

Kinas ir daugialypis atminties diskursas

Odeta Žukauskienė

Straipsnyje aptariamas ambivalentiškas kinematografijos ir atminties diskursas. Siekiama parodyti, jog gilesnių atminties tyrinėjimų pradžia sietina su kinematografijos atsiradimu, kurioje įprasminama atmintis-kaip-vaizdinys. Įvaizdindamas tai, kas atsiveria žmogui ir kultūrai per prisiminimus, kinas tapo šiuolaikinių atminties technologijų dalimi, kurios sureikšmina atmintį ir tuo pačiu ją panardina į kontroversišką vizualinės kultūros vandenyną, bereikšmiškumą ir užmarštį.

Kaip protezuotos atminties forma ir žmogaus sąmonės plėtinys, kinas XX a. reflektavo atminties procesus ir skatino atminties diskurso raidą. Taip tarsi prisidėjo prie kolektyvinės ir individualios atminties susiliejimo, žodžio „istorija“ pakeitimo „atmintimi“, didžiojo pasakojimo suskaidymo į daugybę mažų prisiminimų ir praeities fragmentų, sakinės istorijos atgaivinimo ir paprasto žmogaus patirčių analizės. Atvertos kinematografinės žiūros per-spektyvos, praeities ir dabarties jungtys leido įtvirtinti naujas kultūrinės atminties formas ir praktikas.

Kino daromas poveikis kolektyvinei vaizduotei ir atminčiai įvairiuose kraštuose atkreipė dėmesį į nacionalinį kinematografa, telkiantį bendruomenę, stiprinantį ir transformuojantį tapatybės struktūras. Kinematografinę krizę išgyvenusi Lietuvos kino kultūra XX-XXI a. sankirtoje taip pat įsiliejo į prisiminimų atgaivinimo, išryškavimo ir apmąstymo procesus. Trauminės, užgniaužtos, suklastotos atminties kūrybinis atskleidimas, įprasminimas, atkūrimas ir pavertimas ilgalaike postatmintimi tapo viena iš kino kaip kultūrinės atminties medijų kryptų. Įvairūs atminties motyvai ryškėja ne tik dokumentiniame, autoriniame, bet ir žanriniame kine.

Pagrindiniai žodžiai: kinematografija, regimoji atmintis, kultūrinė atmintis, protezuota atmintis, postatmintis, nacionalinis kinas, atminties vaizdiniai, Lietuvos dokumentinis ir vaidybinis kinas

Dabarties reginių kultūroje atminties problematika apima ir vienija įvairius prieštarigus aspektus. Viena vertus, XX amžiuje įsiviešpatavus fotografijai, kinui, televizijai ir kitoms vaizdo medijoms pranašiausia tapo regos juslė ir žiūrėjimo praktika, įtvirtinusi kultūrinės atminties formą, kurią JAV vizualinės kultūros ir atminties tyrinėtoja Alison Landsberg vadina „protezuota atmintimi“ (*prosthetic memory*), o prancūzų filosofas Bernard'as Stiegleris – „tretinė atmintimi“ (*la mémoire tertiaire*). Plačios vaizdo reproduktivumo galimybės lėmė, kad atminties formavimą perėmė regimos atminties technologijos, kurios tarpininkauja tarp individo ir pasakojimo apie istoriją bei išgyventą patirtį. Jos vaizdu atgręžia mūsų atmintį į praeitį, mėgina

užpildyti užmaršties spragas, atverti visuomenei tai, apie ką per mažai kalbama ir ko neturime teisės pamiršti.

Antra vertus, naujosios atminties technologijos keičia istoriją nepaliaujamai atminties plūpsniais, panaikina aiškią ribą tarp praeities ir dabarties, panardina įsivaizduojamą praeitį belaikėje dabartyje, paverčia ją vartojimo produktu. Tvirtai įsikibusios į atminties stygiaus ir istorinės atminties nyksmo diskursą, jos sukelia „atminties hipertrofiją“ (istorinių ribų nebejutimą, perdėtą atminties sureikšminimą, įvairiausių prisiminimų, ypač trauminių, protrūki), paradoksaliai prisidedamos prie istorijos sunaikinimo ir turėdamos lemiamų padarinių tolesnei kultūrinių tapatybių transformacijai (Huysen 2003, p. 3). Tai liudija kino ir atminties kultūros prieštaravimas.

Septintuoju ir svarbiausiu menu pavadintas kinas, pasak prancūzų sociologo Gilles'io Lipovetsky'io ir rašytojo Jeano Serroy'o, paklojo šiuolaikinės reginio kultūros pamatus ir įtvirtino naują pasaulio matymo būdą (Lipovetsky, Serroy 2007). Realybės vaizdinius supynęs su prisiminimais, kinas XX amžiuje išstobulino stulbinančią žanrų ir stilių įvairovę. Kino filmų ir judančių vaizdinių pasiūla nepaprastai išaugo: susiformavo Holivudo produkcijai pasipriešinusios nacionalinės kino mokyklos, greta pramoginių, vaidybinių filmų, didžiulio populiarumo susilaukė ir dokumentika, o TV žiūrovus ir interneto vartotojus lengvai pasiekiantys istorinės tematikos filmai tapo nauja galimybe vaizdiniais byloti apie praeitį ir ją suprasti.

Tad tyrinėdami dabarties reginio kultūrą ir joje atsivėrusią atminties problematiką, neišvengiamai atsiremiamė į kino mediją, kuri žmogaus sąmonę įtraukė į vaizdinių srautus ir įtvirtino specifinius atminties ir istorinės patirties apmąstymo mechanizmus. Kaip ir fotografija, kinas *sąmoningai* aktyvina atminties procesus ir dalyvauja atminties politikoje. Didžiajame kino ekrane atsispindintys vizualiniai atminties diskursai pasklinda mažuosiuose ekranuose (televizijos, kompiuterio, telefono ir t. t.), todėl kinematografinis vaizdas nepraranda savo galių; jis persikelia į kitus aparatinius įrenginius, kurie daro didžiulį poveikį mūsų pasaulėžiūrai ir savivokai. Taip „videosferoje“ (Régis Debray), kitaip tariant, audiovizualinės kultūros amžiuje, atmintis tampa neatsiejama nuo vizualinės informacijos ir reginio. Ir galima sakyti, jog atminties naratyvo įsigalėjimas glaudžiai susijęs su kino įtvirtintu vizualumo režimu.

Tad šiame straipsnyje mėginsime aptarti kino akiratyje iškylančią įvairialypę atminties problematiką ir perkelti teorinius svarstymus į pastarųjų dešimtmečių Lietuvos kino kultūrą. Gilintis į šiuolaikinį Lietuvos kiną ir jame reflektuojamą atminties temą paskatino ne tik galimybė dabarties teoretikų išvalgas susieti su mūsų kultūros kontekstu, bet ir pastebėjimas, jog augant globaliai kino industrijai įvairiose pasaulio šalyse stiprėja dėmesys nacionalinio kino, atminties ir tapatybės tyrinėjimams. Norint apžvelgti leidinius, skirtus Europos šalių nacionaliniam kinematografui,

neužtektų vieno ar kelių straipsnių¹, tačiau derėtų pastebėti, kad juose didžiausias dėmesys kreipiamas į kultūrinės atminties raišką kine ir pabrėžiamas šios vaizdo medijos vaidmuo, kuriant nacionalinę vaizduotę bei telkiant bendruomenę. Tačiau pradėkime nuo bendresnių kino ir atminties sąveikos apmąstymų.

Atmintis-kaip-vaizdinys ir kinas

Tikriausiai neatsitiktinai kinematografo atsiradimas ir sklaida sutapo su intensyvesnių atminties tyrinėjimų pradžia. XIX–XX a. sankirtoje austrų psichoanalitikas Sigmundas Freudas ir prancūzų filosofas Henri Bergsonas sutelkė dėmesį į atmintį, atskleisdami „išstumtų“ į sąšmonę (reprezuotų) prisiminimų poveikį žmogaus psichikai, atminties sistemų sąryšį su sąšmone ir sąmone, jų svarbą individo ir kultūros gyvenime. XX a. pradžioje savo autobiografinių romanų ciklą *À la recherche du temps perdu* („Prarasto laiko beieškant“, 1906–1922) pradėjo rašyti ir Bergsono tolimas giminaitis Marcelis Proustas.

Knygoje *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* („Materija ir atmintis. Esė apie kūno ir dvasios ryšį“, 1896) Bergsonas aptarė *atminties-kaip-vaizdinio* fenomeną, pastebėdamas, kad žmogaus prisiminimai iš gelminės atminties atklysta vaizdinių pluoštais. Ši išvalga išryškino atminties vaizdumą ir jos sąsają su vaizduote. Pasak Bergsono, atmintis susijusi ne tik su žmogaus išgyvenimais, jausmais, patyrimais, bet ir remiama vaizduotės galios. Tai ir sąšmoningumo, ir nesąšmoningumo sritis. Atminties procesai susipina su sąšmonės veikla, tačiau juos galima ir sąšmoningai stimuliuoti. Nors *atminties-kaip-vaizdinio* atspirtis yra tikrovė ir žmogaus patyrimas, ji yra persmelkta subjektyvumo, paslaptinga, emocionaliai, šmėkliška, neduodanti tikslių atsakymų į dabartyje išskylančius klausimus, taip pat turinti tam tikrą patloginį modalumą, dėl kurio praeities vaizdiniai tarytum apgyvendinami dabartyje ir tampa virtualiu įsivaizduojamybės pasauliu (Bergson 1975).

Aptardamas šį *atminties-kaip-vaizdinio* fenomeną žymus prancūzų filosofas Paulis Ricoeuras teigė, kad žmogiškoji atmintis pakliūva į „vaizduotės spąstus“ (Ricoeur 2012, p. 68). Atmintis susisiekiama su žmogaus vaizduote, kuri diskredituoja atmintį, neigia jos patikimumą, nes nutolina ją nuo realios tikrovės. Tačiau kaip tik dėl to atminties fenomene glūdi ir tai, kas yra neišsakoma: jis turi mitopoetinių bruožų, skatina gilintis į esminius žmogaus egzistencijos klausimus, leisti į nuolatinės metafizinės tiesos paieškas (Ricoeur 2000).

