

Politinio įvykio reprezentacija kine: dainuojanti revoliucija

Renata Stonytė

Vilniaus universiteto Komunikacijos fakulteto
Kūrybinių medijų instituto doktorantė
Vilnius University, Faculty of Communication,
Institute of Creative Media, PhD student
Saulėtekio al. 9, I rūmai, LT-10222 Vilnius
El. paštas: renata.stonyte@gmail.com

Straipsnyje analizuojami dokumentiniai filmai siekiant išsiaiškinti, filmuose kuriamus 1989 metų revoliucijos Baltijos šalyse vaizdinius bei jų konstravimo principus. Kino filmai – viena iš populiariųjų medijų, įtvirtinanti galimybę pateikti istoriją suteikiant prasmės ne tik tekstui, t. y. žodžio, garso, bet pirmiausia – vaizdo simbolių reikšmėms, vizualumui. Dokumentiniuose filmuose „Kaip mes žaidėme revoliuciją“ (2011) ir „Dainuojanti revoliucija“ (2006) sukuriama vizuali politinių įvykių reprezentacija tampa ir kolektyvinės atminties šaltiniu: išsilaisvinimo judėjimas pateikiamas kaip istorinis epas, kurio herojumi tampa prieš santvarką kovojanti visuomenė, o emocija paremtų vaizdinių kūrimas įtvirtina grupinę tapatybę, kolektyvinį pasididžiavimą.

Pagrindiniai žodžiai: kolektyvinė atmintis, dokumentinis filmas, istorinis įvykis, vizualizacija

Įvadas

Vaizdu grįstoje kultūroje kino filmai tapo reikšmingi dėl galimybės paveikti visuomenės požiūrį į tam tikrus politinius įvykius. Istorinis-politinis filmas tampa ne tik įvykių rekonstruotoju ir interpretatoriumi, bet ir atskleidžia, kaip tas pats istorinis įvykis suprantamas šiandien ir koks jo „santykis“ su dabarties visuomene, gaminančia didelį informacijos srautą ir pirmenybę teikiančia vaizdinei informacijai. Būtent vaizdo kūriniai tampa reikšmingesni interpretuojant įvykius, pateikiant faktus bei nuomones. Atsiranda santykis tarp oficialios istorijos ir „populiaros“ ar neoficialios atminties (Grainge, 2003). Kino filmas formuoja požiūrį į tam tikrą praeities įvykį, kartu keis-

damas arba įtvirtindamas prieš tai buvusias prasmes, perduoda tam tikras „žinutes“, kaip žiūrovas turi jaustis, kokius herojus ir piktadarius atpažinti. Tad istorinis filmas turi įtakos kolektyvinės atminties formavimuisi: įvykis iškeliamas kaip svarbus istoriniame kontekste, išlaikomas visuomenės sąmonėje ir įgauna savitą interpretaciją ir vizualinį pateikimą (Leavy, 2001). Todėl svarbu tyrinėti kiną kaip istorinio-politinio įvykio konstravimo priemonę, kuri formuoja požiūrį į istorinius įvykius ir veikia atmintį.

„Sukuriama“ istorinių-politinių įvykių atmintis turi įtakos ir dabarties įvykių interpretavimui „kas kontroliuoja žmonių atmintį, tas kontroliuoja jų dinamizmą“ (Grainge, 2003). 1989 metų Baltijos šalių revoliucijos

susijusios su politiniais pasikeitimais, išsilaisvinimu, kur visuomenė atlieka svarbų vaidmenį susitelkdama, nepasitenkindama dabartine situacija ir siekdama pokyčių, nors pats sovietinis periodas vertinamas nevienareikšmiškai: „nuo beapeliacinio sovietmečio atmetimo iki nostalgiskų jo reminiscencijų“ (Čepaitienė, 2007), todėl svarbus tampa sovietinio laikotarpio ir revoliucinių įvykių reprezentavimas kuriant vertybinę orientaciją, padedant suprasti istorinį laikmetį ir formuojant bendrą atmintį. Tad straipsnyje analizuojami dokumentiniai filmai, siekiant išsiaiškinti filmuose kuriamus 1989 metų revoliucijos Baltijos šalyse vaizdinius bei jų konstravimo principus.

Filmams analizuoti taikoma tekstinė analizė, kuri naudojama garsinei ir vaizdinei medžiagai nagrinėti. Analizuojant filmus, koncentruojamasi į kolektyvinę atmintį ir jos reprezentaciją kine. Kūriniais nagrinėti pasitelkiami teoriniai konceptai ir nuostatos. Bendruoju pamatu tampa Roberto Rosenstone'o tyrinėjimai, kurie apima filmo ir istorinės praeities santykį, jie naudingi analizuojant politinio įvykio reprezentaciją kine *istorijos kaip dokumento* kontekste. Maurice'o Halbwachso *istorinės ir autobiografinės* atminties sąvokos vartojamos tyrinėjant istorinio įvykio pateikimo ir vaizdinių įtvirtinimo elementus. Billo Nicholso dokumentinių filmų stilių klasifikacija padeda atskleisti istorinės praeities reprezentacijos technikas dokumentiniuose filmuose. Analizuojant filmus, bandoma atrasti būdus, kuriais režisieriai bando aktualizuoti praeitį ir taip veikti kolektyvinę atmintį. Kaip teigia Williamsas Guynnas, filmai turi galią pirmesti savo praeities įvaizdžius visuomenės vaizduotei (Guynn, 2006).

Istorinė tikrovė dokumentiniame filme

Dokumentinis filmas dažnai apibūdinamas kaip medijuota tikrovė, t. y. filmas tampa sąlyčiu su praeitimi, kuri pateikiama per tam tikrą mediją, šiuo atveju – filmą. Taigi dokumentinis filmas susijęs su realaus įvykio vaizdavimu, bet Phillipsas pabrėžia, jog tai nėra realybė, o tik tarpinis slenkstis tarp realybės ir žiūrovo (Phillips, 2005). Tuo labiau kad egzistuoja istorinio fakto ir meninės raiškos sampyna – dokumentinis filmas gali ir yra interpretuojamas įvairiai, netgi pačiai dokumentikai priskiriamos funkcijos įvairuoja nuo pramogos iki informacijos suteikimo.

