

VILNIAUS UNIVERSITETAS

Renata
STONYTĖ

Politinių įvykių reprezentacija dokumentiniame kine: Ukrainos krizės atvejis

DAKTARO DISERTACIJA

Socialiniai mokslai
Komunikacija ir informacija S 008

VILNIUS 2020

Disertacija rengta 2014–2019 metais Vilniaus universitete.

Mokslinė vadovė – doc. dr. Renata Šukaitytė (Vilniaus universitetas, socialiniai mokslai, komunikacija ir informacija – S 008).

VILNIUS UNIVERSITY

Renata
STONYTE

Representing Political Events in Documentary Films: the Case of the Ukrainian Crisis

DOCTORAL DISSERTATION

Social Sciences
Communication and Information S 008

VILNIUS 2020

This dissertation was written between 2014 and 2019 in Vilnius University.

Academic supervisor – assoc. prof. dr. Renata Šukaitytė (Vilnius University, Social Sciences, Communication and Information – S 008).

TURINYS

IVADAS.....	7
I DALIS. POLITINĖS DOKUMENTIKOS SAMPRATA IR POLITINĖ KOMUNIKACIJA	22
1. Komunikacijos veiksnys politinėje dokumentikoje.....	24
1.1. Filmas kaip priemonė perduoti pranešimą.....	25
1.2. Politinė dokumentika kaip tyrimas	29
2. Minkštoji galia ir propaganda politinėje dokumentikoje.....	32
2.1. Minkštoji galia ir jos taikymo būdai.....	32
2.2. Propagandos samprata ir veikimo tikslai.....	36
2.3. Dokumentika kaip politinės ideologijos mediumas.....	38
II DALIS. POLITINĖS TIKROVĖS KONSTRAVIMO BŪDAI DOKUMENTIKOJE	45
1. Tikroviškumas ir objektyvumas dokumentiniame kine.....	49
2. Dokumentinio filmo retorika	55
2.1. Įrodymų pateikimas dokumentiniame kine	56
2.2. Propagandinės įtikinėjimo technikos.....	60
2.3. Audiovizualinio pranešimo konstravimas dokumentikoje	65
III DALIS. UKRAINOS KRIZĖS REPREZENTACIJOS DOKUMENTINIUOSE FILMUOSE	72
1. Empirinio tyrimo programa	72
1.1. Diskurso samprata ir formavimo veiksnys	73
1.2. Kritinė diskurso analizė.....	75
1.3. Filmų atrankos kriterijai	83
2. Galios santykiai ir Ukrainos krizės projekcija politinėje dokumentikoje	85
2.1. Sociopolitinės situacijos analizė Ukrainos krizės kontekste	85
2.2. Šalies politinių lūžių reprezentacija ukrainiečių filmuose	90

2.3. Tikrovės interpretacija Rusijos televizinėje dokumentikoje.....	101
2.4. Ukrainos krizės reprezentacija Vakarų šalių dokumentiniame kine	112
2.4.1. Vakarų šalių filmai propagandos kontekste.....	124
2.5. Tyrimo rezultatų aptarimas.....	131
IŠVADOS.....	134
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	139
FILMOGRAFIJA	149
PUBLIKACIJOS IR PRANEŠIMAI.....	151

IVADAS

Darbo aktualumas

Dokumentinis kinas dabartinėje vaizdo ir medijų kultūroje yra įgijęs didelę reikšmę, todėl šio žanro kūrinių tyrimas, ypač politinės įtaigos ir politinių idėjų sklaidos aspektais, yra itin aktualus. Estetiškai patrauklia ir emociškai įtaigia forma pristatomi politiniai įvykiai ir jų dalyviai tampa žinių šaltiniu, kuris ne tik informuoja, bet ir daro auditorijoms įtaką dėl įtikinamumo politine ir socialine tikrove, kurią rekonstruoja ir interpretuoja. Kinas apibrėžia tam tikrus politinės sistemos metmenis, kuria vertybių sistemą, tampa politinės socializacijos veiksmu, todėl politinė dokumentika šiuo atveju egzistuoja ne tik kaip medijų ir vizualios kultūros dalis, bet ir kuria ar atskleidžia ryšį tarp meno ir politinės galios. Dokumentiniai filmai verčia žmones reaguoti ir vertinti tikrovę net tuo atveju, kai šie jos tiesiogiai nepažįsta.

Dokumentika reikšminga tiek nacionalinės valstybės kontekste, tiek tarptautinėje arenoje, konstruojant ir pristatant politinius įvykius, apibrėžiant sąjungininkus ir priešiškas grupes bei aktyvinant auditoriją pilietiniams ir politiniams veiksams. Dokumentika ne tik fiksuoja konfliktus – ji reflektuoja vertybių susidūrimą, ypač ten ir tada, kur reikia pažinti jo priežastis ir pateikti jas tūkstantinėms auditorijoms.

