁴⁵

Toliau mėginsime apibrėžti reprezentacijos pobūdį filme *Liza, namo!* Viena vertus, scenose namuose ir pas muzikos mokytoją mums pateikiamas istorinio pasaulio atvaizdas, kurį galime vertinti ir interpretuoti. Liza gyvena ir veikia tame pasaulyje. Nors nemažoje dalyje scenų ji tik stebi suaugusiuosius, iš to, ką ir kaip ji stebi, galima suprasti jos jauseną. Mamos ir draugės „mokoma“ matematikos, ji rodoma ir įsitraukianti į „pamoką“, ir nenorinti skaičiuoti arba vardyti abėcėlės raidžių, ji gali užsidengti ausis, užsimerkti arba pabėgti šalin. Taip pat matome ją apsiašarojusią, kai bara mama. Muzikos pamokose atsiskleidžia Lizos džiaugsmingoji pusė. Nors mokytoja praktiškai nerodoma kadre (girdisi jos balsas), iš mergaitės reakcijų galima suprasti egzistuojant šiltą jų santykį. Taigi mergaitės personažas scenose namuose ir pas muzikos mokytoją atskleidžiamas pakankamai kompleksiskai. Ji rodoma pati veikianti duotomis aplinkybėmis, todėl, galima sakyti, reprezentuoja pati save.

O „vidinio pasaulio“ scenose situacija yra kitokia. Šios scenos filme atlieka brutalaus pasaulio komentaro funkciją ir turėtų parodyti vaiko požiūrį į tai, kas vyksta. Liza žiūrovams čia pateikiama kaip vis dar ta pati istorinio pasaulio dalyvė, tačiau tikrasis mergaitės požiūris lieka už reprezentacijos ribų. Tiksliau, žiūrovams siūlomas režisierės įsivaizdavimas apie mergaitės požiūrį. Pvz., paskutinėje filmo scenoje mergaitė brenda per upelį, o už kadro girdime jos balsą. Tačiau girdime ne Lizos mintis, o režisierės pateiktą pasaką apie lipimą į aukštą kalną. Taigi tai – režisierės požiūris. Jis nepasiduoda

¹⁴² Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, p. 2-4

¹⁴³ Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 106

¹⁴⁴ Ten pat, p. 106

¹⁴⁵ Ten pat, p. 109

interpretacijai, kadangi suformuluotas iš anksto. Žurnalistės paklausta, ar Liza pasisakė, ko bėga iš namų, Buraja atsako: „Nebandžiau net klausti. Žiūrovui ir taip aišku. O ji pati nesugebėtų paaiškinti. Kad tikrieji vaiko namai – nesvarbu kokioje šeimoje jis auga, yra visai kitame lygyje – fantazijos pasaulyje.“¹⁴⁶ Liza reprezentuoja režisierės sukurtą vaikystės idealą, bet ne save. Pasitelkiant Lury įžvalgas, mergaitė čia naudojama „kaip tuščias ekranas“ režisierės idėjų projekcijai.

Taigi vaikas filme *Liza, namo!* reprezentacijos požiūriu atsiduria savotiškoje superpozicijos situacijoje: viena vertus, Liza reprezentuoja pati save, antra vertus, yra lyg ekranas režisierės projekcijai. Su šiuo reprezentaciniu padalijimu, ko gero, galima sieti ir recepcijoje minimą „nepasitikėjimą filmu“, režisierės „šališkumo“ arba nesidomėjimo, „ką iš tikrųjų galvoja mergaitė“, jausmą, ir norą atskirti „tikrą“ mergaitę nuo vaizduojamosios filme.

Apibendrinant galima pasakyti, kad vaiko buvimas hibridinio tipo kine yra problemiškas ir turi įtakos skirtingoms filmo plotmėms:

- *Kūrybiniam procesui*: režisierės santykis su vaiku, jų bendradarbiavimo lygis skirtingose tipo scenose skiriasi: filmavimo grupės pasakojimai atskleidžia, kad su mergaite „sunku dirbti“, filmuojant režisierės vizijas, bet ji „atsigauna“, kai filmuojamos dokumentinės scenos namuose.
- *Vaiko reprezentacijos autentiškumui*: dokumentinėse scenose mergaitė reprezentuoja save, rodomi jos autentiški santykiai, jausmai, reakcijos, o vaidybinio tipo scenose ji įkūnija režisierės vaikystės viziją, sukurtą iš anksto nepriklausomai nuo realios filmo herojės. Taip dalyje filmo vaikas praranda galimybę atstovauti savo interesams ir troškimams, jis nebemas kaip autentiškas subjektas, bet tampa „įrankiu“ suaugusiųjų problemoms ir įsivaizdavimams išreikšti.
- *Filmo recepcijai*: dėl neautentiško reprezentavimo atsiranda recepcijos problemų: žiūrovams ir kino kritikams kyla etiniai klausimai (ar vaiku nesinaudojama estetiniais tikslais?), juntamas nepasitikėjimas pačiu kūriniu ir jo autoriais, kyla noras atskirti „tikrą“ mergaitę nuo vaizduojamosios filme.

¹⁴⁶ Pokalbis su O. Buraja dienraštyje *Respublika* po apdovanojimo moterų festivalyje Prancūzijoje. Prieiga per internetą: http://www.respublika.lt/lt/naujienos/pramogos/kinas/muzika/tv/geriausias_europos_trumpametrazis_apie_liza/print.1 [žiūrėta 2017 01 12].

III. VAIKŲ ĮVAIZDŽIAI ŠIUOLAIKINIUOSE VAIDYBINIUOSE LIETUVIŲ FILMUOSE: NUO *ROMANTIŠKO* IKI *ŽINANČIO* VAIKO

„Gal nacionalinio kino stiprioji pusė yra sapnai ir vaikai?“
(Rasa Paukštytė, recenzija apie *Ekskursantę*)¹⁴⁷

„Aš žinojau nuo pat pradžių, kad noriu kalbėti apie nuskriaustą vaiką, nes tokių Prancūzijoje yra keli milijonai, apie juos skaitome laikraščiuose, bet niekada nematome filmuose.“ (François Truffaut, interviu apie filmą *Kišenpinigiai*)¹⁴⁸

„Vaikai yra jų individualizavimo istorinio proceso pradžioje.“ (E. Näsman)¹⁴⁹

Ką veikia vaikai šiuolaikiniame lietuvių kine? Šiame darbo skyriuje tiriami vaikų įvaizdžiai, socialiniai vaidmenys ir juose atsispindintis požiūris į vaiką vaidybiniuose filmuose *Ekskursantė* (2013, rež. A. Juzėnas), *Santa* (2014, rež. M. Ivaškevičius), *Senekos diena* (2016, rež. K. Vildžiūnas) ir *Amžinai kartu* (2017, rež. L. Lužytė).

JAV profesorė menotyrininkė Anne Higonnet 1998 m. išleistoje knygoje *Nekaltumo atvaizdai. Idealios vaikystės istorija ir krizė (Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood)*, tiriančioje vizualinės vaikystės sampratos istoriją (daugiausiai tapyboje ir fotografijoje) nuo XVIII a. iki XX a. pabaigos, teigia, kad paskutinieji XX a. dešimtmečiai ženklina „esminį vaikystės supratimo pasikeitimą mūsų (Vakarų – G. B.) kultūroje.“¹⁵⁰ Pasak Higonnet, Apšvietos laikotarpiu „išrastą“ *romantiškos vaikystės (Romantic childhood)* sampratą XX a. pabaigoje keičia naujas – *žinančios vaikystės (Knowing childhood)*¹⁵¹ paveikslas. Pagrindinius skirtumus tarp šių vaikystės

¹⁴⁷ Paukštytė, Rasa (2013). Savas kinas šiandien: tarp gerų norų ir galimybių. *Verslo žinios, Savaitgalis*. Prieiga per internetą: <http://archyvas.vz.lt/news.php?id=46682845> [žiūrėta 2015 01 28]

¹⁴⁸ Benzaquen, *Encounters with Wild Children*, 203 p. Cituojama iš Lebeau, Vicky (2008). *Childhood and Cinema*. London: Reaktion Books, 72 p.

¹⁴⁹ Näsman, Elisabet (1994). Individualization and Institutionalization of Childhood in Today's Europe. Qvortrup J., Bardy M., Sgritta G., Winterberger H. (eds). *Childhood Matters*. Aldershot, Brookfield USA, Hong Kong, Singapore, Sydney: Avebury. Cituojama iš: Kabašinskaitė, Dalė (2002). Vaikystės sociologija, vaikų teisės ir vaikų politika. *Filosofija, sociologija*. Nr. 3, p. 46

¹⁵⁰ Higonnet, Anne (1998). *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*. London: Thames and Hudson Ltd., 8 p.

¹⁵¹ *Žinančio vaiko* pavadinimą Higonnet parenka, nurodydama į 1887 m. sukurtą Hery James romaną „Ką žinojo Meisi“. Romanas pasakoja apie Viktorijos laikų mergaitę Meisi, kuri apie suaugusiųjų motyvus ir silpnynes suprato žymiai daugiau negu suaugusieji galėjo nuspėti, būdami įsitikinę jos nekaltumu.

sampratų profesorė nusako pasitelkdama *nekaltumo* sąvoką. Pasak jos, *romantiškasis* vaikystės vaizdavimas pasižymi vaikystei priskiriamu bendriausiąja prasme suprantamu nekaltumu – seksualiniu, socialiniu ir psichiniu. Tai atspindi XVII a. suformuotą kultūrinį idealą, kai vaiko kūnas įsivaizduojamas kaip „natūraliai nekaltas suaugusiųjų seksualumo atžvilgiu, o vaiko protas prasideda nuo tuščio lapo.“¹⁵² Tuo tarpu *žinančios* vaikystės atvaizdai „vaikams suteikia psichologinį ir fizinį individualumą, tuo pačiu pripažindami juos, kaip išskirtinai vaikiškus (*child-like*)“¹⁵³. Skirtingai nuo *romantiškųjų vaikų*, kurie buvo pateikiami kaip žavingas mėgavimuisi skirtas reginys, „laikui nepavaldžios rojaus palaimos vizija, skirta pabėgti nuo suaugusiųjų gyvenimo nemalonumų“¹⁵⁴, *žinantys* vaikai „nebėra nei pasiekiami, nei kontroliuojami“¹⁵⁵, jie daug „labiau įtraukti į suaugusiųjų pasaulį“¹⁵⁶. Užuoat buvę pasyvūs suaugusiųjų prarastos rojaus būsenos, nesugrąžinamo laiko atributai, vaikai patys ima žvelgti į pasaulį, kuris nebūtinai yra tobulas. Higonet siūlomos *romantiškos* ir *žinančios* vaikystės sampratos bus pasitelktos tiriant vaikų įvaizdžius šiuolaikiniuose vaidybiniuose lietuvių filmuose.

Šiame skyriuje analizuojami keturi naujausi filmai, kuriuose vaikai – pagrindiniai arba svarbūs antraplaniai veikėjai. Analizė apima vaiko vaizdinio turinį ir jo režisūrinę raišką, t. y. vaiko buvimą filme, konstruojamą jo įvaizdį, vaikui priskiriamas veiklas, jo autonomiškumą, vaiko indėlį į vaikų-suaugusiųjų santykius, įtaką filmo siužetui, žanrui ir idėjai. Darbe tiriama ne filmų meninė kokybė, bet vaikų vaizdiniai, vaidmenys ir įsivaizdavimai apie vaikus XXI a. pradžioje. Kaip visuomenės požiūris į vaiką atsispindi šiuolaikiniame kine? Ką iš filmų galima sužinoti apie požiūrį į vaiką?

3.1. VAIKAS, KAIP SIMBOLIS (*Ekskursantė*, 2013, rež. A. Juzėnas)

2013 m. pasirodžiusi Audriaus Juzėno istorinė juosta *Ekskursantė* pasakoja mergaitės Marijos, pabėgusios iš tremtinius į Sibirą gabenusio traukinio ir įveikusios kupiną pavojų šešių tūkstančių kilometrų kelią namo, istoriją. Vienuolikmetė Marija – pagrindinis personažas *Ekskursantėje*, užimantis daugiausiai ekraninio laiko.

¹⁵² Higonet, Anne (1998). *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*. London: Thames and Hudson Ltd., 8 p.

¹⁵³ Ten pat, 12 p.

¹⁵⁴ Ten pat, 216 p.

¹⁵⁵ Ten pat, 210-211 p.

¹⁵⁶ Ten pat, 12 p.

3.1.1. Mergaitė – kaip strategija

Dar pasiruošimo etape Juzėnas pasakoja ilgai svarstęs, kas – berniukas ar mergaitė – turėtų būti šio filmo herojumi:

Mano akimis žiūrint, berniuko logika būtų kitokia, negu mergaitės. [...] Paimdamas mergaitę, automatiškai suteiki tam tikrą nekaltumo, vadinkim, temą, kuri būdinga visai Lietuvai.¹⁵⁷

Taigi Juzėnas kalba apie strategiją, kurią renkasi, siekdamas papasakoti skaudžią tautos kančių istoriją. Vaiko personažas – svarbi šios strategijos dalis. Pagrindinė jo funkcija filme – *Lietuvos reprezentacija*. Lietuvos, kuri traktuojama kaip nekalta auka, todėl mergaitės įvaizdis, pasak autoriaus, tam labai tinka¹⁵⁸. Palyginimui, 2017 m. Kanų kino festivalyje pristatyto S. Loznicos filmo *Nuolankioji* (*Кроткая*) pagrindinė herojė – personifikuota Rusija. Tik Rusijai atstovauja ne vaikas, o vidutinio amžiaus, ko gero, ir šilto, ir šalto gyvenime mačiusi moteris. Ji taip pat yra auka, tačiau iš dalies ir pati kalta dėl savo nelaimių. Tuo tarpu Juzėnas pabrėžia vaiko nekaltumą ir tai, kad vaikai yra „labiau suprantami ir greičiau suprantami.“¹⁵⁹

Kaip savo darbe pastebi Karen Lury, vaikas, kaip tautos ar šalies simbolis, filmuose apie karą arba „sunkius laikus“ yra dažnas pasirinkimas. Ji pateikia pavyzdį apie du įsimintinus jaunosios ispanų aktorės Anos Torrent vaikus-personažus Franko režimo laikais sukurtuose filmuose *Avilio dvasia* (*El espíritu de la colmena*, 1973) ir *Pamaitinti kranklius* (*Cria Cuervos*, 1976). Pasak Lury, Torrent juose „funkcionavo kaip akivaizdžiai nekalta ir lengvai intrpretuojama Ispanijos „sunkiais laikais“ atstovė.“¹⁶⁰ Lietuvos kine taip pat jau būta vaikais personifikuoto Lietuvos įvaizdžio. Anna Mikonis taip rašo apie mergaitę Laimą iš Arūno Žebriūno kino novelės *Paskutinis šūvis*¹⁶¹: „vaiko, pavadinto mitologiniu vardu Laima, įvaizdis tapo žiūrovams netolimos praeities simboliu, tautos tapatybės išraiška“¹⁶². Žebriūnas Lietuvos personifikacijai pasitelkia mitologiją, tuo tarpu Juzėno ir

¹⁵⁷ Pokalbis su A. Juzėnu. Įrašytas 2016 03 17

¹⁵⁸ Ten pat.

¹⁵⁹ Ten pat.

¹⁶⁰ Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press, 107-108 p.

¹⁶¹ A. Žebriūno režisūrinis debiutas, novelių filmo „Gyvieji didvyriai“ (1960, meno vadovas – V. Žalakevičius) dalis.

¹⁶² Mikonis - Railienė, Anna (2013). Poezja, mitologija i ideologia. Obraz dziecka w twórczości filmowej Arūnasa Žebriūnasa. 12. *Kwartalnik filmowy*. Temat: Dziecko i film. Nr 81., 154 p.

Morkaus¹⁶³ Lietuva – krikščioniška. Ne veltui mergaitė pavadinta nebe pagoniškos deivės Laimos, o Marijos, Dievo motinos (taipogi, nekaltos), vardu. Taip beveik paraidžiui įkūnijamas Lietuvos, kaip „Marijos žemės“, įvaizdis.

Taigi jaunoji Juzėno ekskursantė, jo paties žodžiais tariant, „neturėjo vien tiktai krūvio kaip vaikas, bet turėjo krūvį ir visos šalies.“¹⁶⁴ Iš to išplaukia ir būdo savybės, kuriomis autoriai apdovanoja mergaitės personažą. Tai – tipiški, geriausiais laikomi lietuvių tautos bruožai: Ji - *tikinti, darbšti* (darbštumas – dažnai pabrėžiama lietuvių savybė pasakojimuose apie lietuvių tremtį), *gerai išauklėta, skleidžianti aukštesnę kultūrą*, yra *tvirto charakterio*.

Marijos lietuviškumas taip pat įtvirtinamas per *kalbą*. Kalba ne tik atskiria ją nuo kitų filmo veikėjų, daugiausiai, rusų, bet tampa magišku įrankiu. Filme išsiskiria pusiau nerealistinis epizodas, kai Oršoje norėdama nuraminti įpykusią NKVD majoro dukterį Leną, ji ima kalbėti su ja lietuviškai. Lena lietuviškai nesupranta, tačiau sujaudinta pravirksta. Lietuvių kalba suveikia kaip užkalbėjimas – ji idealizuojama kaip gydanti, stebuklinga.

Lietuvos įvaizdį įtvirtina Marijos vizijos ir sapnai. Mergaitė mato Lietuvą kaip plaukiančių rugių lauką, nutviekstą saulės, po kurį pati Marija vaikšto su vainiku ant galvos. Kitoje vizijoje – saulėti tėvų namai su besiplaikstančiomis sniego baltumo užuolaidomis, dar kitoje – pasakiškai gražus bažnyčios skliautas, draugiškas patarnautojas ir iš dangaus lyg Šventoji Dvasia nusileidžianti balta paukščio plunksna. Romantizuotas Lietuvos paveikslas – kontrastas realybei, – Marijai realiai sugrįžus į tėvynę, žmonės ne tokie geri ir draugiški, namai apleisti, apdulkėję, užkaltomis langinėmis.

Kaip matyti iš aukščiau pateiktų pavyzdžių, „visos šalies krūvis“ įpareigoja režisierių kurti idealizuotą, atitinkantį Higonnet siūlomą *Romantiškos* vaikystės sampratą, vaiko paveikslą, praktiškai neturintį neigiamų savybių, žmogiškų trūkumų (trūkumai yra tik tie, kurie stereotipiškai priskiriami vaikams – kažko nemoka, negali). Taigi, pagrįstai iškyla klausimas, ar vaikas šiame filme yra matomas kaip individas, ar tiesiog įkūnija puokštę idealių savybių?

Individualumo klausimas taip pat iškyla, kalbant apie vaikystės ir pasakų pasaulio santykį filme.

¹⁶³ Pranas Morkus – filmo *Ekskursantė* scenarijaus autorius.

¹⁶⁴ Pokalbis su A. Juzėnu. Įrašytas 2016 03 17

3.1.2. Vaikystė ir pasakiškumas

Viename interviu, paklaustas apie pirmą įspūdį, perskaičius Morkaus scenarijų, Juzėnas atsako: „Vaizduotėje išvydau... *Žiedų valdovą* (...) Stulbinantį vizualinį grožį. Slėpiningą neliestą gamtą, bekrastę Sibiro taigą, laukinius žvėris, uodų knibždančias pelkes ir – tą mergaitę.“¹⁶⁵. Nors filmo *Ekskursantė* aprašyme teigiama, jog jis sukurtas pagal tikrą istoriją, o Morkaus scenarijus (išskyrus patį mergaitės sugrįžimo į Lietuvą faktą, kuris savaime atrodo kaip stebuklas) parašytas realistine maniera, Juzėnas pasirenka ne istorinį-realistinį, bet pasakos kodą šiai istorijai papasakoti. Pats režisierius teigia, kad pasakiškumas vaikystėje jam labai svarbus:

Mes [vaikystėje – G.B.] labai tikime daugybe dalykų, kurie gyvenime galbūt neegzistuoja ar neišsipildo. Ir kai iki tam tikro amžiaus tuos vaikus personažus imam, tai man atrodo, kad aš visą laiką stengiuosi neatplėšti jų nuo to vaikiško pasaulio, pasakų pasaulio.¹⁶⁶

Įdomu, kad Juzėnas, apibūdindamas vaiko santykį su pasakų pasauliu, vartoja žodį „atplėšti“. Iš tiesų kartais atrodo, kad vaikų įvaizdžiai tiesiog „suaugę“ su pasakomis ar svajonėmis, ir vien vaiko buvimas naratyve, įpareigoja autorių istoriją pasakoti kitaip. Jau minėta profesorė Lury, kalbėdama apie vaikų personažų įtaką filmų apie karą turiniui ir formai¹⁶⁷ teigia, kad „būtent vaiko figūra leidžia (arba, iš tiesų, reikalauja) atmesti arba ignoruoti tai, kas įprastai laikoma svarbu, ar tai būtų suaugusiųjų pasaulio intrigos, ar karo faktai.“ Vaikų buvimas, pasak profesorės, sąlygoja, kad panašiuose filmuose istorija (praeitis) „pasakojama kitaip, rodoma kaip magiška ir iracionali.“ Taip pat ir *Ekskursantė* yra persmelkta magiškų vizijų, stebuklingų išsigelbėjimų, kuriems nekeliami įtikinamumo reikalavimai, greičiausiai visų pirma, dėl to, kad filmo herojus – vaikas.

Nuo pirmų juostos kadro kuriamas pasakiškas mergaitės Marijos įvaizdis: kaip tikra stebuklinės pasakos herojė ji leidžiasi į kelionę. Mergaitę pirmąkart išvystame vagone, vežančiame lietuvius į tremtį. Ji poetiškai beria grūdus pro skylę vagono grindyse – žymi kelią namo, kaip pasakoje (pasakose tam dažnai naudojami siūlų kamuoliukai, akmenukai,

¹⁶⁵ Interviu su A. Juzėnu portale www.republika.lt Prieiga per internetą: http://www.republika.lt/lt/naujienos/kultura/interviu/iveikusi_taiga_ir_zmogedras_suklupo_lietuvoje/.print.1 [žiūrėta 2016 01 28]

¹⁶⁶ Pokalbis su A. Juzėnu. Įrašytas 2016 03 17.

¹⁶⁷ Lury kaip pavyzdžius pateikia filmus *Skardinis būgnelis* (*Die Blechtrommel*, 1979), *Uždrausti žaidimai* (*Les Jeux Interdits*, 1952), *Avilio dvasia* (*El espíritu de la colmena*, 1973).

duonos trupiniai). Vėliau jaunoji herojė sugrįš į tą pačią vietą ir ras jau išaugusius savo pasėtus rugius, kurie bus įrodymas, kad einama teisinga kryptimi. Marija pirmajame epizode vaizduojama nerealistiškai (jos įvaizdis kontrastuoja su tuo metu filme skambančiu komentatoriaus balsu, informuojančiu apie Europos padalinimą ir Lietuvos padėtį): ji pakilios nuotaikos, nusiteikusi optimistiškai, tuo tarpu visi kiti žmonės vagone prislėgti ir išsigandę. Čia pristatomas ir svarbus jos bruožas – *gerumas*. Ji rūpinasi savo besilaukiančia mama, sako kad myli gimsiantį brolių. Gerumas ją lydės per visą kelionę, ji padės nuskriaustiesiems bei silpniesiems. Kaip tikroje pasakoje atlikti geri darbai vėliau gelbės nuo pavojų. Pavyzdžiui, parodytas gerumas NKVD majoro dukteriai nulemia tai, kad ji lieka majoro namuose, o nėra išduodama valdžios struktūroms.

Beveik pačioje filmo pradžioje Marija tampa tikra *našlaite* (būdingas šeiminis statusas stebuklinės pasakos herojei) – jos mamą kartu su kitais lavonais „iškrauna“ iš vagono, kažkokia moteris įbruka jai į rankas mamos kryželį – dovaną, būtiną atributą pasakos herojei, kuris saugos ją visą kelionę. Toliau Marija aptinkama miške, šuns būdoje. Panašiai kaip meškos trobelėje. Reikia pastebėti, kad rusiška Marijos vardo versija Maša (kuriuo ji vadinama, kol keliauja per Rusiją) – tipiškas rusų liaudies pasakų veikėjos našlaitės vardas (pvz., pasaka *Maša ir meška*). Pirmą kartą Mariją matantis šuo Baikalas mergaitę gina, artyn neprileidžia net savo šeiminių. *Geri santykiai su gyvūnais* – vienas skiriamųjų pasakos Našlaitėlės bruožų. Vėliau taigoje ji nepaaiškinamu būdu sugebės sutramdyti vilkus – jie pagarbiai nuo jos atsitrauks.

Kaip tipiška stebuklinių pasakų herojė, Marija neužsibūna vienoje vietoje, ji priversta nuolat keliauti, susiranda draugų, kurie duoda jai daugiau dovanų – pinigų, daiktų, patarimų, užduočių, praversiančių kelionėje ir priešų, kurie klausia, ar ji nebijo būti „išvirta puode“ (taip pat girdėtas pasakos leitmotyvas). Pirmasis sutiktas geradarys ir mokytojas, kriminalinis nusikaltėlis Vitiokas duoda jai instrukciją „Kaip išgyventi *Sovdepijoje*“: nekalbėk, jei privers kalbėti - meluok, jei kas guli svetima, o tau labai reikia – pasiimk. Šia dovana Marija sumaniai naudosis, įveikdama kliūtis. Kitos dovanos – rusų kalba, kurios išmokė baba Nadia, ir majoro dukters dovanota siuvinėta nosinė – padės jai ištrūkti iš NKVD kareivių rankų jau Lietuvoje.

Pagal tradicines pasakos struktūros taisykles finale Marija sugrįžta namo, į Lietuvą. Pagal Morkaus scenarijų istorija neturėjo baigtis optimistine intonacija, kaip yra filme. Grįžusi namo, mergaitė turėjo rasti svetimų užimtus savo namus, juose turėjo gyventi tie, kurie įskundė jos šeimą. Ir jie turėjo dar kartą įduoti bėglę. Tačiau pasak Juzėno, jam

„tai atrodė pernelyg žiauru“¹⁶⁸. Jis sugalvojo kitokį dramaturginį sprendimą: „žiūrovams turi būti aišku, kad mergaitė, vieną kartą grįžusi, vėl sugrįš. Ji jau žino kelią namo. Jau turi patirties. Daryk ką nori – jos neįveiksi. Ir tokios tautos neįveiksi“¹⁶⁹. Tai – pasakai labiau tinkantis finalas.

Taigi, tiek mergaitės įvaizdžio simboliškumas, tiek pasakiškumas sugrąžina prie ankstesniuose skyriuose iškelto klausimo – ar Marija *Ekskursantėje* reprezentuoja pati save (vaiką, vaiko pasaulį) ar tik tarnauja įrankiu suaugusiųjų idėjoms reikšti?

3.1.3. Dvejopas požiūris į vaiką

„Scenarijuje buvo nubrėžta, kad herojei apie 11 metų – tai jau nėra kvailas vaikas, bet dar ir ne žmogus, kuris gali apsispręsti dėl savo gyvenimo, likimo.“¹⁷⁰ (A. Juzėnas)

Aukščiau pateiktoje režisieriaus citatoje, galima sakyti, susitinka abi Higonet siūlomos *romantiško* ir *žinančio* vaiko sampratos. Viena vertus, Marija – tai *romantiškas* vaikas („dar ne žmogus“), kurio išskirtinis bruožas – *nekaltumas* – sudaro prielaidą mergaitę paversti simboliu ir apibendrinta pasakos heroje. Antra vertus, jaunoji ekskursantė – „jau ne kvailas“, taigi *žinantis* vaikas, turintis savarankiško individo bruožų. Toliau panagrinėsime, kaip *žinančios vaikystės* samprata reiškiasi filme kuriamame Marijos charakteryje.

Spaudžiama aplinkybių, Marija priversta būti autonomiška ir savarankiška. Tai ją išskiria iš visų kitų dramoje pasirodančių vaikų: vaikai internate priklausomi nuo savo vadovų, prisitaikantys – „plastinė medžiaga, galinti pasitarnauti formuojant naują sovietinį žmogų“¹⁷¹, negali karininko duktė – taip pat visiškai priklausoma nuo kitų.

Pas babą Nadią Marija savarankiškai parneša iš miško ir papuošia Kalėdų eglutę. Tai – jos indėlis į Marijos – Babos Nadios (vaiko-suaugusiojo) santykį. Ji ne tik daro tai, kas liepta, bet ir praturtina savo globėjos kasdienybę. Likusi viena, Marija sugeba pati savimi pasirūpinti – pvz., pakeliui į Lietuvą neturėdama ko valgyti, susimedžioja ir suvalgo varlę pelkėje. Ji *turi savo nuomonę, nebijo prieštarauti*. Kalbinama paštininkės,

¹⁶⁸Interviu su A. Juzėnu portale www.respublika.lt Prieiga per internetą: http://www.respublika.lt/lt/naujienos/kultura/interviu/iveikusi_taiga_ir_zmogedras_suklupo_lietuvoje/print.1 [žiūrėta 2016 01 28]

¹⁶⁹Ten pat.

¹⁷⁰Noreikienė, Jurgita (2013). Filmas „Ekskursantė“ rusus pravirkdė, o lietuvius gali supykdyti. Interviu su A. Juzėnu. www.lrytas.lt. Prieiga per internetą: <http://kultura.lrytas.lt/meno-pulsas/filmas-ekskursante-rusus-pravirkde-o-lietuvius-gali-supykdyti.htm> [žiūrėta: 2016 01 25]

¹⁷¹Žr. 11-tą nuorodą.

atvažiavusios pas babą Nadią, ji neištaria nė žodžio, nes supranta, kad gali išsiduoti. Juokais paklausta Vitioko, ar tekės už jo, kai jis bus senas ir išeis iš kalėjimo, ji purto galvą. Ji nepasirašo ant popierių internate, atsisako valgyti supuvusias bulves. Marija inicijuoja pabėgimą iš internato. Grįžusi į Lietuvą, geba pasirūpinti savimi, netgi atkeršyti ją skriaudusiems.

Suaugusieji Mariją taip pat traktuoja rimtai. Vitiokas jai duoda nurodymus ir pasitiki, jog ji atsimins ir supras (jei ne dabar, tai vėliau) visas „Sovdepijos taisykles“. Marija lūkesčius pateisina. Vieni suaugusieji Marijai sako tiesą, kiti meluoja. Tačiau melas beveik niekada nėra asmeniškasis, meluoja visi ir visiems. Melo pagalba filme kuriama nepasitikėjimo ir baimės šalyje atmosfera. Asmeniškai Marijai pameluojama tik kartą, filmo pradžioje, kai iš vagono iškeliant jos mirusią mamą, moteris pasako, jog mamą išvežė į ligoninę.

Yra ir dar vienas aspektas, kuris suteikia filmo herojei individualumo. Tai – *vaidmens atlikimas* arba tiksliau, pati jo *atlikėja*. Kaip sakė Balasz, „režisierius savo pasirinkimu sukuria veikėjus“.¹⁷²

Juzėnas pasakoja, kad ruošiantis filmui, jį konsultavęs kolega režisierius Almantas Grikevičius nuolat klausdavo, ar jau turi „filmo sielą – pagrindinę heroję mergaitę, be kurios ši istorija tiesiog neįmanoma.“¹⁷³ Pats *Ekskursantės* autorius teigia, kad scenarijuje nebuvo už ko „užsikabinti, pasislėpti“, todėl reikėję vaiko, į kurį „arba tu žiūri ir eini su juo, arba nežiūri ir neini, ir viskas, ir baigta.“¹⁷⁴ Taigi Juzėnas kalba apie vaiką, tarsi dokumentinio filmo personažą, kuris savo asmenybe patrauktų žiūrovus.

