

Dokumentinis kinas ir etika: vaikas ekrane (Audrius Stonys „Viena“)

Giedrė Beinoriūtė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

„Filmas, atvedęs prie etinės problemos,“ – rašoma juostos „Viena“ (2001) pristatyme Audriaus Stonio tinklalapyje¹. 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 straipsnio dėmesio centre – etikos klausimai, filmuojant vaikus, ir galimi etinių problemų sprendimo būdai, pasitelkiant Stonio filmą „Viena“ kaip pavyzdį ir svarytųjų pagrindą, pasirenkant dekonstrukcinę prieigą bei lyginamosios analizės metodą ir vertinant filmo recepciją Lietuvoje bei užsienyje.

Pagrindiniai žodžiai: Audrius Stonys, filmas „Viena“, vaikai, etika, dokumentika

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

Geoffrey Nowell-Smith

Etiniai klausimai vaizdų kultūroje vertintini kaip esminiai ir keliantys svarbias recepcijos problemas, visų pirma, dokumentiniame kine – nepaprastoje kūrybinėje terpėje. Remiantis dokumentikos teoretiku Billu Nicholsu, tai lėmė faktas, kad 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 filmą?“ (Nichols 2001, p. 5–6). Vaidybiniame kine, pasak jo, atsakymas gana paprastas: mes liepiame jiems daryti tai, ką norime; tuo tarpu dokumentiniame kine tai nėra taip paprasta (ten pat). Gali netgi susidaryti įspūdis, kad etika kine išskirtinai susijusi su dokumentiniu kinu. Tačiau šis teiginys neturėtų būti suabsoliutinamas, tai nėra „visiška“ tiesa. Vaidybinio kino režisieriams taip pat tenka spręsti etines problemas. Dažniausiai jos iškyla fil-

¹ Filmą 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].

muojant *gyvūnus*, „*laukinius*“ (angl. *savage*) ir *vaikus*. Beveik kiekvieno filmo su gyvūnais pabaigos titruose įrašomas sakinytis, patvirtinantis, jog gyvūnai filmavimo metu nenukentėjo. Vokiečių režisierius Werneris Hercogas, kurdamas filmą „Fickaraldas“ (1982), laivo perkėlimo per kalną scenoje Peru džiunglėse filmavo apie septynis šimtus indėnų. Režisierius pasakoja, kaip porą metų po filmavimų buvo persekiojamas spaudos ir kaltinamas „netinkamu elgesiu su indėnais“, praėjus keletui mėnesių po filmo premjeros, Miunchene vienas vyras įsiutęs netgi jam įspyrė, sakydamas: „Štai, kiaule, ko tu nusipelnei“. Nors, Hercogo teigimu, nė vienas vietinis gyventojas filmavimo aikštelėje jokių traumų nepatyrė (Cronin 2002, p. 169, 178, 180–181). Šioje etinės rizikos grupėje vaikai taip pat užima reikšmingą vietą. Glazgo universiteto profesorė, monografijos „Vaikai kine: ašaros, baimės ir pasakos“ (*Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales*) autorė Karen Lury vaikų (ne)išnaudojimui kine skiria visą pasakutinį savo knygos skyrių, kuriame kalba apie vaikų ašaras ekrane. Profesorė teigia, jog būtent 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 parafraze: „Ką gi iš tikrųjų daro vaikai, kai jie pasirodo arba vaidina filme?“ (Lury 2010, p. 189).

Lietuvių kūrėjo Audriaus Stonio filmas „Viena“ kaip apmąstymų objektas pasirinktas dėl kelių priežasčių. Visų pirma, režisierius šiame filme susidūrė su dvigubu etiniu iššūkiu – jis filmuoja ir dokumentinį filmą, ir filmo heroję – mergaitę. Antra, kaip teigia režisierius, „šis filmas atvedė jį prie etinės problemos“, ir tai savotiška (nors ir nenauja) forma „išsirašė“ pačiame kūrinyje. Taigi bus kalbama apie etikos įtakos turiniui ir formai aspektą. Trečia priežastis – susijusi su filmo recepcija. Filmas buvo prieštaringai sutiktas kritikos, Lietuvoje dominavo nepalankūs vertinimai, privertę režisierių viešai polemizuoti su kritikais². Patyrinėjus filmo recenzijas, galima daryti prielaidą, jog vaikas ekrane gali virsti problema ne tik režisieriui, bet ir filmo vertintojui ar kritikui.