Nuo 2014 metų politiniai įvykiai Ukrainoje itin gausiai reprezentuojami dokumentiniuose Ukrainos ir užsienio kino kūrėjų, žurnalistų filmuose. Juos sudomino 2013 metų pabaigoje Ukrainoje prasidėję visuomenės protestai prieš tuometinės valdžios prorusišką geopolitinę orientaciją ir asociacijos sutarties su Europos Sąjunga nepasirašymą. Tai tapo akstinu dokumentinių filmų kūrėjams fiksuoti ir reflektuoti šalyje prasidėjusias permainas, net nenuspėjant, kuo jos gali virsti. Protestams nenuslūgstant ir politinei krizei¹ gilėjant (Krymo aneksija, prorusiškų jėgų veikimas Rytų Ukrainoje, virtęs karu, ekonomikos nuosmukis ir

¹ Krizė dažniausiai apibrėžiama kaip politinės, ekonominės ar socialinės padėties pasikeitimas, pokytis, turintis neigiamą įtaką valstybės gyvenimui. Krizės sąvoka greitai įsitvirtino ir mokslinėje literatūroje bei Vakarų žiniasklaidoje analizuojant Ukrainos situaciją (geo)politiniame, ekonominiame, socialiniame kontekste. Maidano revoliucija prasidėjusi krizė tebesitęsia iki šiol, pereidama į permanentinę būklę ir apimdama vis daugiau sričių. Nors Rusija konfliktą įvardija kaip Ukrainos vidaus krizę, disertacijos autorė vartoja šią sąvoką nesiedama jos tik su Rusijos pozicija, bet akcentuodama Rusijos ir Ukrainos konflikto padarinius ekonominėje, geopolitinėje, humanitarinėje ir kitose srityse.

kt.), dokumentinių filmų kūrėjai stebi situaciją ir gilinasi į jos apraiškas bei pasekmes².

Svarbu atkreipti dėmesį į tai, kad Ukrainos krizės tematika ir problematika sudomino ne tik Ukrainos kūrėjus – vaidybiniai ir dokumentiniai filmai kuriami Vakarų šalyse, Rusijoje, o jų sklaida vyksta įvairiais kanalais. Po Maidano įvykių Vakarų šalių (tarp jų ir Lietuvos) kino teatruose ir televizijoje buvo rodomi dokumentiniai filmai, reprezentuojantys revoliuciją Ukrainoje. Vienas žinomiausių Sergey'aus Loznitsos filmų „Maidanas“ („Maidan“, Sergey Loznitsa, 2014), taip pat „Viskas liepsnoja“ („All Things Ablaze“, Oleksandr Techynskyi, Aleksei Solodunov, Dmitry Stoikov, 2014), kūrybinės grupės *Babylon13* trumpametražiai filmai ir kt. Dokumentiniai filmai auditoriją pasiekia ne tik nacionaliniais, bet ir užsienio kanalais, daug jų transliuojama socialinėse medijose, pvz., „Krymas. Kelias į tėvynę“ („Crimea: The Way Home“, Sergey Kraus, 2015). Lietuvos kūrėjų dėmesį taip pat patraukė situacija Ukrainoje. Lietuvos ir užsienio kino teatrų sales pasiekė Manto Kvedaravičiaus filmas „Mariupolis“ (2016) ir 2017 metais sukurtas vaidybinis Šarūno Barto filmas „Šerkšnas“ (2017), o Lietuvos nacionalinėje televizijoje (LRT) buvo rodomas Rimo Bružo filmas „Iki pabaigos (ir dar šiek tiek)“ (2017). Kanalų ir filmų gausa leidžia žiūrovui susipažinti su šalyje vykstančiais įvykiais, bet kartu kelia klausimus dėl manipuliacijos informacija, matomų vaizdų interpretavimo – savarankiško filmų vertinimo. Būtent šiuos klausimus savo naujausiame vaidybiniame filme „Donbasas“ („Donbass“, 2018), atidariusiame Kanų tarptautinį kino festivalį ir pristatytame Vilniaus žiūrovams, kelia ir Sergey'us Loznitsa.

Taigi politinės ir karinės krizės veiksnys, nulemtas politinių sprendimų, žymi konfliktą, kuris perteikiamas ne tik žurnalistikos aktualijų pranešimais, bet ir dokumentika. Šis konfliktas – tai politinės komunikacijos sankryža, kurioje susiduria politiniai interesai, medijų siekis perteikti tikrovę ir atskleisti tiesą bei įvairių auditorijų poreikis gauti informaciją apie vykstančius įvykius ar netgi postūmų veiklai. Dokumentiniai filmai patenka į tą politinės komunikacijos pranešimų dalį, kuriai politikai ir medijų kūrėjai suteikia istorinę perspektyvą – tai šaltinis, išliksiantis kaip liudijimas apie priimtus sprendimus, jų vykdymą,

² Ukrainos dokumentinių filmų kataloguose pateikiama informacija, kad Ukrainos krizės tematika 2013–2015 metais išleisti 7 filmai (2013 m. tik vienas filmas), 2016–2017 metais – 9 filmai. Žr. internete:

http://docudays.org.ua/storage/2015/news/sheffield/ukr_film_catalogue_preview.pdf
http://docudays.org.ua/storage/2016/tenders/catalogue_2016-1.pdf

dalyvius. Dokumentinis filmas, pasitelkdamas kūrybines priemones, vientisame pasakojime perteikia politinę idėją, o tai priverčia patikėti vaizdine informacija didelę auditorijos dalį, kuri nebūtinai skaito politikų ar politologų pasisakymus ar jų klausosi kasdienėse žinių laidose.