¹ Paminėtina Routledge'o ir Taylor & Francis Group leidyklose leidžiama knygų serija, skirta įvairių šalių nacionaliniam kinui. Taip pat nacionalinio kino problematiką gvildenančios knygos: *Cinema and Nation*. Eds. Mette Hjort and Scott Mackenzie. London: Routledge, 2000; *Theorising National Cinema*. Eds. Valentina Vitali, Paul Willemsen. London: BFI Publishing, 2006.

Populiarėjant kino menui, pradėtas analizuoti atminties fenomenas kinematografijoje, kurios didžiausias išskirtinumas – gebėjimas perteikti laiko tėkmę, susijusią ne tik su vaizdų judėjimu ir išoriniais veiksniais, bet ir su mentaline trukme, apimančia ir atmintį. Gilles'is Deleuze'as, Alainas Badiou ir kiti kino kultūrą tyrinėję filosofai didžiausiu kinematografijos išskirtinumu laikė galimybę ne tik pavaizduoti būtąjį laiką, įvykių tėkmę, bet ir laike išsiskleidžiančias jausenas bei psichologines būsenas. Iš tikrųjų kinas, kitaip nei kitos meno sritys, judant kadrams gali atskleisti mentalines būsenas ir parodyti, kaip dabarties veidrodyje atsispindi jos praeitis. „Kristalinėse vaizdinio formose regimas dabarties ir praeities susidūrimas įgyvendina neįmanomą misiją – praeities laiko regėjimą“ (Saboliū 2013, p. 86), kai koegzistuojantis laikas gali būti regimas kristalinėje kino struktūroje.

Šia prasme, kinas yra tam tikra „psychomechanika“, „dvasinis automatas“ ir „atminties menas“ *par excellence*, kuriame neatsitiktinai didelis vaidmuo tenka *flashbackui*, t. y. grįžimui į praeitį, laiko ir erdvės tolydumo iliuzijai (Badiou 2013, p. 30). Kinematografinis *flashbackas* yra tarytum „psichologinė atmintis“ (Deleuze 1983, p. 357), kuri sukuria įtaigią kelionės laike iliuziją, perkelia žiūrovą į praeitį ir kitus pasaulius, kuriuose jie neturi galimybės realiai pabuvoti, tačiau kurie išnyra jam prieš akis ir išplečia patyrimą bei atmintį. Todėl *vaizdinio-laiko* principu pagrįstą kino ekraną Deleuze'as vadino smegenimis, kurios vizualiniais stimulais veikia žiūrovo vidines struktūras ir patirčių paletę. Net ir *flashbacko* atsisakęs avangardinis arba nerepresentacinis kinas nėra mimetinė laiko reprodukcija – jame sukuriama tokia *vaizdinio* ir *laiko* sintezė, kuri mąsto išgyventą laiką ir praeitį, apdoroja ir padaro matomus žmogaus juslinį suvokimą ir fizinius pojūčius. Kartą pamatyti filmai tarytum apsigyvena žmoguje ir gali veikti kaip išgyventos praeities prisiminimai arba tikra patirtis. Jie įsiauđžia į individo sąmonę ir savastį, veikia subjektyvumą ir tapatybę.

Ir pagaliau, ne tik kinematografinė kalba, bet ir kino filmo žiūrėjimo praktika bei percepcija svarbi, gvildenant atminties ir kino sąveikos temą. Dar Frankfurto mokyklos teoretikai Walteris Benjaminas ir Siegfriedas Kracaueris pastebėjo, kad naujosios masinės kultūros technologijos pasižymi didžiule imersija, įsismelkimu į žiūrovo kūną ir sąmonę (visą psichofiziologinę substanciją). Tai atkreipė dėmesį į kino poveikį žmogui, vaizdinių sąveiką su autentiška žiūrovo patirtimi. Buvo atskleistos kino galimybės atspindėti tautos savimonę ir daryti poveikį „kolektyviniam mentalitetui“ (Kracauer 2004, p. 5). Vėliau pripažinta, kad kinas yra galingas kultūrinės atminties kūrimo instrumentas.

Kinas, kaip laiko slinktį atspindinti technologija, taip pat reflektavo ir tematiavo atminties procesą. XX a. viduryje prancūzų Naujosios bangos kino režisieriai (Alainas Resnais, Jean-Lucas Godard'as, François Truffaut), vokiečių kino meistras Wimmas Wendersas ir kiti žymūs kino kūrėjai siekė atskleisti atminties galias ir kino kaip alternatyvios atminties galimybes. Tačiau iš daugybės kino režisierių, kurie nuosekliai analizavo atminties problematiką, derėtų išskirti prancūzų kino kritiką

ir režisierių Jean-Luca Godard'ą, kurio monumentalus aštuonių valandų videoprojektas *Histoire(s) du cinéma* („Kino istorija(os)“, 1988–1998) savitai interpretuoja ir vizualizuoja Benjamino, Kracauerio, Deleuze'o ir kitų kino teoretikų mintis, apmąsto kinematografinius istorinio montažo principus (kurie neretai nutolina nuo tikrosios istorijos), mūsų „įsivaizduojamybę“, kuri neatskiriamai supynusi istorinę dokumentiką su kinematografinėmis fikcijomis, taip pat išryškina kino ir ideologijos sąryšius, kelia aktualius tiesos ir istorijos (re)prezentavimo klausimus. Jis parodo, kad kino istoriją sudaro visi mūsų matyti filmai, kurie išlieka juos vis suaktyvinančioje atmintyje. Todėl komentuodamas šį filmą Marcas Augé pavartojo sąvoką „atminties ekranas“, sakydamas, jog atmintis tikruosius išgyvenimus supina su sukurtais kino vaizdiniais (Belting 2004, p. 109). Nebeįmanoma atskirti kolektyvinės ir individualios atminties bei įsivaizduojamybės.

Pastarųjų dešimtmečių Godard'o filmai tikriausiai geriausiai atspindi *istorijos virsmą atmintimi*. Kritikuodamas istorinio filmo žanrą, jis įdėmiai tyrinėja istorinės ir kultūrinės atminties formas (Mazierska 2011, p. 35). Šiame kontekste vertėtų paminėti filmą *Éloge de l'amour* („Meilės vardan“, 2001), kurio pagrindinis veikėjas – jaunas kino režisierius Edgaras siekia atverti gelminės atminties būtį, kuri alsuoja pačiuose žmonių gyvenimuose, sunkiai nupasakojamose jų asmeniniuose išgyvenimuose, potyriuose ir jausmuose. Filme jis pasiryžta pramušti istorinės atminties kevalą, atskleidamas savo mamos ir prosenelio patirtis, kurie, kaip ir kiti tragišką Antrojo pasaulinio karo laikotarpį išgyvenę žydų tautybės žmonės, gyveno giliai užgniaužę savo prisiminimus, lydėjusius juos visą gyvenimą. Taip pradėdamas *postatminties* (Marianne Hirsch) projektas, kuris atskleidžia, kad istorija kupina nutylėjimų, tuščių puslapių, o kai kurie prisiminimai buvo išstumti iš akiračio dėl trauminės patirties ir nepaprastai skaudžių išgyvenimų.

Panašiai ir armėnų kilmės režisieriaus Atomo Egoyano 2002 m. sukurtoje kino juostoje „Araratas“ (prancūzų ir kanadiečių koprodukuotas filmas) prisiminimų akimirksniais prikeliamas nutylėta ir melu apipinta armėnų istorija, 1915 metų turkų genocido baisumai ir juos išgyvenusią žmonių likimai. Šis nepatogus kinas taip pat palietė nepaprastai skaudžią istorinę tautos atmintį ir išskėlė labai aštrius praeities reprezentavimo ir istorinės tiesos atskleidimo klausimus.

Neiškraipytos istorinės atminties reprezentavimo klausimai šiandien kelia daugybę diskusijų. Pabrėždamas (tiesioginio) liudijimo ir tikro prisiminimo svarbą, Godard'as straipsniuose ir filmuose negailėstingai kritikuoja TV dokumentiką, JAV išplėtotą „atminties turizmą“ ir „paveldo industriją“, kuri šiandien taip pat užvelka istorijai dirbtinį apvalkalą. Todėl savo kūryboje režisierius klausia: kaip sugriauti sukonstruotus vaizdinius, hegemoninius istorijos pasakojimus ir dabar kuriamas iškreiptas vizijas? Ar šiuolaikinis kino kūrėjas gali pasiūlyti kažką kita? Kaip jis galėtų atliepti dabarties visuomenės poreikius ir kaip turėtų kalbėti apie atminties ir tapatybės sąryšingumą, praeities tvarumą ir tvyrojimą dabartyje? Kaip

priminti, jog tikroji praeitis niekur nedingsta ir nepraeina be pėdsakų? (Godard 1988–1998).

Žvelgdami į populiarinio (komercinio) kino istoriją, taip pat matome, jog gausiai žiūrimuose XX a. filmuose atminties klausimai įgavo įvairialypių pavidalų. Jeigu klasikinis Holivudo kinas siekė atskleisti subjektyvios atminties raišką protagonisto poelgiuose ir jausenose, parodyti *pasąmonės ir atminties procesų susipynimą*, išryškinti atminties kuriančią ir griauinančią jėgą (prisiminkime Alfredo Hitchcocko filmą „Svaigulys“ (*Vertigo*, 1958)), XX a. pabaigos populiaruose filmuose – Ridley'o Scotto „Bėgantis skustuvo ašmenimis“ (*Blade Runner*, 1982/1993), Paulio Verhoeveno „Viską prisiminti“ (*Total Recall*, 1990) – jau išreiškiamas nerimas dėl atminties autentiškumo (Pieters 2003, p. 39–40). Gvildinama *sąmoningai kontroliuojamos atminties tema*, atminties ištrynimo ir įrašymo į smegenis galimybė, kuri iškelia daug etinių ir politinių klausimų, iš dalies susijusių su kino pramone bei vizualine kultūra. Minėtų mokslinės fantastikos filmų scenarijuose pabrėžiama, kad atmintis yra svarbiausias asmens tapatybės dėmuo, tačiau dėl atminties technologijų plėtros jis gali būti lengvai pažeidžiamas, jei išnyks aiški skirtis tarp išgyventos gelminės atminties ir implantuotų prisiminimų. Šitai filmuose kvestionuojamas atminties „autentiškumas“ ir žiūrovas priverčiamas susimąstyti apie savąją atmintį bei optiniais pluoštais ją pasiekiančias vizualines patirtis.