² 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 Split (Kroatija) „Lietuvos rytui“ 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 spēlioti, kodėl jis taip šaltai buvo priimtas Lietuvos kritikų“. Arba 2001 m. gegužės 8 d. „Lietuvos ryte“ 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“.

Filmo 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 režisierius³.

„Viena“ prasideda trūkčiojančiu slaptos kameros, pritvirtintos automobilio salone, vaizdu, kuris fiksuoja filmavimo grupės pasiruošimą – tikrinama kadro kompozicija, sėdėjimo pozicija, šviesos kritimas. Toliau matome užrašą: „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 slaptos 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 pakelėje, aplink juodai balti dėmėti apsnigti laukai. Žilagalvis vairuotojas krapštosi po kapotu, mergaitė sėdi ant pakelės suoliuko. Vėl superstambus mergaitės veidas profiliu automobilyje. Toliau – mergaitė iš priekio, ta pati veido išraiška, tik tarsi kartoją sau kažkokius negirdimus žodžius. Muzika nutyla. Bendras planas: automobilis privažiuoja prie pakelės užkeigos. Vairuotojas ir mergaitė išlipa iš automobilio, nueina į užkeigą. Čia jiedu sėdi prie staliuko vienas priešais kitą, vyras (nugara į kamerą) geria sultinį, užkąsdamas duona, kelis kartus paragina mergaitę paragauti. Vyro veidas filme nerodomas, tik jo žila galva. Kitas kadras – mergaitės stambus planas užkeigoje. Už kadro vyras kalbina ją. 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, aptverta aukšta tvora, mergaitė ir vyras lipa iš automobilio. Nešina dviem plastikiniais maišais, mergaitė nueina palei milži-

³ Filmo 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].

nišką 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 kažkokiame kambaryje ar palatoje. Vėl skamba baroko epochos muzika (Šikart H. Perselio „O Solitude, My Sweetest Choice!“). Moteris kažką kalba mergaitei, bet mes negirdime. Į kadrą 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 vienodomis lovatiesėmis užtiestų lovų. Kadre taip pat matomas operatorius su kino kamera ir garso režisie-



rius, laikantis kryptinį mikrofoną. Superstambus mergaitės veidas, kadras, kompoziciškai atkartojantis antrą filmo kadrą. 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. Iš viso – 26 kadrai, filmo trukmė – 17, 5 minučių.

Kadras iš filmo „Viena“
(2001)

Kaip pasakoja autorius, filmo idėjai pradžią davė jo tėvo teatro aktorius 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“⁴.

⁴ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

Aktorius Č. Stonys nebuvo vienintelis menininkas, pirmaisiais Nepriklausomybės dešimtmečiais ėmęsis socialinės iniciatyvos. Devintojo dešimtmečio viduryje rašytoja Vanda Juknaitė drauge su savo bendraminčiais studentais organizavo vasaros stovyklas gatvės vaikams ir vaikams su negalia⁵. Šių stovyklų patirtis aprašyta 2002 m. išleistame fakto literatūros kūrinyje „Išsiduosi. Balsu“. Literatūrologės Jūrātės Sprindytės teigimu, Juknaitės tekstas „atveria postkomunistinės laisvės pagimdytą problemą – neapsaugotus, vienišus, išduotus žmones. Vaikai jautriausiai rezonuoja į žiaurią tikrovę“ (Sprindytė 2003).

Taigi Audriaus Stonio filmo kūrybinę iniciatyvą lėmė tėvo socialinė veikla. Kritikė pastebi, jog Juknaitės knyga (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“ (Sprindytė 2003). Panašūs procesai išvelgtini ir kine. Nors „Vienoje“ pasakojama į kalėjimą vykstančios realios mergaitės istorija, pasak kritikės Rasos Paukštytės, „filmas



Kadras iš filmo „Viena“
(2001)

visai atsietas nuo socialinės problematikos“ (Paukštytė 2002). Režisierius lieka ištikimas savo braižui – poetinio kino stilistikai – visiškai pasikliauja kino kameros estetizuotu vaizdu, atviru interpretacijoms. Radikaliai nesuteikia žiūrovui jokios informacijos. Vis dėlto kai kas šiame filme – iš esmės kitaip. Režisierius ne viename interviu pabrėžia, jog *pirmą kartą* norėjo padaryti filmą absoliučiai sąžiningai: „Pasakiau sau – jokių meni-

⁵ Profesionalus socialinis darbas Lietuvoje dar tik žengė pirmuosius žingsnius. Vilniaus universitete Socialinio darbo katedra įsteigta 1996 m.

nių sprendimų. Tema per daug skaudi, kad ją norėtusi metaforizuoti, aplipdyti įvaizdžiais“ (Kažukauskaitė 2001). 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“ (ten pat). Kas gi verčia režisierių šiame filme viską daryti kitaip negu iki šiol? Ir kaip – kitaip?