Apie tai, kaip žiūrovai patiria personažą, kalba teatro tyrinėtoja Erika Fischer-Lichte savo knygoje *Performatyvumo estetika (Ästhetik des Performativen)*. Analizuodama kūniškumą šiuolaikiniame teatre, ji rašo apie naują „įkūnijimo“ sąvokos vartoseną, kuriai kelią parengė Merleau-Ponty filosofija. Pasak Fischer-Lichte, „įkūnyti“ dabar reiškia kūnu ar per kūną išreikšti tai, kas tik per kūną egzistuoja¹⁷⁵, t.y. „scenoje pasirodantis kaskart savitas personažas neįmanomas be kaskart ypatingo aktoriaus ar atlikėjo buvimo pasaulyje, (...) personažas neegzistuoja anapus individualaus fenomenaliojo kūno, kurio jis *negali* išdildyti.“¹⁷⁶ Čia kalbama apie tai, kaip žiūrovai patiria, suvokia personažą – kaip neatsiejamą nuo aktoriaus kūno. Pavyzdžiui, matydami scenoje ligotą, darkomą kūną,

¹⁷² Balasz, Bela (2003). *Regimas žmogus arba kino kultūra*. Vilnius: Mintis, 36 p.

¹⁷³ Paukštytė, Rasa (2009). Režisierius Audrius Juzėnas: istorijai pajusti reikia drąsos ir vilties, [www.lfc.lt](http://www.lfc.lt/Prieiga_per_internetą/http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=6508&Y=0) Prieiga per internetą <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=6508&Y=0> [žiūrėta 2017 10 07]

¹⁷⁴ Pokalbis su A. Juzėnu. Įrašytas 2016 03 17

¹⁷⁵ Fischer-Lichte, Erika (2013). *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 137 p.

¹⁷⁶ Ten pat, 146 p.

žiūrovai suvokia, kad tai – ir personažo, ir jo atlikėjo kūnas. Ir, pasak Fischer-Lichte, žiūrovų „estetinis suvokimas švytuoja, susitelkdamas tai į fenomenalųjį, tai į semiotinį aktorius ir atlikėjo kūną.“¹⁷⁷ Tai taikytina ir kine, ypač, kalbant apie aktorius vaikus. Pavyzdžiui, matydami ekrane verkiantį vaiką, žiūrovai dažnai negali atskirti vaiko aktorius nuo jo įkūnijamo personažo ir jaučiasi sutrikę¹⁷⁸. Toliau pažvelgsime, kaip Marijos vaidmens patyrimas atsispindi filmo recepcijoje.

Po *Ekskursantės* premjeros pasirodžiusiose juostos recenzijose Marijos vaidmens atlikėjai skiriamas ypatingas dėmesys. Pabrėžiamas jos indėlis į filmo sėkmę. „Išskirtinė filmo pergalė – itin talentingos mergaitės Anastasijos Marčenkaitės pasirodymas ekrane.“ – rašo Aneta Markauskaitė 7 meno dienose.¹⁷⁹ Rasa Paukštytė Anastasiją Marčenkaitę vadina „fenomenu“ ir teigia, jog ši „pratęsia geriausių lietuviškų filmų apie vaikus (ne vaikams!) tradiciją (...).“¹⁸⁰ Recenzijų autoriai žavisi Marčenkaitės išvaizda ir vaidybos sugebėjimais: „Renesansinė šviesa spindi mergaitės veide“²⁸; „Anastasija Marčenkaitė labai graži – „kaip iš paveiksluko“²⁹; „kine debiutuojanti Anastasija Marčenkaitė nustebino ne tik angeliška išvaizda, bet ir gebėjimu perteikti pačias įvairiausias emocijas: nuo paniškos baimės iki nuostabos ir niekada neprarandamos vilties“³⁰; „ir kaip šalia prityrusios aktorės vaidina mergaitė! (...) Marytę vaidinanti Anastasija Marčenkaitė pakyla iki gyvenimą scenoje ir ekrane nugyvenusios aktorės“³¹; „Anastasijos Marčenkaitės vaidyba neįtikėtina. Kokia jauna talentinga aktorė!“³²

Įdomu, kad Marijos vaidmens recepcijoje taip pat galima išvelti savotišką vaidmens interpretacijos dvilypumą. *Romantiškajai* vaikystės sampratai atstovauja kritikų pabrėžiama Marčenkaitės išvaizda („renesansinė šviesa veide“, „kaip iš paveiksluko“, „angeliška išvaizda“). Ji atitinka Higonnet aprašomą „laikui nepavaldžios rojaus palaimos viziją, skirtą pabėgti nuo suaugusiųjų gyvenimo nemalonumų“¹⁸¹. *Žinanti vaikystę* atsispindi vaidybos sugebėjimuose. Tiesa, dažniausiai Marčenkaitės vaidyba vertinama lyginant ją su suaugusiųjų aktorių, taigi, subordinaciškai (esminiu vaidybos vertinimo kriterijumi tampa tai, kad ji vaidina taip pat gerai arba geriau už juos). Taip pat veikiau vyrauja nuostaba dėl

¹⁷⁷ Fischer-Lichte, Erika (2013). *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 145 p.

¹⁷⁸ Plačiau apie vaikų vaidybos vertinimo problemas ir vaikų ašaras kine rašo Karen Lury savo knygos *Vaikas kine: ašaros, baimės ir pasakos* (*The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2010) skyriuje „Netinkama vaidyba: vaikams (ir gyvūnams) pirmenybė“ (145-189 p.)

¹⁷⁹ Markauskaitė, Aneta. Šviesos pusėje. 7 meno dienos. NR. 39 (1053). Prieiga per internetą: <http://www.7md.lt/kinas/2013-10-25/Sviesos-puseje-> [žiūrėta: 2016 01 25]

¹⁸⁰ Paukštytė, Rasa (2013). Savas kinas šiandien: tarp gerų norų ir galimybių. *Verslo žinios, Savaitgalis*. Prieiga per internetą: <http://archyvas.vz.lt/news.php?id=46682845> [žiūrėta 2015 01 28]

¹⁸¹ Higonnet, Anne (1998). *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*. London: Thames and Hudson Ltd., 216 p.

vaidybos („nustebino“, „neįtikėtina“), o ne išsamesnis nagrinėjimas. Tačiau pasitaiko ir autonomiškos Anastasijos vaidmens analizės. Rasa Paukštytė teigia, jog mergaitė „sukūrė visavertį Marijos vaidmenį“³³. Kritikė įsitikinusi, „kad tai įvyko režisieriui radus tinkamus žodžius, intonaciją (...)“³⁴. Ji atkreipia dėmesį į mergaitės transformaciją: „Filmui baigiantis supranti, kad kelionės patirtis Mariją subrandino. Dar daugiau – toji branda nevienprasmiška, skaudi“³⁵. Išsamiau Anastasijos sukurtą vaidmenį analizuoja ir Elena Jasiūnaitė. Jos nuomonė, tiesa, nesutampa su Paukštytės. Ji teigia, jog pagrindinei filmo herojei „galioja „neužpildyto herojaus“ dėsniai“, nors „ji padarė viską, ką galėjo“³⁶. Pasikeitimą filmo pabaigoje ji laiko nepakankamu: „kai filmas – kelio filmas! – baigiasi, ir vieninteliu pagrindinio filmo herojaus pokyčiu taip ir lieka tai, kad jis „jau žino kelią namo“ – imi galvoti, kad viena-kita pamoka vis dėlto buvo praleista“³⁷. Šiuos radikaliai priešingus vaidmens vertinimus, ko gero, taip pat galima sieti Juzėno pasirinkta dvilypumo strategija Marijos personažo atžvilgiu: simbolis negali patirti transformacijos, tačiau *žinantis* vaikas – gali. Bet kokių atveju, kritiškas Marčenkaitės sukurto vaidmens vertinimas rodo rimtą požiūrį į jos gebėjimus ir indėlį į filmo kūrimą. Šis indėlis buvo įvertintas ir Lietuvos kino profesionalų – 2014 m. A. Marčenkaitė apdovanota „Sidabrinės gervės“ statulėle už geriausią moterišką vaidmenį. Ji tapo pirmuoju vaiku¹⁸², gavusiu šį apdovanojimą, teikiamą nuo 2008 metų.

3.2. VAIKAS, KAIP SUAUGUSIŲJŲ ĮVAIZDŽIO DALIS (*Santa*, 2014, rež. M. Ivaškevičius)

2002 m. *Kino* žurnale publikuotame straipsnyje, retrospektyviai apžvelgiančiame Lietuvos kine vyraujančius moterų įvaizdžius (nuo 1974 iki 2002), menotyrininkė Laima Kreivytė pastebi, kad vaikai sovietmečiu sukurtuose lietuviškuose filmuose – „svarbiausias meilės matas ir moters gyvenimo prasmė, todėl vienintelis teigiamas moters vaidmuo yra būti motina.“¹⁸³

Panašu, kad vaiko, kaip meilės mato ir moters gyvenimo prasmės, supratimas nesvetimas ir šiais laikais kuriantiems režisieriams. 2013 ir 2014 m. Lietuvoje pasirodė net du vaidybiniai filmai, turintys kone identišką siužetinę liniją – moteris priversta aukotis ir kovoti už vėžiu sergančio vaiko gyvybę. Tai – Mariaus Ivaškevičiaus *Santa* ir Igno Jonyno

¹⁸² Antruoju vaiku, nominuotu ir pelniusiu „Sidabrinės gervės“ apdovanojimą, 2018 m. tapo šešerių Joris Baltrūnas, atlikęs Iljos vaidmenį filme *Kvėpavimas į marmurą* (rež. G. Beinoriūtė).

¹⁸³ Kreivytė, Laima. Pralaimėjimo strategijos: moterys lietuvių kine. *Kinas* Nr. 7 (278), 2002, 30-35 p.

Lošėjas. Tiesa, pastarajame minėtasis siužetas yra šalutinis, tačiau ne mažiau svarbus. Faktas, kad kone tais pačiais metais tą pačią dramatinę konstrukciją savo filmuose panaudojo du žinomi Lietuvos kūrėjai, liudija, jog tokį vaiko supratimą galime laikyti neatsitiktiniu. Per susitikimą su studentais¹⁸⁴ *Lošėjo* scenarijaus bendraautorai I. Jonynas ir K. Sabolius prasarė, jog vaiko liga filme buvo skirta moters personažo dilemai sustiprinti. Dėl ko dar galėtų moteris aukotis? Taigi tokiame diskurse vaikas matomas ne kaip savarankiškas individas, susidūręs su sunkiu išbandymu, bet suvokiamas tik santykyje su suaugusiuoju ir išskirtinai iš suaugusiojo perspektyvos. Jis – tarsi priedas moters įvaizdžiui sustiprinti. Marius Ivaškevičius viename interviu vaiką savo filme apibūdina kaip „aplinkybės“, kuriose vyksta suaugusiųjų dramos:

*Šitas filmas nėra apie sergantį vaiką. Filmas iš esmės yra apie suaugusį vyrą, dirbantį Kalėdų seneliu ir kuriantį pasauliui, vaikams ir ne tik vaikams, stebuklą. Bent jau formaliai. Ir staiga žmogus susiduria su realybe, kai tikrai stebuklo reikia. Jis turi iš formalaus buvimo Kalėdų Seneliu tapti tuo, kuo tiki tas arti atsiradęs vaikas. Iš esmės šiuo atveju vaikas tai yra aplinkybės.*¹⁸⁵ [kursyvas – G.B.]

Aplinkybės – tai „sąlyga, veikianti ar lemianti padėtį“¹⁸⁶. Taigi, Ivaškevičiaus filme vaikas tampa nuasmenintas ir virsta sąlyga, veikiančia ar lemiančia padėtį. Toliau pabandysime panagrinėti, koku būdu reiškiasi vaikas, kaip aplinkybės.

3.2.1. Vaikas, kaip aplinkybės

Filmo *Santa* veiksmas vyksta šių laikų Lietuvoje ir Suomijoje. Per Kalėdų atostogas lietuvė Inga su septynerių metų sūnumi Vincu atvyksta į Rovaniemį – miestelį Suomijos šiaurėje – aplankyti Kalėdų Senelio, kuriuo dirbantis Jussi įsimyli Ingą. Tačiau, kaip teigiama filmo aprašyme, „staiga viskas apsiverčia aukštyn kojom: Inga priversta kovoti dėl savo sūnaus gyvybės, o Jussi – atrasti vaiko pasaulio paslaptis, kartu su juo kurdamas naują Kalėdų Senelių legendą.“¹⁸⁷

¹⁸⁴ Diskusija apie filmą *Lošėjas* LMTA Šoblės kino klube, 2014 10 31.

¹⁸⁵ Pokalbis su Mariumi Ivaškevičiumi LRT laidoje "Naktinis ekspresas", ved. Jolanta Kryževičienė, 2014-03-13. Prieiga per internetą: http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/52635/naktinis_ekspresas [žiūrėta: 2017 12 06]

¹⁸⁶ Dabartinės lietuvių kalbos žodynas. Prieiga per internetą: <<http://lkiis.lki.lt/>> [žiūrėta 2017 12 07]

¹⁸⁷ Filmo aprašymas iš puslapio www.obuolys.lt Prieiga per internetą: (<http://www.obuolys.lt/kinozona/filmas/14735/>) [žiūrėta 2016 01 26]

Nors septynerių Vincas yra vienas iš trijų pagrindinių filmo *Santa* veikėjų, nuo pirmų kadru istorijoje kuriamas jo įvaizdis ne kaip *subjekto*, bet kaip mamos Ingos (vėliau ir jos draugo Jussio) meilės ir globos *objekto*. Jis yra tas, kuriuo reikia rūpintis: Vincas su Inga skrenda lėktuvu – mama paima sūnų už rankos, važiuoja taksi – mama numauna jam kepurę. Vėliau sužinojusi gydytojų išvadas dėl sūnaus sveikatos, Inga nesėkmingai bando prisegti jam *saugos* diržą automobilyje – taip pabrėžiama motinos bejėgystė *apsaugoti* vaiką.

Kai Inga pasakoja Jusiui apie savo buvusį vyrą, ji sako: „... tėčiui *mūsų* nebereikia“. Sau ir sūnui nusakyti ji vartoja įvardį *mes*, dažniausiai būdingą mamoms, auginančioms visai mažus vaikus, kurie dar „neatsiskyrė“ nuo mamos, yra nuo jų priklausomi. Požiūrį į vaiką, kaip priklausomą nuo tėvų (ar net – priklausantį *tėvams*, taigi, – objektą), ironiškai paryškina ir Jussio motinos frazė, adresuojama sūnui (tiesa, jau suaugusiam), filme pakartota net du kartus: „Aš žinau, kad čia tavo gyvenimas, bet atsimink, kad *tu - mūsų*.“

Taigi, galima sakyti, kad pirmoji svarbi aplinkybė filme yra pats vaiko turėjimas. Vaikas pratęsia tėvų įvaizdį, suteikia jiems statusą, t.y., padaro tėvus tėvais. Tam vaiko personažui nereikia perdėm individualizuotų savybių, užtenka, kad jis yra, pernelyg niekuo neišsiskiriantis, tiesiog geras vaikas. „Ar yra čia *gerų* vaikų?“ – kaip leitmotyvas filme kelis kartus skirtinguose kontekstuose pakartojamas Kalėdų Senelio tradicinis pasisveikinimas. Geras vaikas čia suvokiamas kaip nekeliantis problemų. Vincas ramus, mažas, neprieštaraujantis. Būtent toks jis geriausiai atitinka savo pirmąją dramaturginę funkciją – būti sąlyga, lemiančia motinos, kaip motinos, padėtį.

Vis dėlto pagrindinis Vinco indėlis į filmo siužetą yra tai, kad jis serga. Tai - antroji aplinkybė, kuri verčia žmones jaudintis ir veikti. Tam, kad išliktų tik aplinkybė, būdamas dramos epicentre, Vincas joje praktiškai nedalyvauja, jis vaizduojamas kaip pasyvus veikėjas.

Pasyvų vaidmenį geriausiai atspindi tai, jog dažniausiai, rodoma Vinco veikla filme yra miegojimas. Net keturiolikoje scenų jis yra migdomas, jau miega, eina miegoti, dar guli lovoje ryte, negali užmigti, lovoje klausosi pasakos arba guli, nes serga (guli dėl ligos, beje, tik dviejose iš keturiolikos scenų). Dar jis valosi dantis, valgo – atlieka būtinas procedūras higienai ir gyvybei palaikyti. Kai tuo tarpu suaugusieji eina į darbus, važiuoja į užsienius, mylisi, aiškinasi santykius, sprendžia vaiko gyvybės ir saugumo klausimus. Vaikas ne tik eliminuojamas iš bendrų sprendimų priėmimo ir aktyvesnio įsitraukimo į reikalus, kurie jį tiesiogiai liečia (su juo nediskutuojama nei jo liga, nei norai kur nors

važiuoti arba pasilikti), bet ir apskritai labai mažai gyvena gyvenimo patyrimo prasme. Bendroje veikloje su suaugusiais Vincas aktyviau dalyvauja tik stereotipiškai suprantamame „vaiko“ vaidmenyje: vaikšto po atrakcionų parką, susipažįsta su Kalėdų Seneliu, džiaugiasi dovanomis, šoka ratelius. Tiesa, kartais jį pasiima į iškylas, tačiau ten jis būna kaip stebėtojas, jo indėlis į bendrą veiklą nerodomas. Inga Vinco nuomonės atsiklausia vienoje filmo vietoje. Jiems besėdint suomiškoje pirtyje tarp nuogų nepažįstamų vyrų ir moterų, ji paklausia sūnaus, ar jam čia patinka. Šis linkteli. Tačiau klausimas susijęs ne su vaiko, o su motinos sutrikimu, ji pati nežino, kaip jaučiasi, jai reikia patvirtinimo, kad viskas gerai.

Taigi *Santoje* pakankamai nuosekliai kuriamas neindividualizuotas vaiko paveikslas, tarnaujantis suaugusiųjų dramos vystymui. Vis dėlto filme yra kelios vietos, kuomet išryškėja Vinco individualumas. Pirmoji – tai scenos, kuriose jis kelia filosofinius klausimus.

3.2.2. Vaikas – filosofas: trūkumai kaip privalumai

Filosofas Gareth B. Matthews savo *Vaikystės filosofijoje* vietoj „deficitinės“ vaiko koncepcijos (kai vaikas suvokiamas kaip trūkumų konfigūracija, „dar ne žmogus“) siūlo vystyti „veidrodinio vaizdo“ (*mirror-image*) koncepciją. Pagal ją vaikystės stiprybės būtų laikomos suaugusiųjų silpnybėmis ir atvirkščiai. Jis pateikia argumentą, jog vaikai, būdami vaikais, nemažai dalykų geba atlikti ne blogiau, bet geriau negu tada, kai jau bus suaugę. Tarp jų – gebėjimas kelti filosofinius klausimus¹⁸⁸.

Bendrame *Santos* kontekste išsiskiria dvi scenos, kur Vincas pats inicijuoja pokalbius jam rūpimais klausimais. Ingai besimeldžiant bažnyčioje, jis paklausia Jussio: „Ar Šiaurėje žmonės irgi tiki Jėzų“? Jussis atsako: „Taip, kodėl klausai“? Vincas pakomentuoja: „Bažnyčia tuščia“.

Kitas pokalbis vyksta oro uoste, atsisveikinant su Jussiu. Kalbasi apie pasveikimą. Vincas paklausia: „O kur deda gerus vaikus, jei jie miršta?“ Įdomu, jog klausimo formuluotėje vaikus *deda*, t.y. jie ne patys kur nors *patenka / nueina*. Taigi Vincas pats save suvokia ne kaip *subjektą*, bet kaip *objektą*, kurį kažkas kažkur padės. Suaugusieji į jo klausimus reaguoja kaip į „vaikiškus“ ir pasakoja pasakas apie tai, jog *geri vaikai nemiršta. O jeigu retais atvejais taip atsitinka, tai Kalėdų Senelio elnias išveža juos toli toli*. Apskritai filmo suaugusieji nelinkę atsakinėti į keblius Vinco klausimus, todėl dažnai jam tiesiog sako netiesą. Vieną rytą Vincui pasigedus mamos savo kambarielyje, paklausta, kur ji

¹⁸⁸ Matthews, Gareth B (2006). *The Philosophy of Childhood*. The Poynter Center for the Study of Ethics and American Institutions Indiana University, Bloomington. p. 14

miegojo, ar ne pas Jussį, Inga pameluoja, kad buvo vonioj, tualete. Atvykęs aplankyti į ligoninę, Jussis meluoja Vincui, kad koridoriuje sutiko jo gydytoją, kuris sakė, kad viskas bus gerai. Ir net kai Vincas pasako, kad gydytojas išvykęs, Jussis neatsisako savo versijos. O berniuko paklaustas, ar senelio, dalyvavusio Žiemos kare, nenušovė, jis meluoja toliau, nors Vincas supranta, kad nušovė, nes Jussis atnešė jam senelio gertuvę. Taigi, Vinco mintys ir jo nuomonė filmo suaugusiųjų netraktuojamos rimtai, tačiau tai nesumenkina režisieriaus ir scenaristo pastangų suteikti berniukui bent kiek individualumo. Kitos individualumo apraiškos aptinkamos pasakos epizoduose.

3.2.3. Vaiko teritorija – pasaka

Pranešime spaudai, anonsuojančiame filmą, M. Ivaškevičius teigia, jog: „filme bus (...) itin jaudinančių vietų stebint vaiko ir jį supančio pasaulio sąveiką.“ Kadangi, kaip jau pastebėta, vaikas *Santoje* egzistuoja labiau kaip aplinkybė, panašu, kad režisierius „šią vaiko ir jį supančio pasaulio sąveiką“ sudeda į pasaką, kurią Jussis seka Vincui. Tai legenda apie Jussio senelį Lehtoneną bei slaptą „Kalėdų Senelių“ broliją, kuriai generolas Manerheimas Žiemos karo metu patikėjo apginti Laplandiją ir Kalėdas. Tai Vincas pasufleruoja „pasakišką“ pasakojimo formą. Galima suprasti, kad Jussis iš pradžių ketina papasakoti tikrą istoriją apie savo senelį, dalyvavusį kare. Tačiau Vincas Jussį laiko „tikru“ Kalėdų Seneliu, tad logiška, jog ir Jussio senelis ne paprastas, bet – Kalėdų.

Taip gimsta *pasaka – Vinco ligos parabolė*. Kol vyksta mūšis, galime nuspėti, jog berniukas kovoja su liga. Kova su liga kitokiu būdu nerodoma. Tik Vincui kartais pasidaro bloga, o finalinėje scenoje jis – be plaukų (tipiška vėžiu sergančių vaikų išvaizda filmų finaluose).

Pasaka – ir paskutinė Vinco buveinė. Į ją jis patenka, reikia suprasti, po mirties, kai paskutinį kartą ligoninėje Jussis jam pasiūlo pamiegoti, o užmigęs jį išsiveža čia pat į palatą atklydęs Kalėdų senelio elnias (kuris, kaip jau žinoma, po mirties toli toli išveža gerus vaikus). Vincas (pagaliau pats!) rogėmis per sniegynus atvažiuoja pas sniege be gyvybės ženklų gulintį Jussio senelį ir atgaivina jį, duodamas atsigerti iš gertuvės. Tai vienintelė filmo scena, kur Vincas savarankiškai veikia. Atrodo, kad tai įmanoma tik pasakoje. Arba po mirties.

3.2.4. Vaikas, kaip aplinkybės, recepcijoje

Tai, kad berniukas Vincas *Santoje* labiau reiškiasi kaip aplinkybės, o ne individualus veikėjas, atsispindi ir filmo recepcijoje. Vinco vaidmeniui (ir jo vaidmens atlikėjui Ovidijui Petravičiui) recenzijose tenka išskirtinai mažai dėmesio. Vienintelė Milda Augulytė suteikia jam atskirą pastraipą:

Vienas iš trijų filmo likimų – septynmečio Vinco, kurį suvaidino O.Petravičius. Filmuoti vaikus visada rizikinga – gresia dirbtinumas, pritempimas, bet iš daugiau kaip pusšimčio kandidatų M.Ivaškevičiaus atrinktas Ovidijus – ramus, santūrus, neįkyrus vaikas, jau nuo pirmųjų kadro tarsi su lemties ženklu veide, natūraliai įsiliejo į emociškai sudėtingą vaidmenį.¹⁸⁹

Kaip matyti, autorė pabrėžia pasyviąsias vaidmens atlikėjo savybes – „ramus, santūrus, neįkyrus“, o į vaidmenį jis tiesiog „įsilieja“, tarsi be pastangų. Dėl „emociškai sudėtingo vaidmens“ nesutinka kritikas Andrius Jevsejevas. Jis atkreipia dėmesį į bendrą filmo personažų supaprastinimą, jo manymu, „taupūs, lakoniški dialogai nesuteikia galimybės apie personažus sužinoti daugiau nei tiesiog „pasimetusi moteris“, „*sergantis vaikas*“, „kvaiša emigrantė“, „pernelyg rūpestingi tėvai“, „geraširdis vyrukas“.

Živilė Pipinytė filmo dramatiškumą vadina paviršutinišku - juk „vaiko liga visada ir visomis aplinkybėmis bus tragiškas išbandymas.“¹⁹⁰ Ji kritikuoja Ivaškevičių, jog šis „nerodo vaiko kovos su liga (...), bet pasitenkina žodžiais apie tikėjimą stebuklais (...).“

Gedimino Kuktos recenzija išsiskiria tuo, jog joje Vincas minimas tik kaip detalė, atpasakojant siužetą („Kai Vincui diagnozuojama sunki liga, Inga ryžtasi žūt būt jį išgelbėti.“; „Kodėl taip greitai sunkiai sergantį Vincą palieka Jusio globai ir išvyksta pagalbos pas buvusį vyrą į Angliją?“). Nors kritikas trumpai paanalizuoja suaugusiųjų vaidmenis („Tommi Korpelos vaidinamo Jusio veide dar gali išskaityti prieštaračius, o Sandros Daukšaitės-Petrulėnės įkūnyta Inga tik šypsosi, verkia arba pyksta“), berniukas, šalia suaugusiųjų aktorių besipuikuojantis filmo plakate (beje, skelbiančiame: „Trys likimai. Du pasauliai. Viena juos sujungusi meilė“), taip ir lieka nepastebėtas.

¹⁸⁹ Augulytė, Milda. Kino filmas „Santa“: atėjau, pamačiau, pamiršau. www.lrytas.lt. Prieiga per internetą: <http://www.lrytas.lt/komentarai/kino-filmas-santa-atejau-pamaciau-pamirsau.htm> [žiūrėta 2016 01 26]

¹⁹⁰ Pipinytė, Živilė. Istorija su geografija. *7 meno dienos*, NR. 5 (1066). Prieiga per internetą: <http://www.7md.lt/kinas/2014-02-07/Istorija-su-geografija> [žiūrėta 2016 01 26]

Iš lakoniškų pasisakymų matyti, jog vaikas, skirtingai nuo *Ekskursantės*, nėra svarbus dėmuo vertinant filmą *Santa*. Jis giriamas tarsi avansu (nes vaikas), kaip privalumas minimos pasyvios jo būdo, bet ne aktorinės raiškos savybės. Vertinant filmą, Vinco vaidmens atlikėjas kartais lieka net nepastebėtas, nepaisant to, kad įkūnija vieną iš trijų pagrindinių filmo veikėjų.

Trumpai apibendrinant, galima teigti, kad filmuose *Ekskursantė* ir *Santa* vaikų įvaizdžiai labiau atitinka Higonnet *romantiškos vaikystės* sampratą arba ši samprata, vaizduojant vaikus, dominuoja (abiejuose filmuose – *Santoje* mažiau, *Ekskursantės* atveju daugiau – matome ir *žinančio* vaiko bruožų). Abu jaunieji herojai yra idealizuoti, pabrėžiamas jų nekaltumas (nekaltai ištremtas / nekaltai susirgęs vaikas), jie įgalinti veikti magiškose, pasakos teritorijose (*Santos* herojus Vincas realiame pasaulyje vaizduojamas visiškai pasyvus, *Ekskursantės* visa pasakojimo logika paremta pasakos naratyvu). Abiejų juostų kūrėjams jie veikia įdomūs ne kaip būtent vaikai, bet reiškia kažką kitą – simbolizuoja tautą, įtvirtina suaugusiųjų veikėjų statusą ar jų buvimas sustiprina dramą. Taigi, vaikai nereprezentuoja savęs kaip individų, bet tarnauja suaugusiųjų idėjų, supratimo apie suaugusiųjų pasaulį (karą, tremtį, asmeninių santykių dramą) išraiškai.

Toliau analizuosime vaikų įvaizdžius dviejuose 2016 m. ir 2017 m. sukurtuose lietuvių režisierių filmuose, kuriuose labiau atsispindi Higonnet siūloma *žinančios vaikystės* samprata.

3.3. VAIKAS – TARP FUNKCIJOS IR PERSONAŽO (*Senekos diena*, 2016, rež. K. Vildžiūnas)

„Man vaikai apskritai, reprezentuoja šviežią energiją, tikrą gyvenimą“¹⁹¹ (K. Vildžiūnas)

2016 m. pasirodžiusiame Kristijono Vildžiūno filme *Senekos diena* maždaug devynerių berniukas Leonas nėra pagrindinis herojus. Jis 145 min. trukmės juostoje pasirodo (ar kitaip juntamas jo buvimas) vos aštuoniose scenose, o pagrindinis veiksmas rutuliojasi aplink Leono tėtį Simoną, pirmoje filmo dalyje – jaunuolį, antroje – sėkmingą šiuolaikinį

¹⁹¹ Pokalbis su Kristijonu Vildžiūnu. Įrašytas 2017 09 22.

žmogų, užstrigusį savo praeityje ir negalintį judėti toliau. Vis dėl to filmo režisierius teigia, kad sūnaus personažas yra svarbus dėmuo filmo pasakojime:

Manau, kad jis labai svarbus personažas. <...> Man vaikai apskritai, reprezentuoja šviežią energiją, tikrą gyvenimą. Sakykim, tas personažas [Simonas – G.B.] yra toks, kaip negyvas vanduo, pelkė. Jis niekur nejuda. Jis visą laiką pats burbuliuoja savyje. O vaikas – šaltinėlis, kuris įteka, šviežia energija.¹⁹²

Tai, kad Vildžiūnas skiria ypatingą dėmesį vaikui, juntama ir pastarojo atvaizdavime.

3.3.1. Vaiko funkcija

Iš pirmo žvilgsnio berniukas *Senekos dienoje* atlieka labai panašią funkciją kaip ir Vincas *Santoje* – jo buvimas suteikia šeimos statusą herojams. Režisierius taip apibūdina vaiko atsiradimą filme:

Jeigu jie [vyras ir moteris – G.B.] – ne šeima, tada jie gali būti dviese. Bet jeigu jie šeima, tai turėtų būti vaikų. Bet jie [tėvai – G.B.] tokie egocentiški, ir motina karjeristė, tai daug vaikų neturėtų būti.¹⁹³

Taigi, vaiko buvimas apibrėžia šeimą ir netgi ją charakterizuoja: kadangi turi vaiką, vadinasi, yra šeima, o kadangi egocentiški tėvai, ir mama karjeristė, dėl to vaikas tik vienas. Vildžiūnas mini ir kitą panašų į *Santos* elementą. Jis teigia, kad filmo suaugusieji yra „per daug užsisklendę savo pasaulyuose“ ir „vaikas jiems kažkaip neduoda ramybės“, „tai stiklą sudaužo, tai blogai mokosi mokykloje. Vienu žodžiu, jis tampa problema“¹⁹⁴. Taigi, remiantis režisieriaus samprotavimais, vaiko funkcija, čia, panašiai kaip *Santoje* ir *Lošėjuje*, yra ir dramaturginė, jis trukdo tėvams būti savo pasaulyuose, kuria konfliktą.