Kinas kaip kultūrinės atminties medija

Pastaraisiais dešimtmečiais kinas tapo viena iš pagrindinių kolektyvinės ir kultūrinės atminties tyrinėjimo ašiu. Pasak Maurice'o Halbwachs'o, kolektyvinė atmintis yra socialinis fenomenas, kuris susiformuoja „visuomeninės atminties rėmuose“ mnemoninių artefaktų pagalba, kurie rekonstruoja praeitį ir kuria istoriją (Halbwachs 1992, p. 183). XX amžiuje kinas neabejotinai tapo svarbiu instrumentu, formuojančiu kolektyvinę atmintį ir ją glaudžiai susiejančiu su individualia atmintimi. Jis įsitvirtino ir kaip reikšminga kultūrinės atminties medija, suaktualinusi atminties diskursą. Kinas be galo išplėtė mūsų regėjimo lauką, įtvirtino naujas laiko ir erdvės paradigmas, pakeitė požiūrį į praeitį ir geografinių ribų suvokimą, istoriją ir kultūros gyvenimą. Todėl kino skatinamas atminties diskursas metė iššūkį rašytinei istorijai, įsigalėjusiai historiografijai, paskatino peržiūrėti ir permąstyti istorinius pasakojimus, sužadino susidomėjimą konkrečiomis istorinėmis asmenybėmis ir eilinių žmonių gyvenimu, jų prisiminimais, nuoskaudomis, traumine patirtimi ir skausmu.

Aptardamas prancūzų kino raidą, Michelis Foucault pastebėjo, kad šeštojo–septintojo dešimtmečio kino filmuose galima įžvelgti augančią įtampą tarp oficialiosios istorijos ir neoficialiosios atminties. Tai reiškia, kad kinas tolydžio suteikė galimybę prikelti užgniaužtas, neišsakytas, nutylėtas atminties formas. Kita vertus, suvokus

kino paveikumo galias, jis pradėtas naudoti sociokultūrinėje ir politinėje kovoje, nes įsisąmoninta, kad „prižiūrintys žmonių atmintį prižiūri ir jų veiksmus“ (Foucault 1975, p. 25). Sykiu ir kino stimuliuojama atmintis tapo svarbia politinės galios forma, programuojančia prisiminimo ir užmaršties žaidimus.

Tad grįsdamas atminties diskursą, kinas savotiškai prisidėjo prie istorijos išistorinimo, sudabartinimo, įvykių nulaikinimo, begalinio atminties koordinacijų išplėtimo ir transnacionalinio mastelio įtvirtinimo. Pasak kultūrinės atminties tyrinėtojo Andreaso Huysseno, „atmintis kaip re-prezentavimas, kaip sudabartinimas, visada pavojingai griaua fundamentalią skirtį tarp praeities ir dabarties, ypač, kai įsivaizduojama praeitis yra panardinama į belaikę dabartį, persmelkiančią visą vartotojų kultūros virtualią erdvę“ (Huyssen 2003, p. 10). Kaip pastebėjo Stiegleris, kino medija iš tiesų dalyvauja atminties supramoninimo procese, ją paverčiančiame preke. Be to, kinas pakliūva į politikos lauką, kuris kryptingai iškelia vienas atminties formas, o kitas nuslopina, taip kurdamas „apsišvietusią ir iškreiptą sąmonę“ (Peteris Sloterdijkas 1999, p. 29). Ir šis nematymo zonų kūrimas neturi nieko bendra su Friedricho Nietzsche's išaukštinta „kūrybinga užmarštimi“, kurios kaip tik ir stokoja mūsų hipervaidinė kultūra.

Vis dėlto akivaizdu, kad kuo greičiau žengiame į globalią ateitį, tuo stipresnis kyla troškimas sustoti, atsigręžti į praeitį, prisiminti ir giliau suvokti vietos istoriją, regiono išskirtinumą, tradicijas ir papročius. Šie atsigręžimai suteikia saugumo jausmą beribėje globalioje erdvėje, kurioje padėti išsaugoti savastį, tapatybę ir prasminius klodus gali tik „individuali ar bendra kartos atmintis, socialinė, kultūrinė ir, žinoma, nacionalinė atmintis“ (Huyssen 2003, p. 26). Todėl šiandienos kultūros politikos rūpesčiu tampa nacionalinių ir lokalinių atminties formų puoselėjimas, jų palaikymas kovoje su laiko ir vietos parametrus naikinančia pasauline globalizacija ir technotinkliniu kapitalizmu. Ir vienas iš kultūrinių įrankių yra kinas, nes jo dauginami vizualiniai naratyvai (ir pramoginiai, ir dokumentiniai) sutelkia ir apjungia bendruomenę, prirena praeities įvykius, atskleidžia vietos ir regiono savitumą, padeda giliau suvokti kultūrą grindžiančius mitus, istorinius pasakojimus, stereotipus, dabartį, jausenas, bendravimo formas ir tapatybę. Todėl kinas yra nepaprastai svarbi kultūrinės atminties forma.

Kultūrinė atmintis paprastai siejama su istorine atmintimi ir mitais. Kultūrinę atmintį galima suvokti kaip istorinį pagrindą turintį mitą, kuris nuolat transformuojamas suteikia prasmę dabarčiai. Glaustai tariant, „kultūrinė atmintis perteikia istorijoje įsišaknijusias patirtis, kurios įgyja apibrėžtus pavidalus kultūroje, atliekančioje tam tikrą jas transformuojantį judesį“ (Rodriguez, Fortier 2007, p. 12). Kaitos procesas modifikuoja ne tik kultūrinės atminties turinius, priklausančius nuo socialinių ir kultūrinių kontekstų, bet ir atminties formas bei praktikas.

Kai modernizmo sklaidoje pradėjo nykti autentiška atmintis ir organiškai kultūrinės atminties perdavimo būdai, svarbią rolę įgijo „protezuotos“, arba medijuotos,

atminties pasireiškimo formos (muziejai, paminklai, fotografijos, kino filmai ir t. t.), padėjusios individui ir tautai išsaugoti saitus su savo istorine praeitimi ir kultūros tradicija. Galima sakyti, kad tapęs populiariosios ir masinės kultūros dalimi, kinas užgožė muziejaus instituciją, diskreditavo kultūros paminklo (nacionalinio monumento, atsidūrusio neregimybės lauke) statusą (Huysen 1999, p. 192), tapo nelygiaverčiu konkurentu „įsivaizduojamas bendruomenės“ telkusiai ir nacionalinę kultūrą grindusiai rašto kultūrai. Taigi kinas kaip nauja atminties technologija, nors ir priklausydamas masinei kultūrai ir kapitalistinei ekonomikai, kuria naujus kultūrinės tapatybės modalumus ir pajautų struktūras.

Kinas kaip atminties technologija

Kaip jau minėjome, šiandien kinas funkcionuoja kaip regima atminties technologija, kuri nutrina aiškią ribą tarp individualios ir kolektyvinės atminties, papildo individualią patirtį praeities vaizdiniais ir istorinių įvykių scenarijais. Kaip teigia Alison Landsberg, kinas tampa savotišku atminties protezu arba dirbtiniu plėtinium, kuris papildo žiūrovo asmeninę patirtį ir pasižymi galia veikti žmogaus subjektyvumą, sąmoningumą, pažiūras ir net politines nuostatas. Suvokus šią „protezuotos atminties“ galią, jos sklaida tapo prioritetine sritimi, svarbia nacionalinės kultūros sąrama, reikšminga kultūros politikos dalimi. Tad kalbėdami apie „atminties darymo“ technologijas masinėje kultūroje, „turime pripažinti jų galią ir politinį potencialą“ (Landsberg 2004, p. 3). Kaip tik todėl XXI amžiaus pradžioje kino, atminties ir tapatybės problematika atsiduria įvairių humanitarinių ir socialinių mokslų disciplinų dėmesio centre.

Technologizuotoje vartotojiško kapitalizmo epochoje vis labiau ryškėja kino kaip atminties plėtinio įvairialypis vaidmuo. Pasak Landsberg, šis atminties plėtinys nėra nei visiškai individualus, nei visiškai kolektyvinis fenomenas, nes tai yra „asmeniškai išgyventa visuomeninė atmintis, pasiekianti žiūrovą masinėje kultūroje reprezentuojamos praeities vaizdiniais, kuriuos individas įtraukia į savo patirčių archyvą“ (ten pat, p. 9). Šis atminties plėtinys nutrina aiškią ribą ne tik tarp individualios ir kolektyvinės atminties, bet ir tarp atminties bei istorijos. Jo dėka neišgyventa praeitis gali tapti svarbia subjektyvumo ir tapatybės dalimi. Be to, „protezuotos“ atminties sąvoka nurodo jos pakeitimo ar pasidalijimo su kitais galimybes. Būdamas masinės kultūros dalimi, „protezuota“ atmintis turi gerokai didesnes sklaidos galimybes (ten pat, p. 20–21).

Tačiau nepaisant didelių baimių ir grėsmių, kurios kyla dėl protezuotos atminties sklaidos, svarbu pažymėti, kad daug kas priklauso nuo žiūrovo sąmoningumo. Landsberg manymu, kiekvienas žiūrovas savaip mato ir interpretuoja kiną, taigi ir savaip prisitaiko „atminties protezą“, todėl kiekvienas atminties plėtinys yra skirtingas. Taip pat svarbu pažymėti, kad nepaisant to, kad kinas yra „kultūrinės pramonės“ dalis, jis turi didelių galių sukelti empatiją, priversti įsijausti į kito gyvenimą ir jausenas,

istorinius įvykius, skausmingus kultūrinės ir kolektyvinės praeities išgyvenimus. Tai lemia ne tik didelį šios medijos įtaigumą, bet ir galimybę įtraukti žiūrovus į mąstymo procesą, stiprinti etines nuostatas, kultūriškai ir pilietiškai angažuoti.