Herojų (ne)atranka

Pirmieji kitoniškumo bruožai ima ryškėti jau paruošiamajame filmo kūrimo etape, kai 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, nerinkdamas, kad, va, šitas labai jautrus, tai galbūt jisai verks visą kelionę... Aš visiškai pasidaviau tokiam šansui, kad... koks bus vaikas, aš tokį ir filmuosiu⁶.

Tiksliai parinkti aktorius vaidybiniam arba herojus dokumentiniam filmui laikoma viena svarbiausių režisieriaus darbo funkcijų. Juk kaip sakė Béla Balázsas, „režisierius savo pasirinkimu sukuria veikėjus“ (Balász 2003). Dokumentininkė Oksana Buraja, buvusi Audriaus Stonio studentė, pasakoja išgyvenusi didelį sukrėtimą, kai jai teko pakeisti pagrindinę filmo heroję, kuriant dokumentinę juostą „Liza, namo!“ (2012)⁷, 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 gilinasi, svarstė projekto perspektyvas. Suprantama, kad per tą laiką mergaitė pasikeitė. Negaliu pasakyti, kad ji labai išaugo. Ne. Bet ta Dalios sielos būseną, kuri charakteringa tik vaikams ir kuri kiekvieno vaiko gyvenime trunka skirtingą laiką tarpą, – filmavimams prasidėjus dingo. Tai buvo apmaudžiausia ir liūdniausia, kas galėjo atsitikti – „viskas, jos nėra...“ Pamačiau, kad mergaitę jau kitokia. Tas vaikiškumas... išnyko. O be jo pradėti filmuoti buvo neįmanoma, juk būtent vaiko būseną tapo sumanymo pagrindu⁸.

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 mo-

⁶ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

⁷ Liza, namo! (rež. O. Buraja, 2012) – dokumentinis filmas kalba apie atotrūkį tarp vaiko ir suaugusiųjų pasaulių. Filmą heroję mergaitę Liza dažnai pabėga iš namų, konfliktuoja su mama.

⁸ 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].

tyvas. Pavyzdžiui, kino kritikė Rūta Oginskaitė filmo „Pokalbiai rimtomis temomis“ (rež. Giedrė Beinoriūtė, 2012)⁹ 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 vienas „kūrybinis“ ėjimas jų tikrų, negyjančių negandų maršrutu“ (Oginskaitė 2012). 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.

Veidas kaip reikšmė

Žmogaus veidą knygų spausdinimo išradimas ilgainiui padarė neįskaitomą.

Béla Balász

Iš dvidešimt šešių kadru 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 režisūrinių „atsitiktinumą“, teigdamas, jog „vaiko veidas nėra ypatingas, tai yra paprasčiausio vaiko veidas“.

Ypatingas dėmesys veidui kine skiriamas nuo šio meno pradžios. Jau pirmaisiais kino dešimtmečiais išpopuliarėjo vadinamasis *veidų (facial)* žanras ir jo subžanras – *vaikų veidai (child facial)*. Kinas suteikė žiūrovams galimybę įsižiūrėti į žmogaus veidą, kuris, kaip teigiama 1902 m. vienos britų kino kompanijos komerciniame kataloge, „rodomas per visą ekrano dydį – visada komiškas ir įdomus reginys“ (Lebeau 2008, p. 36). 1905 m. Edisono kompanija taip reklamuoja filmą „Verksnys“ („Cry Baby“), vėlyvą *vaikų veidų* žanro pavyzdį:

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 (ten pat, p. 37).

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

⁹ Filme gyvenimiškomis temomis kalbinami dvylika vaikų ir paauglių.

dokumentikos kino 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. Pasak Stonio, „niekas geriau nėra padaręs negu H. Frankas, kai viskas gyva, kai visa emocijų skalė praeina per tą vaiką“.¹⁰ Kurdamas savo filmą, lietuvių režisierius galėjo tikėtis ne mažesnės emocijų įvairovės šešiametės Sigitos veide. Tačiau kino juostoje



Kadras iš filmo „Viena“
(2001)

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 ištis 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. Remiantis Niujorko universiteto profesoriumi, vienu garsiausių kino ir vizualumo tyrėju Michailu Jampolskiu, kino atsiradimo pradžioje mimika buvo laikoma žemesniojo žanro atributu, tuo tarpu mimikos neturėjimas priskiriamas aukštiesiems žanrams¹¹.