Panašią – kliūčių suaugusiems – funkciją atliekančių vaikų galima sutikti ne viename filme. Pavyzdžiui, 2017 m. pasirodžiusioje Andriaus Blaževičiaus dramoje *Šventasis* pagrindinio filmo herojaus Vyto šeimoje – dvi dukros. Jas reikia pasiimti iš

¹⁹² Pokalbis su Kristijonu Vildžiūnu. Įrašytas 2017 09 22.

¹⁹³ Ten pat.

¹⁹⁴ Ten pat.

darželio, jos nori į grupės „Kapučino“ koncertą, nori koncertuoti tėvams, stovėdamos priešais televizorių. Kai kažkurį rytą viena dukterų suserga, pagrindinis herojus priverstas likti namie, užuot užsiėmęs savo reikalais. Dukros *Šventajame* nėra individualizuotos, sunku būtų atskirti vieną nuo kitos, jos veikia kaip vienas apibendrintas vienetas – vaikai. Apie jas žinome tiek, kad jos turi poreikių, kuriuos tėvai pagal galimybes tenkina. Ir to pakanka, kad jos atliktų joms skirtą dramaturginę užduotį.

Vis dėlto Vildžiūnas neapsiriboja vaiku, kaip funkcija. Jis kuria personažą.

3.3.2. Vaikas, kaip personažas

Pirmą kartą Leoną filme išvystame šėlstantį su kitais vaikais bute, kur jis išdaužia stiklines duris. Tai priverčia tėvus skubiai palikti draugų vakarėlį bare. Tačiau skirtingai negu *Santoje* šis įvykis netampa siužeto ašimi, tai – tik vienas iš epizodų. Tėvų susirūpinimas atskleidžiamas bendru planu, kuriame į kiamą įvažiuoja greitosios pagalbos automobilis, o iš paskos – tėvai, čia pat nuskubantys už kadro (galima nuspėti, kad namo, pas sūnų). Režisierius panaudoja elipsę ir praleidžia dramatiškas akimirkas ligoninėje.¹⁹⁵ Po to seka scena, kuomet Leonas sutvarstyto riešu, susikabinęs rankomis su abiem tėvais vaikštinėja mieste. Tarp jų vyksta pokalbis:

Leonas: Simai, o kodėl ligoninėj manęs klausė, ar aš tyčia persipjoviau...

Simonas (Tėtis): Kodėl mane vadini Simu?

Leonas: Nu gerai, tėti, o kodėl ligoninėj manęs klausė, ar aš tyčia persipjoviau ranką?

Simonas (Tėtis): Nes persipjovei venas.

Leonas: O kas būtų, jeigu aš pasakyčiau, kad tyčia persipjoviau?

Asta (Mama): Tada iškvieštų policiją, tave nuvežtų į kitą ligoninę, o mus su tavo tėčiu uždarytų į kalėjimą.

Vildžiūnas atsisako dramatinio epizodo ligoninėje, o verčiau skiria dėmesį iš pažiūros nereikšmingam pokalbiui. Tačiau šiame dialoge ima ryškėti išskirtiniai vaiko reprezentacijos bruožai *Senekos dienoje*. Pirmiausia, režisierius rodo tėvo ir sūnaus santykį:

¹⁹⁵ Be abejonės, dramatinio eliminavimas susijęs ne tiek su vaiko vaizdavimu, kiek su filmo žanru. *Senekos dienoje* apskritai vengiama atvirai rodyti dramą, tai – savotiškas *postdraminis*, labiau kontempliatyvus kinas. Tuo tarpu filmas *Santa* paremtas viena dramatine situacija, kuri verčia herojus veikti.

Leonas tėvą pavadina vardu, o šis tam prieštarauja. Neaišku, kodėl – norėdamas paerzinti ar užsimiršęs – berniukas pavadina tėvą Simu, tačiau iš pokalbio eigos galima suprasti, kad tai – ne pirmas kartas. Taigi, dialogas yra nuoroda į tarp jų egzistuojantį unikalų santykį. Ir šis santykis yra dvikryptis: ne tik tėvas turi santykį į sūnų, juo rūpinasi, tenkina poreikius, sprendžia sūnaus jam sukeltas problemas, kitaip tariant, veikia viena – rūpinimosi, apsaugos – kryptimi, tačiau ir vaikas atlieka veiksmus tėvo atžvilgiu – paerzina, kelia klausimus, taigi, *dalyvauja* santykyje. Šis *dalyvavimas* plėtojamas ir kitose filmo scenose. Pavyzdžiui tą pačią dieną kiek vėliau vykstanti scena parke. Sūnui pasakojamą istoriją nutraukia telefono skambutis. Pakalbėjęs telefonu, Simas pasako Leonui: „mano draugas mirė“. Tėvas su sūnumi pasidalija svarbiu savo gyvenimo įvykiu. Tai vėlgi – nedidelė detalė, tačiau iškalbinga: vaikas traktuojamas ne kaip totaliai *kitas*, nepriklausantis suaugusiųjų pasauliui, bet kaip tas, į kurį galima kreiptis, nepaliekant jo nuošalyje tėvams svarbių įvykių akivaizdoje. Taip patvirtinama jo, sociologiniais terminais tariant, *teisė į dalyvavimą*.

Kitas epizodas, atskleidžiantis filme Simono ir Leono santykius, vyksta namuose. Tai – bene ilgiausia tėvo ir sūnaus santykiams skirta scena *Senekos dienoje*. Dėl to galima manyti, kad režisieriui ji svarbi:

Simonas, mintimis nuklydęs į prisiminimus, savo darbo vietoje namie atsidaro seną fotografijų dėžutę. Ateina Leonas, padeda jam ant stalo savo pratybas.

Simonas: Tai rodyk, aš gi nežinau, ką tu ten padarei?

Leonas (atverčia ir rodo): Vat šitą, šitą, šitą ir šitą.

Simonas (susierizinęs): Nu palauk, "šitą, šitą", tu gali žmogiškai paaiškinti? Kuris čia? Šitas visas puslapis?

Leonas: Jo.

Simonas: Penki kart šeši.

Leonas tyli.

Simonas: Penki kart šeši, klausiu... Penki kart penki.

Leonas tyli.

Simonas: Penki kart keturi.

Leonas: 29?

Simonas trinkteli su pratybų sąsiuvinio sūnui per galvą.

Simonas: Taigi mokėjai daugybės lentelę iki penkių. Taigi prieš savaitę aš tave egzaminavau!

Leonas (nusiminęs): Pamišau.

Simonas: Pamiršai? Ir kodėl tu pamiršai? Aš tau pasakysiu, kodėl tu pamiršai. Todėl, kad tu nesinaudoji šitom žiniom. Tu negalvoji!

Leonas: Suprantu.

Simonas: Tu pats šituos kringelius perskaitai? Tu supranti, kad atimi laiką iš manęs?

Leonas: Suprantu.

Simonas: Laiką iš savęs.

Leonas (nueidamas): Tėti, aš stengiuos. Per kontrolinį...

Simonas: Ką tu stengies?.. Kiek per kontrolinį buvo?

Leonas: Per kontrolinį padariau tik keturias klaidas. Mokytoja mane pagyrė.

Simonas: Nereikia stengtis. Reikia galvot. Nejaugi tu gali tiktai stiklus daužyt?

Leonas paima nuo tėčio stalo keraminį indelį.

Leonas: Kas čia? Pats padarei?

Simonas: *Daužybos* lentelę eik mokytis.

Leonas: Ką?

Simonas: Kva. Daugybės lentelę, sakau iki penkių. Po penkiolikos minučių patikrinsiu.

Sūnus nueina juokdamasis: *Daužybos* lentelę...

Režisierius dėlioja sceną taip, kad galima būtų suprasti tiek vieno, tiek kito personažo intencijas, savijautą, charakterį. Simonas nekantrus ir nepedagogiškas. Galima suprasti, kad tėvo pareigos tuo momentu jį erzina, atitraukia nuo jo paties minčių. Sūnus taip pat nėra sužavėtas pamokų tikrinimo prievole, jis kiek išsiblaškęs, nežiūri į tai labai rimtai. Tačiau vaikas dalyvauja pokalbyje, girdi, kas jam sakoma, pateikia kontrargumentus tėvui. Taigi, Vildžiūnui, atrodo, svarbu pateikti žiūrovams tiek tėvo, tiek ir vaiko perspektyvą. Šiame epizode labiausiai išryškėja vaikas kaip personažas. Jis neidealizuojamas ir nevienaplanis, nėra nei klusnus, nei labai geras, nei fatališkai blogas. Tačiau jis turi savo charakterį, yra individualizuotas. Jis – gyvas.

Būtent gyvybė, gaivališkumas yra Vildžiūno vaikui priskiriami bruožai, kuriuos jis naudoja savo filmo dramaturgijoje: „Man jis gyvas. Aš norėjau, kad jis būtų gyvas. Ir kaip kontrapunktą naudojau Dainiaus [Gavenonio – G.B.] personažą Simoną, kuris man atrodo miręs. Ir jeigu Simonas kažkiek gyvas, tai vaikas išprovokuoja jame tą gyvybę.“¹⁹⁶ Pasak režisieriaus, ši pamokų tikrinimo scena ir po to sekantis konfliktas su

¹⁹⁶ Pokalbis su Kristijonu Vildžiūnu. Įrašytas 2017 09 22.

žmona yra pagrindiniai veiksniai, padedantys pagrindiniam filmo herojui Simonui išjudėti iš sąstingio.¹⁹⁷

Tai, kad Leonas yra ne tik neduodanti tėvams ramybės kliūtis ar aplinkybė, bet personažas, atskleidžia ir tai, kad jo santykis su abiem tėvais skirtingas.

3.3.3. Vaikas – nebe moters teritorija

Tiesą sakant, Leono santykis su mama rodomas labai lakoniškai. Iškalbinga trumpa scena, kai berniukas žiūri per televiziją jo mamos vedamą pokalbį apie gyvenimo būdą laidą, o Simonas išjungia televizorių, priekaištaudamas sūnui, kad šis dar nepersirengė (po mokyklos). „Kodėl išjungei mamą?“ – klausia sūnus. Ši frazė gana tiksliai nusako Leono ir mamos santykį. Motina jam praktiškai „išjungta“, ji daro karjerą, todėl galima nujausti, kad sūnus ją dažniau mato per televiziją negu gyvai. Dar vienas epizodas: Simonui su žmona konfliktuojant, iš kito kambario pasigirsta Leono balsas: „Mama!“ Vaikas nerodomas, nėra ir atsako į jo šūksnį. Tai – praktiškai vienintelės motinos ir sūnaus interakcijos filme. Dar juos matome kartu, kai visa šeima vaikšto mieste, bet ten motinos ir vaiko santykis lieka antrame plane, pirmame dominuoja tėvas ir sūnus.

Pasak Vildžiūno, toks pasirinkimas neatsitiktinis, jis įvardija dramaturgines priežastis: esą, tokiam neišvystytam sūnaus ir mamos santykiui įtakos turėjo tai, jog jų personažai tarpusavyje panašūs, priešingi Simonui.¹⁹⁸ Vis tik santykis, nors ir per daug neekspliciuotas, yra aiškus: žmona daro karjerą, todėl vyras imasi vaiko auklėjimo vaidmens. Ir tai yra išskirtinis (bent jau lietuviškame kontekste) vaiko vaizdavimo aspektas Vildžiūno filme. Vaikas nebepriskirtinas tik moters gyvenimo sričiai, įtakos zonai. Jis nebėra „moters gyvenimo prasmė“, bet sėkmingai ir įtakingamai funkcionuoja santykyje su tėvu. Galima sakyti, kad čia atsispindi ir visuomenės gyvenimo pokyčiai Lietuvoje: paplitusios feminizmo idėjos bei tendencijos išplėsti tėvo sampratą, kuo daugiau įtraukiant vyrus į šeimos gyvenimą ir vaikų auginimą.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Pokalbis su Kristijonu Vildžiūnu. Įrašytas 2017 09 22.

¹⁹⁸ Ten pat.

¹⁹⁹ Pvz., 2005 - 2006 m. Lietuvos lygių galimybių tarnyba vykdė projektą „Modernūs vyrai išsiplėtusioje Europoje: šeimai palanki darbo aplinka“. Vieni iš projekto tikslų - paskatinti vyrus derinti profesines ir šeimos pareigas, aktyviau dalyvauti šeimos gyvenime bei paskatinti vyrus pasinaudoti įstatymuose įtvirtinta teise į vaiko priežiūros atostogas. Projekto metu parengta socialinės reklamos kampanija „Tėvystė veža!“

3.3.4. Pasikeitęs pasakos vaidmuo

Kaip *Ekskursantėje* ir *Santoje*, Vildžiūno filme taip pat veikia pasaka. Ją Simonas seka sūnui du kartus. Pirmą kartą – per pasivaikščiojimą parke, antrą – telefonu finale, kur pasaka virsta animaciniu inkliuzu į filmą. Čia pasakos herojai – saulės zuikučiai Širdukas bei žvaigždė Vakarė ir piktasis burtininkas, žalio vario rožės spyglio pavidale išsiurbiantis Širduko širdies šviesą, – atgyja. Pasaka ne vaikiška, labiau filosofinė. Jos ištara sušnibžda tuopos lapų šešėliai: „Juokitės, bet žinokite, kad nepatyrę liūdesio, niekada netapsite laisvi kaip drugeliai.“ Taigi, pasaka yra apie Simono gyvenimą, ne sūnaus. Į tai nurodo ir žvaigždės vardas – Vakarė – toks pat, kaip Simono mylimosios iš praeities. Vis tik pasaka sekama vaikui. Užbaigęs ją, Simonas pasako sūnui, kad jį myli. Šis paklausia: „O mamą?“ Simonas atsako: „Labai“. Tai – filmo finalas, po jo seka tik keli Simono kadrai švytyryje.

Taigi, ne tik moteris, bet ir pasaka Vildžiūno filme nebėra „neatplėšiamai suaugusi“ su vaiku. Ji nėra skirta vaiko pasauliui suvokti ar atskleisti, kaip galima buvo stebėti anksčiau analizuotuose filmuose. Pasaka veikiau pasitelkiama kaip mediumas, kurio pagalba tėvas perduoda savo patirtį sūnui.

Apibendrinant galima teigti, kad nors ir atliekantis „trukdymo suaugusiems“ funkciją, vaikas *Senekos dienoje* taip pat yra ir personažas, autoriaus apdovanotas tik jam būdingomis individualiomis savybėmis bei poreikiais, turintis dvikryptį santykį su tėvais, ir, nepaisant nedidelės vaidmens apimties, reprezentuojantis save, kaip asmenį, kaip individą.

3.4. ŽINANTIS VAIKAS (*Amžinai kartu*, 2017, rež. L. Lužytė)

„Man norėjosi į tą vaiką, kaip į asmenybę pasižiūrėt.“²⁰⁰
(L. Lužytė)

2017 m. į Lietuvos ekranus išėjo režisierės Linos Lužytės juosta *Amžinai kartu*, pasakojanti vienos trijų asmenų šeimos dramą. Filmą sulaukė gausių atsiliepimų kultūrinėje (ir ne tik) Lietuvos spaudoje²⁰¹ ir buvo sutiktas beveik vienareikšmiškai palankiai. Nors

²⁰⁰ Pokalbis su Lina Lužyte, įrašytas 2017 09 15.

²⁰¹ Šiam tyrimui pasitelktos 9 filmo recenzijos: Laima Kreivytė. *Vidinis trileris*, žurnalas „Kinas“; Andrius Jevsejevas. „*Amžinai kartu*“ – subtilus lietuviško kino flirtas, „Verslo žinios“; Auksė Kancerevičiūtė. „*Amžinai kartu*“ recenzija: kaip reikli žmona siekia perlipdyti nelaimėlį vyrą, „Lietuvos rytas“; Monika Gimbutaitė. *Filmas „Amžinai kartu“ – apie*

pagrindinis recenzentų dėmesys tenka režisieriui, pagrindinio moters vaidmens atlikėjai Gabijai Jaraminaitei bei rumunų operatoriui Olegui Mutu, vienuolikmetės dukters (akt. Eila Grybinaitė) vaidmuo nelieta nepastebėtas. Tiesa, jis plačiau neanalizuojamas, apsiribojama vienu – dviem sakiniais, vis tik ir jie yra iškalbingi.

Jeigu mergaitės vaidmeniui skirtus epitetus palyginsime su aptinkamais *Ekskursantės* ir *Santos* recepcijoje, kur dominuoja išvaizda („renesansinis“, „angeliškas“ grožis, „kaip iš paveiksluko“, „lemties ženklas veide“) ir stebinantys vaidybos sugebėjimai (*Ekskursantėje*) arba pasyvus įsiliejimas į vaidmenį (*Santoje*), pastebėsime, kad *Amžinai kartu* recenzijos sako ką kita. Štai keletas vaiko vaidmeniui skirtų kritikų apibūdinimų: „į angelo drabužėlius spraudžiama maištinga dukra“²⁰² (Kreivytė), „duktė ima maištauti“²⁰³ (Pipinytė), „racionali ir keršto planą tėvams rezganti mergaitė“²⁰⁴ (Balčiūnaitė), „motina perdėtai saugo mergaitę, ši priešinasi meluodama“²⁰⁵ (Rožėnas), „vaidmuo, kuriamas nutylėjimu ir slaptu priešišku“²⁰⁶ (Kreivytė). Iš pateiktų pavyzdžių matyti, kad dukters personažas filme *Amžinai kartu* toli gražu nebėra idealus, nekaltas ar skirtas grožėjimuisi, kaip būta anksčiau. Atvirkščiai, mergaitė aktyvi, racionali, turi slapčių kėslų, keršija, yra priešiška. Apie išvaizdą recenzijose visai neužsimenama, vaidyba nebeverčia aikštini, nors yra „įtikinanti natūralumu ir spontaniškumu“²⁰⁷ (Kancerevičiūtė). Ar tai reiškia, kad Lužytės mergaitė yra negraži ir blogai vaidina? Ko gero, ne. Veikia šie recepcijos pavyzdžiai liudija, kad vaiko paveikslas Lužytės juostoje yra gerokai nutolęs, jeigu ne radikaliai priešingas Higonnet siūlomai *Romantiškos* vaikystės sampratai. Todėl, tikėtina, ir priimamas kitaip. Taigi, Lužytė mums pateikia *žinantį* vaiką.

Analizuodami filmus, kuriuose dominuoja *Romantiškasis* vaikystės įvaizdis, iškėlėme su tuo susijusias problemas. Teigėme, kad toks požiūris į vaikystę trukdo matyti vaiką kaip individą, jo galimą indėlį į vaikų-suaugusiųjų santykius, galiausiai neleidžia

žmonės, ne apie metaforas, 15 min.lt; Izolda Keidošiūtė. *Pirmas dublis...ir nė vieno nereikalingo kadro*, www.lfc.lt; Elena Balčiūnaitė. *Tiksliai ir santūriai - apie amžinas kasdienybės problemas*, www.lfc.lt; Živilė Pipinytė. *Su tavim ir be tavęs*, „7md“, Vladas Rožėnas. *Dalys, tarnaujančios visumai, ir visuma, veikianti dalis*; „Šiaurės Atėnai“, Jūratė Visockaitė. *Šaškių partija*, „Literatūra ir menas“.

²⁰² Kreivytė, Laima (2017). Vidinis trileris. *Kinas*: <https://www.zurnalaskinas.lt/musu-kinas/2017-03-01/Amzinai-kartu> [žiūrėta: 2017 08 19]

²⁰³ Pipinytė, Živilė (2017). *Su tavim ir be tavęs* / Linos Lužytės filmas „Amžinai kartu“. *7md* Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/kinas/2017-01-20/Su-tavim-ir-be-taves> [žiūrėta: 2017 12 19]

²⁰⁴ Balčiūnaitė, Elena (2017). *Tiksliai ir santūriai - apie amžinas kasdienybės problemas*. www.lfc.lt. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=14104&Y=0> [žiūrėta: 2017 12 20]

²⁰⁵ Rožėnas, Vladas (2017). *Dalys, tarnaujančios visumai, ir visuma, veikianti dalis*. *Šiaurės Atėnai*. Prieiga per internetą: <http://www.satenai.lt/2017/01/27/dalys-tarnaujancios-visumai-ir-visuma-veikianti-dalis/> [žiūrėta: 2017 08 19]

²⁰⁶ Kreivytė, Laima (2017). Vidinis trileris. *Kinas*: <https://www.zurnalaskinas.lt/musu-kinas/2017-03-01/Amzinai-kartu> [žiūrėta: 2017 08 19]

²⁰⁷ Kancerevičiūtė, Auksė. *Amžinai kartu* recenzija: kaip reikli žmona siekia perlipdyti nelaimėlį vyrą. *Lietuvos rytas*. Prieiga per internetą: <http://kultura.lrytas.lt/kinas/2017/01/19/news/-amzinai-kartu-recenzija-kaip-reikli-zmona-siekia-perlipdyti-nelaimeli-vyra-685636/> [žiūrėta 2017 12 20]

pažinti jo, kaip asmens. Iš to išeina, kad *romantiškasis* vaikas yra ne tik *nežinantis*, bet lieka savotiškai *nepažinus*, tai yra, stebėdami jį ekrane, iš esmės nieko nesužinome apie jo, kaip vaiko, pasaulį ir gyvenimą. Toliau pabandydysime ištirti, ar žinančio vaiko vaizdinys padeda spręsti šias problemas?

3.4.1. Vaikas, kaip individas

Kaip jau minėta, filmas *Amžinai kartu* pasakoja vienos šiuolaikinės šeimos istoriją. Šeimą sudaro trys asmenys: žmona medikė, siekianti sukurti tobulos šeimos įvaizdį, vyras – nepriklausomas kaskadininkas ir jų vienuolikmetė dukra (veikėjų vardai filme nenurodomi). Kaip teigia Lužytė, pagrindinis filmo veikėjas yra „santykiai tarp šių trijų žmonių“²⁰⁸:

Filmas yra apie šeimą <...>. Apie tokią šeimą, kokių tikriausiai labai daug Lietuvoje, ir ne tik <...>. Tie žmonės turi abi rankas, kojas, po galvą, žodžiu, yra sveiki, galėtų būti laimingi, bet nėra. Kodėl – patys nežino.²⁰⁹

Taigi, Lužytė nuo pat pradžių pasakoja ne suaugusiųjų, kurie turi vaikų, bet trijų asmenų, tarp kurių yra vaikas, istoriją. Dukters personažas šiame filme turi savo siužetinę liniją, taip pat scenų, kuriose matome tik ją, be tėvų. Taigi, skirtingai nuo anksčiau aptartų filmų, mergaitė čia nieko nesimbolizuoja ir neatlieka funkcijų suaugusiųjų siužete, ji iš karto yra autonomiška veiksmo dalyvė.

Išskirtinę vaiko padėtį siužete, visų pirma, galima sieti su tuo, kad filmas iš pradžių buvo sumanytas kaip dukters istorija, pasakojama iš vaiko perspektyvos. Vėliau, vystant scenarijų, pagrindinis vaidmuo teko motinai, tačiau vaiko perspektyva išliko, ir tai juntama. Kita priežastis gali būti ta, kad mergaitės personažas yra inspiruotas pačios režisierės gyvenimo²¹⁰. Palyginimui, Kristijonas Vildžiūnas, pasakodamas apie berniuko personažo *Senekos dienoje* atsiradimą, teigia rėmėsis savo sūnaus stebėjimu, kuris, rašant scenarijų, buvęs panašaus amžiaus kaip ir Leonas.²¹¹ Taigi, pirminis vaiko vaizdinys jam buvo *kitas*. Tuo tarpu Lužytė remiasi savo vaikystės vaizdiniu. Ir tai yra svarbi detalė, nes

²⁰⁸ Pokalbis su Lina Lužyte, įrašytas 2017 09 15.

²⁰⁹ Janavičiūtė, Jorė (2014). Filmai, gimstantys iš gyvenimo. Pokalbis su Lina Lužyte. *Kinas*. Prieiga per internetą: <https://www.zurnalaskinas.lt/interviu/2014-10-01/Pokalbis-su-Lina-Luzyte> [žiūrėta 2018 01 12]

²¹⁰ Pokalbis su Lina Lužyte, įrašytas 2017 09 15.

²¹¹ Pokalbis su Kristijonu Vildžiūnu. Įrašytas 2017 09 22.

Lužytei vaikas nebėra *kitas*, vaikas – tai ji. Su juo tapatinamasi, todėl jis nebegali taip lengvai virsti aplinkoje, simboliu ar vien tik trukdžiu tėvams gyventi.

Pasakodama apie savo vaikystę, režisierė piešia maištaujančio vaiko paveikslą:

Esu vienturtė. Senelis sakydavo, kad nemokėjau vaikščioti, tik bėgiojau. Buvau labai judrus vaikas, žaidžiau tenisą. Man rūpėjo šunys, katinai, mėgau su berniukais laiptoti po medžius ir muštis. Paauglystėje maištavau, vaikščiojau susivėlusi, mūvėjau savo pasiūtus džinsus, prisegiotus žiogelių, grojau būgnais ir sakiau, kad užaugusi nebūsiu niekuo.²¹²

Maištas tampa ir pagrindine dukters įvaizdžio dalimi filme *Amžinai kartu*. Kurdama šį personažą, Lužytė parenka jam savybes, veiksmus ir situacijas, liudijančias protestą: vienuolikmetė, likusi viena namie, klausosi repo muzikos (siejamos su maištingumu), kalbėdama su mama, vartoja keiksmažodžius („aš esu kurva“), važiuodama į ekskursiją, juokauja, kad „pamiršo alų“. Neapsikentusi mamos flirto su buvusiu klasioku, ji pabėga, policijoje pasako, kad „neturi tėvų“ ir galiausiai nuovadoje, vilkėdama odinę „a la rokerišką“ striukę, atstačiusi pečius, tarsi kriminalinis nusikaltėlis, spjauna ant grindų, žiūrėdama motinai į akis, o ir – į kamerą (kadre matome tik motinos petį). Kas norima tuo pasakyti? Prieš ką iš tiesų maištauja dukra?

Tam, kad suprastume prieš ką maištauja dukra, pažvelkime, ką filme veikia jos oponentė – motina, kaip teigia oficialus filmo aprašymas, „tobulą šeimą kurianti moteris“, kurios „scenarijuje nelaimingų žmonių negali būti“²¹³. Nelaimingų žmonių neturėtų būti Rojuje, kur atitinkamai turėtų gyventi nekalti vaikai. Motinos ir dukros sąveikai geriau suprasti pasitelksime dialogą, vykstantį tarp jų, mergaitei maudantis vonioje:

Dukra išneria iš vonios.

Dukra: Aš esu kekšė.

Mama nežino, ką sakyti. Dukra vėl paneria ir išneria.

Mama (susirūpinusi): Ką tu čia dabar šneki, ką? Čia tau mokykloj taip sakė?

²¹² Rimkuvienė, Virginija (2016). Režisierė L. Lužytė: kai pernelyg sureikšmini savo problemas, tereikia atsigręžti ir pažiūrėti į išsišiepų mirties veidą. *Žurnalas "Moteris"*. Prieiga per internetą: <http://www.moteris.lt/veidai/rezisiere-l-luzyte-kai-pernelyg-sureikšmini-savo-problemas-tereikia-atsigrežti-ir-paziureti-i-issisiepui-mirties-veida.d?id=72796856> [žiūrėta 2018 01 22]

²¹³ Oficialus filmo aprašymas www.lfc.lt/tinklalapyje. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=MovieList&ID=13834&GenreID=&Y=&C=> [žiūrėta 2018 01 15]

Dukra: Mhm.

Mama: Tu nekreipk dėmesio. Tu gi net nežinai, ką tai reiškia.

Dukra: Tas pats, kas ir kurva.

Mama: Kekšė yra tokia moteris, kuri... blogai elgiasi ir... linksminasi su vyrais.

Dukra: O kodėl ji yra blogo elgesio?

Mama: Todėl, kad toks elgesys yra blogas. Tu gi taip nesielgi. Ir apskritai, reikia mažiau dėmesio kreipti, ką šneka berniukai. Žinok, jie suauga tris kartus vėliau negu mergaitės. Ir net kai suauga, vis tiek lieka durniukai. (sukvaksi žaisliuku) Kve kve!

Kas gi čia vyksta? Pokalbis prasideda nuo provokacijos. Dukra ištaria „aš esu kekšė“ ir laukia motinos reakcijos. Pagal „rojaus koncepciją“ dukra yra nekalta ir negali būti kekšė, todėl motina nežino, kaip reaguoti. Dukra duoda jai laiko pagalvoti, panerdama ir vėl išnerdama. Motina „saugo“ dukters įvaizdį ir nurašo posakio autorystę kažkam „mokykloje“. Taip pat, remdamasi ta pačia koncepcija, teigia, kad dukra nežino, ką tai reiškia. Bet mergaitė nepasiduoda, ji žino: „tas pats, kas ir kurva.“ Motina bando pateikti „nekaltą“ kekšės apibrėžimą – „moteris, kuri blogai elgiasi ir linksminasi su vyrais.“ Dukros toliau provokuojama paaiškinti, kodėl tas elgesys blogas, ji pateikia argumentą: „Tu gi taip nesielgi.“

Grįžtant prie klausimo, kas gi čia vyksta, gali pasitarnauti kritikės Kreivytės recenzijoje siūloma frazė – čia „į angelo drabužėlius spraudžiama maištinga dukra“. Iš esmės šiame dialoge grumiasi dvi vaikystės sampratos – *romantiškoji* ir *žinančioji*: mama bando įteigti, kad jos vaikas yra nekaltas, o dukra bando pasakyti, kad ji vis dėlto žino.

Taigi, atrodo, kad maištas yra ne prieš ką kitą, o prieš vaiko nepripažinimą mąstančia būtybe, žmogumi, asmeniu. Ir nors pagrindinė filmo herojė motina to nesupranta ir nepripažįsta, žiūrovai turi tam visas galimybes. Tai ir yra tai, ką turime galvoje, kai sakome, kad vaikas atstovauja save kaip vaiką, ir žiūrovams susidaro prielaida patirti jo unikalų požiūrį į pasaulį ir gyvenimą.

3.4.2. Įvaizdis, kaip režisierės maištas

„Jeigu vaikas yra tik motinos rankos tęsinys, tai kam tada išvis jo reikia scenarijuje?“²¹⁴ (L. Lužytė)

Kalbėdama apie priežastis, nulėmusias vaikystės vaizdavimo pasikeitimą XX a. paskutiniaisiais dešimtmečiais nuo *Romantiškosios* prie *Žinančiosios* vaikystės, profesorė Higonnet įvardina keletą dalykų. Visų pirma, be abejo, pasikeitusias vertybes, taip pat moters (menininkės ir motinos) vaidmens pasikeitimą. Tačiau iš esmės galima sakyti, kad nauji vaikystės vaizdiniai atsirado kaip konfrontacija prieš senojoje sampratoje glūdinčias problemas. „Nekaltumas, – pastebi profesorė, – pasirodo, labai linkęs pasiduoti komercializacijai. Vaiko idealas, kaip garbinimo objektas, pernelyg lengvai pavirto vaiko, kaip objekto, koncepcija, o vėliau – vaikų prekių marketingo dalimi.“²¹⁵ Pirmieji Higonnet pateikiami naujų vaikystės vaizdinių pavyzdžiai neatsitiktinai yra iš maištingojo roko muzikos diskų viršelių (pvz., roko grupės *Nirvana* 1991 m. albumo *Nevermind* viršelis, kuriame pavaizduotas nuogas kūdikis, po vandeniui plaukiantis paskui dolerio kupiūrą).