Kinas nutrina aiškias ribas tarp realios tikrovės ir simuliacijų (simuliakrų), tarp autentiško ir neautentiško patyrimo, tarp tikrumo ir dirbtinum. Šiuolaikinio žmogaus požiūris į istoriją ir kultūrą yra toks medijuotas, kad jau beveik neįmanoma rekonstruoti „autentiškos patirties“ sluoksnių. Pasak Fredrico Jamesono, postmodernios epochos žmogui tikroji patirtis yra tiesiog neįmanoma (Jameson 1991, p. 21). Todėl kinas tampa nepamainoma priemone pajusti sąryšio jausmą su bendruomene ir tauta, prisiliesti prie istorinės ir kultūrinės praeities. Ir nors kine išgyventa patirtis nėra autentiška, tačiau empatiją sužadinantis kino filmas gali priversti žiūrovą vaizdiniūs pasakojimus išgyventi, juos išjausti. Landsberg požiūriu, tai nepaprastai svarbu, nes kai kurių dalykų neįmanoma įsisąmoninti, prisiminti ir suvokti grynai kognityviniame registre (Landsberg 2004, p. 32). Kinas yra sofistikuota, emocionaliai ir intelektualiai įtraukianti patirties vieta, parodanti, kad ir masinės kultūros technologijos gali stimuliuoti ir plėsti kultūrinės atminties lauką, skatinti rasti naujiems politiniams aljansams, kurti antihegemoninį diskursą, žadinti jautrumą ir formuoti socialiai atsakingą požiūrį.

Reflektuodamas atminties tvarumo ir perkūrimo galimybes bei radikalius saviemonės pokyčius, kinas įtvirtina empatinį santykį su dramaturgine istorija ir praeitimi. Kinematografija savo specifinėmis priemonėmis sužadina gilesnį istorijos pažinimą ir gali iškelti aktualius klausimus, atskleidama istorinės medžiagos daugialypumą ar visuomenėje glūdinčias socialines įtampas. Taip pat kino raida atskleidžia, kad naujos vaizdo technologijos suteikia visiškai kitokį požiūrį į istoriją, apčiuopia atminties esatį dabartyje, skatina patirti, išgyventi ir išjausti praeities įvykius, taip stiprindamos priklausomybės kultūrai jausmą.

Nacionalinio kino akivarai

Mnemosinės galias pripažįsta ir lietuviškojo kino kūrėjai. Nepriklausomos Lietuvos kine regime įvairias atminties motyvų variacijas – nuo mentalinių būsenų tyrinėjimo, prisiminimais grindžiamos istorijos iki vizionieriškų užmojų. Tačiau prieš pradėdant lietuviškų kino filmų aptarimą, svarbu apžvelgti platesnį kino kultūros kontekstą. Pirmiausia derėtų pastebėti, kad vykstant globalios kino pramonės raidai Europoje, sparčiai auga dėmesys nacionaliniam kinematografui ir istorinės atminties raiškai kine. Nors nacionalinis kinas vis labiau integruojamas į transnacionalinę pramogų industriją, kurioje „autorinis kinas“ ir režisierius pozicijas užleidžia prodiusuotam kinui, siekiančiam ekonominės naudos ir atsižvelgiančiam į rinkos poreikius, tačiau valstybė išlieka vienu svarbiausiu kino rėmėju ir kūrybinės aplinkos puoselėtoju.

Savo ruožtu, kino žiūrėjimas išlieka svarbi nacionalinės atminties vieta (*loci*) ir praktika. Todėl vis daugiau mokslininkų tyrinėja, kaip nacionalinės ir lokalinės atminties formos skleidžiasi kino kultūroje, kaip joje atsispindi nacionalumo ir tapatybės klausimai, svarbūs individo ir visuomenės gyvenime, kurio laiko ir erdvės dimensijas keičia nauji komunikacijų tinklai.

Nors 1989 m. Rytų ir Vidurio Europoje prasidėjo nacionalinio kino decentralizavimo ir depolitizavimo procesai (Imre 2012, p. 1), įsigalėjo bendra kino gamyba (įvairių šalių koprodukcija), tačiau kinas išlieka svarbi kultūrinės savasties, regioninio ir nacionalinio konteksto atskleidimo priemonė, kuri iš tiesų meta iššūkį nusistovėjusiai nacionalumo ir nacionalinės tapatybės sampratai. Iš esmės tenka sutikti su Jamesonu, kuris teigė, kad mažų šalių nacionalinė tapatybė atsiskleidžia santykyje su „didžiuoju“ pasauliu ir jame vyraujančiu diskursu: taigi tapatybė yra tam tikras modalumas, o ne vidinių tautos struktūrų ir siekių atspindys (Jameson 2004, p. 235). Tai reiškia, kad ir nacionalinis kinas bei jame plėtojamas atminties diskursas yra tam tikras atsakas į išorinį pasaulį, jo nulemtas ir jį apimantis modalumas.

1989 metai Rytų ir Vidurio Europoje žymi „istorijos pabaigą“ (Francis Fukuyama 1992), prisiminimų sugrįžimo etapą, atminties ir užmaršties diskurso įsitvirtinimą, glaudžiai susijusį su kino kultūra, reflektuojančia ir mėginančia suvokti netolimą istorinę praeitį, trauminę sovietmečio patirtį, išgyventos ir sukonstruotą vaizdinės atminties prieštarumą. Žvelgiant į lietuviškąjį kontekstą galima pastebėti, kad episteminis lūžis ir istorijos nyksmas pradėjo ryškėti po nepriklausomybės paskelbimo 1990-aisiais. Pasak filosofo Arvydo Šliogerio, atėjo „metas atsisakyti trivaliųjų istorijos sampratų“, nes „žmogus turi esmę, o ne istoriją“ (Šliogeris 2010, p. 34). Todėl žodį „istorija“ pradėjo keisti žodis „atmintis“. Tačiau XX a. pabaigoje prasidėjo dramatiškas lietuviškojo kino krizės periodas, tad atminties sugrįžimo procesai pynėsi ir su esminiais pokyčiais lietuviškojo kino produkcijoje. Krizės laikotarpį vainikavo 2004 m. privatizuotos Lietuvos kino studijos sugriovimas, kuris tapo vienu absurdiškiausių mūsų kultūros įvykių.

Tačiau, prieš aptariant atminties diskurso raišką lietuviškame kine, trumpam atsigręžkime į praeitį. Pasak kino kritikės Živilės Pipinytės, kino integracija į lietuvių nacionalinę kultūrą, prasidėjo XX a. šeštojo dešimtmečio pabaigoje. Nors į lietuvišką kinematografiją buvo perkeliama sovietinio kino žanrai, kinas turėjo paklusti ideologinėms taisyklėms ir griežtai kontrolei, atsirado specifiskai lietuviški siužetai, motyvuoti konkrečia tautos istorine ir socialine patirtimi: „pamažu išryškėjo bene pagrindinė lietuvių kino tema: tautos ir žmogaus apsisprendimas lemiamu istorijos momentu, pasirinkimas“ (Pipinytė 1993, p. 16). Palaipsniui didėjo pastangos tobulinti specifinę kino kalbą, poetinę struktūrą ir kurti lietuviškas kino mitologemas, naratyvus, įvaizdžius, archetipus bei charakterius (šia prasme išskirtini Arūno Žebriūno filmai). Lietuvių režisieriai sąmoningai sekė Europoje vykstančius kino atsinaujinimo procesus (prancūzų Naujoji banga, Prahos mokykla). Jie siekė įdomiau panaudoti laiko ir erdvės

sandūrą, naujai pažvelgti į istoriją – ne objektyviai, nespaudžiant žiūrovo, paliekant neišsakytų dalykų. Kaip prisipažino režisierius Almantas Grikevičius, „Prieš *Ave vita* (1969) turėjau galimybę peržiūrėti daug prancūzų – Truffaut ir Godard'o – filmų. Tai man padėjo pasakyti tam tikrus dalykus apie praeitį kitaip“ (Švedas, Kaminskaitė-Jančorienė 2013, p. 95).

XX a. antrojoje pusėje lietuviškame kine vyravo pokario kaimo tema. Oficialiu lietuvių kino etalonu septintajame dešimtmetyje tapo Vytauto Žalakevičiaus filmas „Niekas nenorėjo mirti“ (1965), panaudojęs klasikinio vesterno žanrą („blogųjų“ ir „gerųjų“ priešpriešą). Ši kinematografinė forma režisieriui leido sukurti daugialypę pasakojimo struktūrą ir prabilti apie partizanų laisvės kovas. Taip šis vaidybinis filmas pirmą kartą Sovietų Sąjungoje parodė, kad po 1945 m. Lietuvos miškuose dar buvo kariaujama.

Nors vienintelis epinis istorinis vaidybinis filmas Lietuvos kino istorijoje yra „Herkus Mantas“ (1972), kurį pradėjo Grikevičius, o įgyvendino Marijonas Giedrys, tačiau istorinė tematika vaidybinuose filmuose buvo populiarūs lietuviškame kine, kuris buvo nuspalvintas romantine poetika, siekiančia išryškinti lietuviškumo idealą. Viena vertus, šią kryptį palaikė „konkuruojančių nacionalizmų“ ideologija (Imre 2012, p. 8). Antra vertus, tokia mistinio istorizmo tematika ir poetinis realizmas leido subtiliai priešintis sovietiniam režimui ir ieškoti tautą sutvirtinančių sąramų, išryškinant sunorminto lietuvių tautinio tapatumo bruožus.

Paskutiniais XX a. dešimtmečiais stereotipuose įstrigusiam ir vertybių krizę išgyvenusiam lietuviškame kine pradėta ieškoti naujų formų ir tolydžio prieita prie atminties temų. Modernioje epochoje populiarūs vietinių herojų temas, romantinio nacionalizmo ir buitinio psychologizmo formas, dekoratyvias dokumentines Lietuvos praeities kronikas keitė autentiškumo paieška, siekis kvestionuoti „oficialias“ istorijos versijas ir didžiuosius naratyvus, iškraipymų ir nutylėjimų kupinus pasakojimus. Kaip ir kitose šalyse „grynieji“ kinematografininkai (Šarūnas Bartas, Audrius Stonys, Arūnas Matelis, Giedrė Beinoriūtė), video ir vizualinių menų kūrėjai mėgino įprasminėti atminties sugrįžimą, pažvelgti į praėjusią dieną, suvokti mus pasiekusių istorinių vaizdinių dirbtinumą, prikelti kasdienę atmintį, atskirų individų ir šeimų likimus, paprastų žmonių išgyvenimus ir patirtį, pasitelkti istorinių įvykių liudininkų prisiminimus, suteikti jiems balsą, atskleisti istorijos daugiabriauniškumą. Įsigalėjus atminties diskursui, kinas atsisakė kurti abstrakčius nacionalinius pasakojimus, tačiau ėmėsi istorinės atminties išsaugojimo iniciatyvų, žvelgdamas į istoriją nauju rakursu.