Gilinantis į filmo kuriamos istorinės praeities pateikimą ir vizualizacijos galimybes, teigiama: „Jei kinas galėtų paveikti žiūrovą kaip visiškai juslinis – t. y. erdvinis, spalvinis, akustinis – susitikimas su pasauliu, tai jo nebebūtų įmanoma atskirti nuo pačios tikrovės ir jis tebtų mechaninis jos atitikimas“ (Elsaesser, Hagener, 2012). Natalie Zemon Davis mano, jog istoriniam filmui nepriivaloma atkurti tą pačią vadovėlinę istorinę praeitį, atvirksčiai, autorė legitimuoja istorinį filmą, kuris pateikia savo interpretaciją, kelia abejones, sukuria abstrakčias istorines tiesas (Guynn, 2006). Filme sukuriamas tam tikras istorijos apibendrinimas, simbolinis atskleidimas, o ne aiškus faktinis apibrėžimas. Tarsi filmas neturi tikslo būti tikrovės ekvivalentu, bet čia svarbiau sukurti savąjį interpretacinį modelį, kuris ne tiek nutoltų nuo faktinės medžiagos, bet bandytų ją vizualiai paašškinti, sukurti tam tikrus ryšius.

Nicholasas taip pat įtvirtina nuomonę, jog dokumentika – tai ne „realybės reprodukcija“.

ja“, bet „pasaulio reprezentacija“ (Nichols, 2001), kuri, panaudodama archyvinę medžiagą, įrašus iš svarbių istorinių įvykių, pateikia savo interpretaciją, panaudoja ją istorijos perspektyvai atskleisti. Taigi dokumentika nėra „įrėmintas“ dokumentas, bet remiasi dokumentuota realybe, kuri pateikiama per kūrėjo supratimo lauką – taip, kaip jis suvokė faktus, įvykius, asmenybes, rašytinius šaltinius.

Istorijos / praeities įvykių pateikimas filme gali būti suskirstytas į tris kategorijas, kurių pagrindiniu akcentu tampa įvykio vizualizacija dokumentiniame ar vaidybiniame filme: *istorija kaip drama, istorija kaip dokumentas ir istorija kaip eksperimentas* (Rosenstone, 1995). *Istorijos kaip dokumento* kontekste Nicholsas pateikia dar siauresnę filmų klasifikaciją: *poetinė dokumentika, stebimoji dokumentika, ekspozicinė dokumentika, interaktyvioji dokumentika ir refleksyvioji dokumentika*. (Nichols, 2001). Kiekvienas stilius parodo skirtingą filmo kūrėjo ryšį su dokumentine medžiaga ir būdus temai atskleisti.

Rosenstone'as teigia, kad analizuojant filmo ir istorijos santykį (filmo turinio prasme) pastebima keletas bendrų bruožų, tinkančių dokumentiniam ir vaidybiniam filmams. Taigi istorinė praeitis filmo siužete turi savo pradžią, vidurį ir pabaigą, t. y. pasakojama kaip istorija, kuri rutuliojasi vis geriau / keičiasi teigiama linkme, turi laimingą pabaigą (Rosenstone, 1995). Laimingos pabaigos idėja aktuali daugeliui kino filmų, kurie plėtodami pagrindinę temą / siužetą aprėpia ilgą istorinį laikotarpį ir veda prie filmo-pasakos pabaigos.

Filmo-pasakos pabaigos motyvas gali būti susijęs ir su pasirinktų filmo herojų,

bet ne realių istorinių herojų vaizdavimu. Ryškus ir pats svarbių įvykių personalizavimas. Filme, kaip ir istorijoje, pagrindiniu vystymosi pamatu dažnai tampa individualios asmenybės, per kurių gyvenimo istoriją pateikiama praeitis – t. y. svarbiausi istoriniai įvykiai. Kita vertus, kai kurie asmenys atsiduria dėmesio centre ne todėl, kad yra nusipelnę savo žygdarbiais minimu istoriniu laikotarpiu, bet tiesiog gyvenę tam tikru metu, vaizduojamu filme, ir turėjo ryškių charakteristikų, tinkamų rašant scenarijų. Šių individų problemų sprendimas pakeičia istorinių problemų sprendimą (Rosenstone, 1995) – t. y. filmas atkuria istorinę aplinką, bet į tuometines problemas žvelgia iš individualaus asmens perspektyvos, nesistengdamas paaiškinti, sukurti platesnio konteksto ar spręsti visuomenės problemų.

Tiesiogiai istorinės praeities reprezentavimui padeda keli metodai, kurių apibūdinimus, atsižvelgdami į kelių autorių šaltinius, galėtumėme atitinkamai pritaikyti: 1) kai praeities ilgo istorinio laikotarpio įvykiai filme *suspaudžiami* (angl. *Compression*); 2) kai įvykių raida sutrumpinama atskleidžiant pagrindinę mintį ir jie pateikiami *glauštai* (angl. *Condensation*); 3) kai dokumentuota istorija *pakeičiama*, siekiant aiškiau atskleisti istorinį poveikslą, veikėjų poelgius (angl. *Alteration*); 4) metaforiškas – kai simboliniais atvaizdais sukuriama tam tikros istorinės abstrakcijos (Guynn, 2006). Visomis šiomis priemonėmis sukuriamas savitas istorinio įvykio / tarpsnio pateikimas – audiovizualinė istorijos interpretacija.

Kita vertus, žiūrovo mąstymas / interpretavimas svarbus kaip ir režisūriniai sumanymai, t. y. kokios asociacijos kyla

žiūrovui matant tam tikrą vaizdinį. Kalbant apie politinio įvykio vaizdavimą kine, daugelis žiūrovų turi tam tikrą pirminį istorijos supratimą ir filmas gali jį atitikti arba kvestionuoti, o matomas vaizdas kurti naujas arba patvirtinti esamas prasmes. Kaip teigia Phillipsas, žiūrovas gali turėti išankstinį įsivaizdavimą apie filmą ar apie siužetą, tam tikrą išsilavinimą ir kritinį požiūrį analizuodamas filmus (Phillips, 2005), – visi šie veiksniai lemia, kaip žiūrovas supranta filmą ir jį interpretuoja.

Interpretaciniame kanale susidaro tam tikras komunikacinis trikampis, susipina trys istorijos: filmo kūrėjo, filmo ir auditorijos. Filmuotojas siekia atskleisti savo požiūrį į tam tikrą objektą, problemą, kita vertus, dėl tam tikro vizualinio pateikimo jis gali nesutapti su pirmine idėja. Auditorija vėlgi analizuoja filmą remdamasi savo patirtimi, prieš tai turėta informacija apie objektą (Nichols, 2010). Tad ką nori perteikti filmo autorius, kaip visa tai vizualizuojama ir ką mato, supranta auditorija?