¹⁰ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

¹¹ 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 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 nagrinėjamos dailės (vizualiųjų menų) ypatybėmis:

Lietuvių režisieriaus ketinimų atskleisti filmo mintį, filmuojant tik veidą (akis), galima aptikti dar „Neregių žemės“ (1992) sumanyme. 2002 m. interviu jis pasakoja apie pirminę radikalią idėją, kai 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? (Paukštytė 2002).



Kadras iš filmo „Viena“
(2001)

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 karvei kaip kitiems gyvūnams mimika nebūdinga. Tad režisierius vargu ar galėjo tikėtis išvelgti 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:

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 šiuurpu 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).

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“ (Levinas 1994, p. 86).

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 (ten pat, p. 89). Taigi veidas ne tik yra reikšmė, kurią galima skaityti, jis įpareigoja esantį akistatoje su juo.

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?“ (Lury 2010, p. 189). 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 buvimo¹².

Režisierius ieško tiesos. Galiausiai 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“¹³. Kaip recenzijoje pastebi kritikė Sonata Žalneravičiūtė: „Jos (mergaitės – G. B.) reakcijos paneigia įsišaknijusią nuomonę, kad vaikai nesugeba nuslėpti emocijų“ (Žalneravičiūtė 2000). 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.

¹² Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

¹³ Ten pat.

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:

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 kančia¹⁴.

Kitame pokalbyje jis pasisako dar radikaliau: „Reiškia, aš maitinu... ir pats maitinuosi, ir kitus maitinu kažkokia svetima tragedija“¹⁵. Taigi Stonys akis į akį susiduria su etikos problema. Žiūrėdamas nufilmuotą medžiagą, jis pasijunta „parazituojančias“ savo reprezentuojamų žmonių gyvenimus.

„Parazito“ sąvoką yra gana plačiai išnarstęs Josephas Hillisas Milleris straipsnyje „Kritikas kaip šeimininkas“ („The Critic as Host“) (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, išaiškinti¹⁶. 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 apibūdina 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 (Miller 1979, p.178).

Pasitelkus kritinio vertinimo paraleles, pasak Millerio, „visada yra trečias, su kuriuo giminiuojasi kiti du“. Tai – grūdai, maistas (ten pat). 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 ligoninę¹⁷. Čia režisierius susidūrė su trigubu etiniu iššūkiu:

¹⁴ 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].

¹⁵ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

¹⁶ 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 viena reikšmės perskaitymo“ „paprastas ir aiškus parazitas“.

¹⁷ Filmas *Prieš praskrendant į žemę*, 2005. Giedrė Beinoriūtė dirbo šiame filme režisieriaus asistente.

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 šeimnininkas, 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“ (Kažukauskaitė 2001). 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“.¹⁸ 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

Kadras iš filmo „Viena“
(2001)

¹⁸ Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

kelia klausimus radikalai: „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*, 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.

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, išskirtinai estetiškai nufilmuotu nespalsvotoje „Kodak“ kino juostoje. Jis dar atrodo specialiai sudarkytas vaizdo trukdžių. Ne veltui kino kritikė Rasa Paukštytė slaptos kameros intarpus pavadino „kone videomenu“ (Paukštytė 2002). Mergaitės kadre nėra. Tai vienas iš vos keturių filmo kadro, kuriuose nėra pagrindinės filmo herojės (filme apskritai tik 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 „prastą“ 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“¹⁹. Panašiai kaip Bertoltas Brechtas, atvedęs į teatrą atsiribojimo efektą. Jis taip pat „no-

¹⁹ 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].

rėjo perauklėti žiūrovus (ir, suprantama, aktorius), kreipdamasis į jų protinius, t. y. kritinius, gebėjimus“ (Brecht 2009, p. 224), 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.)²⁰, dokumentiniame kine jau galima rasti panašaus poveikio žiūrovams kūrimo apraiškų. Billas Nicholso 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“ – G. B.). Vaizdams paaiškinti jis naudoja ypatingai smerkiantį, jei ne etnocentrišką užkadrinį komentarą, pvz., „Štai dar vienas idiotų tipas“. Toks įžeidžiantis žmonių vaizdavimas, Nicholso nuomone, 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 Nicholso. Ir kokių 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. Pasak Nicholso, Bunuelis šiuo filmu kvestionuoja paties dokumentinio kino etiką. Jis verčia žiūrovus suabejoti tuo, ką mato (Nichols 2001, p. 6–9).