Atminties problematika lietuviškame kine

Atminties temų apžvalgą lietuviškame kine paranku pradėti nuo Šarūno Barto intelektualinių filmų, nutrynusių aiškią ribą tarp meninio ir dokumentinio kino.

Kino novelėje „Praėjusios dienos atminimui“ (1990), meninėse juostose „Trys dienos“ (1991), „Koridorius“ (1995) ir kituose filmuose kino kameros akis juda praeities erdvėse tarytum mūsų sąmonės labirintuose. Vaizduodamas išnykusius praeities vietovaizdžius, Bartas vieną po kito atveria neregimus kolekty-



Šarūnas Bartas, „Koridorius“, 1995. Nuotrauka iš film platintojų archyvo

vinės sąmonės ir praeities sluoksnius. Jis kaip psichogeografas klaidžioja po atminties skliautais: prisiminimų ūkanose skandinčius tamsius Vilniaus ir Kauno užkaborius, kiemus ir skverus, Karaliaučiaus miestą, Sibiro ir Ukrainos vietas, tyrinėdamas mentalinę erdvę, pasmerktą nyksmui. Taip atveria praeitį, kurios neįmanoma verbalizuoti ir išreikšti kokiais nors figūratyviniais vaizdiniais arba diskursyvinėmis konfiguracijomis.

Sąmoningai ignoruojančiose dramaturgiją, beveik neturinčiose fabulos, dokumentiškai nufilmuotose juostose, kuriose personažai tarsi vaidina patys save, režisierius priverčia jausti už kiekvieno egzistuojant nelinksmą biografiją, tragišką „gyvenimų beprasmybę, kuriai galingai akomponuoja merdinčio miesto įvaizdis“ (Macaitis 1993, p. 49). Barto sukurta nelengvai nusakoma kino kalba leido iš atminties iškylančiais blyksniais perteikti netolimos praeities tikroviškumą, neapkarstyta reikšmėmis jos veidą. Kaip taikliai pastebėjo Donaldas Kajokas, rašydamas apie Jono Meko filmus: „Mes nekantriai ieškome to, kas įtikinamai sumeluota, įmantriai suvyniota, apeiname tai, kas tikra, vien todėl, kad neišbaigta, nesureikšmintą, pradmeniškai nuoga“ (Kajokas 1999, p. 75). Kaip tik Barto filmuose išnyra tokios praeities atplaišos ir daugiaprasmės metaforos, kurios atskleidžia neapibrėžtą sovietmečio būties sunkumą, provincijos nuobodulį, vienišumo jausmą, absurda, atitvertį ir nesusikalbėjimą.

Režisierius tarsi kultūros istorikas atveria netolimos praeities kasdienybę, eilinio žmogaus patirtį, išplaukusią iš nykios būties, šaknų praradimo, beviltybės jausmo, demoralizuotos visuomenės, marginalizacijos. Meditacijas, keistai nerealius sapnus primenantys Barto filmai paneigia populiarius herojinius ir romantiškus vaizdinius, grindusius sovietinės ideologijos prižiūrimą istorinį naratyvą ir vėliau įtvirtintus savivaizdžius. Taip tarsi užpildo didžiulę nesumeluotos atminties spragą ir vaizduoja labai sudėtingą kaitos laikotarpio paveikslą, kupiną neapibrėžtumo, baigties jausmo, laukimo, nusivylimo, bejėgiškumo, nerimo, nuosmukio, praradimo ir netekties



Gytis Lukšas.
„Duburys“, 2009.
Nuotrauka iš film
platintojų archyvo

jausmo. Šie kolektyvinės sąmonės patirtį nusakantys filmai iš tiesų griaua vaizdingos ir progresistinės istorijos iliuziją, pradeda „egzistencinės istorijos, t. y. istorijos kaip kūrybos“ (Šliogeris 2010, p. 67) etapą, kai istoriją keičia su individo psichologija ir tautos mentaliniu žemėlapiu glaudžiai susijusi atmintis.

Kaip teigia Barto kūrybą tyrinėjusi kūrybinių medijų specialistė Renata Šukaitytė, jo „filmai sudaro savotiško *mnemoninio* įrenginio – dirbtinės atminties (apie praėjusią dieną) – išpūdį ir generuoja liūdesį, netikrumą ir susvetimėjimą. Jie subtiliai mums primena (per garsinius ir vizualinius objektus bei kolektyvinės atminties vietas) apie utopinės Sovietų valstybės griūtį ir liudija šio ilgo proceso distopines pasekmes po 1989-ųjų Rytų Europos visuomenėms: tiek kolonizavusioms, tiek kolonizuotosioms“ (Šukaitytė 2012, p. 192). Ši atminties įrenginį grindžia ne abstraktūs vaizdiniai, o pasklidi kasdienio gyvenimo fragmentai, pajautos ir patirčių nuotrupos, kurios kur kas ilgiau išlieka gyvos, nei jas pagimdžiusi konkreti epocha.

Kasdienės ir trauminės sovietmečio atminties matmenys išskyla ir režisieriaus Gyčio Lukšo filme „Duburys“ (2009), sukurtame pagal to paties pavadinimo Romualdo Granausko romaną, kuris prasideda poeto Jono Strielkūno posmu: „Bet vis tiek, bet vis tiek / Vieną vasarą čia / Buvo mūsų pasaulis, / Džiaugsmas ir kančia“. Kaip romano pratarmėje rašo Granauskas, jam rūpėjo pažvelgti į eilinio žmogaus gyvenimą, kuriam išpuolė gyventi pokariu ir sovietmečiu. Žmogaus, kuris „neprisimena savo minčių, kurios kažkada jam buvo atėjusios į galvą, užmiršo, ką ir apie ką galvojo“, kuris „prisimena tik savo jausmus“ ir nerimastingą laukimą, dėl kurio baisus pasidaro visas gyvenimas: „Kadangi baisus – tai ir svarbus, nes tik svarbūs dalykai, kurie dedasi aplink tave, toliau nuo tavęs, gal net visai toli, artėja, artėja, supa, gniaužia, užspaudžia širdį ir alsavimą, – štai tą ir reikėtų surašyti į knygas, kad neprapultų be pėdsako nė vienas jokie žmogaus kentėjimas, antraip nėra ant sviesto nei tiesos, nei teisybės“ (Granauskas 2003, p. 6). Nespaltotas Lukšo filmas yra nelyg prisiminimas pokario ir sovietmečio realijų bei kasdienybės, kuri niekur nepavaizduota, ir todėl

pasmerkta užmarščiai. Nors filme atskleisti Gaučio išgyvenimai iš tiesų yra bendri ne vienai kartai žmonių ir, laikui praėjus, tvyrojo, o gal ir tebetvyro kolektyvinės sąmonės gelmėse.

Istorinės atminties sugrįžimo ženklai išryškėjo režisieriaus Algimanto Puipos vaidybinėje dramoje „Elzė iš Gilijos“ (scenarijaus autorius Vytautas Žalakevičius), 1999 metais sukurtoje Lietuvos kino studijoje, bendradarbiaujant su Vokietijos kino firmomis. Ir Lietuvoje, ir svetur gerai įvertinto filmo pamatu tapo Rytprūsių rašytojo Ernsto Wicherto (1831–1902) apysakos motyvai, kurie skleidžiasi kino ekrane, atgaivindami dramatiškus XIX a. herojų likimus, istorinės praeities realijas ir Mažosios Lietuvos gamtos grožį. Filmas pasakoja apie suvokietintą Kuršių nerijos kraštą, apie jo istorines šaknis, veikėjų meilės ir neapykantos istorijoje paliesdamas lietuvių ir vokiečių santykių temą. Istorinę būtį ir vietinius papročius fragmentiškai rekonstruojantis filmas atskleidžia Prūsų Lietuvoje susipynusius vokiečių ir lietuvių kultūros sluoksnius, savitą Klaipėdos krašto kultūrinę erdvę ir visuomeninį kontekstą XIX a. antrojoje pusėje. Filmas tarytum išvaduoja atminimo kultūrą iš įtvirtintos vienpusės sovietmečioapatumo orientacijos.

Žinoma, daugiausiai istorinės atminties variacijų galime aptikti naujausioje lietuvių dokumentikoje, į kurios akiratį pakliūva gyvoji istorija ir jos atmintis, atskleidžianti dideles vidines visuomenines ir kultūrinės įtampas, prieštaras, egzistencines patirtis. Ji suartėja su filosofija, parodo, kas slypi už istorinio paviršiaus, kas neistoriška, žmogiška, gelmiška. Pirmiausia paminėtini režisieriaus Audriaus Stonio filmai, kuriuose apmąstomi glaudūs kino ir laiko santykiai. Pavyzdžiui, filme „Kenotafas“ (2013) pasakojama apie tai, kaip 1941 m. prie Utenos gyvenęs ūkininkas rado mirusį rusų kareivį ir slapta jį palaidojo savo kieme. 1944 m. pas tą patį ūkininką priklydo sunkiai sužeistas vokiečių karininkas, kuris netrukus mirė ir kurį šeimininkas palaidojo toje pačioje vietoje. Šis žmogus paslaptį saugojo 60 metų ir perdavė tik savo sūnui, kuris neseniai prasarė, kad jo tėvų žemėje vis dar guli du kareiviai.