Filmai kaip vizualiosios kultūros dalis sudedami iš matomų vaizdinių, kurie įprasminami ir žodinėmis struktūromis. Taigi žodis ir vaizdas filme eina kartu ir vienas kitą sustiprina. Vaizdai padeda mums atsiminti praeitį, užfiksuojant vaizdinį mums jau žinomame kontekste. Praeities vaizdiniai veikia kartu su žodžiais, garsais, kitais vaizdais. Kita vertus, filme svarbus ne matymas, suvokimas, bet ir pajautimas (atmosferos sukūrimas), tam padeda muzika, garsai. T. y. filme sukuriami charakteriai, dialogai, įvykiai, bet dažnai svarbios ne pačios detalės, bet jausmas, kurį suteikia istorinis filmas: vaizdiniai, metaforos, kurios verčia auditoriją mąstyti apie dalykus iš istorinės perspektyvos.

Pats vaizdinio kūrimas susijęs ir su vaizdinio-laiko sąvoka, klasikinė chronologinė įvykių seka pakeičiama, laikas tampa sudėtinis, anot Deleuze'o „<...> vaizdinys yra laiko santykių ansamblis... Laiko santykiai niekuomet nėra matomi kasdieniame suvokime, tačiau jie matomi vaizdinyje tiek, kiek jis yra kūrybiškas. Vaizdinys padaro laiko santykius – santykius, kurie negali būti redukuojami į dabartį, – jusliškai suvokiamus ir matomus“ (Deleuze, 2000). Nufilmuotas įvykis (praeitis) turi santykį su žiūrėjimo dabartimi, pats vaizdinio suvokimas, pats vaizdinys tampa nestatiškas, jis kuriamas ir perkuriamas. Taigi žmonių atmintis koreliuoja su dabarties vaizdiniu ir įgauna savitą formą.

Kinas – populiari reprezentacijos forma, kuri vizualiai pateikia istorinius faktus ir yra emociškai paveiki. Kinas perteikdamas praeities įvykius leidžia žiūrovui ne tik matyti, bet ir mąstyti apie tautos išgyventus įvykius, o filmas tampa tam tikru raktu, pagalba kuriant vizualų praeities modelį ir įtvirtinant kolektyvinę atmintį.

Politinis įvykis – kolektyvinės atminties dalis

Kaip teigia José van Dijckas, kolektyvinė atmintis – „bendras svarbių istorijų rezervuaras apie mūsų praeitį ir ateitį“ (Dijck, 2009). Šiame „rezervuare“ atsidūrusios istorijos viena kitą papildo ir sudaro vientisą branduolį, kuris tampa istorinio politinio įvykio pamatu.

Kolektyvinė atmintis yra tiesiogiai susijusi su istoriniais įvykiais, įvykiais, kurie yra užfiksuoti ir žinomi kitiems, tokių įvykių prasmė yra grupės interpretuojama per jų pačių prizmę. Istorija kaip disciplina

šiuo atveju siekia platesnio praeities vaizdo ir interpretavimo negu žmonių atmintis, tad vienas šaltinis su kitu gali tiesiogiai nesutapti, net jeigu bus kalbama apie tą patį įvykį (Olick, Vinitzky-Seroussi, Levy 2011), konstruojant istorinę praeitį medijose įvairūs šaltiniai gali atskleisti įvairialypę informaciją, kuri gali būti istorijos papildymu, išsamesniu paaiškinimu ar neatitikimu. Taigi teigiama, jog kolektyvinė atmintis nevienalytė, t. y. įvairios visuomenės grupės gali turėti skirtingą praeities vaizdinį. Tad oficialioji / populiarioji atmintis susiduria su kita įvykių versija ir jos sklaida, nors pabrėžiama, jog „kitos“ istorijos versijos tyrinėtojai pateikia ne tik kitą istorinę perspektyvą, bet ir gilinasi į oficialios atminties kūrimo mechanizmą ir motyvus.

Halbwachsas padalija atmintį į dvi kategorijas: *autobiografinę ir istorinę*. Autobiografinė atmintis žymi prisiminimus apie įvykius, kuriuose dalyvavo pats asmuo, arba kuriuos atsimena ne kaip įvykių liudininkas, bet paveiktas netiesiogiai (įvykių amžininkas). Istorinė atmintis siejama su įvykiais, kurie formuoja tapatybę, šis istorinių įvykių paveikslas perduodamas iš kartos į kartą, tampa tautos istorijos dalimi (Halbwach 1992). Tad ta pati atmintis gali turėti keletą formų ir istorinį įvykį pateikti iš įvairių perspektyvų. Autobiografinė atmintis gali tapti dokumentinio filmo pagrindu (įvykio amžininkas, liudininkas), o vėliau išsirutulioti į istorinę atmintį, išlikę prisiminimai virsta bendroju įvykio supratimu.

Alina Hogeas kolektyvinę atmintį apibūdina kaip derybų procesą, kuriame susiduria skirtingos istorijos versijos. Apibrėždama posocialistinių valstybių padėtį, teigia, jog šių šalių praeitis gali būti suprantama kaip

skilimas tarp tų, kurie kentėjo (revoliucijų aukos), ir tų, kurie prisidėjo prie socialistinio režimo įgyvendinimo (kaltininkų), ir daugumos likusių tarp šių dviejų grupių (Hogeas, 2010). Kiekviena grupė bando pateikti savo istorijos supratimą ir įtvirtinti ją kaip teisėtą – tikrą. Tad likusi visuomenės dalis, esanti tarp šių dviejų istorijos versijų, renkasi, kaip interpretuoti istorinius įvykius ir kurią pusę pasirinkti. Kita vertus, kaip minėta, visuomet egzistuoja tarpinis variantas, t. y. oficialus istorinių įvykių pateikimas, pristatymas visuomenei.