Juosta „Viena“ žiūrovų ir kūrėjų (į)sąmoninimo principais susišaukia su Bunuelio filmu. Vėliau lietuvių kine žiūrovus permąstyti tradicines tikrovės vaizdavimo formas skatino Oksana Buraja filme „Išpažintis“ (2008). „Išpažintis“ – antroji triptiko dalis (pirmoji vadinasi „Kretos sala“, antroji – „Išpažintis“, 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 įsiziūrėti į epizodus, kurie paprastai būna sunaikinami vardan kino iliuzijos sukūrimo. Tokiu būdu režisierė, pasak filmo anotacijos, „tyrinėja kūrybos prigimtį“.²¹ Pirmoji Burajos filmo „Išpažintis“ dalis „Kretos sala“ pasakoja apie Kęstą ir Gintą, du pusamžius vyriškius, nuolatos besisvaiginančius alkoholiu ir priešais kamerą filosofuojančius bei svajojančius nuvykti į

²⁰ Kikščiūnaitė, Neringa. Bertoldo Brechto atsiribojimo efektas. *Krantai*, 2014, Nr. 3, p. 76.

²¹ Filmo pristatymas festivalio „Kino pavasaris“ tinklalapyje. Prieiga per internetą: <http://kinopavasaris.lt/filmai/4031-ispažintis> [žiūrėta 2015 06 03].

Kretos salą. Buraja juos filmuoja šokančius ir šėlstančius pievoje, bandančius „suirinkti“ 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 girdėti ne tik muzika, bet ir režisierės 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 papildo užduotį: „Į dangų žiūrėkit ir žegnokitės!“ Kęstas žegnojasi, griūna. Kitas kadras (ar dublis? Iš tiesų būtent šis kadras įmontuotas „Kretos salos“ finale), Gintas tęsia: „Lėtai persižegnok! Labai lėtai! Persižegnok lėtai, nesisukinėdamas!“ Kęstas persižegnoja, Gintas kaip tikras režisierės asistentas padėkoja: „Ačiū!“ ir toliau duoda komandas: „Atsiklaupk!“. Kęstas lėtai atsiklaupia, kadras užtemsta. Titras „Kinematografinė“ žymi kito „Išpažinties“ epizodo pradžią, kur Gintas toliau atlieka „režisierės asistento vaidmenį“ ir moralizuoja Kęstą, nori jį nubausti, bara, kad blogai „suvaidino 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 bėgioja per lauką ir šūkaliaoja apie Kretos salą.

Kaip vieną iš aspektų, kuris išskiria dokumentinį filmą iš kitų šio meno rūšių (daugiausia, vaidybinio), kino teoretikas Billas Nicholzas įvardija žiūrovus. Tai, kaip žiūrovai žiūri filmą, pastarąjį apibrėžia kaip dokumentinį ar vaidybinį (Nichols 2001, p. 35–41). Žiūrėdami „Kretos salos“ finalą ir galvodami, jog tai – dokumentinis filmas, kitaip tariant, manydami, kad jis reprezentuoja realybę, galėtume aihtelėti iš susižavėjimo – kaip režisierai pavyko užfiksuoti tokią beveik religinę herojaus ekstazę, kai jis suklumpa ant kelių ir žegnojasi vidury plyno lauko? Tuo tarpu žiūrint šį epizodą kaip vaidybinį, 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, galiausiai priverčia 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 režisierai, kuri viešai prisipažįsta „nusidėjusi“ ir „gauna atleidimą“ (krikščionybėje

svarbiausia išpažinti nuodėmę ir dėl jos gailėtis). 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, televizijos laidas 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 dėl tokio režisierės eksperimento: „Šiame stilistiškai išstęstame eksperimentiniame diptike tiesiog blaškosi du apgirtę vyrai, provokuojami kameros ir už jos esančios, teisuolišką išganytojo poziciją užėmusios menininkės“ (Kancerevičiūtė 2009, p. 48).