Filme atskleidžiamas vietos istorijos daugiabriauniškumas ir tikroji atminties paslaptis. Kaip pasakoja režisierius, „istorijos paieškos nuvedė ir į Ukrainą, ir į Vokietiją. Vokietijoje pajutome tikrąjį istorijos svorį. Archyvas priminė begalinį labirintą, kuriame buvo saugomos visų žuvusių karių kortelės. Kiekviena kortelė – atskira istorija. Eini tarsi pro milžinišką žmonių būrį ir jauti, kaip visi popieriai kvėpuoja tragedijomis“ (Stonys 2012). Tačiau šis filmas nėra istorijos rekonstrukcija, pirmiausia – tai vietos žmonių atminties fenomeno tyrinėjimas.

Filme „Varpas“ (2007) Stonys leidžiasi į jam brangių vaikystės prisiminimų ir istorinės legendos apie Platelių ežere nuskendusį varpą tyrimą. Režisieriaus požiūriu, „mums nebeužtenka istorijos, viską reikia paliesti patiems“ (ten pat). Daug šimtų metų šiame krašte žmonės kalbėdavę apie varpą, gulintį ežero dugne. Tad režisierius leidžiasi ieškoti to, ko galbūt ir nėra. Kuriant filmą jis naudoja archyvinę medžiagą, juostoje užfiksuotus kadrus iš 1960 m. šiame krašte švęstos Užgavėnių šventės, kuri

tuomet buvo įgavusi sovietinį turinį. Išlikę kadrai įterpiami į dabarties žmonių paveikslą, kurie dalijasi savo prisiminimais (viena mergaitė labai gražiai nusako savo patirtį – „mano tėtis anksčiau prisiminė, o po to pamiršo prisiminti“ varpo istorija) ir nuogirdomis. Kaip sako režisierius, „iš pradžių ieškojau varpo istorijų, bet vėliau supratau, kad atmintis yra net svarbesnė už patį ieškomą varpą“ (Stonys 2012). Filmas atskleidžia, kad būtent atmintis yra tai, kas įprasmina daiktą ir žmogų. Kita vertus, užfiksuotas dabarties vietinių gyventojų abejingumas savo krašto istorijai ir praeičiai, parodo tikrąjį užmaršties veidą ir atminties laikinumą.

Lietuvos pokario pasipriešinimo judėjimas ir partizanų istorija atgyja kitais rakursais, kai ją grindžia ne sausi istoriniai faktai, o liudininkų ir amžininkų prisiminimai, atskleidžiantys jų asmeninę patirtį. Vytauto V. Landsbergio filmas „Trispalvis“ (2013) kaip tik ir yra supintas iš išlikusių gyvų partizanų pasakojimų, įamžinančių skaudžią pokario atmintį. Taip pat Vinco Sruoginio ir Jono Ohmano sukurtas filmas „Nematomas frontas“ (2014) partizanų istorijos faktus perteikia, pasitelkiant atvirus liudininkų ir amžininkų pasakojimus, archyvinius kadrus, ištraukas iš partizanų lyderio Daumanto (Juozo Lukšos) dienoraščių, kurie atskleidžia sudėtingą to meto gyvenimą, įvykių siaubingumą, partizanų narsą, asmenybių ir jų idealų stiprumą. Kita vertus, šiai daugialypei istorijai, kupinai išdavysčių ir neišsipildžiusių vilčių, žmogiškos šilumos ir asmeniškumo suteikia fatališka Daumanto ir Nijolės Bražėnaitės meilės istorija. Šitaip filmas kuria gyvą *empatišką santykį* su partizanų istorija bei Daumanto asmenybe ir padeda daug geriau įsijausti į istoriją, susimąstyti apie vertybių sistemą, labiau pajauti, nei suvokti meilę Tėvynei. Be to, filmas atskleidžia daugybę istorinių balsų, skirtingose pusėse atsidūrusių to meto įvykių liudininkų pasakojimų, kurie supina įvairias žiūros perspektyvas ir parodo istorijos daugialypumą. Taip praeitis savotiškai nuskaidrinama ir atveriamas platus apmąstymų bei savirefleksijos laukas.

Svarbūs prisiminimai, susipynę su tautos istorija, sugrąžina ir pamatinius klausimus: kas aš esu ir kaip mano asmeninė ar giminės atmintis siejasi su *kolektyvine atmintimi* bei tautos istorija. Todėl Giedrės Beinoriūtės trumpo metro dokumentinis-animacinis filmas „Gyveno senelis ir bobutė“ (2007) per asmeninę patirtį žvelgia į sovietmečio trėmimų istoriją: režisierė, pasitelkdama pasakos žanrą, vaiko lūpomis kalba apie savo senelius, ištremtus į Sibirą, patyrusius skaudžiausių išgyvenimų, ir sykiu atskleidžia visą masinių trėmimų ir represijų tragiškumą, kuris palietė daugelį šeimų. Filmas sukurtas naudojant fotografijas iš asmeninio archyvo, animacinius ir kino kronikų intarpus. Pasirinkta meninė forma slogią praeitį paverčia empatišku išgyvenimu, kuris perauga į didžiavimąsi pasakojama istorija.

Sunkiai kelią praskisnęs ir nevienareikšmiškai vertinamas vaidybinis filmas *Ekskursantė* (2013, rež. Audrius Juzėnas) – istorinės praeities priminimas ir įvaizdinimas. Jis pasakoja apie 11-metės mergaitės pabėgimą iš tremtiniais perpildyto krovinių traukinio ir jos kelią atgal iš Sibiro į Lietuvą. Žurnalistės užfiksuotas nežinomos kaunietės pasakojimas tapo scenarijaus pagrindu. Kaip teigė scenarijaus autorius

Pranas Morkus: „pats pirmasis impulsas šiam scenarijui atsirasti kilo prieš 24 metus, kai perskaičiau vienos moters pasakojimą apie savo pabėgimą iš tremtinių traukinio. Šitas pasakojimas kaip įstrigo į atmintį, taip ir įstrigo. <...> Jį traktavau kaip tobulą tautosakos kūrinį, kuris net paveikesnis už filmą“ (Žemulienė 2013). Filmą pasakoja apie skaudžius praeities įvykius be neapykantos ir nuoskaudos, vengia takoskyros tarp savų ir svetimų, gerų ir blogų. Mažąją istorinį pasakojimą tarsi iškerpa iš didžiosios istorijos ir panardina į tarpžmogiškos būties plotmę, kurioje susiduria ne priešiškos tautos, ideologijos ar stovyklos, o žmonės, kurie sudėtingose istorinėse sąlygose renkasi vieną ar kitą elgsenos, kalbėjimo ir jautimo formą. Taip parodoma, jog „istorijos gyslomis teka žmogaus kraujas“ (Parulskis 2009, p. 354), todėl filmas maksimaliai „sužmogina“ istorinį laiką ir „pagauna“ į jauną auditoriją orientuotą žiūrovą.

Galima sakyti, kad šie filmai yra vadinamosios *postatminties* variacijos, t. y. mėginimas išsaugoti ir perduoti ateities kartoms dar gyvą istorinę atmintį, kuri buvo užgniaužta, nutylėta, iki galo neišsakyta dėl pernelyg mažai praėjusio laiko, pernelyg skaudžių ją nešiojusių žmonių išgyvenimų ir sovietmečio ideologinių pančių. XXI amžiuje *postatmintis*, arba įtarpinta atmintis, siekia išvaduoti iš iškreiptų istorinių naratyvų, parodyti tai, kas buvo nuslėpta sovietmečiu, nutraukusiu gyvą atminties sklaidą.

Iš tiesų, pirmieji *postatminties* projektai buvo susiję su trauminės atminties diskursu ir Holokausto atminimo kultūra, tačiau jie atspindi ir bendrą tradicinės istorijos krizę ir sudaro galimybę tam tikrai tautinei bendruomenei ar visuomeninei grupei užpildyti istorinės ir kultūrinės atminties spragas, pasitelkiant sakinę istoriją, liudininkų pasakojimus, archyvų dokumentus ir kitą išlikusią autentišką istorinę medžiagą. Be to, išryškindama prisiminimų įvairovę, istorijos daugiaaspektiškumą, *postatmintis* savotiškai gydo socialines ir kultūrinės traumas, padeda atkurti emocinius tautinės bendrijos ryšius bei *priklausomybės tautai jausmą*. Kinematografija, šiuo aspektu, ne tik išplečia istorinės sąmonės ir kultūros lauką, bet ir tampa labai svarbia kultūrinės edukacijos forma.

Lietuvos kinematografijos akiratyje atsideria ne tik netolimos praeities prisiminimai, bet ir gilesnė istorinė atmintis. Ramunės Rakauskaitės režisuota ir Arūno Matelio prodiusuota vaidybinė-dokumentinė istorinė drama „Radviliada“ (2014) iš tiesų yra ne tiek pramoginis, kiek edukacinis filmas, suradęs sprendimą, kaip užpildyti didelių biudžetų reikalaujančių istorinės tematikos filmų spragą. Šiame filme pro dabarties prizmę žvelgiama į Radvilų – LDK didikų giminės – istoriją, parodant, jog naujos komunikacinės technologijos ir įrenginiai (internetas, mobilusis telefonas, „Skype“ garso ir vaizdo skambučiai) gali būti pasitelkiami šiuolaikiškai istorijos peržiūrai. Šiame dokumentiniame filme pasinaudojama „kino kine“ principu, kai istorinio filmo kūrimo fragmentai supinami su gyvais Lietuvos ir užsienio istorikų pokalbiais bei Lietuvos jaunimo subkultūrų gyvenimo eskizais. Suaktualinta istorinė ir kultūrinė atmintis yra tarsi stereoskopas (t. y. optikos prietaisas), plokščiai ir vienakryptei istorijai suteikiantis trimatiškumą ir erdvės gylį.

Kaip žinia, filmas savotiškai ekranizuoja ir suaktualina XVI a. lietuvių poeto Jono Radvano lotyniškai parašytą herojinę poemą, pavadintą *Radvilias* (Radviliada), kuri atveria „vaizdą į tą senosios mūsų valstybės istorijos erdvę, kurią žymi karaliaus Žygimanto Augusto, karalienės Bonos, Barbaros Radvilaitės, jos brolio Radvilos Rudojo, pusbrolio Radvilos Juodojo ir visų jaunesnės kartos Radvilaičių: Perkūno, Našlaitėlio ir daugelio kitų, gyvenimai, darbai ir žygiai“ (Narbutas 2006, p. 71). Šis kūrinys išaukština Mikalojaus Radvilos Rudojo žygius, lietuvių pergalės prie Ūlos ir Oršos bei turi daug švietėjiškų bruožų, kuriuos filmo kūrėjai perkelia į šiandienos vizualinę kultūrą.