Kaip pažymi Seanas Carteris, filmai atveria galimybę kritiškai įvertinti dominuojančias politinių įvykių reprezentacijas tarptautinės politikos kontekste, kartu atskleisti patį santykį tarp vizualiųjų medijų ir tarptautinės politikos (Carter, 2014), todėl dokumentinių filmų negalima tapatinti tik su tam tikra nereikšminga informacijos perdavimo medija, bet juos reikia suvokti kaip svarbų informacijos kanalą, kuris turi ir savitą „kalbą“ (Munster, Sylvest, 2015a). Taigi politinę dokumentiką aktualu tyrinėti ne tik dėl globalios vaizdo medijų plėtos ir didėjančio poveikio piliečiams, bet pirmiausia dėl mūsų regionui nuolat kylančių politinių iššūkių ir kai kurių užsienio valstybių skleidžiamos dezinformacijos bei inicijuojamų ir (ar) vykdomų informacinių ir hibridinių karų. Dokumentiniai filmai užima svarią vietą formuojant nuomonę apie politikos įvykius – ypač sprendimus, kurie lemia konfliktą. Kita vertus, politinė komunikacija čia gali būti mažai juntama / pastebima, nes pristatoma nuomonė apie krizinę situaciją gali būti maskuojama kūrybiniu sprendimu, t. y. kūrėjas turi tvirtą nuomonę apie įvykį (kurią padėjo suformuoti politikų, žiniasklaidos pranešimai, netgi finansuotojai, prodiuseriai ir kt.) ir ją komunikuoja filme, pasitelkdamas dokumentinio kino retorikos priemones. Politinė komunikacija tokiais atvejais gali turėti tiesioginę sąveiką su propaganda, tačiau ne deklaratyvia ar „plakatine“ prasme. Tad dokumentinis kinas – svarbus politinių įvykių reprezentatorius ir komunikatorius, kurio tyrimai turėtų užimti deramą vietą politinės komunikacijos lauke.

Temos ištirtumas

Nors pastarąjį dešimtmetį susidomėjimas dokumentiniu kinu ir išleidžiamų dokumentinių filmų skaičius padidėjęs³ (dokumentinis kinas įsitvirtino ne tik televizijoje, bet ir kino teatruose, rengiami dokumentinių filmų festivaliai, pvz., „Visions de Reel“, „Sheffield DocFest“, „IDFA“ ir pan.), atliekami tarpdisciplininiai tyrimai (pvz., konferencijos, orientuotos į dokumentinio kino tyrimus, viena žinomiausių „Visible Evidence“ (liet. „Regimi įrodymai“), Lietuvos mokslinėje erdvėje tokių tyrimų nėra gausu. Nors dokumentinio kino tyrimų laukas Lietuvoje nėra išplėtotas, o atliekami tyrimai gana fragmentiški,

³ Remiantis Julio Talaveros Millos pateiktos ataskaitos „Film production in Europe – Production volume, co-production and worldwide circulation“ (2017) duomenimis, sukurtų dokumentinių filmų skaičius Europoje nuo 2007 metų iki 2016 metų padidėjo daugiau negu dvigubai (57,8 proc.).

visgi galima išskirti keletą šios srities mokslininkų, kurie savo tyrimuose taiko dokumentinio kino teoriją, pvz., kino ir vizualumo tyrinėtoja Natalija Arlauskaitė, Renata Dubinskaitė, 2011 m. apgynusi disertaciją „Dokumentalumo koncepcijos ir formos Lietuvos videomene“. Renata Šukaitytė, Anna Mikonis-Railienė ir Lina Kaminskaitė-Jančorienė savo tyrimais aprėpia tiek vaidybinį, tiek dokumentinį kiną, o filosofai Audronė Žukauskaitė ir Nerijus Milerius gilinaisi į kino ir filosofijos santykį.

Išsamių dokumentinio kino tyrimų Ukrainos krizės tematika Lietuvoje nėra atliekama, nors Ukrainos krizės tema yra plačiai analizuojama žiniasklaidoje ir politologų tekstuose. Gana mažai tokių tyrimų ir kitose šalyse, nors informacinėje erdvėje, kaip minėta, dokumentinių filmų Ukrainos krizės tematika skaičius padidėjęs ne tik Ukrainoje, bet ir Vakarų šalyse, Rusijoje. Vienas iš mokslininkų, į kurio interesų lauką pateko Ukrainos krizė – Jasonas Buelis, savo tyrime (2015) koncentravosi į vizualią Ukrainos revoliucijos ir politinės krizės pateiktą socialiniuose tinkluose (*Babylon13* dokumentika), pasitelkdamas Manuelio Castellso teorines įžvalgas apie tinklaveikos visuomenės ir pasikeitusių galios santykių kontekstą. Ukrainos kino kūrėja ir aktyvistė Larysa Artiugina (2014) tyrinėja Ukrainos krizės įtaką dokumentiniam kinui ir internetinei televizijai, analizuodama informacijos sklaidą ir požiūrio į įvykius perteikimą. Dar vienas iš tyrėjų, Jose M. Palaciosas, analizuoja S. Loznitsos filmą „Maidanas“, naudodamas *stebimosios dokumentikos* teoriją, *tautos* ir *bendruomenės* konceptus. Tad šių tyrimų plėtra leistų geriau suvokti šiuolaikinę politinę komunikaciją, medijuotą požiūrį į įvykius, kurie tampa vaizdu fiksuota istorija, pažįstant visuomenės konfliktų raidą ir psichologiją, numatyti įžvalgų apie poveikį auditorijoms.