Kolektyvinė atmintis tampa mitu, kuris tarsi grupės atmintis susideda iš specifinių atsiminimų ir diskusijų apie vieną ar kitą įvykį. Kolektyvinė atmintis, susidėliojusi iš skirtingų istorijų, įgauna vientisą istoriją-mitą, kuris ne tik perduodamas kitiems visuomenės nariams, bet ir istorinėje perspektyvoje juda toliau, t. y. kitoms kartoms. Visuomenė atsimena tuos įvykius, kurie pakeitė gyvenimą didžiajai daliai žmonių. Atsiminimai apie įvykius, objektus ar kitus faktus yra užfiksuojami atmintyje, jeigu yra unikalūs, sukėlę tam tikrą emocinę reakciją, susiję su pasikeitimais, vertybinėmis nuostatomis (Pennebaker, Pez, Rim, 2013). Tad įvykiai, kurie turėjo įtakos tautos gyvenimui, atsimenami kolektyviai, t. y. konstruojami iš individualių patirčių sudarant vientisą istorijos interpretaciją.

Siekiant artikuluoti tą pačią atmintį, atsiminimai ne tik perduodami „iš lūpų į lūpas“, bet ir sukuriamas vizualus jos modelis. Šiuo atveju kino filmai gali tapti komunikaciniu kanalu, kuriame vaizduojama istorinė praeitis veikia visuomenės vaizduotę – kolektyvinę vaizduotę. Jamesas Moyeris teigia: „Filmuota medžiaga leido /

leidžia žiūrovui būti nusikaltimo, vykstančio prieš akis, liudytoju <...>, bet žvelgti į praeitį filmuose, apibūdinant tai kaip buvimą liudytoju, negalima, <...> mes nesame „ten“ fiziškai ar laikinai“ (Moyer, 2007). Nors filmas ir sukuria ryšį su praeities įvykiais, jų supratimu, bet šis ryšys negali būti priimtas kaip tiesioginio dalyvavimo forma, tad autorius palieka atvirą klausimą tarp filmo, jame pateikiamo įvykio, išgyvenamosios patirties ir jų santykio. Šiaip ar taip, svarbūs istoriniai politiniai įvykiai tampa medijuojami per kino filmus, taip sukuriamas santykis su praeitimi ir įgalinama mąstyti apie istorinę praeitį, formuojamas visuomenės supratimas ir kuriama atmintis, kuri tampa kolektyvine.

Kita vertus, filmas, vaizduojantis tautai svarbius politinius įvykius, tampa tarsi prisiminimu to, ko žiūrovas galbūt tiesiogiai niekada nematė. Kiekvienas filmas reprezentuodamas tam tikrus istorinius įvykius sudaro sąlygas formuotis kolektyvinei atminčiai, jai įtvirtinti. Kolektyvinė atmintis susijusi su galios santykiais: individuali ir grupinė atmintis yra konstruojamos dabartyje atsirenkant ir išryškinant tik tuos praeities aspektus, kurie atitinka dabarties visuomenės poreikius, vertybes ar lūkesčius (Čepaitienė, 2007). Kaip teigia Foucault, atmintis koncentruoja mūsų dėmesį ne tik į praeitį, bet į praeities ir dabarties santykį (Foucault 2011). Praeitis čia atlieka svarbų vaidmenį politiniuose procesuose, išskiriami keli požūriai. Pirma, istorija kaip naudinga „pamoka“. Istorija suteikia galimybę pasimokyti iš praeities, sieti įvykius ir prognozuoti jų padarinius. Antra, istorija gali būti raktas analizuojant dabartines problemas, t. y. ieškant jų atsiradimo šaknų ir

stengiantis jas išspręsti. Teigiama, jog santykis tarp istorijos ir politikos, kaip santykis tarp praeities ir dabarties, – vidinis, susijęs su istorijos politika ir politikos istoriniais aspektais (Foucault 2011).

Taip pat istoriniai filmai sustiprina tapatybę, atmesdami komunistinės ideologijos taikytą. Sukuriant prasmę istoriniuose įvykiuose, pateikiant nuorodą į tų įvykių reikšmingumą tautos formavimosi fone, sukuriamos sąlygos priimti pilietinę ir politinę prasmę turinčius įvykius kaip tautos herojiškumo epą. Fiksuojamos ne tik vertybinės nuostatos, bet ir įtvirtinamos nacionalinės. Anot prancūzų filosofo Ernesto Renano, bendras atminties kūrimas, kaip ir bendras kažko užmiršimas, – esminiai nacionalinės tapatybės elementai (Renan, 2011).

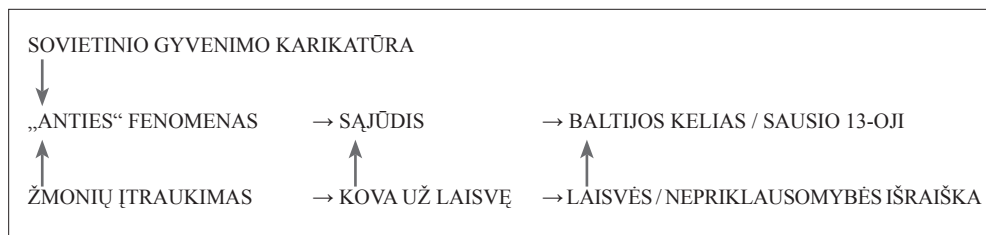
Dokumentiniame filme sukuriamas ir išlaikomas ryšys tarp filmo veikėjų ir prieš ekraną esančiųjų, siekiant auditorijos „veikimo“, emocinio žinutės perdavimo. Tad kūnas tampa politizuotas ekrane ir prieš ekraną. Vaizdai, kurie politizuoja žiūrovus, t. y. interpretuojami kaip veiksmo prieš bendrą priešą vaizdiniai, bet koks politinių susirėmimų vaizdavimas kine tampa ne tik politinio įvykio vizualizacija, bet ir paties konflikto aktualinimu (Gaines, 1999). Pasyvioji dauguma priima aktyvios sukurtus vaizdus, kurie gali tapti ikoniniais, iškeliant įvykį, asmenį, herojų ar nukentėjusį į kitą plotmę.

Istoriniuose politiniuose įvykiuose atsispindinčios vertybės, idėjos – dalis nacionalinės tapatybės, kurią filmai perduoda ir žiūrovui. Kaip minėta, keitimasis tomis pačiomis prasmėmis, žiniomis sukuria bendrą atmintį, kuri konstruoja tolesnį požūrį į visuomeninius, pilietinius reiškinius ir politinius procesus.

Dainuojanti revoliucija dokumentiniuose filmuose

Analizuotieji Baltijos šalių – Lietuvos, Estijos nepriklausomybės siekį atspindintys ir įprasminantys politiniai istoriniai įvykiai, kurie pateikiami dokumentinio filmo maniera, rodo, jog pagrindiniu siužeto motyvu tampa daina. Lietuvos atveju – tai ne tik nacionalinės, bet ir paslėptą mintį, potekstę turinčios dainos. Daina ne tik suartina visuomenę, bet ir tampa galimybe deklaruoti politines pažiūras.