Šių didingos istorijos puslapių, herojinio epo ir lietuviškojo imperializmo teksto vizualizavimas ir apmąstymas šiandien filmą paverčia reikšminga atminties politikos dalimi, siekiančia atgręžti jaunimą į Lietuvos istoriją, ugdyti patriotizmo jausmą ir stiprinti nacionalinės tapatybės sąramas, suvokiant, kad kaimynystėje išlieka imperinių siekių neatsisakiusi Rusija. Taip pat galima sakyti, jog šis filmas yra sovietmečiu neigto istorinio LDK didikų, kaip Lietuvos ir Lenkijos bajorijos, palikimo vizualinis įamžinimas. Šiuo požiūriu, galima pateisinti europėjančio Lietuvos elito – Radvilų giminės – neslepiamą aukštinimą, nepaliečiant platesnio sociokultūrinio konteksto, kuris apnuogintų ir kai kuriuos lietuviškumu pridengtus asmeninius didikų interesus, didžiulę elito ir kitų atskirtį. Juk, kaip parodė olandų kultūrologas Johanas Huizinga, istorijos tiesa labiausiai regima *paprastų žmonių gyvenime* (Huizinga 1959).

Žvelgiant į plačiau didžiuosiuose ekranuose rodytus filmus, įvelkančius atminties temą į popkultūros rūbą, derėtų paminėti 2011 m. sukurtą nuotykinį istorinį veiksmo filmą „Tadas Blinda. Pradžia“ (režisierius Donatas Ulvydas, prodiuseris Žilvinas Naujokas, scenaristas Jonas Banys), paremtą Rimanto Šavelio romanu. Sulaukęs didelio populiarumo filmas, žinoma, priklauso pramogų industrijos sričiai, tačiau šis laukas kaip tik ir turi didesnių galių veikti platesnės žiūrovų auditorijos vaizduotę. Šis žanrinis filmas folklorizuotą tautos legendą perkelia į dabarties pasaulį ir tęsia Blindos mito transformacijas. Pasak Tomo Balkelio, Tadas Blinda – istorinis plėšikas – jau seniai tapo Lietuvos masinės kultūros dalimi: „Jis gyvas legendose, tautosakoje, filmuose, spaudoje, turistiniuose giduose, alaus reklamose, popmuzikoje, literatūroje ir pan.<...> Be abejonės, Blinda yra šiuolaikinės lietuvių tapatybės dalis: t. y. herojus, lengvai atpažįstamas daugelio tautinės bendruomenės narių ir reprezentuojantis tam tikras socialines vertybes. Be to, jis – vienintelis lietuviškas *svieto lygintojas*“ (Balkelis 2009, p. 77). Tautinio atgimimo laikotarpiu, sovietmečiu ir dabar Blindos charakteriui suteikiamas vis kitas atspalvis, užtikrinantis jam populiarumą. Režisieriaus Babilio Bratkausko sukurtas televizinis daugiaserijinis filmas „Tadas Blinda“, pasirodęs 1973 m., tapo vienu iš populiariausių sovietinės epochos lietuviškų filmų ir svarbia populiariosios vaizduotės dalimi. Svarbiausias šio filmo motyvas buvo sovietmečio ideologiją atitinkanti socialinė nelygybė ir valstiečių kerštas ponams. Tuometės kinematografijos kalba lėmė naujas mitinio herojaus, iki tol gyvavusio literatūroje ir teat-

re, interpretacines galimybės. Daugybė išpūdingų panoraminių gamtos vaizdų tapo gražiu veiksmo scenovaizdžiu, ilgam išlikusiu žiūrovų atmintyje.

Naujasis filmas „Tadas Blinda. Pradžia“ taip pat nufilmuotas vaizdingose Lietuvos vietose, kurios tampa lietuviškumo, „tautos dvasios“ ir regioninės kultūros metafora. Kupinas nuotykių bei meilės scenų, šis filmas seka holivudine produkcija, tačiau kartu meta jai iššūkį ir transformuoja *Blindos*, kaip „socialinio teisingumo“ vykdytojo, įvaizdį į romantinio lietuviškosios reginio kultūros herojaus vaizdinį. Taip dabarties kino industrijoje prikelta legenda tampa lietuviškosios popkultūros, praradusios ideologinį pagrindą, simboliu.

Neseniai Lietuvos kino teatrų ekranuose pasirodęs ilgametražis vaidybinis filmas „Lošėjas“ (režisierius – Ignas Jonynas, scenarijaus autoriai – Ignas Jonynas ir Kristupas Sabolius) taip pat yra skirtas *adrenalino gamybos* fabrikų sričiai, kuri pirmiausia domisi žiūrimumo reitingais. Nors ir stokojantis kinematografinės kalbos vientisumo, jis rodo, kad ir komerciniu imperatyvu pažymėtas filmas gali atskleisti tam tikras šiuolaikinio gyvenimo aporijas. Šis filmas sąmoningai nufilmuotas kontrastinguose sovietinį palikimą menančiuose interjeruose ir dabarties miestovaizdžiuose. Dinamiška ir provokuojanti juosta pasakoja apie greitosios pagalbos darbuotojus, bet iš tiesų nusitaiko į ribinėse situacijose atsidūrusio žmogaus gyvenimą, kuris atspindi dviejų, viena kitą pakeitusių sistemų persidengimą ir sovietmečio dirvoje ištvirtinuso laisvojo liberalizmo bei kapitalizmo demoralizuojantį poveikį individui, pražūtingą žmogiškojo orumo nyksmą ir baisaus cinizmo išgalėjimą. Šis filmas parodo praeities ir dabarties sandūrą bei tikrąjį triumfuojančio kapitalizmo veidą, kurią vainikuoja jokių moralės vertybių nepaisantis žaidimas, azartas, lošimo kultas ir begalinis noras laimėti. Taip filmas demistifikuoja rinkos ekonomiką, kuri, pasak Slavojaus Žižeko, buvo suprantama kaip „neideologinė“, neutrali individualizmo forma, tačiau pasirodė esanti ideologija *par excellence*, paliečianti pačią žmogaus esmę ir jo tapatybės šerdį (Žižek 2005, p. 70–71).

Grotesku ir giliu dabartinės sociokultūrinės situacijos pajutimu pasižymintis scenarijus atskleidžia pokomunistinio nusivylimo priežastis, demokratijos ir žmogaus teisių klausimų nugrimzdimą į visa apimantį ekonomikos diskursą, kurio bedugnėse tvyro korupcija, organizuoti nusikaltimai, materialios gerovės siekiai ir patologinis potraukis lošimui, kuris nepaiso jokių etikos normų. Šitaip žvelgiant, galima sakyti, kad šis filmas įvaizdina praeities ir dabarties jungtį, atminties sąryšį su dabartimi.

Vienokių ar kitokių atminties temų variacijų galima aptikti vos ne visuose filmuose (kurių veiksmas vyksta praeities scenovaizdžiuose ar kurių personažai mena praeities laikus), tačiau baigti šią glaustą apžvalgą norėčiau žvilgsniu į Kristinos Buožytės kūrybą, kuri mus sugrąžina prie filosofinių atminties ir vaizdo sąryšio apmąstymų. Šios režisierės sukurtas vaidybinis filmas „Kolekcionierė“ (2008; scenarijaus autoriai: Darius Gylys, Bruno Samper ir K. Buožytė) iš esmės mąsto apie nufilmuoto vaizdo galią *žmogaus gyvenime*. Filme pasakojama apie jauną logopedę, po savo tėvo mirties

praradusią sugebėjimą patirti emocijas, kurias ji susigrąžina stebėdama save mėgėjiškai nufilmuotoje videomedžiagoje. Tai reiškia, kad galima pasinaudoti videomedija kaip vizualiosios atminties protezu. Be to, šią depersonalizacijos paliesto žmogaus dramą galima laikyti ir šiuolaikinės visuomenės metafora, atskleidžiančia kinematografinių vaizdinių galias, poveikį žmogaus emocijų pasauliui, vaizduotės, atminties ir tapatybės struktūroms.

Taip pat šios režisierės sukurta *mokslinės fantastikos* romantinė drama „Aurora“ (2011; scenarijaus autoriai: K. Buožytė, B. Samper) nėra lengvas *escapizmas* ir žvilgsnis į ateitį. Šis filmas parodo dabarties visuomenės nuojautas ir baimes, savotiškai apmąsto mūsų vaizduotės ir atminties socialinius rėmus, kuriuos gali išplėsti dirbtinai sužadinti vaizdiniai, išlaisvinantys kai kuriuos įkalintus subjektyvybės komponentus. Tai pagrindžia mintį, jog mąstanti kinematografija gali raginti žiūrovą pamatyti pasaulį kitaip ir veikti savaip. Vadinas, kinas nėra tik „melo ir mirties industrija“, bet ir svarbi mūsų gyvenimo laiką atspindinti „mąstymo forma“ (Godard 1988–1998).

Išvados

Atminties naratyvas kine sužadina istorinę praeitį, paverčia prisiminimus reginiais, atmintį transfigūroja ir įdeda į naujų diskursų rėmus. Kitaip tariant, atmintis keičiasi kartu su vizualinės kultūros raida ir joje atsiveria vis naujais pavidalais.

Šiuose procesuose išryškėja atminties ir kino santykių ambivalentiškumas. Viena vertus, atsiranda naujos atmintį mąstančios kinematografinės formos, kurios dekonstruoja sukurtos praeities vaizdinius, išryškina atminties egzistencinę reikšmę, įprasmina gyvąją atmintį, siekia ją išsaugoti ir perduoti ateities kartoms. Antra vertus, didžiuosiuose ekranuose rodomas kinas, pritraukiantis didelę žiūrovų auditoriją, atmintį įvelka į naują iliuzijos drabužį ir sunaikina laiko istoriškumą. Be to, net ir atveriantys giliąją atmintį kino filmai pakliūva į nenutrūkstamą vaizdinių srautą, jų perteklinę įvairovę.