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

Filmo recepcijos problemos

2001 m. filmas „Viena“ buvo apdovanotas Lietuvos kinematografininkų sąjungos prizu – vieninteliu tuomet egzistavusiu lietuvišku kino apdovanojimu. Jis taip pat pelnė apdovanojimus tarptautiniuose kino festivaliuose Rygoje (Latvija), Gyore (Vengrija), Nyone (Šveicarija), Splito (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 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 straipsnis „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 vaikai²². 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

²² Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

ižanga, 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 ižangos tikiesi socialiai angažuoto filmo“ (Pipinytė 2000). 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“. Vėliau ji tą pačią mintį dar pakartoja kitais žodžiais: „A. Stonys – ne „probleminis“ režisierius. <...> ir nėra ko iš jo norėti „nestoniško“ filmo“ (Oginskaitė 2000). Sonata Žalneravičiūtė filmo pristatymo nesureikšmina, vis tik ir ji bent keliose vietose polemizuoja su režisieriaus žodžiais: „Filme „Viena“ vis dėlto svarbesnė tapo ne režisieriaus žodžiu suformuluota problema <...>“; „nors A. Stonys šį kartą filmo temą pristatė kaip problemišką“ (Žalneravičiūtė 2000). 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 sukūrimo aplinkybės“, panaši tendencija stebima ir to paties laiko literatūros kritikoje: autoriai kritikuojami, kad niekam neįsipareigoja ir šalinasi socialumo (Sprindytė 2003). Tad labai tikėtina, jog režisieriaus ižanga 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 „išsiskverbti gilyn į mergaitės pasaulį, galbūt pamatyti jos jaudulį prieš susitikimą, džiaugsmą, vaikišką entuziazmą“ (Žalneravičiūtė 2000). 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. Taip pat ji atkreipia dėmesį į slaptosios kameros „markstymąsi“ kalėjime. Ji svarsto, kokios priežastys nulėmė režisieriaus pasirinkimą artikuluotai nerodyti mergaitės ir motinos susitikimo – „galbūt režisierius bijojo, kad susitikimo scena neįgautų melodramiškų gaidų (kaip televizijos laidoje „Atleisk“) arba emocinio dirbtinumo, kurio dažnai neišvengia suaugusieji, pajutę kamerą“ (ten pat).

Režisierius pateikia du sprendimo naudoti susitikime slaptosios kameros medžiagą paaiškinimus. Pirmas – jam atrodo, kad toks neartikuluotas 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“.²³) Antras – jo manymu, motina „atvaidino“ kamerai susitikimo melodramatizmą, taigi, tai, kas nufilmuota pagrindine kamera, režisieriaus manymu, nėra tiesa.²⁴ Vadinasi, ši kritikė išvalga gana taikli.

Kaip „atsiribojimo efektą“ videokameros epizodus įvardija Živilė Pipinytė. Jos manymu, režisierius šį efektą naudoja „jausdamas pavojų ištirpti fiksuojamose būsenose, jausmuose ir regėjimuose“ (Pipinytė 2000).

Iš tiesų reikia atkreipti dėmesį, jog Audrius Stonys, naudodamas filmo kūrimo epizodus, sprendžia ne tik etikos problemas. Jis „nušauna“ mažiausiai du zuikius. Pirmiausia, 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 išsižiūrėjus į filmo struktūrą. Intarpų pagalba Stonys sprendžia dramaturginę problemą. Kadangi režisierius, kaip pats teigia, šiame filme stengėsi atsakyti 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 montažą padeda kurti filmo dramaturgiją ne siužeto, o formos plotmėje. Skirtingų kamerų vaizdus sąlygiškai galima pavadinti protagonistu (pagrindinė kino kamera) ir antagonistu (slaptoji videokamera). 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“ (Pipinytė 2000). Mergaitėi artėjant prie kalėjimo, trikdžių daugėja, ritmas intensyvėja, kol galiausiai susitikimo su mama scenoje intarpai užurpuoja 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

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

²⁴ Ten pat.

gyvybės ir gyvenimo paslaptimi“, – rašo Pipinytė (ten pat). 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“ (ten pat).