(L. Donskis), kartu ir įvykių liudininkas, kaip jis pats teigia „tobulas stebėtojas“. Šis kartu su įvykio dalyvių komentarais padeda žiūrovui sukurti kontekstą, paaiškinti matomus vaizdus ir „nukreipti žvilgsnį“ į tai, kas svarbu. Filmo struktūrą ir kontekstines dalis galima pateikti schema (žr. pav.). Pradėjus nuo grupės veiklos, kuri žymi žmonių pritraukimą ir susitelkimą į vieną idėją – laisvę, bendros idėjos skleidimasis virsta Sąjūdžio iniciatyvinės grupės sukūrimu ir jau atviru laisvės siekio deklaravimu, kuris įrėminamas Baltijos kelio įvykiais.



Pav. **Filmo struktūra** (parengė autorė)

Giedrės Žickytės filme „Kaip mes žaidėme revoliuciją“ (2011) pateikiamas kelias į nepriklausomą Lietuvą, kuri sudaro grupės „Antis“ fenomenas – roko muzika, kuri sujungė mases ir buvo pirmasis žingsnis, nukreiptas prieš Sovietų Sąjungos valdymą. Linijiniu siužetu pasakojama istorija, pradžios tašku pasirenkant grupės „Antis“ susikūrimą ir plėtojant ją iki šių dienų nepriklausomos Lietuvos gyvenimo.

Pagrindinės filme naudojamos priemonės (*ekspozicinio* ir *interaktyviojo* stilių mišinys): archyvinė medžiaga („Anties“ koncertai, Baltijos kelias, Sausio 13-oji ir kt.), įvykio liudininkų, dalyvių komentarai, kurie susijungia į vientisą grandį. Jungiamasis dalis sudaro ir filmo pasakotojas

Visą epochą („Anties“ atsiradimą, Sąjūdžio veiklą, visuomenės susibūrimą) galima apibūdinti kaip žaidimą žaidime. Kaip minėta, pati Sąjunga gyveno netikrumo ir dviprasmiškumo fazėje, kuriamoje istorijoje, kuri neatitiko realybės – „Antis“ taip pat sukūrė savo istoriją-žaidimą, veikdama su Sovietų valdžios pritarimu ir, jų manymu, jiems palankioje pozicijoje, nors, atvirkščiai, sisteminis uždumas, cenzūra pralaužiama roko muzika, kuri pasitelkdama Ezopo kalbą „atvirai“ kalba apie esamą situaciją, pašiepia politinius įvykius, pačią santvarką. Dar didesnę paslaptį, dvilypumo jausmą kuria ir patys grupės nariai – jie visuomet su kaukėmis, kurios tarsi žymi ir to laikmečio apsimestinį gyvenimą,

kuriamą Sovietų Sąjungos įvaizdį, klestinčią Sąjungą su liaudies ūkiu pasiekimais.

Atrinktoje vizualioje medžiagoje jaučiamas tas pats bendrumo akcentas, t. y. visuose aptartuose įvykiuose regima masė žmonių, kartu ir jų bendrumas – bendras laisvės siekis, veikimas dėl „kažko“, kuriamas ir kartojamas vaizdinys suartina ir padeda atsakyti į klausimą „kas mes esame“ (Neal, 1998). Kaip teigia Arthuras G. Nealas, tiek susidarę sunkumai, tiek laimėjimai sukuria bendrą tapatybę (Neal, 1998). Tad šis nepriklausomybės iškovojimas tampa tautą suartinančiu, kolektyvinėje sąmonėje laimėjimu žymimu įvykiu, kuris sukuria tam tikrą pasididžiavimą buvimu vienos grupės nariu.

Paties filmo siužetas yra pagrindinis šaltinis numanomų prasmių, kurias žiūrovas sukuria žiūrėdamas filmą, faktinė vizuali medžiaga – archyvinė medžiaga – padeda susikurti kontekstą, o montažas sustiprinti perduodamą žinutę. Filme nevengiama ir simbolių, pavyzdžiui, vėliavų, paminklų vaizdavimo, jų siejamo ne tik su tautine tapatybe, bet ir priklausomai nuo istorinio įvykio – su didingumu, herojiškumu, pasididžiavimu. Sumontuotoje vaizdo medžiagoje tarsi ieškoma naujų kolektyvizmo formų, įkvėpimo šaltinių, kurie pakviestų bendram susitelkimui.

Kolektyvinė atmintis, susidėliojusi iš skirtingų istorijų, įgauna vientisą istoriją-mitą, kuris filme kuriamas iš įvykio liudininkų, dalyvių komentarų ir vaizdinės medžiagos, kur kiekviename įvykyje svarbūs žmonės, bet ne kaip individualybės, o jų susivienijimas, kuris matomas ir roko maršų, Baltijos kelio, Sausio 13-osios metu.

Pats režisierės sprendimas filmo įeities tašku pasirinkti grupę „Antis“ žymi kitą

rašytinės Lietuvos istorijos interpretavimo dalį. Nors „Anties“ lyderis nekomentuoja grupės veiklos, to meto įvykių – viskas atskleidžiama per kitų įvykių liudininkų, dalyvių komentarus, pasakojimus. Grupės „Antis“ veikla įprasminama per kitas priemones, nors ji laikoma pagrindiniu filmo ir istorijos akcentu, subūrusiu, sukūrusiu laisvės ir jos siekimo viziją. Įvykio liudininkų ir dalyvių pasakojimai pateikiami ramioje aplinkoje, jie sukuria tam tikrą atsipalaidavimą, kuris šiuo atveju kontrastuoja su to meto įvykiais, taip dar labiau sustiprinama to meto atmosfera, dinamiškumas, paryškinant dabarties ir praeities kontrastą. Kita vertus, išryškinant praeities įvykių dinamiškumą parodoma, ką teko išgyventi tautai, kad dabartinė karta galėtų gyventi nepriklausomoje Lietuvoje.