Tikėtina, jog pakeisti požiūrį į vaikų vaizdavimą Lietuvos vizualiojoje kultūroje nebuvo pirminis Lužytės tikslas, kuriant filmą. Tačiau nėra pagrindo abejoti, kad režisierė apie tai galvoja. Pvz., dirbdama reklamoje, ji teigia susidurianti su vaikų vaizdinių išnaudojimu šioje srityje:

Aš dabar daug dirbu reklamoj, tai tenai vaikas skirtas kam? Manipuliacijai. Tu parodyk vaiką, valgantį dešrą, ir visi norės tos dešros, nes tas vaikelis valgo. Ir manęs asmeniškai nedomina toks požiūris, ne tik į vaikų personažus, bet apskritai į personažus, į charakterio kūrimą. Man atrodo, visi charakteriai turi būt daugialypiai, ir tik tada jie tampa tikri, o ne kažkokios funkcijos, atliekančios kažkokią funkciją scenarijuje.²¹⁶

Šiame pasisakyme atsispindi režisierės požiūris į vaiko, kaip funkcijos, traktavimą, o taip pat ir kartinė Lužytės nuostata neišskirti vaikų personažų iš suaugusiųjų tarpo. Jos požiūris į vaikus sulietas su bendrai požiūriu į žmogų. Tai reiškiasi tiek rašant,

²¹⁴ Pokalbis su Lina Lužyte, įrašytas 2017 09 15.

²¹⁵ Higonnet, Anne (1998). *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*. London: Thames and Hudson Ltd., p. 194

²¹⁶ Pokalbis su Lina Lužyte, įrašytas 2017 09 15.

tiesiogiai, tiek rengiant aktorių atrankas (pvz., jos filmuose vaikų aktorių atrankos nėra nesiskiria nuo suaugusiųjų)²¹⁷. Taigi, galima numanyti, kad Lužytė, kurdama maištaujančio vaiko paveikslą, ne tik įkūnija dukters protestą prieš despotišką motiną filmo fabuloje, bet ir stengiasi įtvirtinti vaiko, kaip savarankiško, mąstančio individo įvaizdį Lietuvos (ir ne tik) kine.

Išanalizavus vaikų įvaizdžius keturiuose 2013 – 2017 metais sukurtuose lietuviškuose vaidybiniuose filmuose, galima pastebėti bendrą tendenciją, kad vaiko supratimas su laiku keičiasi nuo *Romantiško* vaiko vaizdinio (filmai *Ekskursantė* ir *Santa*) prie *Žinančio* vaiko (filmai *Senekos diena* ir *Amžinai kartu*), nors vaikai atskiruose kūrinuose traktuojami skirtingai. Juostose kuriami vaikų vaizdiniai atitinka visuomenėje vyraujančias požiūrio į vaiką tendencijas – slinkti nuo vaiko, kuriuo galima disponuoti, link vaiko, kaip individo, suvokimo.

IV. VAIKŲ ĮVAIZDŽIO ANALIZĖ FILME *PRIEŠ PARSKRENDANT Į ŽEMĘ* (2005, REŽ. A. MATELIS)

„Kas gi liktų abejingas vaiko akistatai su mirtimi?“ (Linas Vildžiūnas, recenzija apie *Prieš parskrendant į žemę*)²¹⁸

Šiame skyriuje toliau tiriama vaikų įvaizdžiai šiuolaikiniame lietuvių kine. Pasirinktas vienas labiausiai pripažintų Nepriklausomybės laikotarpiu sukurtų dokumentinių filmų – A. Matelio *Prieš parskrendant į Žemę*, pasakojantis apie vaikus, besigydančius onkologinėje ligoninėje. Filmą paremtas režisieriaus asmenine patirtimi, kai toje pačioje ligoninėje gydėsi jo dukra. Savo interviu Matelis išgyvenimus, patirtus ligoninėje, lygina su patirtimis žmonių, išgyvenusių karą, tremtį ar Sausio 13-ąją.²¹⁹ Kaip minėta anksčiau, K. Lury savo monografijoje kalba apie vaikuose dažnai užšifruojamą suaugusiųjų nerimą, fantazijas ir baimes.²²⁰ Tai, pasak jos, būdinga filmams apie karą.

²¹⁷ Pokalbis su Lina Lužyte, įrašytas 2017 09 15.

²¹⁸ Vildžiūnas, Linas (2005). Peržengus slenkstį. *Kinas*, 2005/4 (287) p. 64-65

²¹⁹ Pokalbis su Arūnu Mateliu. Įrašytas 2016 02 24.

²²⁰ Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 106

Vaikai tokiuose filmuose dažnai naudojami kaip tuščias ekranas suaugusiųjų jausmams ir mintims projektuoti ir kontempluoti. Kalbėdama apie jausmų ir minčių projekciją vaikuose, Lury naudoja iš Andre Bazeno ir John. O. Thompson pasiskolintą terminą – *antropomorfizuoti*, t.y., suaugusiųjų emocijos ir baimės vaikuose projektuojamos panašiu principu kaip žmogiškosios savybės ir įpročiai dažnai priskiriami gyvūnams. Škotų profesorė mato problemą, kad „vaikas kaip gyvybinga ir emocionali būtybė per dažnai tampa įrankiu suaugusiųjų problemoms ir baimėms išreikšti ir nereprezentuoja savo paties interesų ir troškimų.“²²¹

Šiame skyriuje bandysime ištirti, koks požiūris į vaikus vyrauja filme *Prieš parskrendant į Žemę* – ar vaikai turi galimybę reprezentuoti patys save ar naudojami kaip tuščias ekranas suaugusiųjų emocijoms ir baimėms projektuoti? Pasirinkti du nagrinėjimo aspektai: *vaikai, kaip filmo elementas* ir *vaikai, kaip socialinis elementas*. Poskyryje *Vaikai, kaip filmo elementas* kreipiamas dėmesys į vaiko-herojaus įtaką režisūriniams sprendimams, vaikams priskiriamas funkcijas filmo sumanyme. Nagrinėjamas *vaiko, kaip vedlio* įvaizdis, *vaikų-ekspertų* vaidmuo filme, vaikų buvimo filme sąlygota *dvigubos perspektyvos* galimybė bei vaikų įtraukimas į kūrybinį procesą (*vaikas, kaip bendraautorius*). Taip pat aiškinamasi, kaip režisierius sprendžia *etinius klausimus*, susijusius su sergančių vaikų vaizdavimu. Antrajame poskyryje *Vaikai, kaip socialinis elementas* tiriamas filme kuriamuose vaikų įvaizdžiuose atsispindintis požiūris į vaiką socialiniu aspektu. Aptariamas sergančio vaiko fenomenas šiuolaikinio lietuvių kino kontekste, išryškinamas vaikų autonomiškumas (*vaikas, kaip individas*), aptariama vaikų padėtis suaugusiųjų atžvilgiu ir jų indėlis į *vaikų-suaugusiųjų santykį*, vaiko *dalyvavimas* kovoje su liga, taip pat požiūris į *vaiką, kaip asmenybę*.

Minėtiems aspektams nagrinėti pasitelkiama filmo recepcijos, filmo turinio ir formos analizė, A. Matelio pasisakymai apie filmą spaudoje bei specialiai šiam tyrimui įrašytas interviu su režisieriumi, lyginamasis metodas.

4.1. Filmo herojaus klausimas

Pagrindinis filmo *Prieš parskrendant į Žemę* herojus – paauglys Andrius. Filmavimo grupė stebi Andriaus gyvenimą ligoninėje keletą mėnesių. Jo plaukų kirpimo scena prasideda filmas. Jam Matelis patiki ir kamerą, kuria Andrius filmuoja savo

²²¹ Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 109

kasdienybę kaulų čiulpų transplantacijos palatoje. Be Andriaus filme – dar bent aštuoni berniukai su savo istorijomis: berniukas „karatistas“, visiems įsimenantis *a la* Rytų kovų menų „praktikavimu“ ligoninės koridoriuose, Pranas, kuris fotografuojasi, kad galėtų keliauti gydytis į Lenkiją, Mantas – mažiausias herojus, kuris, anot mamos, net nežino gyvenimo ne ligoninėje, Rytis, žiūrintis pasiilgusių klasiokų video-laišką, Edgaras, įsijautęs stebintis krepšinio rungtynes per televizorių ir ragaujantis maistą iš metalinių dėžučių, Martynas, kuris pasakoja, kad nėra matęs savo draugės su plaukais, bet jam nesvarbu, su plaukais ar be plaukų. Dar visa eilė mažiau individualizuotų vaikų, sutinkamų ligoninės koridoriuose: vaikas „Žmogaus-Voro“ kostiumu, mėtantis tinklus ant sienų, kiti, dūkstantys, besivažinėjantys lašelinėmis kaip paspirtukais arba gulintys kosminius laivus primenančiuose tomografijos aparatuose, dar kiti, užfiksuoti juodai baltose fotografėse Eglės Mėlinauskienės nuotraukose. Taigi, nors Matelio filme ir galima išskirti vieną pagrindinį herojų, vis tik tai – labiau grupinis ligoninėje dienas leidžiančių vaikų portretas. Todėl šiame poskyryje bus analizuojami ne atskiri, bet apibendrintas režisieriaus kuriamas vaikų įvaizdis.

4.2. Du receptijos aspektai

Po filmo premjeros pasirodė daugybė vieningai teigiamų atsiliepimų Lietuvos ir užsienio spaudoje. Filmą buvo aptariamas net praėjus porai metų po jo išleidimo į ekranus, straipsniai publikuojami specializuotoje kultūrinėje spaudoje ir pagrindiniuose naujienų portaluose. Tarp recenzijų autorių – tiek pripažinti kino kritikai, tiek Matelio kolegos režisieriai. Toliau išryškunami keli recenzijose pastebimi aspektai, susiję su vaikais padėsiantys pagrįsti skyriuje nagrinėjamas problemas.

Pirmiausia – *etinis klausimas*. „Filmas apie vaikus, sergančius leukemija??? Kai kurie estetikos vadovėliai teigia, kad vaiko liga ir mirtis nėra meno objektas.“ – savo nerimu, kilusiu prieš žiūrint filmą, dalijasi Matelio kolega režisierius V. V. Landsbergis²²². Nors *Prieš parskrendant į Žemę* įvardijamas kaip labiausiai pripažintas lietuvių dokumentinis filmas („tokio aukšto ir vieningo tarptautinio pripažinimo nebuvo pelnęs joks kitas lietuvių filmas“ – Linas Vildžiūnas²²³), pelnęs aukščiausius Lietuvos, Europos kino festivalių ir JAV režisierių gildijos apdovanojimus, kai kam tapęs Lietuvos kino gyvybingumo įrodymu, ne vienas atsiliepimų apie filmą autorius prisipažįsta, jog iš pradžių

²²² Landsbergis, Vytautas V. (2005). A. Matelio "Prieš parskrendant į Žemę: rojus pragare". [www.delfi.lt](http://www.delfi.lt/Prieiga_per_internetą:http://www.delfi.lt/veidai/kinas/amatelio-pries-parskrendant-i-zeme-rojus-pragare-recenzija.d?id=7675539) Prieiga per internetą: <http://www.delfi.lt/veidai/kinas/amatelio-pries-parskrendant-i-zeme-rojus-pragare-recenzija.d?id=7675539> [žiūrėta 2016 05 27]

²²³ Vildžiūnas, Linas (2005). Peržengus slenkstį. *Kinas*, 2005/4 (287) p. 64-65.

filmą „baugu buvo žiūrėti“ (Saulius Macaitis²²⁴). Kino kritikės Rasos Paukštytės teigimu, į lietuvišką kiną „Matelis atnešė bent jau kol kas pačią kontroversiškiausią temą, kokią tik galima sugalvoti.“²²⁵ Neatsitiktinai baiminamasi sentimentalumo, „medicininio humanizmo“ (S. Macaičio apibūdinimas²²⁶), „smūgio žemiau juostos“ (V.V. Landsbergis²²⁷). Nes, anot L. Vildžiūno, „kas gi liktų abejingas vaiko akistatai su mirtimi“?²²⁸ Tad nemaža dalis recenzijų atrodo skirtos tam, kad įrodytų, jog Matelio filmas tikrai nesiekia manipuliuoti žmonių jausmais, pasitelkdamas vaikų kančią.

The Hollywood Reporter apžvalgininkė Sheri Linden pirmose recenzijos eilutėse jaučia pareigą nuraminti potencialius žiūrovus, esą, jei jie „geba žiūrėti už galimai nemalonos temos, tai atras filmą, kuris nėra nei niūrus, nei sentimentalus“.²²⁹ Vienu iš būdų išvengti etinių problemų filmuojant vaikų ligoninę, vieningai įvardijamas sąmoningas neestetizavimas. Anot Paukštytės, „filmo estetiką (...) daugiausia lemia autoriaus etinės nuostatos“²³⁰. Ji pabrėžia, jog „nė vienas filmo komponentas (...) nėra šiame filme dėl gražumo, dėl užgaidos „padaryti meną“.²³¹ Živilė Pipinytė pažymi, jog „negali pastebėti jokių filmo kūrėjų pastangų supoetinti ar kaip nors kitaip perkurti tą tikrovę.“ Kaip vieną Matelio meistriškumo aspektų kritikė išskiria tai, jog jis „neforsuoja nei vaizdo, nei jausmo ir leidžia žiūrovui pačiam pasirinkti ir interpretuoti tai, ką pamatė.“²³² Aivaras Dočkus taip pat pastebi, kad Matelis „nesistengia gaudinti, liūdinti, suvynioti į transo gumulą.“²³³

Vis dėlto, nors galima sutikti su recenzijų autoriais dėl nesentimentalios filmo intonacijos, vienas iš režisieriaus tikslų buvo *sukurti filmą*, pasitelkiant įvairias meninės raiškos priemones, t.y. ir perkuriant, ir reorganizuojant tikrovę pagal meninius dėsnius –

²²⁴ Macaitis, Saulius (2005). Laikas gyventi. *www.lfc.lt* Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=4070> [žiūrėta 2016 05 27]

²²⁵ Paukštytė, Rasa (2005). *Prieš parskrendant į Žemę* - pabūti. *www.bernardinai.lt* Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-12-06-rasa-paukstyte-pries-parskrendant-i-zeme-pabuti/22693> [žiūrėta: 2016 06 11]

²²⁶ Macaitis, Saulius (2005). Laikas gyventi. *www.lfc.lt* Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=4070> [žiūrėta 2016 05 27]

²²⁷ Landsbergis, Vytautas V. (2005). A. Matelio "Prieš parskrendant į Žemę: rojus pragare". *www.delfi.lt* Prieiga per internetą: <http://www.delfi.lt/veidai/kinas/amatelio-pries-parskrendant-i-zeme-rojus-pragare-recenzija.d?id=7675539> [žiūrėta 2016 05 27]

²²⁸ Vildžiūnas, Linas (2005). Peržengus slenkstį. *Kinas*, 2005/4 (287) p. 64-65

²²⁹ Linden, Sheri (2005). Before Flying Back to the Earth. *The Hollywood Reporter*. Prieiga per internetą <http://www.hollywoodreporter.com/review/before-flying-back-earth-159457>. [žiūrėta 2016 06 16]

²³⁰ Paukštytė, Rasa (2005). "Prieš parskrendant į Žemę" – pabūti. *www.bernardinai.lt* Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-12-06-rasa-paukstyte-pries-parskrendant-i-zeme-pabuti/22693> [žiūrėta: 2016 06 11]

²³¹ Ten pat.

²³² Pipinytė, Živilė (2005). Prieš sugrįžtant. *7md*, Nr. 687, prieiga per internetą: http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=687&str_id=5305 [žiūrėta 2016 06 02]

²³³ Dočkus, Aivaras (2006). „Prieš parskrendant į Žemę“: laukti yra gyventi. *Durys*. Prieiga per internetą: <http://durys.diena.lt/pries-parskrendant-i-zeme-laukti-yra-gyventi/7367> [žiūrėta: 2016 06 02]

dramaturgiją, estetiką, ritmą, režisieriaus kinematografinį skonį. Vaikai čia atlieka svarbų vaidmenį. Tai bus plačiau aptarta poskyryje *Vaikai, kaip filmo elementas*.

Be etikos ir estetikos opozicijos recepcijoje ryškus ir nevienalytis filme kuriamo vaiko įvaizdžio suvokimas. Atsiliepimuose apie *Prieš parskrendant į Žemę* stebimas skirtingas vaiko-herojaus perskaitymas. Net trijose²³⁴ filmo recenzijose nuskamba frazė „vaikai yra vaikai“. Dviejose ji seka iškart po sakinio, kad „gyvenimas ligoninėje nesibaigia“. Išaiškinimai, kas slepiasi už pasakymo „vaikai yra vaikai“, daugiausiai siejami su nerūpestingumu: vaikai, visų pirma, „žaidžia“, taip pat jiems „reikia pramogų“, jie „svajoja“, „kuria ateities planus“, „klegena“, „negali atsitraukti nuo televizoriaus“. Gali susidaryti įspūdis, kad vaikai tarsi nepastebi (ar nesupranta), kad serga, jie yra *kitokie* ir su liga susiduria kažkokiu tik jiems suprantamu, kone mistiniu būdu. Pvz., Dočkus recenzijoje rašo, kad vaikai žaisdami „pasąmoningai atlieka mirties išvairo ritualus. Suaugusieji jų nenaudoja. O vaikams kartais tai suveikia.“²³⁵ Tačiau nepaisant to, kad „vaikai lieka vaikais“, recenzentai pastebi, kad vaikai filmo eigoje keičiasi, kartais net „mūsų akyse tampa asmenybėmis, suvokiančiomis tėvų aimanas, kad niekas nėra kaltas.“²³⁶ V.V. Landsbergis pastebi „senstelėjusius vaikų žvilgsnius“, o Pipinytė mano, kad ligoninė „skatina jų ankstesnę brandą.“

Nors vaikai yra *kitokie*, kai kurie recenzijų autoriai vis tik pabrėžia empatiją vaikų atžvilgiu, netgi susitapatinimą. Pvz. Dočkus rašo: „Aš buvau tas vaikas, kurio jau greitai gali nebebūti.“²³⁷ Arba Paukštytė: „Vaikai plikai skustomis galvomis privers gyventi kartu su jais, privers žiūrėti pro langą, jaudintis, ar kur nors už kadro Jasikevičius įmes kamuolį į krepšį, ar ne, kartu su vienu berniuku landžiosime po kažkokiu metaliniu strypu.“²³⁸

Dar viena grupė atsiliepimų autorių vaikų vaikiškumo niekaip neišskiria ir neparyškina, greičiau, atvirkščiai. Štai Paukštytė Andrių vadina „filmo bendraautoriumi, net ne perkeltine, o tiesiogine šio žodžio prasme“, nes „įmontuoti į filmą jo filmuoti kadrai kaip lygūs su kitais yra neatsiejama filmo audinio dalis.“²³⁹ Apskritai susidaro įspūdis, kad kai

²³⁴ V.V. Landsbergio, Ž. Pipinytės ir A. Dočkaus.

²³⁵ Dočkus, Aivaras (2006). „Prieš parskrendant į Žemę“: laukti yra gyventi. *Durys*. Prieiga per internetą: <http://durys.diena.lt/pries-parskrendant-i-zeme-laukti-yra-gyventi/7367> [žiūrėta: 2016 06 02]

²³⁶ Macaitis, Saulius (2005). Laikas gyventi. *www.lfc.lt* Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=4070> [žiūrėta 2016 05 27]

²³⁷ Dočkus, Aivaras (2006). „Prieš parskrendant į Žemę“: laukti yra gyventi. *Durys*. Prieiga per internetą: <http://durys.diena.lt/pries-parskrendant-i-zeme-laukti-yra-gyventi/7367> [žiūrėta: 2016 06 02]

²³⁸ Paukštytė, Rasa (2005). „Prieš parskrendant į Žemę“ – pabūti. *www.bernardinai.lt* Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-12-06-rasa-pauksyte-pries-parskrendant-i-zeme-pabuti/22693> [žiūrėta: 2016 06 11]

²³⁹ Ten pat.

kurie autoriai filmo herojams - vaikams apibūdinti recenzijose ieško specialių epitetų, bandydami įvardinti jų ypatingą statusą filme (ar pasaulyje?). Pvz. Vildžiūnas vaikus vadina „filmo dalyviais“²⁴⁰, tuo išreikšdamas neestetizuotą požiūrį į juos (pavadinimas „herojai“ padarytų vaikus meno kūrinio dalimi) ir sureikšmindamas jų vaidmenį filme (vaikai nėra stebimi objektai, o dalyviai). Macaitis vaikų apibūdinimui skiria ypatingą reikšmę. Jis kritikuoja Matelį dėl filmo pavadinime esančio skrydžio motyvo, atvėrusio, anot jo, „rankas žurnalistiniams šlampams, kone kiekvienoje recenzijoje pasitaikančiam „skustagalvių angelų“ įvaizdžiui.“²⁴¹ Macaitis pabrėžtinai vaikus vadina „mažaisiais žmonėmis“ arba „vaikais - žmonėmis“, tuo aiškiai išreikšdamas savo požiūrį į vaikus, kaip lygius suaugusiems. Galima sakyti, kad toks požiūris artimiausias režisieriaus sumanymui.

Poskyryje *Vaikai, kaip socialinis elementas* bus nagrinėjamas būtent režisieriaus požiūris į vaikus, atsispindintis kuriamuose jų įvaizdžiuose.

4.3. Vaikai, kaip filmo elementas

Šiame poskyryje aptariamas vaikų vaidmuo, organizuojant filmo struktūrą, raiškos priemonės ir turinį. Kreipiamas dėmesys į vaiko-herojaus įtaką meninei režisieriaus raiškai, polemizuojama su recepcijoje išsakytomis mintimis apie tai, kad Matelis filme neperkuria tikrovės.

4.3.1. Vaikas – vedlys į ligoninę ir filmą

Kalbėdamas apie sau keltus režisūrinius uždavinius, kuriant *Prieš parskrendant į Žemę* – apie ką filmas, kur filmo dramaturgija – Matelis mėgsta cituoti savo prodiuserį Gerd Haag, kuris iš pradžių bijojo praverti ligoninės durs. Jis yra pasakęs: „Jei tik yra galimybė su tavim [Mateliu – G.B.] man, bijančiam, įeiti ten, pažinti, pamilti ir kartu su tavimi filmo pabaigoje nebebijoti, tai ir yra filmo dramaturgija, gal net ir prasmė.“²⁴² Taigi vienas iš režisieriaus sau keltų uždavinių, filmuojant filmą ir organizuojant filmuotą

²⁴⁰ Vildžiūnas, Linas (2005). Peržengus slenkstį. *Kinas*, 2005/4 (287) p. 64-65

²⁴¹ Pvz. R. Oginskaitės reportažo apie filmą pavadinimas yra „Kiną tarp žemės ir dangaus nufilmavo angelai“. Prieiga per internetą: [http://banga.tv3.lt/lt/2forum.showPosts/508132.462--\(1742199124](http://banga.tv3.lt/lt/2forum.showPosts/508132.462--(1742199124) [žiūrėta: 2016 06 02]. Arba „Angelų pamokos. Interviu su Arūnu Mateliu“ (Oginskaitė, Rūta. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=4047&Y=0> [žiūrėta: 2016 06 10]). Vaikus angelais šiame interviu vadina pats režisierius.

²⁴² Pipinytė, Živilė (2005). Arūno Matelio skrydžiai sapnuose ir tikrovėje. *Kinas*, 2005 / 4 (287), p. 43

medžiagą – atvesti žiūrovus į nepažįstamą baugią vietą – onkologinę vaikų ligoninę – ir padėti jiems nebijoti. Tam reikalingas vedlys.

Prieš parskrendant į Žemę prasideda (dar prieš filmo pavadinimo titrą) ilgu kadru, kuriame jaunam paaugliui Andriui plikai skutama galva. Iš pradžių rimtas ir susikaupęs Andrius scenos pabaigoje netikėtai nusišypso. Ši scena aptariama praktiškai visose filmo recenzijose. Kai kur ji lyginama su A. Tarkovskio *Veidrodžio* (Зеркало, 1975) prologu²⁴³ arba su S. Kubriko filmo apie karą Vietname *Metalinis apvalkalas* (Full Metal Jacket, 1987)²⁴⁴ pradžia. Bet koku atveju Andriui tai – iniciacija į naują gyvenimo tarpsnį, o filmo režisieriui – būdas užmegzti kontaktą su žiūrovais, paskiriant jiems simpatišką vedlį, kuris filmo eigoje taps tikru herojumi.

Idomu, kad filmui vystantis, vedlio funkcija perduodama tai vienam, tai kitam vaikui. Pavyzdžiui, iškart po filmo pavadinimo, žiūrovai tiesiogine prasme yra „vedami“ berniuko su medicinine kauke. Kamera stebi, kaip jis su mama pasiima kažkokius popierius iš gydytojos, ir seka juodu klaidžiais ligoninės koridoriais, laiptinėmis, kyla liftu į trečią aukštą, kur įsikūręs vaikų onkohematologijos skyrius. Šioje scenoje vaikas ne tik „veda“ paskui save kamerą ir žiūrovus. Čia išryškėja ir ypatingas berniuko santykis su kamera (tuo pačiu ir su žiūrovu). Jis kartais aplenkia, kartais praleidžia kamerą, prilaiko duris, sako mamai: „neskubėk, jie filmuoja.“ Taigi jis paradoksaliai yra ir filmo herojus, ir filmavimo proceso bendradarbis.

Matelis supažindina žiūrovus su labiausiai ligoninėje gąsdinančiais objektais, pasitelkdamas žaismę ir paradoksus. Vaikui skutami plaukai gali atrodyti baugokai tol, kol Andrius šelmiškai nenušišypso. Kraujo perpylimas gali gąsdinti, bet kai Martynas imasi svarstyti, kokios tautybės – gruziniško, lietuviško ar rusiško – kraujo jis norėtų, atsiranda humoras, nemalonus asociacijos nueina į antrą planą. Lygiai taip pat lašinės parodomos ne kaip prie lovos „prirakinantis“ aparatas, bet ir kaip išlaisvinantis „paspirtukas“ – vaikai jomis nuolat važinėjasi koridoriais. Taigi vaiko perspektyva nukenksmina gąsdinantį įspūdį.

Vaikams būdingi žaismė ir smalsumas atsispindi ir paties Matelio žvilgsnyje, pasirenkamuose rakursuose. Pavyzdžiui, filmuodamas tomografijos aparatą jis rakursus parenka taip, kad aparatas atrodo tarsi kosminis laivas, kuriuo vaikas galėtų išskristi. Panašiai jis elgiasi su metaliniais maisto konteineriais, kaulų čiulpų transplantacijos palata

²⁴³ Vildžiūnas, Linas (2005). Peržengus slenkstį. *Kinas*, 2005/4 (287) p. 64-65

²⁴⁴ Blain, Tom. Before Flying Back To The Earth review. www.jackasscriticks.com Prieiga per internetą: http://www.jackasscriticks.com/movie.php?movie_key=967 [žiūrėta: 2016 06 10]

ir daugybe kitų ligoninės ritualų. Smalsus ir žaismingas žvilgsnis paverčia ligoninę paslaptį ir įdomia teritorija, kurioje nebebaisu būti.

Apibendrinant galima pasakyti, kad pasirinktas vaiko-vedlio įvaizdis ir iš šio atsiradusi vaiko perspektyva padeda Mateliui įgyvendinti susiformuluotą režisūrinį uždavinį atvesti žiūrovą į onkologinę vaikų ligoninę ir padėti jiems nebijoti.

4.3.2. Vaikas – ekspertas

„Filmo herojus dažnai yra tarpininkas, išreiškiantis mano patirtį, jausmus. Gal tai ir yra esminis dalykas – ne atrasti istoriją, žmogų, bet suteikti jam savo mintis, išgyvenimus.“ – teigia A. Matelis interviu apie savo kūrybą²⁴⁵. Postūmiu sukurti *Prieš parskrendant į Žemę* tapo režisieriaus išgyvenimai toje pačioje ligoninėje, kai čia gydėsi jo dukra. Tad logiška būtų Mateliui tapatintis su vaikus slaugančiais tėvais ir jų tarpe ieškoti autoriaus mintis išreiškiančių herojų. Vis dėlto, nors Matelio filme yra ir suaugusiųjų (tėvų, gydytojų), pagrindiniai filmo herojai yra vaikai, o režisierius, kurdamas filmą, sakosi pasirinkęs „vyresnio draugo“ poziciją:

Aš galvojau, kad jie [vaikai ligoninėje – G.B.] turi ką pasakyti. Nes mes su Emilija (dukra) nė karto nekalbėjom apie ligoninę. O aš klausiu: „Ar tu prisimeni?“ Ji sako: „Aš viską prisimenu, viską prisimenu.“ Bet mes nė karto nekalbėjom apie tuos išgyvenimus. <...> Jie [vaikai] kažką yra stipriai patyrę, išgyvenę daugiau negu aš arba kitaip negu aš. Tai iš jų galiu, iš vienos pusės, kažką sužinoti. Iš kitos pusės, aš, kaip praėjęs tą kelią ankščiau negu jie, kai kur jiems galiu kažką gal patarti.²⁴⁶

Iš šio pasisakymo matyti, kad Matelis traktuoja filme esančius vaikus kaip ekspertus, iš kurių gali kažką sužinoti. Matelis *neantropomorfizuoja* vaikų, projektuodamas į juos savo patirtis, bet suteikia jiems žodį. Vaikai filme pasisako jiems rūpimais klausimais, komentuoja procesus, vykstančius ligoninėje (greit bėgantis laikas, sunkus gydytojų darbas) ar savo pačių organizme (burnos išopėjimas ir būtinybė nenustoti valgyti, kad žaizdos neišplistų). Jie reiškia savo nuomonę ir apie tai, ar reikia vaikams sakyti, kad jie serga vėžiu, ar ne. Pasak A. Bazeno, „auditorija greitai susižavi ir apsiašaroja, kai vaikai parodo jausmus,

²⁴⁵ Pipinytė, Živilė (2005). Arūno Matelio skrydžiai sapnuose ir tikrovėje. *Kinas*, 2005 / 4 (287), p. 41

²⁴⁶ Pokalbis su Arūnu Mateliu. Įrašytas 2016 02 24.

kurie paprastai siejami su suaugusiais²⁴⁷. Tačiau galimybė priskirti vaikams suaugusiųjų jausmus yra tik tuo atveju, jeigu vaikai neturi progos kitaip save išreikšti. Tylintis vaikas tapo problema režisieriui A. Stoniui, kuriant dokumentinį filmą *Viena* apie mergaitę, važiuojančią į kalėjimą aplankyti savo motinos. Atviras interpretacijoms per visą filmą nebylus mergaitės veidas atvedė režisierių prie etinės krizės ir privertė permąstyti kino kūrimo ribas²⁴⁸.

Matelio filmo atvejis kitoks. Ekspertų vaidmens suteikimas ir galimybė komentuoti savo patirtis bei save išreikšti per kalbą neleidžia Matelio filmo vaikų antropomorfizuoti. Pokalbiai su jais parodo, kad vaikai suvokia ligą, jos procesus. Vis dėlto jų gyvenimiška patirtis skiriasi nuo suaugusiųjų, o tai leidžia Mateliui įvesti į filmą dar vieną svarbų elementą.