Verta pažymėti, kad dokumentinio kino tyrimuose ilgą laiką dominavo žanrinio savitumo tyrimai, tikrovės reprezentavimo ir retorikos klausimai. Reprezentacijos sąvoka ir dokumentinių filmų retorika nagrinėjama pagrindinių dokumentinio kino teoretikų Billo Nicholso, Carlo Plantinga'os, Johno Cornerio, Michaelio Renovo darbuose. Kaip teigia Nicholsas, reprezentacija susijusi ne su panašumu, reprodukcija, bet retorika – įtikinimu ar argumentavimu, pateikiant vaizdą, požiūrį, siekiant paveikti auditorijos nuomonę tam tikru klausimu (Nichols, 1991). Teoretikai analizuoja vaizdo ir žodžio santykį, argumento pateikimo technikas, dokumentinio kino kalbą. Anot Plantinga'os, negalima atskirti ir žodine išraiška perduodamos informacijos, kuri itin svarbi aiškinant tuos pačius matomus vaizdus, pateikiant argumentus, plėtojant istoriją (Plantinga, 2010), todėl retorika ir reprezentacija sudaro pagrindą dokumentinio filmo analizei.

Teoretikai kelia klausimus ir apie informacinę, edukacinę, manipuliacinę dokumentinio kino funkciją. Davidas Whitemanas savo straipsnyje dokumentinį kiną nagrinėja ir kaip alternatyvią mediją, kuri gali visuomenei rūpimas temas pateikti iš kitos perspektyvos, atskleisti kitokią nuomonę (Whiteman, 2004). Jacques'as Ranciere'as akcentuoja, kad auditorija, stebėdama ir sekdamą siužetą, ne tik priima informaciją, žiūrėjimo aktas tampa veiksmu, kuris patvirtina arba modifikuoja žiūrovo suvokimą apie pasaulį (Ranciere, 2009). Nicholsas taip pat patvirtina, kad susidarantis komunikacinis trikampis tarp žiūrovo, filmo ir kūrėjo daro įtaką kūrinio suvokimui ir interpretacijai (Nichols, 2001). Tad gali būti keliamas klausimas apie dokumentinio kino vaidmenį politinėje komunikacijoje kaip raiškos priemonę tarp politinės idėjos ir jai atstovaujančių politikų iš vienos pusės ir medijų kūrėjo – iš kitos. Kaip minėta, šioje „sankryžoje“ pagrindinis dalyvis yra auditorija – atsižvelgiant į filmo idėją ir siekį perteikti tikrovės interpretaciją, kurios masinė auditorija negali patikrinti.

Jane Gaines savo straipsnyje „Politinė mimezė“ („Political Mimesis“, 1999) gilinasi į dokumentikos funkcionalumą ir akcentuoja emocinį vaizdų poveikį auditorijai, kuris ir sukelia visuomenės „poreikį“ tapti pilietiškai aktyviai. Gaines, analizuodama galimus politinės mimezės atvejus dokumentinėje medžiagoje, išskiria tuos vaizdus, kurie tapatinami, interpretuojami kaip veiksmo prieš bendrą priešą vaizdiniai: sužeisti kūnai, aršūs policijos pareigūnai, dinamiškos minios vaizdai. Dėl to bet koks politinių susirėmimų vaizdavimas, anot tyrėjos, kine ne tik tampa politinio įvykio vizualizacija, bet ir konfliktą viešojoje erdvėje padaro aktualų.

Dauguma tyrimų, susijusių su politinių įvykių vizualizacija, yra tarpdalykiniai, todėl jiems analizuoti taikomos ne tik dokumentinio kino, bet ir kitų sričių teorinės prieigos ir konceptai. Tarptautinės politikos rėmuose politinius filmus tyrinėja Seanas Carteris, Klausas Doddsas (2014), Michaelis Shapiro (2008), Belinda Smaill (2010). Dėmesio tam skiriama ir Munsterio ir Sylvesto (2015a) sudarytoje knygoje, kurioje dokumentinis kinas tapatinamas su *minkštosios galios* įrankiu, darančiu įtaką supratimui apie politinius procesus nacionaliniu ir tarptautiniu mastu. *Minkštoji galia* yra vienas tų naujųjų elementų, kuriuo teoretikai parodo kaip politinės komunikacijos arba (ir) propagandos kūrybiškumą, todėl, suderinus įvykių, pavyzdžiui, krizės, vizualizaciją su politinės komunikacijos principais, galima pamatyti, kaip ir kodėl dokumentika vaidina efektyvų vaidmenį perteikiant politines pažiūras, nuostatas, pozicijas. Jos grindžiamos (kaip dažniausiai politikai būdinga) vertybiniais dalykais, tačiau filmas nebūtinai turi vertybinį pamatą, artimą arba priimtina tam tikrai auditorijai. Politikos ir kino sąveikos tyrimų aktualumą rodo ir 2019 metais „Routledge“

leidyklos pakartotinai išleistas kino ir politikos gidas („The Routledge Companion to Cinema and Politics“, 2019), sudarytas Yannio Tzioumakio ir Claire Molloy (2019), kurio III dalyje gilinamasi į kino, propagandos, ideologijos ir valstybės ryšius, o VIII skirta dokumentinio kino politikai.

Ši reikšmingų mokslinių tyrimų apžvalga leidžia teigti, kad panašių tyrimų Lietuvos ir tarptautiniame lauke yra nedaug, todėl autorės disertacija leis praplėsti negausius dokumentinio kino tyrimus Lietuvoje, o pasirinktas tyrimų objektas užtikrins disertacijos naujumą ir tarptautiniu mastu. Tuo labiau kad ir teorinis disertacijos pagrindas konstruojamas ne tik remiantis dokumentinio kino teorija, bet ir analizuojant dokumentinį kiną kaip masinės komunikacijos ir politinės komunikacijos priemonę.