Filmo pasakotojas istorinę slinktį įtvirtina ir judėjimu automobiliu, kol filmo pabaigoje pasiekia Lietuvos sostinę – Vilnių, modernųjį Vilnių, „apsnūdusį“ Vilnių, kur jį pasitinka nauji pastatai, ramus gyvenimo ritmas, vaikštantys žmonės. Sarkastiškas kapitalistinės santvarkos vaizdavimas ir „apsnūdusio“ Vilniaus vaizdas sukuria nostalgiją praeities įvykiams, tiksliau, žmonių vieningumui, kuriamai jėgai, drąsai ir dvasiai. Tam tikras grįžimas į praeitį sukelia harmoningų socialinių santykių nostalgiją ir idealizuoja tarpusavio ryšius. Tarsi paliečiama porevoliucinės traumos tema, kurios vienu iš *sindromų* tampa *nostalgiškas praeities prisiminimas*¹, susijęs su žmonių

¹ Sztompka taip pat išskiria keletą traumos sindromų, kurie būdingi posocialistinėms valstybėms. *Nepasitikėjimo sindromas*, kuris žymi nepasitikėjimą ne tik valdžios institucijomis, bet ir vienas kitu. Antrasis sindromas – *pesimistinis požiūris į ateitį*. Trečiasis – *nostalgiškas praeities prisiminimas*. Taip pat *politinis*

santykiais, kartu ir tautine tapatybe, ir iš čia kylančia bendruomeniškumo idėja, kita vertus, tai žymi kitą gyvenimo etapą, kur laisvės ir moderno pojūtis įprasminamas per individualių asmenybių gyvenimą nepriklausomoje Lietuvoje.

Pasikeitimus reprezentuoja ir paskutinė filmo scena, kurioje vaizduojamas „Anties“ lyderis A. Kaušpėdas, ironiškame dialoge su fotografe mąstoma, kiek eurų sumokėta už fontano skulptūrą: „Čia yra su vardu menininkė ir ji dirbo dvi savaites. Tas varles“ (Žickytė, 2011). Tarsi sarkastiškai pateikiamas šiandienio gyvenimo vaizdas, kuris skiriasi nuo Sąjūdžio laikų. Laisvės troškimą, bendrumo jausmą, kovingumą pakeitė daiktiskumas, komercializacija, individualizmas. Kapitalistinė sistema su savo privalumais ir trūkumais pakeičia socialistinę ir sukuria visiškai kitus gyvenimo rėmus, kurie turi būti inkorporuoti į „naująją“ valstybę. Baigiamasis filmo vaizdinys oponuoja su pateiktuojų filmo pradžioje: roko maršo metu atliekamu himnu, simboliškai plevėsuojančiomis Lietuvos vėliavomis ir vieninga mase žmonių.

Režisierė politinius įvykius ir kelią į nepriklausomą Lietuvą atskleidė kaip visuotinio susivienijimo, pakilimo etapą, kai bendri siekiai ir tikslai veda prie vieningos Lietuvos, orientuotos į laisvesnį, geresnį gyvenimą, kur vienu pagrindinių įsitraukimo veiksnių tapo „Anties“ kuriamos dainos, kaip minėta, pašiepiant Sovietų Sąjungos valdymą, telkiantis prieš režimą.

Sutuoktinių Jameso ir Maureen Tusty filmo „Dainuojanti revoliucija“ (*The Singing*

apatiškumas ir sovietinis palikimas, kuris siejamas su socialistinei valdžiai tarnavusiais asmenimis ir jų atsakomybės už padarytus sprendimus, paveikusius visuomenę, prisiėmimu.

revolution, 2006) pagrindiniu tašku taip pat tampa muzika-daina ir tauta. Kaip ir lietuvių dokumentiniame filme „Kaip mes žaidėme revoliuciją“, istorija pasakojama linijiniu siužetu. Dokumentinis filmas aprėpia ilgą istorinį laikotarpį nuo Antrojo pasaulinio karo ir Sovietų okupacijos, bet pagrindiniu filmo motyvu tampa jungiamasis tautos elementas – dainų šventės. Nacionaliniai dainų festivaliai iškeliami kaip tautos vienybės, patriotiškumo, sutelktumo simboliai, kurie veda prie nepriklausomybės atgavimo.

Dokumentinis filmas, *interaktyviosios ir ekspozicinės dokumentikos* mišinys, naudodamas archyvinę medžiagą, kurioje užfiksuoti svarbiausi Estijos istorijos įvykiai, ir amžininkų, įvykių liudininkų, politinių aktyvistų pasakojimai, pateikia Estijos okupacijos ir nepriklausomybės, išsivadavimo iš Sovietų Sąjungos siekius chronologine seka, įpinant Estijos dainų šventes. Šiuo atveju kiekvieną vaizdinį palydi „visažinio pasakotojo“ komentaras, kuris papildomas ir įvykio liudininkų, amžininkų ir kt. atsiminimais.

Archyvinė medžiaga, žmonių pasakojimai priartina žiūrovus prie istorinių įvykių, pateikia daug informacijos, supažindina su tautą formavusiais įvykiais, bet dar svarbesnis tampa emocinis efektas, kuris nėra paaiškinamas tekstu: tai ne tik istoriniai kadrai apie okupaciją, trėmimus, kurie dažnai turi neigiamą emocinį atspalvį, bet ir vaizdiniai, kuriuose atskleidžiamas tautos jungiamasis efektas, pavyzdžiui, per minimas dainų šventes. Žodinė išraiška kartu su vaizdine ne tik sukuria vizualinę istorijos interpretaciją turinio ir formos prasme, bet ir sudaro siekiamą istorijos interpretavimo jungtį, t. y. padeda išskoduoti vaizdinę struktūrą, kartu sukuriant nuorodas į formuojamą požiūrį.

Minėtų archyvinių vaizdų, susijusių su traumine patirtimi (Estijos okupacija ir trėmimai), vizualizavimui turėjo įtakos ir laikmetis. Prabėgęs laikas, pasikeitusių karta modifikavo sovietinės praeities kaip traumos atmintį, kaip teigia Harry Week-
sas, remiamasi šaltosios atminties modeliu (Weeks, 2010), kur vizualizuojant įvykius sumažinama stipri neigiama emocija, kita vertus, visuomenės patirta ir suvokta trauma tiesiogiai susijusi ir su kolektyvine atmin-
timi. Kiekviena trauma atsiminama, t. y. tampa kolektyviai įrašyta ir atgaminama.