4.3.3. Dviguba perspektyva ir *magic moments*

Be abejo, vaikų ligoninė ir patirtis joje Mateliui buvo pirmiau negu idėja sukurti filmą. Todėl negalima sakyti, kad jis pasirinko būtent vaikų ligoninę savo idėjai išreikšti. Vis dėlto svarstant, kas būtų, jeigu filmo veiksmas vyktų ne vaikų, bet suaugusiųjų ligoninėje, režisierius išskiria „dvigubos perspektyvos“ aspektą, kuris, turint tik suaugusius sergančius ir suaugusius jų artimuosius, yra neįmanomas: „Mes turim vaiką ir turim tėvus. Turim į tą pačią istoriją du skirtingus požiūrius. Jeigu serga suaugęs, tai mes turim suaugusį ir suaugusių požiūrį, kuris iš esmės nelabai skiriasi.“²⁴⁹ Tačiau tai nėra antropomorfizavimo veiksmas, kuris atima iš vaikų galimybę turėti savo asmeninius jausmus, suvokimus ir patirtis. Matelis aiškiai parodo, kad Andrius ne tik supranta, kas yra vėžys ir kad jis serga ta liga, bet ir supranta, kodėl tėvai jam ne iš karto pasakė, kad jis serga vėžiu, nes „reikia laiko apsiprasti“. Jauniausio filmo herojaus, dvejų ar trejų Mantuko, mama pasakoja apie tai, kad jos vaiko, kone visą savo gyvenimą praleidusio gydantis, „jau neslegia šita ligoninė, jis jau nežino, kad gali būti kitaip.“ O suaugę žino, kad yra „normalus gyvenimas“, kad Mantukas, jei nesirgtų, eitų į darželį ir pan. Mamos pasisakyme aiškiai atsispindi ta dviguba perspektyva: „Kartais man atrodo tai gerai, kad tai jo neslegia, bet iš kitos pusės tai kažkaip ir sunku.“

²⁴⁷ Bazin, Andre (1997). *Germany Year Zero*, in Bert Cardullo (ed.) *Bazin at Work: mayor essays & reviews from the forties and fifties* (Routledge: London and NewYork) (pp.121-4) p. 121 Cituojama iš Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 106

²⁴⁸ Ši tema plačiau aptariama pirmajame šio darbo skyriuje.

²⁴⁹ Pokalbis su Arūnu Mateliu. Įrašytas 2016 02 24.

Matelis kalba ir apie paradoksą filme, atsirandantį dėl dviejų skirtingų požiūrių: „Kuo linksmesnė scena, tuo ji gali būti graudesnė.“²⁵⁰ Matelio prodiuseriui Gerd Haag priklauso ir dar viena įžvalga, gimusi jau prasidėjus filmavimams. Pažiūrėjęs dalį medžiagos Haag pasakė, kad filmas yra apie *magic moments in the hospital*²⁵¹. Tada, pasak Matelio, ir pasitvirtino, kad reikia ieškoti tų *magic moments*²⁵².

Viena iš tokių magiškų akimirklų Mateliui yra scena, kur berniukas koridoriuje atlieka *kung fu* ar *karate* judesius – landžioja po į palangę įtvirtintu mediniu pagaliuku, paskui tą pagaliuką ranka perskelia į kelias dalis. Ši scena tiesiogiai nesusijusi su filmo siužetu, sunku atpažinti, jog tai – tas pats vaikas, filmo pradžioje „atvedęs“ žiūrovus į trečią ligoninės aukštą (nes pirmoje scenoje jis ryši medicininę kaukę), jis sutinkamas tik koridoriuose, nerodomas palatos aplinkoje, nežinoma jo diagnozė, ligos eiga (kaip ir beveik jokio kito vaiko), tik kartą iš toli per palatos langą (galbūt filmavimo grupės paprašytas) jis pademonstruoja Rytų kovos menų judesį. Atsižvelgiant į tai, kaip jis filmo pradžioje, eidamas koridoriais, paiso kameros, tikėtina, kad ir šis kovos menų pasirodymas vyksta dėl to, kad kamera įjungta ir į jį žiūri. Tačiau tai nesvarbu. Svarbu tai, kad ši scena vyksta taip, tarsi mirties artumo, nebūties nuojautos ligoninėje nebūtų. Arba vyksta, nepaisant to, kad ta nuojauta yra. Šioje vietoje pradeda veikti Matelio įvardintas dvigubas požiūris. Suaugusieji žiūrovai negali pamiršti, kad yra ligoninėje, kad jų regimų vaikų galbūt „jau greitai gali nebebūti.“²⁵³ o Matelis *magic moments* pagalba atveria kitą perspektyvą: vaikai įsikūnija patį tikriausią gyvenimą, visu intensyvumu vykstantį čia pat, šalia ligos.

Režisierius įsitikinęs, kad būtent vaikų vitališkumas („Vis tiek vaikai tuo metu [ligoninėje – G.B. past.] išgyvena savo normalų gyvenimą, brandą, pažinimą, atradimus. <...> Jie gyvena kaip toks šaltinis. Jie turi judėti, šurmuliuoti.“²⁵⁴) skiria juos nuo suaugusiųjų ir leidžia gimti filmo paradoksams.

²⁵⁰ Pokalbis su Arūnu Mateliu. Įrašytas 2016 02 24.

²⁵¹ *magiškas akimirklų ligoninėje* (angl.).

²⁵² Pokalbis su Arūnu Mateliu. Įrašytas 2016 02 24.

²⁵³ Dočkus, Aivaras (2006). „Prieš parsikrendant į Žemę”: laukti yra gyventi. *Durys*. Prieiga per internetą: <http://durys.diena.lt/pries-parsikrendant-i-zeme-laukti-yra-gyventi/7367> [žiūrėta: 2016 06 02]

²⁵⁴ Pokalbis su Arūnu Mateliu. Įrašytas 2016 02 24.

4.3.4. Vaikas – bendraautorius

„Aš jau seniai norėjau pamatyti, kaip atrodo filmavimas iš kitos pusės“. (A. Matelis)²⁵⁵

Tai, kad Matelio filme vaikai ne tik leidžiasi filmuojami, bet ir bendradarbiauja kuriant filmą, galima buvo pastebėti iš anksčiau aptartų scenų, pvz., su berniuku-karatistu. Režisierius sakosi norėjęs, kad kamera ligoninėje taptų „gyvu daiktu. Kai ji gyva, ji – natūrali tos vietos dalis.“²⁵⁶ Iš tikrųjų susidaro įspūdis, kad, kai vaikai pateko į ligoninę, kamera ten jau buvo, kaip, sakykim, tomografijos aparatas, procedūrinis kabinetas ar budinti sesutė²⁵⁷. Todėl aišku, kaip su ja elgtis, aišku, kad reikia palaukti, jei operatorius iš paskos nespėja, kad reikia palaikyti duris, parodyti triuką, o galiausiai – iš viso nebepastebėti. Su kamera galima žaisti gaudynių, vaizduojant „Žmogų-Vorą“ arba važinėti lašinėmis. Be abejo, joks filmas neįmanomas be herojų bendradarbiavimo. Tačiau Matelis tuo neapsiriboja – jis įteikia kamerą vaikams į rankas.

Filmo autoriaus pasisakymuose aptinkamos kelios versijos, dėl ko jis sugalvojo leisti vaikams patiems filmuoti savo kasdienybę. Pirmoji – eksperimentas: „Galėjai į tą patį vaiką pasižiūrėti dvejopai: kaip į sergantį vaiką ir kaip į žmogų, pirmą kartą paėmusį kino kamerą ir paspaudusį mygtuką. Filme gali atsekti, kaip kamera – civilizacijos žaisliukas – padeda sakralizuoti ar perpasakoti jo paties istoriją.“²⁵⁸

Kita versija – noras „pamatyti, kaip atrodo filmavimas iš kitos pusės. Pabaigi filmuoti, ir kas darosi tada, kai tavęs nebėra? Nes kai tu filmuoji – viena istorija, o šalia vyksta visai kita istorija.“²⁵⁹ Šis motyvas labai panašus į Audriaus Stonio motyvą panaudoti antrą, pusiau slaptą, kamerą ketveriais metais anksčiau sukurtame filme *Viena* (žr 1.4. poskyrį). Matelis taip pat teigia norėjęs „vaizdo iš vidaus, kad būtų kažkoks *mūsų vaizdas* ir tas *tikras vaizdas*.“²⁶⁰ Kita vertus, buvo ir praktinių priežasčių duoti kamerą, pvz., Andriui (filmavo ir kiti vaikai, bet tik Andriaus filmuoti kadrai pateko į filmą). Kai Andrius buvo

²⁵⁵ Oginskaitė, Rūta (2005). Angelų pamokos. Interviu su Arūnu Mateliu. [www.lfc.lt](http://www.lfc.lt/Page=ArticleList&ID=4047&Y=0) Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/Page=ArticleList&ID=4047&Y=0> [žiūrėta: 2016 06 10]

²⁵⁶ Pipinytė, Živilė (2005). Arūno Matelio skrydžiai sapnuose ir tikrovėje. *Kinas*, 2005 / 4 (287), p. 43

²⁵⁷ Iš tikrųjų Matelis su grupe kurį laiką į ligoninę važinėjo nieko nefilmuodami: „Tiesiog ateidavome. Kokį mėnesį ar daugiau. Mums reikėjo suprasti, ar iš viso mes galime ten būti. Gal aš vienas galiu, o kiti filmavimo grupės nariai – negali. Mūsų kamera vaikams buvo kaip įdomiausias žaislas. Daiktas, kuris padeda užmegzti ryšį. Mums su jais, jiems – su mumis.“ (Oginskaitė, Rūta (2005). Angelų pamokos. Interviu su Arūnu Mateliu. [www.lfc.lt](http://www.lfc.lt/Page=ArticleList&ID=4047&Y=0) Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/Page=ArticleList&ID=4047&Y=0> [žiūrėta: 2016 06 10]) Vaikai buvo įtraukti ir į pasiruošimo filmavimui darbus. Pvz., jie dalyvavo, prie ligoninės įbetonuojant kameros stovą, nuo kurio buvo filmuojami sugreitinti ligoninės vaizdai skirtingais metų laikais.

²⁵⁸ Pipinytė, Živilė (2005). Arūno Matelio skrydžiai sapnuose ir tikrovėje. *Kinas*, 2005 / 4 (287), p. 41

²⁵⁹ Oginskaitė, Rūta (2005). Angelų pamokos. Interviu su Arūnu Mateliu. [www.lfc.lt](http://www.lfc.lt/Page=ArticleList&ID=4047&Y=0) Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/Page=ArticleList&ID=4047&Y=0> [žiūrėta: 2016 06 10]

²⁶⁰ Pokalbis su Arūnu Mateliu. Įrašytas 2016 02 24.

perkeltas į kaulų čiulpų transplantacijos palatą, galimybės jį lankyti (t.y. ir filmuoti) buvo apribotos dėl sustiprinto sterilumo tvarkos. Tad buvo tiesiog patogiau palikti kamerą palatos viduje. Be to, pasak Matelio, kadangi persikėlus į tą palatą, sveikatos pablogėjimo rizika išauga, ta medžiaga tapo „daug vertingesnė.“²⁶¹

Nors Matelis teigia siekęs „tikro“ vaizdo, vis tik jis suformuluoja tam tikras gaires ar paskatinimus, ką Andrius galėtų filmuoti: „*pabajeruok*“, „nufilmuok viską, kaip tu užmiegi“²⁶² ir pan. Taigi jis ne tiesiog duoda kamerą vaikui į rankas, kad pažiūrėtų, kas iš to bus, bet įtraukia (ar stumteli) Andrių į kūrybinį procesą.

Didžioji dalis scenų, patekusių į filmą iš kaulų čiulpų transplantacijos palatos, yra nufilmuotos Andriaus. Tai ir pokštai (Andrius kvailioja priešais kamerą, ant akių užsidėjęs riestainius: „Man sutriko rega, teko užsidėti akinius“. Arba, sesutei ruošiant kažkokią procedūrą, pripučia guminę pirštinę kaip karvės tešmenį ir paleidžia), ir dienoraštis, iš kurio sužinome apie gydymo eigą:

Andrius pro langelį tarp palatos ir priešpalačio filmuoja savo seserį, persirengiančią steriliais rūbais, kad patektų į transplantacijos palatą, ir komentuoja: „Spiritu pasipurškia rankas. Antradienį iš jos paims kaulų čiulpus ir tą pačią dieną man persodins.“ Arba: „Liko šešios dienos iki kaulų čiulpų transplantacijos. Laša lašinė, jaučiuosi puikiai, nors geriu daug vaistų ir labai noriu valgyt.“

Be įprastinio kasdienybės fiksavimo, Andriaus kadruose stebimi ir meniniai sprendimai. Iš kitų išsiskiria scena, kai Andrius filmuoja save, veikiamą vaistų. Galima fiziškai įsijausti į vaistų poveikį, kai naudodamas transfokaciją jis nutolina–priartina savo atvaizdą, taip pat ir pakomentuoja: „Veža... linksmieji vaistukai veikia...“.

Dauguma režisierių, naudojančių archyvinę ar savo herojų filmuotą medžiagą, tai pabrėžia, t.y. vizualiai atskiria ją nuo „savo“ medžiagos. Pvz., jau minėtosios Stonio „slaptosios“ kameros vaizdas tyčia „pablogintas“, kad kontrastuotų su „oficialiosios“ kameros vaizdu. Matelis elgiasi priešingai. Andriaus kadrus jis įtraukia į bendrą filmo tekstą, jų visai neišskirdamas. Taip režisierius pademonstruoja savo lygiavertį santykį su Andriumi ir jo filmuota medžiaga.

Apibendrinant galima pasakyti, kad režisieriaus sumanymas įtraukti vaikus į kūrybinį procesą pasiteisina – jis gauna autentiškos medžiagos filmui, kurios nebūtų galėjęs

²⁶¹ Pokalbis su Arūnu Mateliu. Įrašytas 2016 02 24.

²⁶² Ten pat.

nufilmuoti pats. Taip pat matyti, kad medžiaga nėra atsitiktinė, režisierius duodamas kamerą, suformuluoja gaires ir lūkesčius, kurių tikisi (nors rezultatas lūkesčius ir pranoksta). Taip pat, integruodamas vaikų filmuotą medžiagą į filmą kaip lygią savajai, Matelis išgauna „gyvos“ kameros efektą, kurio siekia. O „gyva“ kamera, savo ruožtu, padeda spręsti etinius klausimus.

4.3.5. Neegzistuojantis etikos klausimas

„Etikos klausimas man nekilo“²⁶³, – teigia Matelis. Tai skamba paradoksaliai, atsižvelgiant į recepcijoje minimą temos kontroversiškumą ir šio skyriaus pradžioje jau apžvelgtus išankstinius kritikų bei kolegų būgštavimus. Vis dėlto pažiūrėjus filmą, etinių klausimų nebekyla. Kodėl?

Prisimenant Billą Nicholą, etiniai klausimai dokumentiniame kine kyla dėl to, kad autorius reprezentuoja, t.y. atstovauja, *kitą*.²⁶⁴ Tačiau būtent to, *kito*, filme *Prieš parskrendant į Žemę* praktiškai nėra. Viena vertus, Matelis filme reprezentuoja pats save ir savo patirtį. Jis jau buvo toje ligoninėje, kai sirgo jo dukra. Jį pažinojo gydytojai ir kai kurie vaikai. Po dukters gydymo jis nenutraukė ryšių su ligonine, o dalyvavo labdaros organizacijos veikloje. „Tai nebuvo toks visiškai žmogus, kur ateina iš televizijos ir sako: „Aš dabar darysiu filmą“.²⁶⁵ Jis ne ateina, bet sugrįžta į ligoninę:

Grįžimas ten į ligoninę man taip pat suteikė galimybę paklausti daugybės dalykų, apie kuriuos anksčiau bijojau klausti. Filmuodamas jau buvau tam subrendęs. Pagaliau tai suteikė ir galimybę suformuluoti klausimus sau, nes iš pradžių buvo daugiau jausmų ir tikėjimo, o ne formulavimo.²⁶⁶

Svarbu ir tai, kad į ligoninę sugrįžtama ne tik dėl filmo. Viso filmo metu Matelis išlaiko pasirinktą „vyresnio draugo“ poziciją. Jis nesistengia būti objektyvus, svarsto drauge su vaikais, reiškia palaikymą, atėjęs aplankyti Andriaus sunkią akimirką. Jis tiki, kad filmavimas veikia ir kaip terapija, tiek jam, tiek kitiems²⁶⁷.

²⁶³ Pokalbis su Arūnu Mateliu. Įrašytas 2016 02 24.

²⁶⁴ Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, p. 5-6

²⁶⁵ Pokalbis su Arūnu Mateliu. Įrašytas 2016 02 24.

²⁶⁶ Pipinytė, Živilė (2005). Arūno Matelio skrydžiai sapnuose ir tikrovėje. *Kinas*, 2005 / 4 (287), p. 43

²⁶⁷ "Filmas yra terapija, bet kartu tai ne vien tik tavo gyvenimo išraiška, iliustracija, paaiškinimas. Jį kurdamas tarsi eini keliu ir eidamas pats suvoki, ką esi patyręs, įprasmini savo jausmus. Filmas man yra bandymas suprasti, išsiaiškinti, bandymas atsakyti į klausimus." (Pipinytė, Živilė (2005). Arūno Matelio skrydžiai sapnuose ir tikrovėje. *Kinas*, 2005 / 4 (287), p. 41)

Kita vertus, kaip jau minėta anksčiau, vaikai irgi turi galimybę reprezentuoti save, komentuodami ligoninės gyvenimą, patys filmuodami. Ir iki galo nėra aišku, kas iš tiesų kurį kadrą filmavo („Kartais kamerą iš operatoriaus paimdavo vienas vaikas, kartais – kitas, kartais – aš.“²⁶⁸)

Trumpai tariant, Matelis sulaužo filmavimo grupės hierarchiją ir taip sukuria „žvilgsnio iš vidaus“ įspūdį, tarsi tai būtų namų video ar prisiminimų dienoraštis (ne estetinė, bet filmuotojo-filmuojamojo santykio prasme). Jeigu „savi filmuoja savus“, nekyla klausimų, ar galima filmuoti miegančius, verkiančius, dūkstančius, sergančius, išsikalbančius. Ir tas „žvilgsnis iš vidaus“ yra sąlygotas tiek režisieriaus asmeninio santykio su filmuojama tema ir objektu, tiek ir režisūrinio sumanymo. Kitaip tariant, nėra atsitiktinis, o sąmoningai parinktų meninių priemonių išdava.

Viena tokių sąmoningai parinktų priemonių etinėms nuostatoms išreikšti yra kadras, kurio Matelis sakosi laukęs visą filmavimą.

Filmo pabaigoje matome sceną, kur režisierius su kamera aplanko Andrių po kaulų čiulpų transplantacijos, nusilpusį, išsekusį. Aplanko kaip artimas žmogus, išsako palaikymo žodžius. Andrius kalbėdamas sunkiai užsikosti, ir kamera nosisuka į langą. Kosinčio Andriaus garsas girdimas, bet vaizdas nematomas. Matelis galėjo išjungti kamerą, galėjo nukirpti kadrą iki Andriaus kosulio, galėjo sumontuoti su vaizdu pro langą ar palatoje veikiančiais aparatais. Bet jis pasirenka kamerą nusukti:

Tai ten ne Audrius [filmo operatorius Audrius Kemežys – G.B.] kamerą nusiima. Aš visą laiką ieškojau kadro, kuriame aš galėsiu pasakyti savo požiūrį, nežiūrėdamas į tai, kas yra skaudu. Ten Audrius filmavo, aš tada paėmiau kamerą ir nusukau specialiai. Kad parodyčiau kamera, jog aš nenoriu žiūrėti. Ta prasme, tai nebuvo atsitiktinis dalykas. Tai buvo laukta, aš žinojau, kad turi ateiti kadras, kad aš tikrai noriu parodyti, jog nenoriu žiūrėti į kažką. Jis gali atrodyti kaip labai natūralus, bet jis buvo iš tikrųjų ir racionaliai galvotas, ir lauktas, kad pademonstruočiau, kad nenoriu žiūrėti ten, kur, aš manau, kad negerai man žiūrėti. Ir nenukirpti, pavyzdžiui, o specialiai nusiukti.²⁶⁹

Šis pavyzdys iškalbingai iliustruoja santykį tarp Matelio etinių pažiūrų ir kinematografinių raiškos priemonių. Ko gero, tai turėjo omenyje kino kritikė Rasa

²⁶⁸ Pipinytė, Živilė (2005). Arūno Matelio skrydžiai sapnuose ir tikrovėje. *Kinas*, 2005 / 4 (287), p. 43

²⁶⁹ Pokalbis su Arūnu Mateliu. Įrašytas 2016 02 24.

Paukštytė, rašydama, kad „filmo estetiką (...) daugiausia lemia autoriaus etinės nuostatos.“²⁷⁰ Matelis vis dėlto sprendžia etinius klausimus. Nes jis vis dėlto yra ne tik vaikų „vyresnis draugas“ ar vaiko onkologinę ligą patyręs tėtis, bet ir filmo apie onkologinę vaikų ligoninę režisierius.

4.4. Vaikai, kaip socialinis elementas

„*Vaikas savaime yra kaip planeta įdomi.*“ (A. Matelis)²⁷¹

Šiame poskyryje nagrinėjama vaikų reprezentacijoje atsispindinti A. Matelio vaikystės koncepcija socialiniu aspektu. Tiriama vaikų individualizacijos raiška, jų padėtis suaugusiųjų atžvilgiu, indėlis į vaikų-suaugusiųjų santykį, *dalyvavimo* kovoje su liga aspektas. Taip pat atsiliepiama į recepcijoje išryškėjusį klausimą, ar Matelio filme „vaikai yra vaikai“ ar vis dėlto „vaikai – žmonės“?

4.4.1. Sergančio vaiko fenomenas

Kaip jau minėta trečiajame skyriuje, onkologine liga sergantis vaikas, pasirodo, yra dažnas lietuviškų šiuolaikinių filmų herojus. 2013 – 2014 m. išėjo net du vaidybiniai filmai²⁷², kuriuose veikia tokie vaikai – režisieriaus Mariaus Ivaškevičiaus *Santa* ir Igno Jonyno *Lošėjas*. Abiem atvejais vaiko liga naudojama kaip dramaturginė priemonė motinos dramai sustiprinti, filmuose stebimas stereotipinis požiūris tiek į ligą (apsiribojama bendrais bruožais: gyvybės ir mirties klausimas, kuriam išspręsti reikalingi dideli pinigai, liga pasireiškia plikai skusta vaiko galva, pykinimu), tiek į sergantį vaiką (jis veikiau atlieka pasyvaus motinų meilės objekto funkciją negu reprezentuoja save).

Prieš parsikrendant į Žemę skiriasi nuo šių dviejų filmų ne tik tuo, kad yra dokumentinis ir sukurtas devyneriais metais anksčiau. Esminis skirtumas – požiūris į sergantį vaiką ir į vaikus apskritai. Matelio filme, kaip ir minėtuose vaidybiniuose, šalia vaikų yra suaugusieji – tėvai, gydytojai, daugiausiai – motinos. Galima suprasti, kokie svarbūs jiems yra vaikai ir kad jie yra pasiryžę viskam dėl jų. Vis dėlto vaikai filme nėra

²⁷⁰ Paukštytė, Rasa (2005). "Prieš pasikrendant į Žemę" - pabūti. www.bernardinai.lt Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-12-06-rasa-paukstyte-pries-parsikrendant-i-zeme-pabuti/22693> [žiūrėta: 2016 06 11]

²⁷¹ Pokalbis su Arūnu Mateliu. Įrašytas 2016 02 24.

²⁷² Interneto svetainės www.lfc.lt duomenimis tais metais Lietuvoje iš viso išleisti 8 pilnametražiai vaidybiniai filmai.

vien tik meilės objektas. Tai – savarankiški žmonės su savo pojūčiais, išgyvenimais, nuomone.

Tai labai gerai atsispindi viename dar neaptartame filmo segmente. Matelis filme naudoja nepalvotas Eglės Mėlinauskienės fotografijas, kuriose užfiksuota ligoninės kasdienybė. Tai – trumpi epizodai, sumontuoti iš nuotraukų, beveik valandos filme nevienodais intervalais pasikartojantys šešis kartus. Jų funkcija filme keleriopa. Be abejo, kaip pasikartojantis elementas jie, visų pirma, padeda struktūruoti pasakojimą. Dažnai toks nuotraukų montažas veikia kaip įvadas į būsimas scenas, kartais – kaip apibendrinimas, kartais savarankiškai kontempliuoja sustabdytas ligoninės akimirkas. Nuotraukose nėra spalvų, judesio ir dialogų (Matelis po fotografijomis „pakloja“ ligoninės garsines atmosferas arba minimalią muziką), tai sukuria distanciją ir leidžia kartkartėmis trumpam atsikvėpti nuo emociškai intensyvaus ligoninės gyvenimo. Mūsų tyrimui svarbus koncentruotas apibendrinantis šių epizodų pobūdis, kuris leidžia išgryninti režisieriaus požiūrį į vaikus, atskleisti jo vaikystės koncepciją.

4.4.2. Vaikas, kaip individas

Pirmą kartą tokia nuotraukų serija atsiranda filmo pradžioje, po to, kai buvo parodytas įžanginis filmo kadras (Andriaus plaukų kirpimo scena), filmo pavadinimas skrydžio virš Žemės paviršiaus fone ir berniuko su medicinine kauke ėjimas ligoninės koridoriais. Ligoninės koridorių triukšmai tęsiasi, pasirodo nespaltvotos nuotraukos:

Plikas paauglys su medicinine kauke, žiūri pro duris; besijuokiantis plikas berniukas be danties; vaikas pakėlęs užuolaidą žiūri pro palatos langą, vaiko plikas pakaušis ir akys, iki akių uždengta antklodė; du paaugliai su medicininėmis kaukėmis skaito kažkokius popierius; plikas vaikas iš nugaros, nešinas per petį lėle ir balionu; plikas vaikas užsidengęs ausis, žiūri į kamerą; plika vaiko galva su priklijuotais kažkokiais vamzdeliais nuo pakaušio iki nosies.

Šis sustabdytų akimirkų epizodas tęsia ankstesniuose kadruose pradėtą mintį. Kaukėtasis berniukas atvedė žiūrovus į trečią aukštą, ir dabar režisierius fotografės pagalba rodo, kur patekome. Aišku, kad onkologinis skyrius (vaikai ligoninės aplinkoje plikomis galvomis, o filmo pradžioje jau matėme, kaip nuskuto), aišku, kad nedrąsu ir smalsu (vaikai rodomi iš dalies – jie arba nususukę, arba užsikloję) ir ne taip jau ir baisu (vaikai ir juokiasi,

jokio siaubo ar kančios jų išraiškose nerodoma)). Dar vienas dalykas, be abejonės, atsiradęs neatsitiktinai ir svarbus būtent šiam tyrimui, yra tas, kad vaikai nuotraukose yra patys sau, tai yra, nufotografuoti be suaugusiųjų. Matelis pačioje filmo pradžioje pristato vaikus kaip atskirus.

Vaikų suverenumas (ir režisieriaus pagarba bei dėmesys tam suverenumui) yra tikrai išskirtinis Matelio filmo bruožas. Pavyzdžiui, jau minėtame filme *Viena*, nors ir pavadinimas sufleruoja šešiametę filmo heroję esant vienui vieną, nuo pirmų kadrų ją supa suaugusieji: jei šalia nėra močiutės, režisieriaus tėvo, lydinčio mergaitę pas mamą ar pačios mamos, į kadram įsiropščia filmavimo grupė, kad pakoreguotų šviesą ar kompoziciją. Be abejo, filme gausu mergaitės portretų, kur matoma tik ji (ir pavadinimas – *Viena*), tačiau tik iš suaugusiųjų veiksmų suprantame filmo siužetą ir ištarą.

Tuo tarpu Matelio filme situacija visiškai kitokia. Tam, kad žiūrėtų į vaiką, jam nereikia suaugusiųjų kaip atskaitos taško. Vaikai tiesiogine ir perkeltine prasme kalba patys už save, o režisierius jais pasitiki.

4.4.3. Vaikų ir suaugusiųjų santykis

Kartais net gali pasirodyti, jog Matelio filmo vaikai gyvena visai be suaugusiųjų. „Vienuolynas – ne vienuolynas, bet kažkas tarp Rojaus ir Žemės“, – sako Matelis, bandydamas apibūdinti, kokios vietos pojūtį stengėsi išgauti, kurdamas filmą. Vis dėlto suaugusieji filme yra, ir jie vaikams reikalingi ne mažiau negu vaikai jiems. Antra nuotraukų serija tai patvirtina:

Mama ant lovos dūksta su plikagalviu vaiku; mama juokiasi su besišypsančiu vaiku ant rankų, prilaiko jo galvą kaip kūdikio; verkiantis plikas vaikas dideliais žandais; vaikas miega prijungtas prie aparatų, mama klūpi šalia lovos; vaikas snaudžia ant mamos rankų; vaikas apklijuotas pleistrais ir vamzdeliais, juokiasi suglaudęs nosis su mama; plikas vaikas su juokingais apvaliais dideliais akiniais ant lovos palatoje, šalia – mama.

Po šio intarpo seka eilė scenų su vaikų tėvais (daugiausiai – mamomis) ir kitais suaugusiaisiais. Iki tol stambesniu planu filme buvo rodyti tik vaikai. Toliau einančiose scenose mamos dalinasi savo nerimu ir rūpesčiais. Jų pasisakymuose galima perskaityti ir tėvų santykį su vaikais, kaip jį mato filmo režisierius. Štai Prano mama prisipažįsta, kad nuo

sūnaus „biškį užslaptina“ savo ašarų priežastis. Šis prisipažinimas galėtų atspindėti sociologų taip vadinamą *subordinacinį* santykį tarp vaikų ir suaugusiųjų, kur suaugusieji yra viršesni ir (žinoma, iš rūpesčio) nuvertina vaikų gebėjimą priimti tiesą. Galėtų, jeigu prieš tai nebūtų buvę epizodo, kur Andrius pasakoja, kaip tėvai jam iš pradžių nesakė, kad leukemija – tai vėžys. Jis pats perskaitė kažkokioj knygelėje. Matelio paklaustas, ar reikia nuo vaikų slėpti diagnozę, Andrius atsako, kad gal reikia „iš pradžių, kol apsipranta“. Šis kontekstas nepalieka nei viršesnių, nei teisesnių nelengvoje diskusijoje dėl tiesos sakymo mirtina liga sergančiam ligoniui. Kartu jame atsiskleidžia režisieriaus požiūris į vaikų ir suaugusiųjų santykį kaip visiškai lygiavertį ir dvikryptį: tiek tėvai, tiek vaikai, tiek pats režisierius dalyvauja diskusijoje, ir kiekviena pusė įneša savo indėlį. Matelis nuosekliai laikosi šios savo nuostatos. Tai matyti beveik visose scenose, kur stebima vaikų ir suaugusiųjų sąveika.

4.4.4. Vaikai, dalyvaujantys savo ligoje

Trečiame nuotraukų bloke dominuoja ligoninės atributai ir procedūros, drąsiau rodomi „nemalonūs“, skausmą perteikiantys vaizdai, dominuoja melancholiška nuotaika:

Berniukas su kvėpavimo kauke su vamzdeliais; gydytoja priešais save žiūri dvi plaučių nuotraukas; iš skausmo susiraukęs vaikas, rankos su baltomis pirštinėmis jam prie nosies kažką daro su medicininėmis žirkklėmis; moteris su kauke ir uždengtais plaukais laiko ant rankų nedidelį vaiką, vaikas išsigandęs; nelinksmas vaikas ant pagalvės su iš nosies išeinančiu vamzdeliu, priklijuotu prie kaktos ir pakaušio; gydytojos rankos su pirštinėmis laiko dvi mažas (kūdikių?) pėdutes; mažo vaiko veidas su kvėpavimo kauke, šalia – gydytojos ir mamos rankos; vyras baltu chalatu nusisukęs nugarą, iškėlęs rankas aukštyn.

Šią nuotraukų seriją seka pokalbis su Andriumi, kuriame jis išsako, kad nenorėtų būti gydytoju tokių ligų, kaip pvz., vėžio ar leukemijos, nes „daktarams vis tiek gaila kažkaip, jeigu kas nors atsitinka ar taip. Kažkaip man irgi būtų gaila.“ Šis pokalbis vėlgi grąžina santykio pusiausvyrą. Vėl stebime, kaip Matelis sąmoningai ar nesąmoningai neleidžia suaugusiems dominuoti vaikų atžvilgiu. Ne tik gydytojai padeda vaikams. Vaikai atjaučia gydytojus, kuriems gali būti sunku atjausti vaikus.