Recenzuodama šį filmą, Rūta Oginskaitė taip pat teigia, jog „papasakota daugiau apie save nei apie tą vaiką“ (Oginskaitė 2000). Slaptosios kameros intarpus ji vadina „dokumentinio kino inscenizavimu atviromis kortomis“. Užuoat sprendę etikos problemas, kino kritikei šie intarpai sukelia kitokių problemų: „Intymios vaiko dramos akivaizdoje žaisti kino darymą?“ (ten pat). Iš tiesų slaptosios Stonio kameros kadrai kalėjime nėra tokie jau slapti ir atsitiktinai nufilmuoti, kaip, tikėtina, buvo automobilių lyje, kur ši kamera dirbo savo „lakmuso popierėlio“ darbą, tikrino mergaitės išraiškų skirtumus, gal ir nepretenduodama į didžiulius 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 priešais kamerą. 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 filme „Išpažintis“²⁵. 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 taip pat išnaudojama (Nowell-Smith 2007, p. 188). 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 saugiau taip gyventi, kai mama, kaip ir jos vizija, yra toli“

²⁵ Daugiau pasiskaityti apie tai, ką iš tikrųjų matome, kai žiūrime dokumentinį kiną, galima kino režisieriaus Sergejaus Loznico straipsnyje „Dokumentinio kino pabaiga: pasvarstymai apie tai, ką matome“, publikuotame „Isskustvo kino“ (2005, Nr. 6).

(Žalneravičiūtė 2000). 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 (bent jau! – G. B.). Kinas nenuvažiuoja niekur“ (deja! – G. B.) (Oginskaitė 2000). Kalbėdama apie kiną, 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“ (Pipinytė 2000). Susidaro įspūdis, jog kritikės šioje diskusijoje apie filmą yra tarsi išipareigojusios 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 tapusio svarbiu kito žmogaus veidui, pasak Levino, „aš galiu padaryti viską ir viską privalau“ (Levinas 1994, p. 89).

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 Billas Nicholzas. 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, Nicholso nuomone, 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“ (Nichols 2001, p. 102).

Beveik visi išvardyti 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 šioks 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 režisieriaus ir 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.“²⁶ Pati Muellerio recenzija atrodo tarsi užsikrėtusi filmu, įgaudama poetiškų intonacijų. Jis tiesiog kontempluoja, 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!“²⁷. Mergaitės veidas, eksperto manymu, yra šio filmo esmė – režisierius nori, „kad mes pažvelgtumėm į vaiko veidą“²⁸.

Veidas tampa leitmotyvu ir šveicaro Yann-Olivierio Witcho recenzijoje. Pasak 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“²⁹. Witčas taip pat atkreipia dėmesį į kelis pasakojimo lygmenis. Aptardamas filmą, akcentuoja poetiniam kinui būdingus jausmą, išpūdį. Jo manymu, Stonio filmas „Viena“ – tai „alegorinės erdvės tyrinėjimas, pasisavinantis tikrovę, kad sukurtų universalų pasakojimą“³⁰.

„Poetiškai apie A. Stonio „Vieną“, – taip pavadinta Viktorijos Belopolskajos straipsnio „Penkių jausmų dokumentas“ dalies „Lytėjimas“ apžvalga „Lietuvos ryte“ (Macaitis 2002). Nors kino 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 branduoliu³¹, 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““ (Белопольская 2002). Stonio filmui straipsnyje atiteko *lytėjimo* juslė. Kritikė palieka nuošalyje 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:

²⁶ Recenzija išspausdinta Europos dokumentikos tinklo EDN (European Documentary Network) leidžiamo žurnalo „DOX“ 2001m. spalio numeryje. Vertimas ir cituojama iš A. Stonio tinklalapio. 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].

²⁷ Ten pat.

²⁸ Ten pat.

²⁹ Yann-Olivierio Witcho recenzija, išspausdinta Nyono „Vision du Reel“ festivalio kataloge. Vertimas ir cituojama iš A. Stonio tinklalapio. 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].

³⁰ Ten pat.

³¹ 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).

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 (ten pat).

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)“ (Lury 2010, p. 181). Tačiau Belopolskaja savo recenzijoje



pasiūlo trečią variantą – *kūniškai* patirti vaiko vienatvę medžio metaforos pagalba. Pasak jos, *vidumi* to padaryti neįmanoma.

Kadras iš filmo „Viena“
(2001)

Medžio virpėjime išvelgdama 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 veiksmų, teigdama, 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!“ („Vienatve, mano saldžiausias pasirinkime!“) Jie sakė: „Kaip čia? Kaip gali būti vienatvė – pasirinkimas? Dar vaiko?“³². Lietuvių kūrėjas mergaitės uždarumą ir vienatvę traktuoja kaip jos pasirinktą išgyvenimo strategiją šiame pasaulyje. Žinoma, tai ne socialus, bet filosofiškas požiūris, kuris, panašu, ne visiems priimtinas, kai kalbama apie vaikus, kaip medžiagą filmui.

Išvados

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?

³² Iš pokalbio su A. Stoniu, 2014 11 05.