Filme taip pat ryškus suspaudimo ir su-
trumpinimo technikų naudojimas (Guynn, 2006). Kaip minėta, daug dėmesio skiriama gyvenimui okupacijos sąlygomis, partizaniniam karui, trėmimams, ir kitiems svarbiems istoriniams įvykiams, todėl pristatant ilgą istorinį laikotarpį naudojamos suspaudimo ir sutrumpinimo technikos: daug įvykių reprezentuojama trumpai pateikiant faktus ir vaizdinę medžiagą, kuri padeda atskleisti pagrindinę mintį.

Dokumentiniu filmu siekiama ne tik pateikti istorinius įvykius, bet ir sustiprinti vertybinį elementą „Svarbu, jog estai galėtų išlaikyti kalbą, galėtų išsaugoti kultūrą, nacionalinę tapatybę – viską, kas susiję su buvimu estu“ (Tusty, 2006). Atvirai deklaruojamas patriotiškumas, bendruomeniškumas, draša ir stiprybė – bendrą tapatybę stiprinantys veiksniai. Pačią laisvę filme stengiamasi įteisinti per žmonių veiksmus: „Iki dabar revoliucijos buvo siejamos su destrukcija, deginimu, žudymu ir neapykan-
ta, bet mes pradėjome savo revoliuciją su šypsena ir daina“ (Tusty, 2006). Revoliucija paremta tautinės tapatybės išsaugojimu, o patys dainų festivaliai tapo įrankiu jai

išreikšti ir nepriklausomybės idėjai brandinti. Ta pati daina ir tampa savo pozicijos išreiškimu „Aš esu estas ir estas būsiu. Kaip ir buvo lemta. Estu būti garbė <..> „Mūsų tėvų žemė, žemė, kurią aš myliu“ (Tusty, 2006). „Girdimasis suvokimas papildė vizualųjį ir abu tarnauja pasakojimui“ (Elsaesser, Hagener, 2012). Pasikartojantys žodžiai *estas*, *žemė* yra tiesioginė nuoroda į tautinę tapatybę – buvimas Sovietų Sąjungoje nepakeitė asmens identifikacijos, jis buvo ir lieka estas.

Kiekviena šalis turi savo kultūrinį palikimą: įvykius, žmones, kurie yra žinomi tos grupės nariams, kaip vadina Pierre’as Sorlinas, „istorinį kapitalą“ (Landy, 2001). Ieškant herojų – savo tautos pasididžiavimo šaltinių, filme nesusitelkiama į asmenybes, individualius asmenis, bet šiuo atveju tauta iškeliamą kaip jėga, kuri ir susigrąžino Estijos nepriklausomybę. Išryškinant svarbiausius įvykius, dėmesys sutelkiamas į Baltijos kelią, gyvą žmonių grandinę, kuri neleido užimti televizijos bokšto, dainų šventes... Istorinė atmintis siejama su įvykiais, kurie formuoja tapatybę, šis istorinių įvykių poveiklis perduodamas iš kartos į kartą, tampa tautos istorijos dalimi (Olick, Vinitzky-Seroussi, Levy 2011).

Istoriniai įvykiai virsta kolektyvinės atminties dalimi, kai jie suprantami kaip svarbūs ir turintys didelę reikšmę tautos istorijai. Tradicinės Estijos dainos tampa ginklu, kuris jungia visą tautą, žymėdamos bendrumą, vienybę ir patriotiškumą, tapatybės ženklu, atspindinčiu istoriją, estų kaip tautos egzistavimą. Estijos atveju taip pat kuriamas istorinis epas, kuris leistų jausti pasitenkinimą buvimu tautos dalimi.

Apibendrinant galima teigti, kad Lietuvos ir Estijos filmai, reprezentuojantys

1989 metų revoliucinius įvykius Baltijos šalyse, remiasi kolektyvinės atminties formavimosi principais: naudodami individualias ir grupines patirtis, kurios sujungiamos, ir įgaudamos tam tikrą aiškia istorinio įvykio versiją išlieka visuomenės atmintyje. Dokumentiniuose filmuose kuriamas vaizdinys grindžiamas ženklų logika, t. y. nacionaliniais simboliais, pabrėžiančiais tautinę tapatybę Sovietų Sąjungos kontekste. Filmuose nacionalinės vėliavos, monumentai, tautiniai drabužiai išryškina jų svarbą tuometiniu laikotarpiu, išreiškiant savo politinę poziciją, išlaikant tautinę tapatybę.

Reprezentuojant revoliucinius įvykius Baltijos šalyse, Estijos įvykių atveju naudojami suspaudimo ir glaustumo metodai, siekiama atspindėti ilgesnį istorinį laikotarpį, pabrėžiant ryškiausius istorinius momentus, susijusius su Sovietų Sąjungos įvykdyta okupacija ir trauminių įvykių reprezentacija: kontrole, prievarta, trėmimais, partizaniniu karu; vėliau šiuos įvykius pakeičia išsivadavimo judėjimai, protestai, kuriuos sujungia nacionalinių dainų atlikimas. Šiuo atveju dokumentiniame filme „Kaip mes žaidėme revoliuciją“ sarkastiškai žvelgiama į Sovietų Sąjungos valdymo metus, autoriai kritikuoja jų politiką ir reprezentuoja visuomenės telkimąsi „Anties“ muzikos fone.

Filmuose, kaip minėta, svarbi garsinė išraiška – dainos ir jomis perduodama reikšmė. Žickýtės filmo „Kaip mes žaidėme revoliuciją“ atveju pasirinktos Ezopo kalba parašytos dainos, kurios kritikuoja Sovietų Sąjungos santvarką. Menine kalba priešinamasi okupacijai ir esamai komunistinei valdžiai. Filme „Dainuojanti revoliucija“ daugiau dėmesio skiriama tautinėms dainoms, kurios

susijusios su tautine tapatybe, pavyzdžiui, neoficialiu himnu tapusi daina „Mano tėvų žemė, žemė, kurią aš myliu“. Kad ir kaip būtų, daina tampa visuomenės bendrybės simboliu ir raiškos priemone, orientuota į bendrumą ir kolektyvinį veikimą.

Išvados

Filmų analizė atskleidė, jog vizuali revoliucinių įvykių reprezentacija tampa ir kolektyvinės atminties šaltiniu, perteikiant individualias patirtis, atsiminimus, kurie dar labiau sustiprinami, iliustruojami vaizdinių kalba. Pasikartojantys vaizdai, tam tikri nacionaliniai simboliai sukuria vizualią įvykio reprezentaciją, kuri įsitvirtina žiūrovų sąmonėje kaip naujas atminties šaltinis, kaip ženklų, perteiktų vaizdinių kūrinyse. Regimi nacionaliniai, religiniai ir kiti simboliai funkcionuoja santykyje su praeitimi, žymi tautos tapatybę, o kolektyvinio veiksmo, masinių scenų, susitelkimo politinių įvykių fone vaizdavimas pabrėžia jos bendrumą, vieningumą.