Darbo problematika

Dokumentinis kinas pagrįstai tapatinamas su *minkštosios galios* įrankiu, ypač politinių ir karinių įvykių atveju, nes formuoja ir įtvirtina tam tikras vertybes, pilietines nuostatas, kurios taip pat tampa pagrindu vienaip ir kitaip interpretuoti politinius įvykius, kvestionuoti kitų sprendimus ar pagrįsti savus. Pavyzdžiui, Paulas Christopheris šiuos vertybinių normų, nuostatų sklaidos procesus apibrėžia kaip *idėjų kovą* (Christopher, 2008), kurioje svarbus skleidžiamos informacijos ir kuriamų vaizdinių dominavimas. Dokumentinis kinas – svarbi tokios „kovos“ raiškos forma, kuri ne tik reprezentuoja įvykius, bet ir konstruoja auditorijos požiūrį į savo ir kitą šalį. Svarbu pažymėti, kad tokiomis aplinkybėmis tampa reikšmingas ne tik filmo kūrėjas, bet ir jo prodiuseris, gamybos įmonė ir sklaidos kanalas, kurie, formuodami užduotį arba sąlygą sukurti filmą, gali turėti išankstinę, priklausomą nuo politinės valios ir pažiūrų nuomonę.

Šioje disertacijoje *idėjų kovai* taip pat bus skiriama daug dėmesio, Ukrainos krizės tematika kuriami filmai dažnai atspindi skirtingų pusių pozicijas, o naudojami sklaidos kanalai – ir siekį dominuoti informacinėje erdvėje, nes kaip tik politinės komunikacijos teorinė prigimtis yra stebėti, kaip idėja pranešimo pavidalu pasiekia medijas ir galiausiai – masinę auditoriją. Taigi Ukrainos krizės atveju itin svarbi *idėjų kova*, turinti įtakos šalies geopolitinei orientacijai ir valstybės saugumui, todėl svarbu ištirti, kokiomis strategijomis naudodamiesi Ukrainos kūrėjai reprezentuoja Ukrainos krizę, taip pat kokie vaizdiniai kuriami Rusijos ir Vakarų šalių kūrėjų dokumentiniuose filmuose, kokie aspektai lieka nepalieti, kokios įtikinėjimo technikos naudojamos, siekiant paveikti auditoriją.

Darbo objektas – dokumentinis kinas kaip politinė medija ir politinės komunikacijos priemonė.

Darbo tikslas – ištirti, kaip ukrainiečių ir užsienio kūrėjų dokumentiniame kine reprezentuojama ir interpretuojama 2013 metų pabaigoje–2014 metų pirmoje pusėje Ukrainoje prasidėjusi geopolitinė krizė ir kokios ideologinės nuostatos komunikuojamos ir (ar) pristatomos auditorijai.

Keliami uždaviniai:

1. Apibrėžti politinio dokumentinio kino sampratas ir vaidmenį informuojant visuomenę apie reikšmingus politinius fenomenus ir situacijas.
2. Atskleisti dokumentinį kiną kaip *minkštosios galios* ir propagandos įrankį.
3. Ištirti technikas ir metodus, kurie naudojami politinių įvykių reprezentacijai, analizei ir įtaigai dokumentiniame kine.
4. Išanalizuoti ir palyginti Ukrainos, Vakarų šalių ir Rusijos kūrėjų dokumentiniuose filmuose dominuojančias Ukrainos krizės reprezentacijas, ideologijas ir pilietines nuostatas.

Tyrimo metodai ir teorinės prieigos

Teorinėje darbo dalyje pasitelkiamos teorinės prieigos ir konceptai, kurie naudojami darbo problematikai atskleisti. Gilinantis į politinės dokumentikos sampratą ir siekiant išryškinti audiovizualinės komunikacijos aspektą, naudojamas Haroldo Lasswello sukurtas komunikacijos proceso modelis (Kas? Ką sakė? Kokiais kanalais? Kam? Kaip efektyviai?), *minkštosios galios* samprata (Nye, 2004) naudojama siejant politinę dokumentiką su kultūros sklaida ir ideologiniu aparatu. Politinė komunikacija vaizdo kūrinio atveju tampa politinės idėjos ir (arba) politinių interesų atspindėjimu siekiant informuoti visuomenę. Filmas šiame procese gali tapti tiek alternatyviu informacijos šaltiniu visuomenei, tiek skatinti aktyviau veikti tam tikras politines ir visuomenines grupes.

Tiriamąjoje darbo dalyje filmams tirti taikoma kritinė diskurso analizė, naudojantis Normano Fairclougho trijų etapų analizės schema, kurią sudaro tekstinė analizė (žodinės, vizualios, garsinės medžiagos analizė), procesinė analizė (analizuojamas filmo gamybos ir sklaidos procesas), socialinė analizė (analizuojama šalių ideologinė, vertybinė pozicija, galios santykiai).