Taip pat šiame bloke svarbus skausmo ir kitų nemalonių pojūčių perteikimas. Atrodo, kad Mateliui svarbu parodyti, kad vaikai ne tik nerūpestingai leidžia dienas ligoninėje („vaikai yra vaikai“), bet patiria tikrą skausmą, gyvena apraizgyti vamzdeliais ir subadyti adatomis. T.y., jie pilnavertiškai *dalyvauja* kovoje su liga. Matelis nesimėgauja vaikų kančia (nespaltvotos nuotraukos sukuria distanciją), gydymo momentus filme naudoja labai saikingai, tačiau vaikų išgyvenamo skausmo neignoruoja. Galima sakyti, jog tokia nuostata atspindi neromantizuotą požiūrį į vaikus, t.y. atitinka ankstesniuose skyriuose minėtą Higonet *žinančios* vaikystės sampratą.

4.4.5. Vaikai – žmonės?

Ketvirtajame nuotraukų bloke pristatoma vaikų kasdienybė, jie rodomi savo bendraamžių draugijoje:

Du pliki vaikai ant lovos palatoj, sukišę nosis vienas į kitą; du plikagalviai vaikai žiūri į kamerą, maivosi; du paaugliai žiūri vienas į kitą pro langelį tarp palatų; du vaikai ant lovos žaidžia su kačiuku; dviejų besišypsančių kažkur žiūrinčių vaikų portretas; vieno vaiko ranka ant kito vaiko rankos; vienas vaikas guli lovoje, kitas sėdi šalia, uždėjęs ranką ant gulinčiojo rankos.

Šioje serijoje dilema „vaikai yra vaikai“ ar „vaikai-žmonės“ išsprendžiama „vaikų-žmonių“ naudai. Matelis parenka kadrus, kuriuose „mažieji žmonės“ gyvena savo gyvenimus, duoda užuominas, kad jie draugauja, žaidžia, kuria santykius, gal įsimyli, bręsta, palaiko vienas kitą. Taigi, dar kartą patvirtina, kad, sociologų terminais kalbant, vaikai čia yra *individualizuoti* ir *defamilializuoti* (nesulieti su šeima), jie turi savo atskirą pasaulį, kuria savo kultūrą. Toliau einančiame bloke šis požiūris dar labiau pagilinamas. Vaikai rodomi užsiimantys ne tik kasdiene, bet ir kūrybine veikla: Andrius filmuoja, kiti groja, šoka. Taigi, vaikai suvokiami kaip turintys savo asmeninių *interesų* (pvz., saviraiška), ne tik poreikių, už kurių patenkinimą yra atsakingi suaugusieji.

Paskutinis nuotraukų montažas skirtas vien tik Andriui. Po bejėgio, nusilpusio, pasiduodančio Andriaus video kadro Matelis pateikia eilę jo portretų, išdėstytų chronologine atbuline tvarka iki pat plaukų kirpimo scenos ir netgi dar anksčiau: paskutinėje nuotraukoje matome Andrių su šmaikščia „ragiukų“ šukuosena vešliais plaukais. Žinoma, pagrindinė šios foto-serijos funkcija emocinė ir etinė. Matelis pasinaudoja filme užimamomis „dievo“

pareigomis ir sustabdo laiką prieš Andriaus mirtį, atsuka jį atgal, dar prieš ligą. Žiūrint analizuojamu aspektu, šis epizodas įtvirtina Andrių kaip asmenybę, kaip žmogų, nuėjusį savo gyvenimo kelią. Ir jau net ne „mažąjį žmogų“, o „didįjį“, patyrusį daugiau negu dauguma suaugusiųjų.

Taigi, apžvelgus nespaltotų fotografijų intarpus, matyti, kaip filmo eigoje skleidžiasi Matelio vaikystės koncepcija. Pradėjęs nuo individualizuotų vaikų grupės, pristatęs jų santykį su suaugusiais, bendraamžiais ir su liga, Matelis užbaigia tikros asmenybės portretu. Todėl galima pritarti recepcijoje išsakytai nuomonei, kad žiūrint filmą, vaikai „mūsų akyse tampa asmenybėmis“, taip pat yra pagrindo nesutikti, kad iš pradžių jie – tik „vaikai yra vaikai“.

Apibendrinant tinka sakyti, jog filmas *Prieš parskrendant į Žemę* pasižymi ypatingu požiūriu į vaiką ir išskirtinėmis režisieriaus etinėmis nuostatomis, atskleidžiant kontroversišką temą – onkologinėmis ligomis sergančių vaikų gyvenimą. Galima sutikti su filmo recepcijoje išsakytomis mintimis, jog Matelis *nesinaudoja* vaikų liga savo meniniams - estetiniams tikslams įgyvendinti. Vis dėlto prigimtines vaikų savybes, jų požiūrį, skirtingą negu suaugusiųjų patirtį režisierius *pritaiko* filmo kūrimo procese. Vaikams suteikta vedlio funkcija ir iš jos atsiradusi vaiko perspektyva padeda režisieriui „nukenksminti“ išankstines žiūrovų baimes žengiant į onkologinę vaikų ligoninę. Ekspertų vaidmens suteikimas, vaikų vitališkumas ir kitokia negu suaugusiųjų gyvenimiška patirtis įgalina režisierių išgauti „dvigubą perspektyvą“ (kai į situaciją galima pažvelgti ir vaikų ir suaugusiųjų akimis) ir leidžia gimti filmo paradoksams. Režisieriaus sumanymas įtraukti vaikus į kūrybinį procesą ir leisti patiems filmuoti savo kasdienybę suteikia jam autentiškos medžiagos filmui, padeda sukurti „gyvos“ kameros įspūdį ir spręsti etines problemas.

Filmo autorius nuo pat pradžių į vaikus žiūri kaip į pilnaverčius sociumo dalyvius, susijusius su suaugusiais dvikrypčiu santykiu (vieni kitiems reikalingi), turinčius savo autonomišką gyvenimą. Vaikai jo filme nėra antropomorfizuoti, o reprezentuoja patys save ir gali būti vertinami, nebūdami santykiyje su suaugusiais.

**V. KALBANTIS VAIKAS: AUTENTIŠKOS VAIKO PATIRTIES
PERTEIKIMO BANDYMAS (*POKALBIAI RIMTOMIS TEMOMIS*,
REŽ. G. BEINORIŪTĖ, 2012)**

*Ar kas gali autentiškiau ir įtaigiau paliudyti
vaiko gyvenimą nei pats vaikas?*
(Renata Šerelytė)²⁷³

*Aš norėjau, kad kas manęs rimtai paklaustų. Bet
aš galvojau, kad tai atsitiks vėliau, kai jau būsiu
suaugusi.* (Elzė Kmitaitė)²⁷⁴

2012 m. baigtas kurti ir kino žiūrovams pristatytas dokumentinis filmas *Pokalbiai rimtomis temomis*. Jame filosofiniais ir gyvenimiškais klausimais kalbinami dvylika vaikų ir paauglių su skirtingomis patirtimis iš įvairių socialinių grupių. Filme rodomi išskirtinai tik kalbantys vaikai (stambiu arba vidutiniu planu), o *vaikų kalba* tampa šios juostos branduoliu, aplink kurį sukasi veiksmas ir konstruojamas filmas. Filmo sumanymui pradžią davė literatūros kūrinys – Vandos Juknaitės pokalbių su ypatingo likimo vaikais knyga *Tariamas iš tamsos*, pirmą kartą išleista 2007 m., perleista 2012 m., filmo atsiradimo proga. Už šį kūrinį 2008 m. rašytoja buvo apdovanota Nacionaline meno ir kultūros premija „už santūrų humanizmą ir lietuvių literatūros lauko išplėtimą“. Šiame poskyryje išskiriami ir plačiau aptariami pagrindiniai kalbančio vaiko, kaip autentišką patirtį atskleidžiančio įvaizdžio bruožai. Ką filme galima atskleisti kalba? Kokį pasaulį atskleidžia vaiko kalba? Ką apie vaiko pasaulį atskleidžia filmas? Ką apie požiūrį į vaiką, jo galimybes atskleidžia recepcija?

Pasitelkiamas lyginamosios analizės metodas, lyginant filmą su V. Juknaitės knyga ir kitais „kalbančiais“ filmais. Pabaigoje, įvertinant filmo rezultatus, pateikiama *Pokalbių rimtomis temomis* recepcijos analizė.

²⁷³ Šerelytė, Renata (2007) Ištartas. *Šiaurės Atėnai*. 2007-12-15 Prieiga per internetą:

<https://www.rasyk.lt/knygos/tariamas-is-tamsos-pokalbiai-su-vaikai/3302.html> [žiūrėta 2017 06 17]

²⁷⁴ Juknaitė, Vanda (2004). Kaip kokia viena pamoka. Su Elze Kmitaite, Gabijos gimnazijos VIb klasės mokytoja, kalbasi rašytoja Vanda Juknaitė. *Šiaurės Atėnai*. 2004-08-28 nr. 714 Prieiga per internetą:

http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110116220952/http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=714&kas=straipsnis&st_id=2850 [žiūrėta: 2017 05 28]

5.1. Filmo sukūrimo aplinkybės ir formos parinkimas

Kaip jau minėta, *Pokalbius rimtomis temomis* sukurti įkvėpė V. Juknaitės knyga *Tariamas iš tamsos*. Ir, nors tai nėra literatūros ekranizacija, vis dėlto filmas remiasi knygos struktūra, kūrybos principais ir siekiniais. Pirmą kartą rašytojos pokalbį su VI-os klasės mokine Elze Kmitaite perskaičiau 2004 metais, išspausdintą savaitraštyje *Šiaurės Atėnai*. Jis paliko įspūdį pirmiausiai ne savo turiniu, bet pačiu sumanymu – kalbinti vaiką rimtais klausimais ir publikuoti „suaugusiųjų“ laikraštyje. Tai pasirodė labai postmodernus gestas, atskleidžiantis požiūrį į vaiką, kaip lygiavertį. Būtent dialogas ir „suaugusiųjų“ kontekstas, kuriame atsidūrė pašnekovas-vaikas, darė šį Juknaitės pasirinkimą išskirtinį. Knygoje, sudarytoje iš vien pokalbių su vaikais, tas kontekstas nebe toks ryškus, tačiau jį atstoja suaugusieji knygos adresatai, taip pat žinoma, ir pokalbių turinys. Ypatingas požiūris į vaikus, ko gero, tapo vienu stipriausių akstinių sukurti *Pokalbius*. Tačiau ne vieninteliu. Skaitant Juknaitės knygą, galima buvo prieiti kelių išvadų: vaikai gali būti daug patyrę, jie gali kalbėti apie savo patirtis, už tų patirčių visada „matosi“ suaugusieji, o už viso šito šviečiasi pati būtis. Taigi, filmas, pasinaudodamas gerąja knygos praktika, perėmė šiuos siekinius. Lygiai kaip ir dialogo formą, kuri, viena vertus, nesunkiai pasidavė perkeliama į kino plotmę, antra vertus, atnešė savų iššūkių.

Kalbant apie formą, svarbu pažymėti, kad Juknaitės knyga išsiskiria ne tik tuo, kad yra sudaryta iš dialogų, bet ir tuo, kad vaikų kalba yra palikta neredaguota, t.y., pasak Renatos Šerelytės, išlaikiusi „suaugusiųjų nesugadintą sakinių struktūrą, sintaksę.“²⁷⁵ Visa tai Šerelytė sieja su vaiko reprezentacijos autentiškumu: „Ar kas gali autentiškiau ir įtaigiau paliudyti vaiko gyvenimą nei pats vaikas?.. Juk suaugusieji rašydami kuria savo pasaulį, transformuodami tą, kuris turėtų liudyti.“²⁷⁶ Ši rašytojos mintis susisieja su ankstesniuose tyrimo skyriuose aptarta škotų profesorės Karen Lury įžvalga apie tai, kad kine „vaikas kaip gyvybinga ir emocionali būtybė per dažnai tampa įrankiu suaugusiųjų problemoms ir baimėms išreikšti ir nereprezentuoja savo paties interesų ir troškimų.“²⁷⁷ Vis dėlto dokumentiniame kine kalba negali būti redaguojama, taigi neįmanoma ir atsisakyti redagavimo, siekiant autentiškesnio vaiko vaizdavimo. Tačiau kinas turi savo konvencijas, ir kai kurių jų, kuriant *Pokalbius rimtomis temomis*, nuspręsta nepaisyti dėl jau minėtos

²⁷⁵ Šerelytė, Renata (2007) Ištartas. *Šiaurės Atėnai*. 2007-12-15 Prieiga per internetą: <https://www.rasyk.lt/knygos/tariamas-is-tamsos-pokalbiai-su-vaikai/3302.html>

²⁷⁶ Ten pat.

²⁷⁷ Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 109

priežasties. Visų pirma, vaikų kalba buvo sureikšmintą, jai suteikiant pirmenybę prieš vaizdą: atsisakyta įmantrių kompozicijų, kameros judesio, iškalbingų filmavimo lokacijų, detalių. Koncentruojamasi į kalbantį vaiką, filmuojamą stambiu arba vidutiniu planu. Nerodomi jokie asociatyvūs, jokie „dengimo“ kadrai, nepristatoma pokalbio geografinė, nerodoma, ką vaikas mato ir kas mato jį. Kadrai maksimaliai išvalomi nuo bet kokios kitos informacijos tam, kad visa informacija ir emocijos, kurias gauna žiūrovai, ateitų tik iš to, ką verbaliai ar neverbaliai išreiškia vaikai. Kitaip tariant, atsisakoma vizualinio triukšmo tam, kad būtų galima žiūrovų dėmesį nukreipti reikalinga linkme – į kalbantį vaiką, į kalbėjimo veiksmą, į kito žmogaus veidą.

5.2. Vaikų kalba: forma ir turinys

Juknaitės kūrybos tyrinėtoja Gitana Vanagaitė teigia, kad rašytoja literatūroje bando įtvirtinti filosofines kategorijas, tokias, kaip „ryšys, išsipareigojimas, atsakomybė, santykis“. Ir ji tai daro, pasak literatūrologės, „ieškodama vis kitos kalbos. Todėl esminis klausimas – kaip V. Juknaitės kuriamo alternatyvaus sąmoningomis vertybėmis grįsto pasaulio raktas – yra klausimas apie kalbą [...]“²⁷⁸ Kitais žodžiais tariant, prie vaikų Juknaitė atėjo, ieškodama priemonių kalbėti apie būtį:

Mintis klausti vaikų atėjo iš nevilties, galvojau, jie turėtų bent nesąmoningai prisiminti tą pirmą pradę tikrovę, kurioje atsivers jei ne pati paslaptis, tai bent jos atšvaitai. Kai vaikų žodžiuose pradėjo persišviesti amžinųjų knygų prasmės, buvau labai sukręsta. Žmogiškumą mumyse besąlygiškai pažadina kitas.²⁷⁹

Vaikų kalba *Tariamame iš tamsos* tampa priemone, galinčia išreikšti filosofines kategorijas. Kuo ta kalba ypatinga? Kas ją įgalina išreikšti tai, kas, rodos, neišreiškia? Juknaitė prisimena, kad kai savo rankose jau laikė pirmuosius pokalbius, anot jos, tai "ko visą gyvenimą ieškojo", iššifravusi juos pamatė, „kad vaikai kalba kažkokia

²⁷⁸ Vanagaitė, Gitana (2011). Pasakojimas apie negirdimą gyvybės širdį. *Metai*. Lietuvos rašytojų sąjungos mėnraštis. Nr. 10, spalio, 2011, p. 74-28. Prieiga internetą: http://www.saltiniai.info/files/literatura/LI00/Gitana_Vanagait%C4%97_Pasakojimas_apie_negirdim%C4%85_gyvyb%C4%97s_%C5%A1ird%C4%AF.LI2100C.pdf [žiūrėta 2017 05 29]

²⁷⁹ Kolevinskienė Žydronė (2009). „Man reikia gyvo žmogaus...“ Rašytoja, Nacionalinės premijos laureatė Vandą Juknaitę kalbina literatūrologė Žydronė Kolevinskienė. *Literatūra ir menas*, 2009 m. kovo 27 d., Nr. 13 (3230). Prieiga per internetą: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111023192837/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3230&kas=straipsnis&st_id=14452 [žiūrėta 2017 06 07]

nei šiokia, nei tokia kalba, kad jie lemena...“²⁸⁰ Būtent tas lemenimas ir tapo esmine sąlyga naujoms prasmėms atsirasti. Knygos recepcijoje apstu pavyzdžių, kur literatūros tyrinėtojai demonstruoja paprastų žodžių, atsidūrusių vaikų kalboje, virsmą filosofinėmis sąvokomis. Pvz., Šerelytė pastebi, kad „žodis „kažkas“ vaikų kalboje atlieka ne nuobodžią pasikartojimo ar neįvardijimo funkciją, o įgyja egzistencinio objekto (personalijos) statusą („Jei mes į šią žemę atėjom, tai mes čia kažkam reikalingi“, p. 40).“ O „bendratys, kuriomis kalba sutrikusio intelekto vaikas“, pasak Šerelytės, tai – „stulbinanti egzistencinė atvertis: jausti laiką kaip nedalomą substanciją.“²⁸¹ Vanagaitė pastebi, kad „kai Jonas, gimęs aštuntam vaikui šeimoje, sako: „Ir visada atsimenu: ateini ir taip matai tą tokį labai mažą vaikelį, tai labai kažkaip net keista“ (p. 159), jis paliudija nuostaba grindžiamą santykį su sunkiai verbalizuojama erdve, kurioje reiškiasi gyvybės ir gyvenimo slėpinio stebuklas ir kuriuos savo knyga liudija V. Juknaitė.“²⁸²

Filmo recepcijoje vaikų kalbos struktūra nėra nagrinėta, bet pateiksiu pavyzdį, kuriame, mano galva, atsispindi panašios kalbos transformacijos. Devynerių metų Vitalijos tėvams porai metų buvo atimtos tėvystės teisės, ir mergaitė tą laiką gyveno Paparčių globos namuose, kur aš ją pirmą kartą sutikau. Kai filmavome *Pokalbius*, Vitalija jau buvo grįžusi į šeimą. Filme ji pasakoja apie tą dieną, kai išvažiavo į Paparčių globos namus:

- Aš pirma buvau Elektrėnų globos namuose. Ir tokia buvo diena tenais... kad mano mama ir mano tėtis buvo atėję... dieną. Paskiau jie atėjo vakare. Ir šitas sako... Man paskiau direktorė pasakė, kad... reikia eiti krauti daiktus, nu, kad važiuosiu tiesiog į kitą tą... Bet aš paskiau buvau nakvynės namuose, penktadienį iš nakvynės namų aš važiavau... į Paparčius.
- O ką tavo gyvenime reiškia tas laikas, kurį tu gyvenai globos namuose?
- (ilga pauzė) Nieko.

Pasakojimas, sudėliotas iš nuotrupų, atmintyje išlikusių detalių: tėvai atėjo dieną, paskiau vakare, nakvynės namai, penktadienis, laikina vieta, kuri net neturi pavadinimo („kitą tą“). Visa tai nedaug pasako apie socialinę mūsų valstybės sistemą, vaikų

²⁸⁰ Susitikimo su rašytoja Vanda Juknaite (2014) vaizdo įrašas. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=RRwKXdzssp4> [žiūrėta 2017 06 05]

²⁸¹ Šerelytė, Renata (2007) Ištartas. *Šiaurės Atėnai*. 2007-12-15 Prieiga per internetą: <https://www.rasyk.lt/knygos/tariamais-is-tamsos-pokalbiai-su-vaikai/3302.html> [žiūrėta 2017 06 20]

²⁸² Vanagaitė, Gitana (2011). Pasakojimas apie negirdimą gyvybės širdį. *Metai*. Lietuvos rašytojų sąjungos mėnraštis. Nr. 10, spalio, 2011, p. 74-28. Prieiga internetą: http://www.saltiniai.info/files/literatura/LI00/Gitana_Vanagait%C4%97.Pasakojimas_apie_negirdim%C4%85_gyvyb%C4%97s_%C5%A1ird%C4%AF.LI2100C.pdf [žiūrėta 2017 05 29]

perkėlimo į globos namus modelį, tačiau apie subyrėjusį, sutrūkinėjusį vaiko pasaulį pasako labai daug. O Vitalijos atsakymas į klausimą apie tai, ką jai reiškia laikas, praleistas globos namuose („Nieko.“) virsta kone filosofiniu Niekiu, baigia tuštuma.

Vis tik reikia pripažinti, kad, žiūrint filmą, išvelgti vaikų kalbos egzistencializmą ir filosofiskumą kartais tiesiog neįmanoma dėl pokalbių buvimo laike. Čia nėra galimybės kaip knygoje atidžiau įsiskaityti, sugrįžti atgal. Tuo kinas pralaimi prieš literatūrą. Vis tik „judantys paveikslėliai“ turi ir ne vieną panašumą. „Filmas man patiko labiau negu knyga, nes čia galima matyti vaiko veidą“ – teigia anoniminis atsiliepimas po *Pokalbių rimtomis temomis* peržiūros Nacionalinės moksleivių akademijos vasaros sesijoje. Pati Juknaitė po filmo premjeros yra užsiminusi, kad pavydi kinui galimybės matyti / rodyti veidą, kuris, be abejonės jos kūrinyje yra, tačiau tik numanomas, nujaučiamas. Filme galima matyti ne tik veidą, bet ir laikyseną, stovėseną, sėdėseną, judesius. Tai leidžia autentiškiau patirti akimirkas, kuomet pvz., Borisui pritrūkus oro, jis išeina iš pasikalbėjimų kambario arba Erikas, be galo ilgai ir išraiškingai mąstęs, ištaria: „Ko dar norėtumėt paklausti?“ arba Jonas, kuris dingsta iš kadro ir vėl jame atsiranda, nuolatos mėtydamas į filmavimus atsineštą eglutės žaisliuką, pats savęs paklausia: „Kodėl aš mėtau?“, o paskui pats atsako: „Galbūt taip aš bandau išreikšti savo jausmus judesiais?“ – ir vėl švysteli žaisliuką už kadro.

Kitas kino pranašumas prieš literatūrą – galimybė girdėti intonacijas, vaikų balso tembrą, išgyventi pauzes laike. Štai Jonas *Pokalbiuose* pasakoja apie vienatvę:

Vienatvė... Vienatvė yra vienišumo jausmas, kada tu jautiesi, kad esi vienas, kad nėra nieko daugiau aplinkui, tu esi vienas žiauriame, liūdname pasaulyje, kuriame nėra beveik nieko gero.

Negirdint intonacijos, tekstas skamba patetiškai, tačiau Jonas šią mintį (kaip ir daugumą kitų) išsako dar patetiškiau negu galima įsivaizduoti ir perdėtai teatrališkai, taip iš banalaus sakinyo virsta stilizuotu pagal operetės ar muilo operos žanrą: viena vertus, supranti, kad kalbama rimtai, antra vertus, atsiranda distancija, kuri padeda nelengvą patirtį priimti. Balsas, intonacija svarbi, patiriant neregės Silvijos pasaulį. Ji pasakoja, kaip vaikystėje klasiškai šaipydavosi dėl to, kad ji nemato. Bet jei ir nepasakotų, jei tik skaitytų melancholiškas eiles, iš balso ir kiek atžarokų intonacijų galima suprasti, kad gintis gyvenime jai yra tekę. Arba Igno greitakalbe išsakytas atsivėrimas apie skyrybas:

Ai, nu man truputį liūdna dėl to tėčio, bet... ai, nieko ten nėra labai baisaus, tragiško... Nu gerai, kad aš jį esu nelabai matęs, nes man buvo du mėnesiai. Gerai, nes... Kažkaip neliūdna be to tėčio, nors ir man draugai sako, kad tėtis – didžiausias šeimos turtas, tai aš ir... arba tarkim sako: „Tualetas – tavo tėčio kabinetas“, tai aš jiems pasakau: „Galit tyčiotis, aš jo neturiu“.

Čia intonacijos varijuoja kaip gerai suderintame instrumente – nuo gailėsčio iki humoristinių natų ir tiesiog-patirtį praplečia iki balse perskaitomo „tvarkymosi“ su ta patirtimi, įveikos, vidinės jėgos.

Paklausta, kodėl vaikams užduodavo tokius sudėtingus klausimus, Juknaitė atsako: „Tik atrodo, kad egzistencinius klausimus mums užduoda moralistai ar filosofija. Klausimai vaikams nebuvo primesti. Man reikėjo tik be galo įsiklausyti, apie ką vaikų yra paklausęs gyvenimas.“²⁸³ Panašiu principu – įsiklausydama į vaikų patirtis – temas pokalbiams rinkau ir aš. Pagal temas ir patirtis ieškojome pašnekovų, nors pagrindinis atrankos kriterijus vis dėl to buvo susijęs su kalba – vaikų gebėjimas (ir noras) savo patirtį išreikšti. Patirtis suvokėme labai plačiai. Tai galėjo būti ir talentas, ir fizinė negalia, tėvų skyrybos, delinkventinis elgesys, netektis, gyvenimas daugiavaikėje šeimoje, gyvenimas pasiturinčioje šeimoje. Ne visas pageidaujamas temas pavyko „padengti“. Kai kuriomis kalbėtis man pačiai neužteko vidinių resursų - pavyzdžiui, apie netektį arba mergaičių iš socializacijos centro patirtis, – nors pirminiai susitikimai buvo įvykę. Iki filmavimų su dauguma vaikų praleidau nemažai laiko. Paruošiamajame etape bent kartą per savaitę susitikinėjome porą mėnesių arba ilgiau. Tik su socializacijos centro vaikais iki filmavimų buvau susitikusi vos porą kartų. Taigi, su dauguma vaikų turėjau laiko pasiruošti ir apgalvoti būsimą pokalbio eigą. Kiekvienas vaikas turėjo savo pagrindinę temą (skyrybos, nusikalstamumas, talentai, globos namų patirtis, pasiekimai, negalia ir t.t.), taip pat savo unikalios patirties, nebūtinai susijusios arba netiesiogiai susijusios su pagrindine tema (jų kasdienybė, pomėgiai, sapnai, kūryba, santykiai šeimoje arba su draugais), galiausiai kiekvienam užduodavau visiems bendrus klausimus – apie gyvenimą, mirtį, meilę, laimę, Dievą. Visus vienijanti tema, nors gal nebūtinai akivaizdi, buvo santykis, ryšiai tarp žmonių.

²⁸³ Kolevinskienė Žydronė (2009). "Man reikia gyvo žmogaus..." Rašytoją, Nacionalinės premijos laureatę Vandą Juknaitę kalbina literatūrologė Žydronė Kolevinskienė. *Literatūra ir menas*, 2009 m. kovo 27 d., Nr. 13 (3230). Prieiga per internetą: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111023192837/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3230&kas=straipsnis&st_id=14452 [žiūrėta 2017 06 07]

Po pirmų labiau struktūruotų pokalbių²⁸⁴, perėjau prie labiau spontaniškų, atsiduodama natūraliai pokalbio eigai, temas turėdama galvoje. Visi vaikai žinojo, kad filmas skirtas suaugusiems, taigi, jų kalbėjimas – irgi. Vienas pokalbis trukdavo nuo 20-ies minučių iki valandos, galutiniame rezultate į 65-ias minutes tilpo dvylikos pokalbių atkarpos.

Į filmą pateko pavykusios pokalbių dalys, tačiau ne visos. Kai kurių teko atsisakyti vardan struktūros, bendro filmo audinio, vengiant pasikartojimų. Taip pat nedidelį gabaliuką teko išimti vienos mamos pageidavimu, nes jai pasirodė, kad sūnus per daug atvėrė vidinio šeimos gyvenimo (papasakojo, ką močiutė galvoja apie jo tėtį).

Pavykusiais pokalbiais laikėme tuos, kurie buvo įdomūs žiūrėti, atitiko temą, galbūt formaliai tiko, pvz., filmo pradžiai arba pabaigai, tematiškai arba pagal nuotaiką siejosi su kitais pokalbiais, taip pat nediskreditavo kalbančiojo. Toliau pateiksiu keletą pokalbių ištraukų ir paaiškinsiu, kokios priežastys lėmė, kad jie yra arba nėra filme.

Filmas prasideda prologu, kur Rūta gestų kalba seka pasaką apie stebuklingą gėlę, kuri gręžiasi į saulę ir gali kalbėti. Ši pasaka tarsi užduoda temą filmui – kažkas, kas laikomas nekalbančiu (gėlė, o mūsų įsivaizdavimu – galbūt vaikas?), pasirodo, gali kabėti, o tai išgirdusieji lieka labai nustebę. Po šio prologo seka filmo pavadinimas, po to prasideda pagrindinis filmo veiksmas. Viena paskutinių montažo variantų filmą pradėdavo Jonas:

- Ne, ne, ne, ne, ne... Sunkiausia, tai pradžia, nežinau, kaip pradėti... Supraskit... sunku.... Vienąkart, kai aš dariau tą rašinėlį, man reikėjo visos valandos, kol sugalvojau. Pradžią. Nenorėčiau, kad jūs lauktumėt valandą. Kas norėtų taip? Neįsivaizduoju.
- Tai gali praleist pradžių ir pradėti nuo vidurio.
- Kai aš nuvažiuoju pas mamą, aš su ja draugauju, kalbuosi apie savo šeimą, apie draugus, apie klasiokus, apie šeimą, apie ją pačią, apie mokslus, apie šeimą, ir svarbiausia – apie šeimą. (...)

Šią ištrauką, greičiausiai buvau pasirinkusi dėl to, kad Jonas kalba apie pradžių, tarsi reflektuoja kaip sunku pradėti patį filmą. Taip pat jis primygtinai keturis kartus pakartoja žodį „šeima“, kuri tiesiogiai ar netiesiogiai vėliau tapo viena pagrindinių viso filmo temų. Teatrališka Jono laikysena, mano galva, irgi tiko pradžiai, nes jis kalba tarsi nerimtai, bet apie rimtus dalykus ir duoda žiūrovams laiko apsibrasti, palaipsniui keisti savo

²⁸⁴ Filmavimai vyko blokais. Vienam filmavimų blokui atsirinkdavome 2-3 vaikus, su kuriais aš porą mėnesių tiesiog susitikinėdavau be filmavimo grupės. Tarp pirmo iki paskutinio vaiko filmavimų praėjo devyni mėnesiai.

nuostatas nuo esamų – kad vaikai nerūpestingi ir nerimti – prie tų, kurias siūlo filmas – kad vaikai gali būti patyrę daugiau negu suaugusieji ir labai giliai tai išgyventi. Vėliau supratau, kad noriu šeimos temai leisti pačiai išplaukti iš vaikų pasakojimų ir filmo pradžiai pasirinkau kitą Jono ištrauką:

- Aš pirmąkart televizijoje. Kaip gali mane nukankint tai?
- Čia ne televizija.
- Nu, nors ir kino teatras – man tas pats. Svarbiausia kad bent kažkur aš esu.
- O ką tau reiškia „bent kažkur būti“?
- Kartais džiaugsmas, kartais – liūdesys.
- O klausyk, Jonai, o tai jeigu tavęs nerodo per televiziją, tai reiškia, kad tavęs nėra?
- Nu nebūtina mane rodyt per televiziją ar kino teatre, ar kur dar nors. Svarbiausia, kad bent mane kažkas mato, kad nors ir aplinkinis kažkoks senukas, kuris nori, kad jam kažkas paaukotų nors centą.