Literatūra

- Balász, Béla. 2003. *Regimas žmogus arba kino kultūra*. Vilnius: Mintis.
- Белопольская, Виктория (2002). Документ пяти чувств. In: *Искусство кино*, январь. Prieiga per internetą: <http://kinoart.ru/archive/2002/01/n1-article12> [žiūrėta 2015 06 05]. Citatų vertimai naudojami iš S. Macaičio straipsnio (Macaitis 2002).
- 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. Oxford: Clarendon Press, 2009.
- Cronin, Paul. 2002. *Herzog on Herzog*. London: Faber and Faber Limited.
- Kancerevičiūtė, Auksė. 2009. Matyti ar būti pamatytam? In: *Kinas*, Nr. 1 (304).
- Kažukauskaitė, Neringa (2001). Filmą „Viena“ suprato ne tik kino gurmanai, bet ir kalinės. In: *Lietuvos rytas*, 2001 m. spalio 9 d., Nr. 236.
- Lebeau, Vicky. 2008. *Childhood and Cinema*. London: Reaktion Books.
- Levinas, Emmanuel. 1994. *Etika ir begalybė: pokalbiai su Philipe'u Nemo*. Vilnius: Baltos lankos, p. 86.
- Lury, Karen. 2010. *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Macaitis, Saulius. 2002. Poetiškai apie A. Stonio „Vieną“. In: *Lietuvos rytas*. 2002, birželio 11, priedas „Mūsų malūnas“.
- Miller, J. Hillis. 1979. „The Critic as Host“. In: *Deconstruction and Criticism*, London: The Seabury Press, p. 247–253. Iš anglų kalbos vertė Rasa Drazdauskienė. Cituojama iš „XX amžiaus literatūros teorijos. Chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams (II dalis)“, sud. Aušra Jurgutienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 175–208.
- Mueller, Tue Steen. *Viena*. Žurnalas „DOX“, 2001 m. spalio. Cituojama iš A. Stonio tinklalapio 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].
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- 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.
- Oginskaitė, Rūta. *Pasaulis iš vaikų perspektyvos. Aptarimas dviese: „Pokalbiai rimtomis temomis“*: dokumentinio kino kritikės Rūtos Oginskaitės recenzija, vaikų psichologės, mokslų daktarės Rasos Bieliauskaitės komentarai, 2012-10-18, www.lfc.lt. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=9658> [žiūrėta 2015 02 28],
- Oginskaitė, Rūta. 2000. Sujaudintas kino menininkas ir problema. In: *Lietuvos rytas*. 2000, lapkr. 14, priedas „Mūsų malūnas“.
- Paukštytė, Rasa. 2002. Audrius Stonys: „Laukiame, kol realybė atskleis savo formas“. In: *Kinas*, Nr. 7 (278).
- Pipinytė, Živilė. 2000. Pasaka – ne pasaka. In: *Kinas*, Nr. 5.
- Sprindytė, Jūratė. 2003. UGNIASPALVIAI LAPIUKAI: Žodis Vandai Juknaitei, kuriai už esė knygą „Išsiduosi. Balsu“ įteikta Gabrielės Petkevičaitės-Bitės premija. In: *Literatūra ir menas*, birželio 10 d.
- Žalneravičiūtė, Sonata. 2000. Kelionė su vienu. In: *7 meno dienos*, lapkričio 17 d.

Documentary Film and Ethics: Child on Screen („Alone“ by Audrius Stonys)

Summary

Key words: Audrius Stonys, movie „Alone“, children, ethics, documentary

“The film brought me up to an ethical issue,” writes Audrius Stonys on his website introducing the documentary ‘Alone’ (2001)³³. The director had already made nine documentaries (the first of which, ‘Opening the Door for the One Who Is Coming’ being created over a decade ago), yet only the tenth one, according to its author, brought him up to an ethical issue, which is stated in the first sentence of its annotation. Presumably, this is because of the child appearing on screen, namely, the six-year-old character of the film Sigita. This article focuses on ethical issues related to capturing children on screen, and possible ways of solving the ethical problems. The documentary ‘Alone’ by Stonys serves as an example and a subject of consideration; the author employs the deconstructive approach and method of comparative analysis, evaluating the reception of this documentary both in Lithuania and abroad.

³³ See description of the documentary on the website by A. Stonys: <http://www.stonys.lt/index.asp?EditionID=185&DL=L&ParentID=&TopicID=152&code=Paieska&SearchTXT=&Page=1> [as on 2015 02 27].