Teorinis įrankis filmų analizei konstruojamas remiantis Renovo išskiriamomis keturiomis pagrindinėmis dokumentinio kino estetinėmis / retorinėmis funkcijomis: užfiksuoti, parodyti ar išsaugoti; įtikinti; analizuoti, ištirti; išreikšti (Renov, 2012). Taip pat naudojama Munsterio bei Sylvestro pasiūlyta schema – euristinis analizės modelis, kuris padeda nustatyti politinio dokumentinio filmo vaidmenį bei filmo žanro ir (ar) subžanro savybes. Pateiktoje 1 lentelėje

atskleidžiama, kaip dokumentinio filmo žanras susijęs su politiniu dokumentinio filmo vaidmeniu: *ekspozicinė dokumentika* dažniausiai siekia įtvirtinti tam tikrą informaciją remdamasi egzistuojančia ideologija, o *stebimosios ir refleksyvosios* dokumentikos atveju bandoma priešintis nusistovėjusiems standartams ir pateikti kitokį problemos ir (ar) temos supratimą.

Dokumentinių filmų klasifikacija	<i>Ekspozicinė dokumentika</i>	<i>Stebimoji dokumentika</i>	<i>Refleksyvioji dokumentika</i>
Taikoma strategija	Tekstinis pasakojimas	Dėmesys skiriamas vizualiai temos pateikčiai	Vaizdai prieštarauja formuojamiems teiginiams (ir atvirkščiai)
Politika ir ideologija	Auditoriją siekiama įtikinti argumentais ir vaizdine iliustracija	Siekiama atskleisti ir vaizduoti <i>tikrovę</i> tokią, kokia ji yra	Kelia klausimus apie egzistuojančią sistemą, prieštarauja nusistovėjusioms tiesoms

1 lentelė. Dokumentinių filmų klasifikacija ir skirtingas politinis vaidmuo pagal Munsterį ir Sylvestą (2015a)

Dokumentiniai filmai leidžia analizuoti ir kūrėjo intencijas, perteikiant tam tikrą temą, politinį aspektą, reprezentuojant realybę, taip pat, anot Halo Fosterio, realybę suprantama taip: kaip mes matome tam tikrus dalykus, kaip mums „leidžiama“ juos interpretuoti ir kaip ši interpretacija suvokiama (Foster, 1999). Dėl to, analizuojant dokumentinius filmus, remiamasi Lauros Marks vaizdinių prigimties ir panaudojimo teorija, kurioje svarstoma, kodėl pasirenkami vieni ar kiti vaizdai ir garsai. Mokslininkė kelia klausimus apie vaizdų atranką ir pateikimą visuomenei, kuri aiškina per *Patirties – Informacijos – Vaizdinio* ryšius (Marks, 2010). Ryšys atskleidžia tam tikrų vaizdų atranką informacijos amžiuje.

Patirtis – visos egzistuojančios patirtys, iš kurių tik kelios atskleidžiamos viešojoje erdvėje. *Informacija* šioje triadoje žymi filtrą, atrenkantį minėtas *patirtis* remiantis galios struktūromis, ideologija. *Vaizdinys* atsiranda santykyje su patirtimi ir informacija: a) *vaizdinys*, kuris tiesiogiai gimsta iš *patirties*, b) *vaizdinys*, kuris yra informacijos atrankos apraiška, t. y. perėjęs informacijos filtrus (Marks, 2010). Analizuojant dokumentinius filmus svarbu įsigilinti į komponuojamus vaizdus, jų atranką, taip pat svarbu suvokti kūrėjų galimybes pateikti tam tikrus vaizdus, kurie gali priklausyti ne tik nuo jų pasirinkimo, bet ir galimybės juos užfiksuoti.

Ginamieji teiginiai

1. Didėjant vizualinės retorikos įtaigai politinėje komunikacijoje ir plečiantis komunikacinių kanalų, kuriais politinė žinia gali greitai pasiekti ir paveikti skirtingus auditorijos segmentus, spektrui, valstybės, atskiros institucijos ir kūrybingi piliečiai pasitelkia dokumentinį kiną (dėl šios medijos galimybių veikti emocijas ir įtikinamai reprezentuoti tikrovę) sprenddami politines krizes, problemas, netgi kovodami ideologinius karus. Ukrainos krizės atvejis ir jo pristatymas dokumentiniuose filmuose gali būti puikus tokios politinės konfrontacijos komunikaciniame lauke pavyzdys, kuriuo siekiama žiūrovą įtikinti sava tiesa ir ideologija.
2. Vykstant informaciniam karui, kūrėjas tampa politiniu, socialiniu veikėju, pristatančiu Ukrainos krizę vietinei ir tarptautinei auditorijai ir siekiančiu pilietinio ir politinio palaikymo, arba išnaudoja esamą sudėtingą politinę situaciją, kurdamas dominuojančią ideologiją propaguojantį filmą, siekdamas naudos. Ukrainos krizės atvejis ir jo pristatymas dokumentikoje remiasi kontekstine informacija apie politinių įvykių priežastis, jų istorinį, ideologinį vertinimą bei filmų sukūrimo aplinkybes. Šis krizės įrėminimas leidžia suvokti pranešimo skleidėjo tikslus.
3. Šioje disertacijoje sukonstruotas dokumentikos kaip politinės komunikacijos priemonės teorinis pagrindas yra tinkamas dokumentinių filmų politinė tematika, kurie taikomi politiniam pranešimui bei ideologinei įtaigai komunikuoti, tyrimuose. Jis leidžia identifikuoti ir analizuoti kiną kaip *minkštąją galią* ir propagandą, išskirti kino kūrėjų taikomas technikas ir metodus auditorijai paveikti.