Revoliucinius įvykius atspindinčiuose filmuose išsiskiria tautos vaidmuo, stengiamasi ją paversti pagrindine jėga, turinčia įtaką valstybės formavimui, suverenumo susigrąžinimui, išsaugojimui. Archyvinuose kadruose atsiskleidžiama tautos vienybė, bendrumas, herojiškumas revoliucinių įvykių fone, t. y. dokumentine medžiaga bandoma užfiksuoti, autentifikuoti pilietinius veiksmus ir įtvirtinti herojišką kolektyvinę atmintį, kovą už laisvę, demokratiją ir teisingumą bei šių principų tęstinumą. Taip išsilaisvinimo judėjimas pateikiamas kaip istorinis epas, kurio pagrindiniu veikėju tampa prieš santvarką kovojanti visuomenė, o emocija paremtų vaizdinių kūrimas

įtvirtina grupinę tapatybę, kolektyvinį pasididžiavimą ir tampa įkvėpimo šaltiniu kitoms kartoms. Taip kurti filmui išplečia

istorijos pateikimą, paklodami vertybinį pamatą ne tik kultūros paveldo, bet ir efektyviai politinei komunikacijai.

LITERATŪRA

ČEPAITIENĖ, Rasa (2007). Sovietmečio atmintis – tarp atmetimo ir nostalgijos. *Lituanistika*, nr. 4(72), p. 36–50.

DELEUZE, Gilles (2000). The Brain is the screen. in interview with gilles Deleuze, trans. M. Th. Guirgis. In *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema*. Ed. Gregory Flaxman. London, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 395. ISBN 978-0816-6-3446-0.

DIJCK, José (2009). Mediated memories as amalgamations of mind, matter, and culture. In *The body within: art, medicine and visualization*. Ed. Renee van de Vall, Robert Zwijnenberg. 227 p. ISBN 978-9004-17-621-8.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte (2012). *Kino teorija: įvadas per jusliu prizmę*. Vilnius: Mintis. 254 p. ISBN 978-5-417-01050-7.

FOUCAULT, Michel (2011). Film in Popular Memory: An Interview with Michel Foucault. In *The collective memory reader*. Ed. Jeffrey Olick, Daniel Levy, Vered Vinitzky-Seroussi. New York: Oxford University Press. 497 p. ISBN 978-0195-3-3741-9.

GAINES, Jane (1999). Political mimesis. In *Collecting visible evidence*. Ed. Jane Gaines, Michael Renov. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 84–103. ISBN 978-0816-6-3136-0

GRAINGE, Paul (2003). *Memory and popular film*. Manchester: Manchester University Press. 261 p. ISBN 978-0719-06-375-6.

GUYNN, Williams (2006). Writing history in film. Abingdon: Routledge. 232 p. ISBN 978-1135-52-491-3.

HALBWACHS, Maurice (1992). *On Collective Memory*. Ed. Lewis A. Coser. University of Chicago Press, p. 244. ISBN 978-0226-11-596-2

HOGEA, Alina (2013). Coming to Terms with the Communist Past in Romania: An Analysis of the Political and Media Discourse Concerning the Tismăneanu Report. *Studies of Transition States and Societies*, vol. 16, no. 2, p. 16–29.

LANDY, Marcia (2001). *The historical film – history and memory in media*. Rutgers University Press. 350 p. ISBN 978-0485-30-096-3.

LEAVY, Patricia (2007). *Iconic events – media,*

politics, and power in retelling history. Lexington Books. 207 p. ISBN 978-073-9115-20-6.

MOYER, James (2007). Film and public memory: the phenomena of nonfiction film fragments. *Contemporary Aesthetics*, vol. 5.

NEAL, Arthur G. (1998). *National trauma and collective memory – major events in the American century*. Armonk: M. E. Sharpe. 224 p. ISBN 978-0-7656-0287-9.

NICHOLS, Bill (2010). *Introduction to documentary*. 2 ed. Bloomington: Indiana University Press. 368 p. ISBN 978-0253-0-0487-1.

NICHOLS, Bill (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press. 223 p. ISBN 978-0253-21-469-0.

OLICK, Jeffrey K.; VINITZKY-SEROUSSI, Vered; LEVY, Daniel (2011). *The collective memory reader*. New York: Oxford University Press. 497 p. ISBN 978-0195-3-3741-9

PENNEBAKER, James; PAEZ, Dario; RIM, Bernard (2013). *Collective memory of political events – social psychological perspectives*. Mahwah: Psychology Press. 320 p. ISBN 978-1134-80-038-4.

PHILLIPS, William (2005). *Film: an introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's. 779 p. ISBN 978-0312-48-725-6.

ROSENSTONE, Robert A. (1995). *Revisioning history. Film and the construction of a new past*. Princeton: Princeton University Press. 255 p. ISBN 978-0691-0-2534-6.

SZTOMPKA, Piotr (2000). The ambivalence of social change: triumph or trauma? *Polish Sociological Review*, no. 131, p. 275–290.

WEEKS, Harry (2010). Re-cognizing the post-Soviet condition: the documentary turn in contemporary art in the Baltic States. *Studies in Eastern European cinema*, vol. 1, no. 1, p. 57–70.

Filmografija

Kaip mes žaidėme revoliuciją. ŽICKYTĖ, Giedrė. Lietuva 2011.

The Singing revolution. TUSTY, James ir Maureen. Estija, JAV 2006.

THE REPRESENTATION OF A POLITICAL EVENT IN CINEMA: THE SINGING REVOLUTION

Renata Stonytė

S u m m a r y

The analysis presented in this article reveals the visual representation of non-violent revolutions of 1989 in the Baltic States in documentary films. The film is accepted as having an influence on people's understanding of historical events and the formation of collective memory. Documentary films *How We Played the Revolution* (2011) and *The Singing Revolution* (2006) create a visual representation of

a political event and become a source of collective memory. This liberation movement, a fight against communist regime, is represented as a historical epic where society becomes the main character of the film, and emotion-based images strengthen the identity of the group and collective pride.

Keywords: collective memory, documentary film, historical event, visualization.