Šiuo epizodu įvardijamas vaiko poreikis būti matomam ir tarsi pratęsia prologe išsakytą mintį apie tai, kad vaikas gali kalbėti. Kitas pavyzdys – apie susišaukiančias temas. Jaroslavas, paklaustas, ar socializacijos centras yra tas pats, kaip kalėjimas, atsako:

- Ne, čia – kaip globos namai. Čia ir į lauką išleidžia, ir atostogų išleidžia, ir į visokius *Vichy* vandens parkus veža, ir į Lazdynų baseiną, į *Ledo areną*. Pavyzdžiui, vat, kai buvau susirinkęs penkiasdešimt pliusų, važiavau į *Ledo areną*. Čia paprasčiausiai daugiausiai kas pliusų turi, tuos ir veža arba į *Ledo areną* arba į *Akropolį* ten. Dar kur nors, į kiną.
- O tai už ką duoda pliusų?
- Nu pavyzdžiui, dirbi ten, parašo pliusus. Pavyzdžiui, kaip aš... Vakar manęs paprašė šitą kambarį sutvarkyt. Parašė plius septynis. Kaip daugiausiai gali rašyt plius penkis. Jau plius septyni, plius keturiolika, jau reikia rašyt tarnybinį.

Šis socializacijos centro kasdienybės apibūdinimas atsirado filme, visų pirma, dėl to, kad savo žodynu (valdiški kasdienybės žodžiai – „pliusai“, „tarnybinis“) ir intonacija liudija susitaikymą (ar bent jau prisitaikymą) su gyvenimu nelaisvoje sistemoje, kur džiaugsmas ir pramogos „išrašomos“, „uždirbamos“, jos nėra natūrali gyvenimo dalis, nėra duotybė. Kita priežastis – lygiai tie patys Jaroslavo minimi pramogų objektai netikėtai

pasikartojo Ievos naratyve, kuris filme seka netrukus po to. Ji dalijasi rūpesčiais dėl gimtadienio šventimo:

(...) Nes ten aš pirmiausia norėjau švęst baseine, tada tokia Greta šventė baseine. Nu tai kad nesikartot... Tada galvojau: „O, švęsiu čiuožykloj!“, nu, Ledo arenoj. Tada tokia Nerija šventė Ledo arenoj. O dabar dar nesugalvojau, kur švęsiu.

Tie patys elementai, atsidūrę skirtinguose kontekstuose, praplečia vienas kito prasmę. Ieva kenčia dėl per didelės pasiūlos, Jaroslavas – dėl nepritekliaus, tačiau jie tampa susieti tų pačių laisvalaikio ir pramogų ikonų. Taigi, ne tik vaikų kalbos turinys ir forma atskleidžia pasaulį, bet ir atskirų pasakojimų sąskambiai. Būtent tie sąskambiai ir leidžia kalbėti apie filmą, kaip kūrinį, o ne tik liudijimų rinkinį.

Toliau bandysime aptarti filmo struktūrą.

5.3. Struktūra: kalba – kaip naratyvas ir kaip ritmas

Iš tiesų pati Juknaitė, kalbėdama apie tai, kodėl jos knyga visgi gali būti laikoma literatūra, pasitelkia dokumentinį kiną, kaip pavyzdį. Pasak jos, „kinas jau seniai išmoko dokumentinį kadrą paversti daugiaprasme metafora [...] Kodėl gi to negalėtų daryti literatūra?“²⁸⁵ Vis dėlto kine tradiciškai metaforos randasi iš vaizdų, o ne kalbos kompozicijų, ir, prieš imdamasi filmo, aš nebuvo tikra, kad kalbantis vaikas „su vaizdu ir garsu“ veiks taip pat, kaip įsivaizduojamai matomas ir girdimas, aprašytas knygoje. Nebuvo abejonių, kad pokalbius pavyks įrašyti, bet kaip juos sudėlioti, kad rastųsi visuma?

Kino istorijoje yra pavyzdžių, kuomet filmą sudaro tiesiog atsakymai į klausimus. Toks buvo Kieślowskio dokumentinis filmas ironišku pavadinimu *Kalbančios galvos* (*Gadające głowy*, 1980), kuriame nuo vienerių iki šimto metų amžiaus Lenkijos gyventojams jis uždavė keturis klausimus: „Kada gimei?“, „Kas esi?“, „Kas tau svarbiausia?“, „Ko norėtum, ko lauki iš ateities?“. Nors, pasak Pipinytės, filme „matome tik

²⁸⁵ Kolevinskienė Žydronė (2009). "Man reikia gyvo žmogaus..." Rašytoją, Nacionalinės premijos laureatę Vandą Juknaitę kalbina literatūrologė Žydronė Kolevinskienė. *Literatūra ir menas*, 2009 m. kovo 27 d., Nr. 13 (3230). Prieiga per internetą: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viasas/20111023192837/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3230&kas=straipsnis&st_id=14452 [žiūrėta 2017 06 07]

„kalbančių galvų“ atsakymus, bet kartu filmas – tautos, jos mentaliteto, vertybių portretas.“²⁸⁶

Kalbančios galvos turi aiškią formalią dramaturgiją: klausinėjami žmonės filmo eigoje tampa vis vyresni. Nei Juknaitės knygoje, nei *Pokalbiuose* tokio formalaus visa apjungiančio struktūrinio elemento nėra. Todėl reikėjo atrasti būdą, kaip „sukabinti“ pokalbius į bendrą kūrinį. Filmuose, kur pasakojamos (arba rodomos) kelios atskiros istorijos, galimi du struktūros variantai. Pirmas, tai – „vagonėlių“ principas, kai viena išbaigta istorija seka kitą (taip „sumontuota“ Juknaitės knyga) arba „pynės“ principas – kai pasakojimai persipina tarpusavyje²⁸⁷. Mes pasirinkome antrąjį variantą – gretinant, jungiant ir priešpriešinant atskirus pokalbius, sukurti vieną bendrą pasakojimą.

Pasakojimas buvo konstruojamas keliais sluoksniais – *naratyvo*, *emociniu* ir *ritminiu*. Dauguma vaikų pokalbių turi savo atskiras kulminacijas *naratyvo* lygmenyje. Čia pakilimai ir nusileidimai kuriami informacijos dozavimo principu – iš pradžių atskleidžiamos kelios detalės, vėliau detalių daugėja, istorija pilnėja. Pvz., Jonas iš pradžių tarsi juokaudamas kalba apie vienatvę, pamažu sužinome, kad jis gyvena su močiute, o galiausiai jis mums pristato „nesimatymo su mama rekordą“. Saulė pradžioje pasakoja, kad dažnai būna viena, kad jai rūpi, jog mama būtų laimingesnė, vėliau sužinome, kad jos tėvai išsiskyrę, ir galiausiai filmo finale ji pasidalina sapnu apie sugrižtantį tėtį, kuris „galbūt susitaikys su mama“. Kaip jau minėta pavyzdyje su tais pačiais Jaroslavo ir Ievos lankomais pramogų centrais, kai kurie vaikų naratyvai susisiečia ir sukuria sąskambius, praplėsdami, papildydami vienas kitą. Pavyzdžiui, toks susisiekimas įvyksta, kai Ignas pakomentuoja anksčiau žiūrovų girdėtą Deivido repliką, kad nereikia prie nieko prisirišti, nes paskui vis tiek reikės išsiskirti.

Emociniame lygmenyje pasakojimas vystosi patirčių ir jausmų sudėtingėjimo principu: prasidėjęs nuo teatrališkai, kartais komiškai savo patirtis nupasakojančio Jono pasirodymo, filmas emociškai aukščiausią tašką pasiekia, kai Borisui „relakse“ ima trūkti oro, ir jis išeina iš kadro. Po šio epizodo galima įkvėpti oro kartu su galvojančiu, ką pasakyti, Eriku, o paskui vėl pasinerti į gimtadienio organizavimo sunkumus. Taip skirtingų pašnekovų patirtys kuria vientisą emocinį piešinį.

Įdomiausia ir sudėtingiausia, man, kaip režisieriui, šio filmo montažo plotmė – *ritmas*. Vizualiai filmas gana monotoniškas: visada panaši aplinka, panaši šviesa, panašūs

²⁸⁶ Pipinytė, Živilė (2014). Tikrovės pavidalai. Tiesa apie pasaulį ir dokumentinis kinas. *Kinas*. Prieiga per internetą: <http://www.zurnalaskinas.lt/tema/2014-10-01/Tikroves-pavidalai> [žiūrėta 2017 06 07]

²⁸⁷ Tokių filmų pavyzdžiai – ilgo stebėjimo projektai „7 Up“ (1964), „Born in the USSR“ (1991-...).

rakursai. Ritmą padeda kurti trijų stambumų variacijos (vidutinis, stambus, superstambus planas) ir intonacijų, balsinės raiškos, kalbėjimo ir pauzių kaita. Greitas kalbėjimas montuojamas su lėtu, skaidrus balsas – su dusliu, čiauškėjimas – su lemenimu, garsumas – su tyla gestų kalboje, švelnumas – su atžagarumu, turtingas žodynas – su skurdžiu. Paraleliai montavome po dvi (Jonas ir Saulė, Silvija ir Vitalija) arba tris (Vėliučionių vaikinai) istorijas. Jas siejo panaši tematika ir skirtingi kalbėjimo būdai. Pvz., Jonas nenustygsta kadre, vaidina, o Saulė kalba ramiai, ji tik šiek tiek siūbuoja nuo vienos kojos ant kitos. Ramybė paryškina nerimastingumą ir atvirkščiai. Deividas sklandžiai pasakoja apie Kastanėdą ir kitus pasaulius, o Jaroslavas vartoja valdišką terminologiją ir pasakoja apie „plusų ir minusų“ sistemą socializacijos centre. Vienas pulsuoja laisvę, kitas paklūsta sistemai. Silvija skaito eiles, kalba užtikrintai, o Vitalija daro dideles pauzes, jos sakiniai – tik iš vieno žodžio. Taip ne tik verbalinė, bet ir neverbalinė kalba sudaro sąskambius, iš kurių beveik muzikiniu principu susidaro visuma. Ji neturi vieno naratyvinio pasakojimo, ją veikiau jungia minėtų sąskambių harmonija. Gal dėl to šios visumos patyrimas galiausiai pats yra sunkiai verbalizuojamas. Tačiau tokia kompozicija susišaukia ir su Juknaitės išsakyta mintimi, kad „svarbu tai, kad mes girdime vieni kitus, ne žodžiai, ne tai, apie ką mes kalbamės.“²⁸⁸

Apibendrinant galima pasakyti, kad filmo herojaus – kalbančio vaiko – pasirinkimas ne tik pasitarnavo autentiškam pasaulio liudijimui, bet ir sudarė galimybes eksperimentuoti su kino forma, išplėsti kalbos vaidmenį kine, neapsiribojant kalba tik kaip informacijos nešėja ar komunikacijos įrankiu, bet padarant ją pagrindine ritmo kūrimo priemone ir terpe metaforoms rasti.

5.4. Recepcija: filmo vertinimo problemos ir prieštaravimai

Pokalbių rimtomis temomis premjera įvyko 2012 m. rudenį ir, nors itin didelio žiūrovų skaičiaus šalies kino teatruose nesulaukė²⁸⁹, filmas buvo pakankamai plačiai nušviestas spaudoje, nominuotas *Sidabrinės gervės* apdovanojimui, dalyvavo eilėje tarptautinių kino festivalių (Doc Point (Suomija Estija), Zagreb Dox (Kroatija), Nordic Film

²⁸⁸ Kolevinskienė Žydronė (2009). "Man reikia gyvo žmogaus..." Rašytoją, Nacionalinės premijos laureatę Vandą Juknaitę kalbina literatūrologė Žydronė Kolevinskienė. *Literatūra ir menas*, 2009 m. kovo 27 d., Nr. 13 (3230). Prieiga per internetą: http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111023192837/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3230&kas=straipsnis&st_id=14452 [žiūrėta 2017 06 07]

²⁸⁹ Kino teatruose filmą pamatė 2009 žiūrovai. Lietuvos kino centro duomenys. Prieiga per internetą: <http://www.lkc.lt/kino-populiarinimas-2/statistiniu-duomeniu-ataskaitos/>

Days (Vokietija), Docu Days UA (Ukraina) ir kituose), pelnė apdovanojimus Ukrainoje (2013), Baltarusijoje (2013), Gruzijoje (2017). Po filmo premjeros pasirodė šešios recenzijos Lietuvos kultūrinėje spaudoje, kuriomis remsiuosi filmo recepcijos analizėje: *Vaikai kalba* (Pipinytė, *7 meno dienos*), *Herojai bando patarti režisieriui* (Rūta Birštonaitė, žurnalas *Kinas*), *Prie skausmo zonos priartėjus* (Ridas Viskauskas, kultūros portalas *Kulturpolis*), *Pasaulis iš vaikų perspektyvos. Aptarimas dviese* (Rūta Oginskaitė, Rasa Bieliauskaitė, Lietuvių filmų centro tinklalapis www.lfc.lt), *Apie kino kasinėjimus ir kino žinutes* (Rasa Paukštytė, *Verslo žinios*), *Pravertas vaiko pasaulis* (Grėtė Šmitaitė, *Šiaurės Atėnai*). 2013 m. *Pokalbiai rimtomis temomis* buvo išrinktas oficialiu Lietuvos atstovu siekti JAV Kino akademijos Oskaro apdovanojimo geriausio filmo užsienio kalba kategorijoje. Ta proga pasirodė ir dvi filmo recenzijos žinomuose JAV kino tinklalapiuose *The Hollywood Reporter* (Sheri Linden) ir *Indie Wire* (Carlos Aguilar). Jos taip pat įtrauktos į recepcijos skiltį.

5.4.1. Vertinimo problemos

Aptardami Juknaitės knygą, dauguma literatūros kritikų įvardija tam tikrą pasimetimą, nežinojimą, kaip vertinti šį kūrinį nes, pasak literatūrologės Žydronės Kolevinskienės, „įprasti kūrinio analizės įrankiai čia lyg ir netinka.“²⁹⁰ Jai antrina rašytoja Renata Šerelytė, teigdama Juknaitės kūriniiui negalinti „taikyti šabloniško literatūros kritiko vertinimo“. Ir tai, pasak jos, „natūralu, nes pokalbiai su ypatingo likimo vaikais neapibrėžiami literatūrologinėmis sąvokomis, neanalizuojami siužeto, pasakotojo, psichologinio personažų traktavimo, kompozicijos, teksto segmentų atžvilgiu.“²⁹¹ Panašios netikrumo tendencijos stebimos ir kalbant apie filmą. Rūta Oginskaitė prisipažįsta negalinti „aptarti *Pokalbių rimtomis temomis* epizodas po epizodo, žiūrėti iš šalies ir narstyti, „kaip tas padaryta“, nes tai būtų aptarimas vaikas po vaiko, dar vienas „kūrybinis“ ėjimas jų tikrų, negyjančių negandų maršrutu.“²⁹² Rasa Paukštytė *Pokalbius* vadina „filmu – „neformatu“

²⁹⁰ Kolevinskienė Žydronė (2009). "Man reikia gyvo žmogaus..." Rašytoja, Nacionalinės premijos laureatė Vandą Juknaitę kalbina literatūrologė Žydronė Kolevinskienė. *Literatūra ir menas*, 2009 m. kovo 27 d., Nr. 13 (3230). Prieiga per internetą:

http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111023192837/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3230&kas=straipsnis&st_id=14452 [žiūrėta 2017 06 17]

²⁹¹ Šerelytė, Renata (2007) Ištartas. *Šiaurės Atėnai*. 2007-12-15 Prieiga per internetą:

<https://www.rasyk.lt/knygos/tariamais-is-tamsos-pokalbiai-su-vaikai/3302.html> [žiūrėta 2017 06 17]

²⁹² Oginskaitė, Rūta. Bieliauskaitė, Rasa (2012). *Pasaulis iš vaikų perspektyvos. Aptarimas dviese*. „Pokalbiai rimtomis temomis“: dokumentinio kino kritikės Rūtos Oginskaitės recenzija, vaikų psichologės, mokslų daktarės Rasos Bieliauskaitės komentaras. *www.lfc.lt* 2012 spalio 18 d. Prieiga per internetą:

<http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=9658> [žiūrėta 2017 06 17]

arba „filmu-antiteze lietuviškai poetinės dokumentikos tradicijai“, kitur ji pažymi, kad „nelabai lengva nusakyti, kur *Pokalbiuose* baigiasi kino filmo ir kur prasideda socialinio projekto ribos“.²⁹³

Su šiuo sunkumu apibrėžti kriterijus ir parinkti analizės įrankius galbūt galima sieti tikrai prieštarigus filmo vertinimus. Pavyzdžiui, kalbant apie kino formą, nuomonės išsiskiria radikaliai. Rūta Birštonaitė teigia, kad kūrybos metodo filme praktiškai atsisakoma, „kai pati būdama už kadro [režisierė - G.B.] tiesiog klausinėja vaikų apie laimę, meilę, šeimą ir pan.“²⁹⁴ Nors pripažįsta, kad „kūrinys asketiškas, sudėliotas vengiant bereikalingų apnašų“, tačiau mano, kad „tai ir lengviausias kelias – tiesiog paimti vaikų pasakojimus ir sujungti juos muzikiniais intarpais.“²⁹⁵ Grėtė Šmitaitė taip pat pasigenda režisūrinių interpretacijų: „Nėra abejonės, kad šis filmas nėra „Panoramos“ reportažas, tačiau vaikų kalbėjimas tiesmukas, neapgautas ir neapsaugotas režisierės interpretacijos.“²⁹⁶ Pipinytės vertinimai dar griežtesni, jos manymu, *Pokalbiams rimtomis temomis* stinga praktiškai visko – „formos, akcentų, pagrindinės minties formulavimo ir raidos. Toks įspūdis, kad sukeitus pokalbius vietomis, filme niekas nepasikeistų“²⁹⁷. Tuo tarpu, Rasos Paukštytės nuomone, būtent pokalbių išdėstymas ir kompozicija liudija „gryną profesionalumą.“²⁹⁸ Jos teigimu, „filmas pasižymi neakivaizdžia, vos juntama vidine dramaturgija – su emocijomis, o ne turinio peripetijomis.“²⁹⁹ Tai, kad filmo kompozicija nėra atsitiktinė, o režisūra ten egzistuoja, pastebi ir Sheri Linden iš *The Hollywood Reporter*. Amerikiečių apžvalgininkės manymu, „režisierė atrado tinkamą savo medžiagos pulsą, užsibūdama tyloje ir pauzėse, ten, kur daug kitų režisierių tiesiog nukirptų kadra.“³⁰⁰ Linden kolega Carlos Aguilar iš *Indiewire* taip pat atkreipia dėmesį į filmo formą, kaip sąmoningą režisūrinių pasirinkimų kurti filmą „iš vien būtiniausių dalykų (*bare essentials*).“³⁰¹

²⁹³ Paukštytė, Rasa (2012). Apie kino kasinėjimus ir kino žinutes. *Verslo žinios*. Prieiga per internetą:

<http://www.vz.lt/apps/pbcs.dll/article?AID=/20121214/Article/312149955#ixzz4hzYm513F> [žiūrėta 2017 06 17]

²⁹⁴ Birštonaitė, Rūta. Herojai bando patarti režisieri. *Kinas*. Prieiga per internetą: <http://www.zurnalaskinas.lt/musu-kinas/2012-12-01/Pokalbiai-rimtomis-temomis> [žiūrėta 2017 06 06]

²⁹⁵ Ten pat.

²⁹⁶ Šmitaitė, Grėtė (2013). Pravertas vaiko pasaulis. *Šiaurės Atėnai*. Prieiga per internetą:

<http://www.satenai.lt/2013/11/08/pravertas-vaiko-pasaulis/> [žiūrėta 2017 06 18]

²⁹⁷ Pipinytė, Živilė (2012). Vaikai kalba. *7 meno dienos*. Nr. 37 (1005), 2012-10-19 Prieiga per internetą:

<http://www.7md.lt/kinas/2012-10-19/Vaikai-kalba> [žiūrėta 2017 06 17]

Savo recenzijoje Ž. Pipinytė prisimena kažkada diskutavusi apie „Šiaurės Atėnuose“ spausdintą rašytojos Vandos Juknaitės pokalbių su vaikais ciklą. Ji įvardija tuos pačius priekaištus Juknaitės tekstams, kaip ir filmui: „pristigo aiškios literatūrinės tų pokalbių formos, medžiagos atrankos, akcentų“.

²⁹⁸ Paukštytė, Rasa (2012). Apie kino kasinėjimus ir kino žinutes. *Verslo žinios*. Prieiga per internetą:

<http://www.vz.lt/apps/pbcs.dll/article?AID=/20121214/Article/312149955#ixzz4hzYm513F> [žiūrėta 2017 06 17]

²⁹⁹ Ten pat.

³⁰⁰ Linden, Sheri (2013). Conversations on Serious Topics: Film Review. *The Hollywood Reporter*. Prieiga per internetą:

<http://www.hollywoodreporter.com/review/conversations-serious-topics-film-review-667401> [žiūrėta 2017 06 18]

³⁰¹ Aguilar, Carlos (2013). Foreign Oscar Entry Review: Conversations on Serious Topics. *www.indiewire.com*, Dec 10, 2013. Prieiga per internetą: <http://www.indiewire.com/2013/12/foreign-oscar-entry-review-conversations-on-serious-topics-pokalbiai-rimtomis-temomis-169104/> [žiūrėta 2017 06 18]

5.4.2. Vaikų kalba ir tiesmuki klausimai

Nors skyriaus pradžioje vaikų kalbą įvardinome kaip filmo branduolį, recepcijoje tam skiriama tikrai nedaug dėmesio. Apie tai, kad filmas yra „ir apie kalbą kaip mąstymo įrankį“ savo recenzijoje užsimena Paukštytė, o „kalbėjimą, kaip vizualų veiksmą ir procesą“ pažymi Viskauskas. Viena vertus, menkas dėmesys kalbai, ko gero, natūralus, nes, skirtingai nuo literatūros, žiūrint filmą kine ar per televiziją, nėra galimybės įsiskaityti į sakinius, stabtelėti, atsukti atgal, be to, neverbalinė ir vizualinė raida kine yra įtaigesnė. Antra vertus, ypatingos vaikų patirtys, išreikštos verbaliai ir neverbaliai, natūralu, nustelbė kitus filmo bruožus.

Vis dėlto vienas kalbinis aspektas neliko nepastebėtas. Tai – vaikams užduodami klausimai, o konkrečiai – jų tiesmukumas. Pastabos apie tai kartojasi ne vienoje recenzijoje: „toks tiesmukumas kartais sunkiai pakeliamas“³⁰² (Birštonaitė); „kartais net apmaudu girdėti tokius banalius klausimus. Todėl pradedi „sirgti“ už tuos, kurie nenori kartoti banalybių.“³⁰³ (Pipinytė); „Bendraudama su vaikais režisierė vis dėlto neišvengė tiesmukumo [...]“³⁰⁴ (Paukštytė). Kitur kalbama apie „vos vos jaučiamą tardymo šaltį“³⁰⁵ (Oginskaitė) arba apie tai kad vaikų atsakymai „iškvočiami, kad ir švelniu balsu“³⁰⁶ (Birštonaitė). Nors šios pastabos atrodo susijusios ne su vaikų kalba, norisi į jas trumpai sureaguoti.

Tai, kad klausimų formuluotės neblizga „juknaitiška“ išmintimi, buvo aišku jau montuojant filmą. Montažo režisierius Danielius Kokanauskis juokaudamas siūlė pakeisti filmo pavadinimą į „Protingi atsakymai į *durnus* klausimus.“ Galbūt šis alternatyvus pavadinimas ir tapo pagrindine nuostata, kaip elgtis: atsakymai mums buvo svarbesni. Jeigu atsakymas buvo nebanalus, galėjome nekreipti dėmesio į klausimo banalumą. Žinoma, visur, kur buvo įmanoma apsieiti be jų, klausimų atsisakyta, jie palikti tik ten, kur buvo būtini pokalbio eigai suprasti. Tai, kad žiūrovai pradeda sirgti už vaikus, „nenorinčius kartoti

³⁰² Birštonaitė, Rūta. Herojai bando patarti režisieriui. *Kinas*. Prieiga per internetą: <http://www.zurnalaskinas.lt/musu-kinas/2012-12-01/Pokalbiai-rimtomis-temomis> [žiūrėta 2017 06 18]

³⁰³ Pipinytė, Živilė (2012). Vaikai kalba. *7 mėno dienos*. Nr. 37 (1005), 2012-10-19 Prieiga per internetą: <http://www.7md.lt/kinas/2012-10-19/Vaikai-kalba> [žiūrėta 2017 06 17]

³⁰⁴ Paukštytė, Rasa (2012). Apie kino kasinėjimus ir kino žinutes. *Verslo žinios*. Prieiga per internetą: <http://www.vz.lt/apps/pbcs.dll/article?AID=/20121214/Article/312149955#ixzz4hzYm513F> [žiūrėta 2017 06 17]

³⁰⁵ Oginskaitė, Rūta. Bieliauskaitė, Rasa (2012). Pasaulis iš vaikų perspektyvos. Aptarimas dviese. „Pokalbiai rimtomis temomis“: dokumentinio kino kritikės Rūtos Oginskaitės recenzija, vaikų psichologės, mokslų daktarės Rasos Bieliauskaitės komentaras. *www.lfc.lt* 2012 spalio 18 d. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=9658> [žiūrėta 2017 06 17]

³⁰⁶ Birštonaitė, Rūta. Herojai bando patarti režisieriui. *Kinas*. Prieiga per internetą: <http://www.zurnalaskinas.lt/musu-kinas/2012-12-01/Pokalbiai-rimtomis-temomis> [žiūrėta 2017 06 18]

banalybių“, laikau šio kūrinio pasiekimu. Yra filme vieta, kai paauglys iš socializacijos centro, paklaustas, ar ką nors myli, atsako klausimu: „ką mylėt galima?“, o patikslinus, kad galima mylėti „kokį artimą žmogų“, atrėžia: „Taigi sakiau, kad nėra pas mane tokių.“ Ir iš tikrųjų tik ką jam buvo užduotas klausimas: „Kas yra tavo artimiausias žmogus?“, į kurį atsakymas buvo: „Pats.“ Taigi, kaip ir aišku, kam dar klausti? Žiūrint filmą kartu su auditorija, toje vietoje tikrai galima jausti, kaip publika „serga“ už paauglį, dažnai išreikšdama jam palaikymą juoku ar šypsena, ir greičiausiai bent jau laikinai nemėgsta nedėmesingos klausinėtojos. Kita vertus, šis natūraliai įvykęs pokalbio nesusipratimas sulaukia labai autentiškos paauglio reakcijos ir pasitarnauja atskleidžiant jį, kaip orią asmenybę.

Ir dar – *durno klausimo* pavyzdys. Kito paauglio tame pačiame socializacijos centre klausiama: „Ar daugiau yra gerų ar blogų žmonių?“ Pats klausimas, žinoma, yra arba filosofinis, arba banalus. Tačiau atsakymas yra vertingas, nes atskleidžia jaunuolio patirtį, pasaulį, kuriame jis gyvena: jo nuomone, tarp jaunų žmonių (vaikų) daugiau yra blogų, o tarp suaugusiųjų – daugiausia geriančių. Viena vertus – ne naujiena, antra vertus – kažkam tenka gyventi tokiame pasaulyje.

5.4.3. Diskusija apie etiką

Kaip jau pastebėta ankstesniuose šio tyrimo skyriuose, kalbėdami apie dokumentinius filmus su vaikais, kino kritikai dažniausiai neapsieina be etikos klausimų kėlimo. Apstu jų ir *Pokalbių rimtomis temomis* recenzijose. Paukštytė etiką priešpriešina su meniškumu³⁰⁷: „Bet kai tik filme atsiranda daugiau meno – iškart pakvimpa savanaudiškumu, vaikų pasitikėjimo išdavyste, kai bent šiek tiek perlenkiama su socialumu – iškart kyla klausimas, o kur kinas, kur menas?“³⁰⁸ Šmitaitė kelia klausimą, „ar nepiktnaudžiaujama vaiko atvirumu, ar jis netampa marionete, kurią šiek tiek pajudindama režisierė lengvai sujaudina žiūrovus?“³⁰⁹ Netiesiogiai jai atsako Viskauskas, teigdamas, kad „etikos riba neperžengta, kenčiantys herojai nepažeminti“. O vėliau dar priduria, kad „*Pokalbiai* negramzdina žiūrovų į neviltį, nemanipuliuoja jų emocijomis.“³¹⁰ Pipinytė

³⁰⁷ Ši priešprieša jau buvo iškilusi ir aptarta skyriuje apie A. Matelio *Prieš parsikrendant į žemę*.

³⁰⁸ Paukštytė, Rasa (2012). Apie kino kasinėjimus ir kino žinutes. *Verslo žinios*. Prieiga per internetą:

<http://www.vz.lt/apps/pbcs.dll/article?AID=/20121214/Article/312149955#ixzz4hzYm5l3F> [žiūrėta 2017 06 17]

³⁰⁹ Šmitaitė, Grėtė (2013). Pravertas vaiko pasaulis. *Šiaurės Atėnai*. Prieiga per internetą:

<http://www.satenai.lt/2013/11/08/pravertas-vaiko-pasaulis/> [žiūrėta 2017 06 18]

³¹⁰ Viskauskas, Ridas (2012). Prie skausmo zonos priartėjus. *www.kulturpolis.lt*, 2012-11-09 Prieiga per internetą: <http://www.kulturpolis.lt/old/main.php/id/347/lang/1/nID/10644> [žiūrėta 2017 06 18]

išskiria vieną epizodą filme, kur rodomas teatrališkai apie skaudžias patirtis pasakojantis berniukas. Kritikės manymu, „režisierė pati turėjo išgirsti intonaciją, kuri ne vienam nuskambės kaip maivymasis, apsaugoti herojų ir mus nuo tokios reakcijos.“³¹¹ Kilusį norą apginti vaikus nuo režisierės, tiesa, autoironiškai, pripažįsta ir Oginskaitė. „Isijautusi į vaikų gynėjos nuo dokumentininkų poziciją“³¹², ji tarsi apibendrina kritikus užplūstančius jausmus, ironiškai retorišku klausimų ir kaltinimų pliūpsniu: „Jie kankina beginklius vaikus negailestingais klausimais! O vaikai gal nežino, kad jie gali atsisakyti kalbėti apie tai, kas skauda! Jie turi teisę atsisipirti suaugusiajam! Bet ar pajėgtų?“³¹³ Iš tiesų įdomiausia yra tai, kad kritikė neapsiriboja klausimų įvardijimu, bet ieško atsakymų į klausimus kartu su vaikų psichologe, mokslų daktare Rasa Bieliauskaite. Išsamus psichologės komentaras pateikiamas kaip antra filmo recenzijos dalis. Šiame komentare, psichologė, galima sakyti, apgina režisierę nuo kritikų, kurie gina vaikus nuo režisierės. Kalbant be ironijos, svarbu pažymėti tai, kad šis komentaras – tai reakcija ne į filmą, bet į filmo recepciją, į vertintojų nuostatas vaikų ir sudėtingų jų patirčių atžvilgiu.

5.4.4. Prielaidos vaikų emancipacijai

Dar vienas dalykas, į kurį norisi atkreipti dėmesį, kalbant apie filmo recepciją, yra recenzijose atsispindinčios vertintojų nuostatos vaikų atžvilgiu. Nors vienas filmo tikslų buvo parodyti mąstančius vaikus, turinčius vidinį pasaulį, recenzijose aptinkami kai kurie kino kritikų pasisakymai reprezentuoja visai priešingus įsivaizdavimus. Pvz., Šmitaitė rašo: „<...> vaikas atsiveria visas, nieko neslėpdamas, **galbūt net nesuprasdamas, kad atsiveria žiūrovams**, o ne tik tai tetai ir dėdei su kamera, kurie pastaruoju metu jį taip dažnai aplanko.“³¹⁴ Turint galvoje, kad filmuoti vaikai nuo 8 iki 17 metų amžiaus, o filmuota buvo tam tikrose specialiai filmavimui paruoštose patalpose su dviem didelėmis kameromis, apšvietimu ir mikrofonais, mintis, kad vaikas galėjo nesuprasti esantis filmuojamas, neturi jokie pagrindo. Kitur Šmitaitė išreiškia mintį, kad vaikų kalbėjimas filme „**neapsaugotas režisierės interpretacijos. Jie patys lieka atsakingi už savo kalbą, už savo atvirumą. Ar**

³¹¹ Pipinytė, Živilė (2012). Vaikai kalba. 7 meno dienos. Nr. 37 (1005), 2012-10-19 Prieiga per internetą: <http://www.7md.lt/kinas/2012-10-19/Vaikai-kalba> [žiūrėta 2017 06 17]

³¹² Oginskaitė, Rūta. Bieliauskaitė, Rasa (2012). Pasaulis iš vaikų perspektyvos. Aptarimas dviese. „Pokalbiai rimtomis temomis“: dokumentinio kino kritikės Rūtos Oginskaitės recenzija, vaikų psichologės, mokslų daktarės Rasos Bieliauskaitės komentaras. *www.lfc.lt* 2012 spalio 18 d. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=9658> [žiūrėta 2017 06 17]

³¹³ Ten pat.