Krizės sąvoka ir politinė komunikacija

Svarbiu aspektu šiame darbe tampa pačios krizės samprata ir politinė komunikacija, vykdoma tradicinėse medijose bei dokumentikoje.

Krizė tarsi įkontekstinama politinėje komunikacijoje: ji yra pranešimas, kurį formuluoja politikai, ieškodami sprendimų, ir kurio turiniui įtaką daro dalyvaujančioji, t. y. aktyvi, visuomenė. Ukrainos atveju matomas konfliktas, kur *idėjų kova*, virsdama krize, įtraukia medijas, siekiančias parodyti konflikto esmę ir kartu rasti atsakymų tiek apie įvykių prasmę, tiek apie perspektyvą, esmę. Kitaip tariant, krizė turi turėti sprendimo perspektyvą, tačiau jai suprasti reikia sukrėtimo, kurį galbūt geriausiai gali perteikti vizualaus turinio (pranešimo) kūrėjai.

Kaip teigia Della Sala, analizuojant krizės sąvokas, galima pastebėti du svarbiausius elementus: pirma – tai įvykiai, kurie sukelia neramumus, nestabilią

situaciją, sudaro sąlygas pokyčiams; antra – šie įvykiai veda prie dramatiškų pasekmių (Sala, 2011). Teoretikė čia atkreipia dėmesį į įvykius, kurie lemia neigiamus padarinius. Falkheimeris ir Heide'as taip pat pažymi, kad krizės definicija susijusi su sistemos destabilizacija, sukuriant nežinomybę, o pati padėtis reikalaujanti greitų veiksmų (Falkheimer, Heide, 2010). Šiuo atveju ne tik išryškinamas neigiamas poveikis, bet ir akcentuojamas tam tikrų veiksmų, kurie reikalingi valdant krizę, būtinumas. Minėti aspektai kartojami ir kitų teoretikų apibrėžimuose, o pasitelkiant Antoono De Ryckerio ir Zuraidah Mohd Dono įžvalgas apie krizės identifikavimą, galima išskirti šiuos krizės bruožus:

- nenuspėjama situacija;
- neigiamos pasekmės;
- padaryta didelė žala;
- grėsmė išlikimui;
- stresinė būseną: panika, baimė, šokas (Rycker, Don, 2013).

Tos pačios krizės charakteristikos naudojamos ir kitose definicijose, o pats krizės plėtojimasis gali būti apibrėžiamas pagal tris elementus: grėsmę, skubotumą, netikrumą (Boin, Hart, Stern, Sundelius, 2016). Grėsmė, anot tyrėjų, gali iškilti vertybėms, saugumo sistemai, teisės viršenybei, pilietinėms laisvėms, socialinei sistemai, toliau grėsmės plečiamos ir infrastruktūros srityje (vanduo, dujos, komunikacinės sistemos ir pan.). Tad grėsmė siejama su neigiamais pokyčiais, galinčiais daryti įtaką skirtingais lygmenimis. Skubotumas šiuo atveju reiškia krizės staigumą ir reikalingą greitą reakciją į susidariusią situaciją – kuo krizė sunkesnė, tuo ji reikalauja greitesnio atsako ir sprendimo būdų. Nežinomybė ir neužtikrintumas siejami su krizės priežastinių aiškinimusi (kodėl įvyko krizė, kas atsitiko, kas dėl to kaltas?) ir tolesnės eigos numatymu (kaip krizė bus valdoma, kokį poveikį turės?) (Boin, Hart, Stern, Sundelius, 2016). Siekiant suvaldyti krizę, svarbu išskirti ir išanalizuoti krizės „nežinomuosius“ ir atsakyti į kilusius klausimus.

Identifikuojant ir apibrėžiant krizę taip pat svarbu: pačios krizės priežastys, intensyvumas (sunkumas), laikas, kompleksiskumas, išsiplėtimas (krizės geografija), poveikis, įtrauktos jėgos ir pan. Plečiant krizės poveikio analizę, ne tik žvelgiama į bendrus bruožus, bet ir apibrėžiamas krizės poveikis: individui, visuomenei, tam tikrai grupei, organizacijai, šaliai, regionui ar net žiūrint globaliau – krizė turi neigiamą poveikį tarptautiniams santykiams. Taigi krizė gali būti analizuojama ir suvokiama skirtingais lygmenimis.

Ukrainos krizė šiuo atveju sudėtinga ir daugiasluoksni, aprėpianti vidaus problemas, kurios susijusios su korumpuota valdžia, politinės sistemos neveiksmumu ir pilietinės visuomenės susiskaldymu. Ukrainos krizė taip pat yra

pereinanti į geopolitinį konfliktą ir susidūrimą tarp Rytų ir Vakarų, todėl gali būti įreminama iš skirtingų perspektyvų (toliau pateikiama ir išsamesnė Ukrainos krizės analizė).

Boinas ir Hartas ne tik analizuoja krizės definiciją, bet ir kreipia dėmesį į pranešimus apie krizę bei žiniasklaidos įtaką. Krizinės situacijos metu visuomenė kliaujasi žiniasklaida ir yra jos veikiamą (Boin, Hart, 2007). Krizės metu valdžia siekia nukreipti pranešimus norima, t. y. krizės neutralizavimo, sprendimo arba mažų mažiausiai pasekmių menkinimo linkme, informuodama apie krizę šalies piliečius ir tarptautinę bendruomenę bei pristatydamą situacijos valdymo būdus. Žiniasklaida tampa pagrindiniu šaltiniu stengiantis suvokti krizės būvį, tolesnius veiksmus ir galimas pasekmes, todėl svarbu, kokia informacija pasiekia visuomenę ir kokią poveikį auditorijai ji turi, pvz., pritarimas valdžios veiksams ar skatinimas pasipriešinti, formuojama neigiama reakcija? Taigi politinė komunikacija tampa krizės valdymo arba jos išplėtimo procesu – tai priklauso nuo idėjų įtaigumo ir poveikumo.