Šis prieštaravimas išryškėja kinematografiniais principais parašytame Sigitto Parulskio romane *Murmanti siena* (2009), kuriame kaleidoskopiškuose kadruose susipina fragmentiški prieškario, pokario, sovietmečio ir dabarties vaizdiniai. Romanas atveria daugiaplanį paveikslą, parodydamas, kaip viena giminė ir bendruomenė sujungė daugybę skirtingų patirčių, kuriose susipynė bolševikų žiaurumas, vokiečių žudynės, stribų bei enkavedistų smurtas, partizanų laisvės kovos, ištisi dešimtmečiai bunkeriuose, tremtyje, baimėje, saugumo persekiojimai, įtarumas, įskundimai, sovietinės šventės su vėliavomis, herojiški komunizmo žygdarbiai, kolaboravimas, sovietinių poetų ir inteligentų konformizmas, alkoholizmas, išsilaisvinimas iš priespaudos, Baltijos kelias, pinigų ir valdžios troškimas, begalinis malonumų vaikymasis, bepras-

mybė, rezignacija, tuštuma... Šių skirtingų planų montažas sulydo praeitį ir dabartį vienoje dimensijoje, kristaliniame kinematografijos vaizdinyje.

Istorinės atminties temą užkabinęs rašytojas remiasi ne tik kinematografiniu principu, bet ir postmodernistiniu stiliumi, kuris leidžia atsakyti monumentalumo, didingumo ir perkelti įvykius į kasdienį, brutalų gyvenimą, kuris mus supa ir kurį užgožia hollywoodiniai filmai, prisodrinti efektų, sekso scenų ir pikantiškų detalių. Šitai ne tik pritraukia šiuolaikinių žmogų, – žiūrovą ar skaitytoją, pripratusį prie trilerių, detektyvų ar nuotykių filmų, bet ir parodo mūsų situacijos dviprasmiškumą, kai istorinės ir kultūrinės atminties temos neišvengiamai atsiduria pramoginės hipervizualios kultūros fone.

Ir vis dėlto, nutrinamas griežtas ribas tarp kolektyvinės ir individualios atminties kinas yra svarbus šiuolaikinio žmogaus sąmonės plėtinys, kuris gali atverti bendruomeninio mąstymo būdus, padedančius reflektuoti laiko ir atminties plotmes, suvokti kaitos trajektorijas. Jis svarbus ir kaip kultūrinės atminties medija, kuri gali „perdirbti“ praeitį, padėti išsiveržti iš apibrėžtų kolektyvinės reprezentacijos rėmų, ugdyti suvokimo jautrumą, veikti žiūrovo sąmonę, steigti arba transformuoti tapatybes, kitaip pažvelgti į atsiveriančią tikrovę. Net ir platesnei auditorijai skirtas žanrinis kinas, pasitelkdamas specifines kino technologijos priemones, gali ardyti dominuojančias galios struktūras, kurti emocinius ir intelektualinius aljansus, suteikti mąstymui naują kryptį. Tikriausiai todėl pastaruoju metu visame pasaulyje išskirtinis dėmesys skiriamas kinematografui, galinčiam telkti bendruomenę, atverti ne tik praeities bei atminties permąstymo, bet ir tapsmo bei pokyčių galimybes.

Literatūra

- Badiou, Alain. 2013. *Cinema*. Texts selected and introduced by Antoine de Baecque. Trans. Susan Spitzer. Cambridge: Polity Press.
- Balkelis, Tomas. 2009. Tado Blindos mitas. In: *Kultūrologija, t. 17. Lietuvių tautos tapatybė: tarp realybės ir iliuzijos*. Sud. Rita Repšienė, p. 77–93.
- Belting, Hans. 2004. *Pour une anthropologie des images*. Trad. Jean Torrent. Paris: Gallimard.
- Bergson, Henri. 1975. *Mémoire et vie*. Textes choisis par Gilles Deleuze. Paris: PUF.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris: Minuit.
- Foucault, Michel. 1975. Film and Popular Memory: An Interview with Michel Foucault, trans. Martin Jordin. In: *Radical Philosophy*, Nr. 11, p. 24–29.
- Fukuyama, Francis. 1992. *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press.
- Granauskas, Romualdas. 2003. *Duburys*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Ed. and transl. by Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.
- Huizinga, Johan. 1959. *Men and Idea: History, the Middle Ages, the Renaissance. Essays*. Translations by James S. Holme, Hans van Marle. New York: Meridian Books.

- Huyssen, Andreas. 1999. Monumental Seduction. In: *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Eds. Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer. Hanover, New Hampshire, and London: University Press of New England, p. 191–206.
- Huyssen, Andreas. 2003. *Present Pasts. Urban Palimpsests and Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Imre, Anokó. 2012. Introduction. Eastern European Cinema From No End to the End (As We Know It). In: *A Companion to Eastern European Cinemas*. Ed. by A. Imre. UK: John Wiley & Sons, p. 1–21.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Jameson, Fredric. 2004. Thoughts on Balkan Cinema. In: *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Eds. Atom Egoyan, Ian Balfour. London: The MIT Press, p. 231–258.
- Kajokas, Donaldas. 1999. *Dykinėjimai*. Vilnius: Regnum fondas.
- Kracauer, Siegfried. 2004. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. New Jersey: Princeton University Press.
- Landsberg, Alison. 2004. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean. 2007. *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris: Éditions du Seuil.
- Macaitis, Saulius. 1993. Naujoji dešimtmečio režisūra. In: *Ekrane ir už ekrano*. Sud. Saulius Macaitis. Vilnius: Kultūros ir meno institutas, p. 36–53.
- Mazierska, Ewa. 2011. *European Cinema and Intertextuality. History, Memory and Politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Narbutas, Sigitas. 2006. Jono Radvano „Radviliada“ anuo metu ir dabar. In: *Lietuvos mokslų akademijos biblioteka, 2003–2004*. Vilnius: Utenos Indra, p. 70–81.
- Parulskis, Sigitas. 2009. *Murmanti siena*. Vilnius: Baltos lankos.
- Pipinytė, Živilė. 1993. Lietuvių kino integracija į tautinę kultūrą. In: *Ekrane ir už ekrano*. Sud. Saulius Macaitis. Vilnius: Kultūros ir meno institutas, p. 5–35.
- Pisters, Patricia. 2003. *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Ricoeur, Paul. 2012. Memories and Images. In: *Memory*. London: The MIT Press, p. 12–27.
- Ricoeur, Paul. 2000. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rodriguez, Jeanette; Fortier, Ted. 2007. *Cultural Memory. Resistance, Faith, and Identity*. Austin: University of Texas Press.
- Sabolius, Kristupas. 2013. Tapatybė ir kitybė kaip vizualumo kova. In: *Kinas ir filosofija: kolektyvinė monografija*. Nerijus Milerius (sudarytojas), Audronė Žukauskaitė, Jūratė Baranova... [et al.]. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, p. 75–90.
- Sloterdijk, Peter. 1999. *Ciniškojo proto kritika*. Iš vokiečių kalbos vertė Teodoras Četrauskas. Vilnius: Alma littera.
- Stonys, Audrius. Elenos Jasiūnaitės parengtas pokalbis „Audrius Stonys. Kinas ir istorija“. Prieiga per internetą: <http://www.menoavilys.org/en/169219/news/audrius-stonys-kinas-ir-istorija> [žiūrėta: 2014 11 17].
- Šliogeris, Arvydas. 2010. *Bulvės metafizika: Iš filosofo dienoraščių*. Vilnius: Apostrofa.
- Šukaitytė, Renata. 2012. Praėjusios dienos atminimas ir nykstanti dabartis kinematografiniuose Šarūno Barto erdvėlaikiuose. In: *Athena*, Nr. 8, p. 183–196.
- Švedas, Aurimas; Kaminskaitė-Jančorienė, Lina. 2013. *Epizodai paskutiniam filmui. Režisierius Almantas Grikevičius*. Vilnius: Vaga.

- Žemulienė, Laima. 2013. Ilga „Ekskursantės“ kelionė į kino ekranus. In: *Kauno diena*, 2013-10-19. Prieiga per internetą: <http://kauno.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/kultura/ilga-ekskursantes-kelione-i-kino-ekranus-420643#ixzz3lqwM3ty1> [žiūrėta 2014 11 17].
- Žižek, Slavoj. 2005. *Viskas, ką norėjote sužinoti apie Žižeką, bet nedrįsote paklausti Lacano*. Sudarė ir iš anglų k. vertė Audronė Žukauskaitė. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.

Vaizdo šaltiniai

- Godard, Jean-Luc. 1988–1998. *Histoire(s) du cinema*. Prancūzija, Šveicarija: Gaumont. 266 min. videoprojektas.

Cinema and Multiple Discourse of Memory

Summary

Key words: cinematography, visual memory, cultural memory, prosthetic memory, post-memory, national cinema, cinematic imagery, Lithuanian documentary and feature films

This article discusses the ambivalent discourses of cinematography and memory. It aims to show that a deeper exploration of memory is related to the development of cinema, which actualizes memory-as-image. Visualizing realities that are exposed to individuals as the remembering, cinema has become a part of memory technologies, which gives meaning to the emotional memory and at the same time plunges memory into the ocean of controversial visual culture, meaninglessness and oblivion.

As the form of prosthetic memory and the extension of human consciousness, cinema began to reflect on the memory and encouraged the development of memory discourse in the twentieth century. It contributed to the merging of collective memory into individual memories, to the replacing “history” with “memory” and grand narrative with many small, local layers of remembrance, to the revival of oral history and simple human experience. This opening of cinematic perspective, that weaves past and present, established new forms and practices of cultural memory.

It can be observed that the profound impact of cinema on the collective imagination and memory drew attention to the national cinematography as an important tool to mobilize citizens, activate communities, reflect, reinforce and transform identity structures. Lithuanian cinematic culture survived the crisis at the intersection of XX–XXI c. and also began to reflect on the processes of remembering and recall. The disclosure of traumatic, repressed, false memory and its creative conversion into long-term post-memory become one of the major tasks of cinema as a medium of cultural memory. Many different motifs of memory can be seen in documentaries as well as feature films.