³¹⁴ Šmitaitė, Grėtė (2013). Pravertas vaiko pasaulis. *Šiaurės Atėnai*. Prieiga per internetą: <http://www.satenai.lt/2013/11/08/pravertas-vaiko-pasaulis/> [žiūrėta 2017 06 18]

jie visada norės būti tokie atviri?“³¹⁵ Vaikų atsakomybė už savo kalbą ir atvirumą čia suvokiama kaip kritikuotinas dalykas, vėlgi tikriausiai vadovaujantis nuostata, kad vaikai nepajėgūs patys būti atsakingi už savo mintis. Labai malonybiškai, bet apie tą patį rašo Birštonaitė, komentuodama epizodą apie tylintį berniuką filme: „kai **matai, kaip jis, visas nutviekstas saulės <...> bergždžiai mėgina kažką ištraukti iš savo mielos tuščios galvelės**, ima atrodyti, kad kartu su juo prikelsi iš atminties kai ką labai seno ir svarbaus <...>.“³¹⁶ Tai, kad vaiko galvelė yra ir miela, ir tuščia pateikiama kaip savaime suprantamas dalykas, nepaisant to, kad vaikų patirtys filme liudija kai ką kita. Tai, kad vaikų mintimis nepasitikima, rodo ir Pipinytės pastaba apie mergaitę, kuri pasakoja košmariškus sapnus: „<...> kai Beinoriūtė dar paprašo tvirtos ir, matyt, daug patyrusios mergaitės prisiminti sapną, apie kurį jai kadaise pasakojo, **matai, kaip vaikas nenori nuvilti režisierės ir fantazuoja priešais kamerą**.“³¹⁷ Tokia pastaba neturi jokio kito pagrindo, tik įsivaizdavimą, kad vaikas tokio sapno negali susapnuoti, todėl sufantazuoja. Taigi šie keli pavyzdžiai liudija, kad mūsų požiūryje į vaikus vis dar gajūs nuvertinantys įsivaizdavimai apie vaikus, kaip nemąstančius, negebančius prisiimti atsakomybės.

Apibendrinant galima teigti, kad filmas *Pokalbiai rimbomis temomis*, įkvėptas V. Juknaitės knygos *Tariamais iš tamsos*, iš šio literatūros kūrinio perėmė siekinius, požiūrį į vaiką, dialogo formą ir „antikiniškumą“, kaip analogiją *Tarimais iš tamsos* „antiliteratūriškumui“. Juknaitės kūrinys atskleidžia vaikų kalbai būdingos struktūros savybės (tokios, kaip gebėjimas paprastus žodžius paversti metaforomis ar filosofinėmis kategorijomis) gali reikšti ir dokumentiniame kine, nors yra sunkiau perskaitomos. Tai liudija ir filmo recepcija. Taip pat kino, kaip medijos, savybės leidžia praplėsti vaikų kalbos patyrimą galimybe girdėti intonacijas, išgyventi laiką ir matyti vaikų veidus bei judesius. Pokalbių turinys buvo iš anksto sumanytas, remiantis knygoje *Tariamais iš tamsos* aptariamomis temomis. Pagal tai atrinkti filmo herojai. Užduodant jiems klausimus, vadovautasi Juknaitės suformuluota nuostata klausti to, „ko juos jau buvo paklausęs gyvenimas.“ Pokalbių dalys, patekusios į filmą, atrinktos atsižvelgiant į jų performatyvumą, sutikimą su tema, įtaką filmo struktūrai, galimybes susieti jas su kitais pokalbiais, taip pat

³¹⁵ Šmitaitė, Grėtė (2013). Pravertas vaiko pasaulis. *Šiaurės Atėnai*. Prieiga per internetą:

<http://www.satenai.lt/2013/11/08/pravertas-vaiko-pasaulis/> [žiūrėta 2017 06 18]

³¹⁶ Birštonaitė, Rūta. Herojai bando patarti režisieri. *Kinas*. Prieiga per internetą: <http://www.zurnalaskinas.lt/musu-kinas/2012-12-01/Pokalbiai-rimbomis-temomis> [žiūrėta 2017 06 18]

³¹⁷ Pipinytė, Živilė (2012). Vaikai kalba. *7 meno dienos*. Nr. 37 (1005), 2012-10-19 Prieiga per internetą: <http://www.7md.lt/kinas/2012-10-19/Vaikai-kalba> [žiūrėta 2017 06 17]

atsižvelgiant į etinius aspektus (kad nediskredituotų kalbančiojo). Kalbančio vaiko, kaip personažo, ir vaikų kalbos, kaip filmo objekto, pasirinkimas nulėmė nelinijinę, bet veikiau muzikinę filmo struktūrą. Ši buvo konstruojama *naratyvo, emocinėje ir ritmo* plotmėse. Naratyvas reiškėsi atskirų vaikų pasakojimuose, o pasakojimų išdėstymas laike sukūrė vientisą žiūrovų patiriamų emocijų dramaturgiją. Verbalinės ir neverbalinės kalbos ritminės savybės buvo panaudotos filmo ritmui konstruoti. Filmas *Pokalbiai rimtomis temomis* sulaukė plataus ir nevienareikšmio Lietuvos ir užsienio ekspertų vertinimo. Pelnęs prizus užsienio kino festivaliuose, Lietuvos kino profesionalų komisijos išrinktas oficialiu Lietuvos atstovu siekti JAV Kino akademijos *Oskaro* apdovanojimo, dalies Lietuvos kritikų filmas buvo įvardintas nevykusi. Išanalizavus visas Lietuvoje pasirodžiusias filmo recenzijas, galima teigti, kad tokiems vertinimams įtakos galėjo turėti netradicinė kino forma, taip pat ir turinys. Atvirai liudijamos sudėtingos vaikų patirtys sunkiai pakeliamos, provokuojančios etinių klausimų kėlimą. Recepijoje taip pat išryškėjo kai kurios nuvertinančios kritikų nuostatos vaikų atžvilgiu. Tai irgi galėjo turėti įtakos filmo vertinimui.

IŠVADOS

1. Etiniu požiūriu vaikų vaizdavimas dokumentiniame kine yra kompleksiškas procesas, galintis turėti įtakos tiek meniniams režisieriaus sprendimams, tiek filmo turiniui ir recepcijai. Audriaus Stonio filmo *Viena* atvejis parodo, jog iš etinių paskatų režisierius atsisako sau įprasto metaforinio pasakojimo būdo, nesirenka konkretaus filmo herojaus, o susidūręs su etiniais klausimais, padaro juos filmo turinio dalimi, įvedamas *atsiribojimo efektą*. Etinės problemos atsispindi ir prieštaringoje filmo recepcijoje. Čia išryškėja kino vertintojų sutrikimas nelaimingo vaiko ekrane akivaizdoje ir pasipriešinimas tokiam vaizdavimui, noras apginti vaiką nuo režisieriaus.
2. Kino hibridiškumas vaizduojant vaikus yra problemiškas. O. Burajos filmo *Liza, namo!* ir jo recepcijos analizė atskleidžia, kad hibridiškumo sukeltos problemos pasireiškia ir turi įtakos skirtingoms filmo plotmėms:
 - a. *Vaiko reprezentacijos autentiškumui*: dokumentinėse scenose mergaitė reprezentuoja save, rodomi jos autentiški santykiai, jausmai, reakcijos, o vaidybinio tipo scenose ji įkūnija režisierės vaikystės viziją, sukurtą iš anksto, nepriklausomai nuo realios filmo herojės. Taip dalyje filmo vaikas praranda galimybę atstovauti savo interesams ir troškimams, jis nebematomas kaip autentiškas subjektas, bet tampa „įrankiu“ suaugusiųjų problemoms ir įsivaizdavimams išreikšti.
 - b. *Filmo recepcijai*: dėl neautentiško reprezentavimo atsiranda recepcijos problemų: filmo žiūrovams ir kino kritikams kyla etiniai klausimai (ar vaiku nesinaudojama estetiniais tikslais?), juntamas nepasitikėjimas pačiu kūrinio ir jo autoriais, kyla noras atskirti „tikrą“ mergaitę nuo vaizduojamosios filme.
3. Vaikų įvaizdžiai 2013 – 2017 metais sukurtuose lietuviškuose vaidybinuose filmuose pagal vaikų atliekamas funkcijas suskirstyti į keturis tipus:
 - Vaikas kaip simbolis,
 - Vaikas kaip suaugusiųjų įvaizdžio dalis,
 - Vaikas tarp funkcijos ir personažo,
 - Žinantis vaikas.

Vaikai atskiruose kūrinuose traktuojami individualiai, priklausomai nuo pasakojamo siužeto, žanro, režisieriaus intencijų. Analizuojant filmus požiūriu į vaiką aspektu, pastebėta, kad įvaizdžiai varijuoja tarp *Romantiško* vaiko (*Ekskursantė* ir *Santa*) ir *Žinančio* vaiko (*Senekos diena* ir *Amžinai kartu*);

Romantiško vaiko sampratai priskirtiems filmams būdingi šie bruožai:

- vaiko nekaltumo pabrėžimas;
- vaiko idealizavimas;
- pasakos motyvas ypač svarbus išreiškiant ir suprantant vaiko vaizdinį;
- vaikai pirmiau išreiškia ne save pačius, bet kažką kitą – simbolizuoja tautą, įtvirtina suaugusiųjų veikėjų statusą ar jų buvimas sustiprina dramą;
- vaikų personažai tarnauja suaugusiųjų idėjų, supratimo apie suaugusiųjų pasaulį (karą, tremtį, asmeninių santykių dramą) raiškai;
- filmų recepcijoje, vertinant vaikų vaidybą, didelis dėmesys skiriamas išvaizdai, gera vaikų vaidyba kelia nuostabą;
- nepaisant dominuojančio *romantiško* vaiko įvaizdžio, tiek *Santoje*, tiek *Ekskursantėje* aptinkami ir *žinančio* vaiko bruožai;

Žinančio vaiko sampratai priskirtiems filmams būdingi šie bruožai:

- vaiko individualumas ir autonomiškumas (*Senekos dienoje* vaikas traktuojamas ir kaip personažas, ir kaip funkcija, padedanti atskleisti suaugusiųjų charakterius, o *Amžinai kartu* vaikas yra jau tik autonomiškas veikėjas);
- vaiko nekaltumas nebėra dominuojanti jo savybė;
- atsisakoma idealizavimo, vaikų charakteriams suteikiamos ir negatyvios savybės;
- vaikų personažai daugiau išreiškia idėjas apie save pačius, o ne apie suaugusius;
- recepcijoje neakcentuojama išvaizda, o atkreipiamas dėmesys į charakterio savybes;

4. Vaikų įvaizdžių šiuolaikiniuose vaidybiniuose filmuose analizė rodo, kad lietuvių režisierių kuriami vaikų vaizdiniai atspindi visuomenėje vyraujančias požiūrio į

vaiką tendencijas – slinkti nuo vaiko, kuriuo galima disponuoti, link vaiko, kaip individo, suvokimo.

5. Ypatingu požiūriu į vaiką ir išskirtinėmis režisieriaus etinėmis nuostatomis pasižymi filmas *Prieš parskrendant į Žemę*, atskleidžiantis kontroversišką temą – onkologinėmis ligomis sergančių vaikų gyvenimą. Prigimtines vaikų savybes, jų požiūrį, skirtingą negu suaugusiųjų patirtį A. Matelis pritaiko filmo kūrimo procese. Vaikams suteikta vedlio funkcija ir iš jos atsiradusi vaiko perspektyva padeda režisieriui „nukenksminti“ išankstines žiūrovų baimes žengiant į onkologinę vaikų ligoninę. Ekspertų vaidmens suteikimas, vaikų vitališkumas ir kitokia negu suaugusiųjų gyvenimiška patirtis įgalina režisierių išgauti „dvigubą perspektyvą“ (kai į situaciją galima pažvelgti ir vaikų ir suaugusiųjų akimis) ir leidžia gimti filmo paradoksams. Režisieriaus sumanymas įtraukti vaikus į kūrybinį procesą ir leisti patiems filmuoti savo kasdienybę suteikia jam autentiškos medžiagos filmui, padeda sukurti „gyvos“ kameros įspūdį ir spręsti etines problemas. Matelis nuo pat pradžių savo filme į vaikus žiūri kaip į pilnaverčius sociumo dalyvius, susijusius su suaugusiais dvikrypčiu santykiu (vieni kitiems reikalingi), turinčius savo autonomišką gyvenimą. Vaikai jo filme reprezentuoja patys save ir gali būti vertinami, nebūdami santykiyje su suaugusiais.
6. Filmo herojaus – kalbančio vaiko pasirinkimas gali ne tik pasitarnauti autentiškam pasaulio liudijimui, bet ir sudaryti galimybes eksperimentuoti su kino forma, išplėsti kalbos vaidmenį kine, neapsiribojant kalba tik kaip informacijos nešėja ar komunikacijos įrankiu, bet padarant ją pagrindine ritmo kūrimo priemone ir terpe metaforoms rasti. Savireflektyvi filmo *Pokalbiai rimtomis temomis* kūrybos proceso ir recepcijos analizė atskleidžia, kad literatūriniame V. Juknaitės kūrinys išryškintos vaikų kalbai būdingos struktūros savybės (tokios, kaip gebėjimas paprastus žodžius paversti metaforomis ar filosofinėmis kategorijomis) gali reikštis ir dokumentiniame kine, nors yra sunkiau perskaitomos. Taip pat kino, kaip medijos, savybės leidžia praplėsti vaikų kalbos patyrimą galimybe girdėti intonacijas, išgyventi laiką ir matyti vaikų veidus bei judesius. Nors vienas filmo *Pokalbiai rimtomis temomis* tikslų buvo parodyti mąstančius vaikus, turinčius vidinį pasaulį, recepcijoje aptinkami kai kurie kino kritikų pasisakymai atspindi nuvertinančias nuostatas vaikų atžvilgiu.

LITERATŪRA

Balász, Béla (2003). *Regimas žmogus arba kino kultūra*. Vilnius: Mintis.

Bazin, Andre (1997). *Germany Year Zero*, in Bert Cardullo (ed.) *Bazin at Work: mayor essays & reviews from the forties and fifties* (Routledge: London and New York) Cituojama iš: Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press

Benzaquen, Adriana S. (2006) *Encounters with Wild Children*. McGill-Queen's University Press. Cituojama iš: Lebeau, Vicky (2008). *Childhood and Cinema*. London: Reaktion Books

Brecht, Bertolt, 2009 (1930). *The Modern Theatre is the Epic Theatre: Notes to the Opera Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in: *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1840–1990*, edited by George W. Brandt. Clarendon Press Oxford

Fischer-Lichte, Erika (2013). *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė

Higonnet, Anne (1998). *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*. London: Thames and Hudson Ltd.

Kreivytė, Laima (2002). *Pralaimėjimo strategijos: moterys lietuvių kine*. *Kinas* Nr. 7 (278), 2002

Lebeau, Vicky (2008). *Childhood and Cinema*. London: Reaktion Books.

Levinas, Emmanuel (1994). *Etika ir begalybė: pokalbiai su Philipe'u Nemo*. Vilnius: Baltos lankos

Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Matthews, Gareth B. (2006). *The Philosophy of Childhood*. The Poynter Center for the Study of Ethics and American Institutions Indiana University, Bloomington.

Mikonis - Railienė, Anna (2013). *Poezija, mitologija ir ideologija. Obraz dziecka w twórczości filmowej Arūnasa Žebriūnasa*. 12. *Kwartalnik filmowy*. Temat: Dziecko i film. Nr 81.

Miller, J. Hillis (1979) „The Critic as Host“. In: *Deconstruction and Criticism*, London: The Seabury Press. Cituojama iš "XX amžiaus literatūros teorijos. Chrestomatija aukštųjų

mokyklų studentams (II dalis)”, sud. Aušra Jurgutienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011

Näsman, Elisabet (1994). Individualization and Institutionalization of Childhood in Today's Europe. In: Qvortrup J., Bardy M., Sgritta G., Winterberger H. (eds). *Childhood Matters*. Aldershot, Brookfield USA, Hong Kong, Singapore, Sydney: Averbury, 1994. Cituojama iš: Kabašinskaitė, Dalė (2002). Vaikystės sociologija, vaikų teisės ir vaikų politika. *Filosofija, sociologija*. Nr. 3

Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nowell-Smith, Geoffrey (2007), esė publikuotas „Masters of Cinema“ buklete, L. Viskonti filmo *Bellissima* DVD leidime, Eureka. Cituojama iš: Lury, Karen (2010). *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Pipinytė, Živilė (2005). Arūno Matelio skrydžiai sapnuose ir tikrovėje. *Kinas*, 2005 / 4 (287)

Pipinytė, Živilė (2014). Tikrovės pavidalai. Tiesa apie pasaulį ir dokumentinis kinas. *Kinas*. Prieiga per internetą: <http://www.zurnalaskinas.lt/tema/2014-10-01/Tikroves-pavidalai> [žiūrėta 2017 06 07]

Vanagaitė, Gitana (2011). Pasakojimas apie negirdimą gyvybės širdį. *Metai*. Lietuvos rašytojų sąjungos mėnraštis. Nr. 10, spalio, 2011

Kino ir literatūros recenzijos:

Aguilar, Carlos (2013). Foreign Oscar Entry Review: Conversations on Serious Topics. *www.indiewire.com*, Dec 10, 2013. Prieiga per internetą: <http://www.indiewire.com/2013/12/foreign-oscar-entry-review-conversations-on-serious-topics-pokalbiai-rimtomis-temomis-169104/> [žiūrėta 2017 06 18]

Augulytė, Milda (2014). Kino filmas „Santa“: atėjau, pamačiau, pamiršau. *www.lrytas.lt*. Prieiga per internetą: <https://lietuvosdiena.lrytas.lt/aktualijos/2014/01/30/news/kino-filmas-santa-atejau-pamaciau-pamirsau-4639212/> [žiūrėta 2018 08 06]

Balčiūnaitė, Elena (2017). Tiksliai ir santūriai - apie amžinas kasdienybės problemas. *www.lfc.lt*. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=14104&Y=0> [žiūrėta: 2017 12 20]

Белопольская, Виктория (2002). Документ пяти чувств. *Искусство кино*, январь. Prieiga per internetą: <http://kinoart.ru/archive/2002/01/n1-article12> [žiūrėta 2015 06 05].

Birštonaitė, Rūta (2012). Herojai bando patarti režisieriui. *Kinas*. Prieiga per internetą: <http://www.zurnalaskinas.lt/musu-kinas/2012-12-01/Pokalbiai-rimtomis-temomis> [žiūrėta 2017 06 06]

Blain, Tom. Before Flying Back To The Earth review. *www.jackasscriticks.com* Prieiga per internetą: http://www.jackasscriticks.com/movie.php?movie_key=967 [žiūrėta: 2016 06 10]

Dočkus, Aivaras (2006). „Prieš parskrendant į Žemę”: laukti yra gyventi. *Durys*. Prieiga per internetą: <http://durys.diena.lt/pries-parskrendant-i-zeme-laukti-yra-gyventi/7367> [žiūrėta: 2016 06 02]

Jasiūnaitė, Elena (2012). Namai, kurių nėra. *www.lfc.lt*. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=9763&Y=0> [žiūrėta 2017 01 12].

Kancerevičiūtė, Aukšė (2009). Matyti ar būti pamatytam? In: *Kinas*, Nr. 1 (304).

Kancerevičiūtė, Aukšė (2017). „Amžinai kartu“ recenzija: kaip reikli žmona siekia perlipdyti nelaimėlį vyrą. *Lietuvos rytas*. Prieiga per internetą: <http://kultura.lrytas.lt/kinas/2017/01/19/news/-amzinai-kartu-recenzija-kaip-reikli-zmona-siekia-perlipdyti-nelaimeli-vyra-685636/> [žiūrėta 2017 12 20]

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

Kreivytė, Laima (2017). Vidinis trileris. *Kinas*: <https://www.zurnalaskinas.lt/musu-kinas/2017-03-01/Amzinai-kartu> [žiūrėta: 2017 08 19]

Landsbergis, Vytautas V. (2005). A. Matelio "Prieš parskrendant į Žemę: rojus pragare". *www.delfi.lt* Prieiga per internetą: <http://www.delfi.lt/veidai/kinas/amatelio-pries-parskrendant-i-zeme-rojus-pragare-recenzija.d?id=7675539> [žiūrėta 2016 05 27]

Macaitis, Saulius (2002). Poetiškai apie A. Stonio „Vieną“. *Lietuvos rytas*. 2002, birželio 11 d., priedas „Mūzų malūnas“.

Macaitis, Saulius (2005). Laikas gyventi. *www.lfc.lt* Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=4070> [žiūrėta 2016 05 27]

Markauskaitė, Aneta (2013). Šviesos pusėje. *7 meno dienos*. NR. 39 (1053). Prieiga per internetą: <http://www.7md.lt/kinas/2013-10-25/Sviesos-puseje-> [žiūrėta: 2016 01 25]

Linden, Sheri (2005). Before Flying Back to the Earth. *The Hollywood Reporter*. Prieiga per internetą <http://www.hollywoodreporter.com/review/before-flying-back-earth-159457>, [žiūrėta 2016 06 16]

Linden, Sheri (2013). Conversations on Serious Topics: Film Review. *The Hollywood Reporter*. Prieiga per internetą: <http://www.hollywoodreporter.com/review/conversations-serious-topics-film-review-667401> [žiūrėta 2017 06 18]

Mueller, Tue Steen (2001). Viena. Žurnalas „DOX“, 2001 m. spalio. Cituojama iš A. Stonio tinklapio www.stonys.lt. Prieiga per internetą: <http://www.stonys.lt/index.asp?EditionID=185&DL=L&ParentID=&TopicID=152&code=Paieska&SearchTXT=&ArticleID=27&Page=1> [žiūrėta 2015 02 28].

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

Oginskaitė, Rūta. Bieliauskaitė, Rasa (2012). Pasaulis iš vaikų perspektyvos. Aptarimas dviese. „Pokalbiai rimtomis temomis“: dokumentinio kino kritikės Rūtos Oginskaitės recenzija, vaikų psichologės, mokslų daktarės Rasos Bieliauskaitės komentarai. www.lfc.lt 2012 spalio 18 d. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=9658> [žiūrėta 2017 06 17]

Paukštytė, Rasa (2013). Savas kinas šiandien: tarp gerų norų ir galimybių. *Verslo žinios, Savaitgalis*. Prieiga per internetą: <http://archyvas.vz.lt/news.php?id=46682845> [žiūrėta 2015 01 28]

Paukštytė, Rasa (2005). „Prieš parsikrendant į Žemę“ – pabūti. www.bernardinai.lt Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2005-12-06-rasa-paukstyte-pries-parsikrendant-i-zeme-pabuti/22693> [žiūrėta: 2016 06 11]

Paukštytė, Rasa (2012). Apie kino kasinėjimus ir kino žinutes. *Verslo žinios*. Prieiga per internetą: <http://www.vz.lt/apps/pbcs.dll/article?AID=/20121214/Article/312149955#ixzz4hzYm5l3F> [žiūrėta 2017 06 17]

Pipinytė, Živilė (2000). Pasaka – ne pasaka. *Kinas*, 2000, Nr. 5.

Pipinytė, Živilė (2005). Prieš sugrįžtant. *7md*, Nr. 687, prieiga per internetą: http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=687&str_id=5305 [žiūrėta 2016 06 02]

Pipinytė, Živilė (2012). Vaikai kalba. *7 meno dienos*. Nr. 37 (1005). Prieiga per internetą: <http://www.7md.lt/kinas/2012-10-19/Vaikai-kalba> [žiūrėta 2017 06 17]

Pipinytė, Živilė (2016). Istorija su geografija. *7 meno dienos*, Nr. 5 (1066). Prieiga per internetą: <http://www.7md.lt/kinas/2014-02-07/Istorija-su-geografija> [žiūrėta 2016 01 26]

Pipinytė, Živilė (2017). Pasakyk: „Gražu“. *7 meno dienos*, 2013, Nr. 1 (1015). Prieiga per internetą: <http://www.7md.lt/kinas/2012-12-28/Pasakyk-Grazu> [žiūrėta 2017 02 01].

Pipinytė, Živilė (2017). Su tavim ir be tavęs / Linos Lužytės filmas „Amžinai kartu“. *7 meno dienos*, Nr. 3 (1197) Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/kinas/2017-01-20/Su-tavim-ir-be-taves> [žiūrėta: 2017 12 19]

Rožėnas, Vladas (2017). Dalys, tarnaujančios visumai, ir visuma, veikianti dalis. *Šiaurės Atėnai*. Prieiga per internetą: <http://www.satenai.lt/2017/01/27/dalys-tarnaujancios-visumai-ir-visuma-veikianti-dalis/> [žiūrėta: 2017 08 19]

Šerelytė, Renata (2007) Ištartas. *Šiaurės Atėnai*. 2007-12-15 Prieiga per internetą: <https://www.rasyk.lt/knygos/tariamais-tamsos-pokalbiai-su-vaikai/3302.html> [žiūrėta 2017 06 17]

Šmitaitė, Grėtė (2013). Pravertas vaiko pasaulis. *Šiaurės Atėnai*. Prieiga per internetą: <http://www.satenai.lt/2013/11/08/pravertas-vaiko-pasaulis/> [žiūrėta 2017 06 18]

Toleikytė, Ieva (2013). Mergaitė raudona suknele. *Kinas*, 2013, Nr. 322, p. 44.

Vildžiūnas, Linas (2005). Peržengus slenkstį. *Kinas*, 2005/4 (287) p. 64-65

Viskauskas, Ridas (2012). Prie skausmo zonos priartėjus. *www.kulturpolis.lt*, 2012-11-09 Prieiga per internetą: <http://www.kulturpolis.lt/old/main.php/id/347/lang/1/nID/10644> [žiūrėta 2017 06 18]

Žalneravičiūtė, Sonata (2000). Kelionė su vienatve. *7 meno dienos*, 2000 lapkričio 17 d.

Kiti šaltiniai:

Interviu su A. Juzėnu portale *www.respublika.lt* Prieiga per internetą: http://www.respublika.lt/lt/naujienos/kultura/interviu/iveikusi_taiga_ir_zmogedras_suklupo_lietuvoje/print.1 [žiūrėta 2016 01 28]

Janavičiūtė, Jorė (2014). Filmai, gimstantys iš gyvenimo. Pokalbis su Lina Lužyte. *Kinas*. Prieiga per internetą: <https://www.zurnalaskinas.lt/interviu/2014-10-01/Pokalbis-su-Lina-Luzyte> [žiūrėta 2018 01 12]

Juknaitė, Vanda (2004). Kaip kokia viena pamoka. Su Elze Kmitaite, Gabijos gimnazijos VIb klasės mokytoja, kalbasi rašytoja Vanda Juknaitė. *Šiaurės Atėnai*. 2004-08-28 nr. 714 Prieiga per internetą:

http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110116220952/http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=714&kas=straipsnis&st_id=2850 [žiūrėta: 2017 05 28]

Kajėnas, Gediminas (2013). Oksana Buraja. Tikrovė slypi anapus kino.

www.bernardinai.lt. Prieiga per internetą: <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2013-06-05-oksana-buraja-tikrove-slypi-anapus-kino/102189>> [žiūrėta 2017 01 27].

Kolevinskienė, Žydronė (2009). "Man reikia gyvo žmogaus..." Rašytoją, Nacionalinės premijos laureatę Vandą Juknaitę kalbina literatūrologė Žydronė Kolevinskienė. *Literatūra ir menas*, 2009 m. kovo 27 d., Nr. 13 (3230). Prieiga per internetą:

http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111023192837/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3230&kas=straipsnis&st_id=14452 [žiūrėta 2017 06 07]

Noreikienė, Jurgita (2013). Filmas „Ekskursantė“ rusus pravirkdė, o lietuvius gali supykdyti. Interviu su A. Juzėnu. *www.lrytas.lt*. Prieiga per internetą:

<http://kultura.lrytas.lt/meno-pulsas/filmas-ekskursante-rusus-pravirkde-o-lietuvius-gali-supykdyti.htm> [žiūrėta: 2016 01 25]

Paukštytė, Rasa (2009). Režisierius Audrius Juzėnas: istorijai pajusti reikia drąsos ir vilties, *www.lfc.lt* Prieiga per internetą

<http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=6508&Y=0> [žiūrėta 2017 10 07]

Paukštytė, Rasa (2002). Audrius Stonys: „Laukiame, kol realybė atskleis savo formas“. *Kinas*, Nr. 7 (278).

Pokalbis su Mariumi Ivaškevičiumi LRT laidoje "Naktinis ekspresas", ved. Jolanta Kryževičienė, 2014-03-13. Prieiga per internetą:

http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/52635/naktinis_ekspresas [žiūrėta: 2017 12 06]

Oginskaitė, Rūta (2005). Angelų pamokos. Interviu su Arūnu Mateliu. *www.lfc.lt* Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=4047&Y=0> [žiūrėta: 2016 06 10]

Oginskaitė, Rūta (2013). „Vilniaus kino šortuose“ – kitokio gyvenimo nuojauta. Pokalbis su O. Buraja. *Lietuvos rytas*, 2013. Prieiga per internetą: <<http://kultura.lrytas.lt/meno-pulsas/vilniaus-kino-sortuose-kitokio-gyvenimo-nuojauta.htm>> [žiūrėta 2017 01 12].

Rimkuvienė, Virginija (2016). Režisierė L. Lužytė: kai pernelyg sureikšmini savo problemas, tereikia atsigręžti ir pažiūrėti į išsišiepusį mirties veidą. *Žurnalas "Moteris"*. Prieiga per internetą: <http://www.moteris.lt/veidai/rezisiere-l-luzyte-kai-pernelyg->

sureiksmi-savo-problemas-tereikia-atsigrezti-ir-paziureti-i-issisiepusi-mirties-veida.d?id=72796856 [žiūrėta 2018 01 22]

Sprindytė, Jūratė (2003). Ugniaspalviai lapiukai: Žodis Vandai Juknaitei, kuriai už esė knygą „Išsiduosi. Balsu“ įteikta Gabrielės Petkevičaitės-Bitės premija. *Literatūra ir menas*, birželio 10 d.

Susitikimo su rašytoja Vanda Juknaite (2014) vaizdo įrašas. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=RRwKXdzssp4> [žiūrėta 2017 06 05]

Filmai:

Amžinai kartu, rež. L. Lužytė, studija Just A Moment, 2017

Ekskursantė, rež. A. Juzėnas, studija CineMark, 2013

Liza, namo!, rež. O. Buraja, Studio Uljana Kim, ACUBA FILM, 2012

Pokalbiai rimtomis temomis, rež. G. Beinoriūtė, studija MONOKLIS, 2012

Prieš parskrendant į žemę, rež. A. Matelis, studija Nominum, TagTraum, ZDF, Arte, 2005

Santa, rež. M. Ivaškevičius, studija ARTBOX, OKTOBER, 2014

Senekos diena, rež. K. Vildžiūnas, Studio Uljana Kim, Locomotive Production, Amrion OU, 2016

Viena, rež. A. Stonys, studija NOMINUM, 2001