Hay taip pat teigia, kad krizės suvokimas ir atsiradimas gali būti vertinamas kaip procesas pasitelkus pasakojimą ir diskursą, kai patys įvykiai tampa konstruojami kaip krizė (Hay, 1996). Šiuo atveju su tam tikra dramatiška situacija susijusios patirtys viešojoje erdvėje apibrėžiamos kaip krizė. Taip pat, anot Falkheimerio ir Heide'o, krizės įvardijimas priklauso nuo to, kaip į tam tikrą situaciją reaguoja visuomenė, individai, organizacijos, jeigu jie tai įvertina kaip krizę – tai krizė (Falkheimer, Heide, 2010). Taigi krizė gali būti identifikuojama pačios visuomenės ir priklauso nuo jos būsenos.

Visuomenės reakcija į krizę gali būti paremta ne tik gaunama informacija, bet ir priklausyti nuo politinės orientacijos, socialinės pozicijos ar kultūrinio identiteto. Kartu galima pažymėti, kad visuomenės nariai krizės metu gali atlikti skirtingas funkcijas: kaip demonstracijos ar pilietinio pasipriešinimo dalyviai, kaip žiūrovai, gaunantys informaciją apie krizę, kaip liudininkai, galintys pasidalyti savo patirtimi ir (ar) išgyvenimais, ar kaip nukentėję asmenys (Boin, Hart, Stern, Sundelius, 2016). Taigi krizės poveikis gali būti aptiriamas skirtingais lygmenimis: santykis su krize asmeninis (asmuo paveiktas tiesioginių krizės padarinių) arba santykis su krize kuriamas naudojantis iš kitų gaunama informacija. Skirtingos grupės gali krizę apibrėžti nevienodai, kartu pasiūlyti įvairias išeities strategijas.

Dokumentinio kino, kaip kanalo, skirto informuoti apie krizę ir padėti ją įveikti, tyrimų svarbą pagrindžia Muellerio teiginys, kad visuomenė neturi vaizduotės, todėl ji reaguoja tik tada, kai pamato kažką vizualiai (Mueller, 2002). Tad dokumentinis kinas kaip medija ne tik reprezentuoja įvykius, bet, kaip

minėta, atlieka nuomonės formavimo funkciją ir gali sutelkti, paskatinti auditorijos veikimą ar kurių nors klausimų sprendimą, taip pat gali lemti krizės suvokimą. Žiūrėdami į krizę liudijančius dokumentinius vaizdus galime ieškoti atsakymų apie sprendimų pasekmes, priežastis, auditorijų nusiteikimą konflikto ir jo dalyvių atžvilgiu. Tai mums padeda suprasti, kad *idėjų kova* vienaip ar kitaip atsispindi toje tikrovėje, kurią dekonstruoja dokumentalistai – įvykių liudininkai, ir ją interpretuoja pasiūlydami mums kūrybinį produktą. Ir tokia interpretacija, skirta masinei auditorijai, nors yra menkai jos analizuojama, bet iš tikrųjų – tai svarbi politinės komunikacijos dalis.

Ukrainos krizė ir jos vystymasis

Šiandieninės Ukrainos krizės pradžia, kaip minėta, galima laikyti 2013 metų lapkričio mėnesį, kai Ukrainos vyriausybė nutraukė laisvosios prekybos ir politinio bendradarbiavimo susitarimo su Europos Sąjunga (ES) pasirašymą. Tai sukėlė išskirtinį pasaulio politikų ir žiniasklaidos dėmesį: brendo konfliktas. Gausėjo šį konfliktą vaizdais perteikiančios informacijos; intensyvėjo Rusijos televizinė propaganda. Minėtas valdžios veiksmas turėjo įtakos visuomenės protestų pradžiai ir tolesniems įvykiams, kurie peraugo į susirėmimus su saugumo pajėgų „Berkut“ pareigūnais, ir vėlesnei Rusijos agresijai, karo veiksmams Rytų Ukrainoje bei Krymo aneksijai.

Pirmasis protestų etapas siejamas su proeuropietiškais Ukrainos piliečiais ir siekiu vienyti dėl tų pačių Europos politinių vertybių, jų egzistavimo Ukrainoje, bet toliau ryškėjanti Ukrainos piliečių perskyra rėmėsi skirtingomis politinėmis pozicijomis: proeuropietiški ukrainiečiai palaikė valstybės žengimą į Vakarus ir santykius su Europos Sąjunga, prorusiškai nusiteikusi grupė pasisakė už glaudesnius santykius su Rusija. Kita vertus, egzistuojanti ultradešiniųjų nacionalistų grupė nepalaikė santykių su ES ir reikalavo visiško politinės sistemos pertvarkymo. Oficiali politikos kryptis Ukrainoje taip pat sudėtingai apibrėžiama dėl to paties vientisumo trūkumo ir egzistuojančių kultūrinių, etninių skirtumų (Wilson, 2005), todėl „Euromaidano“ revoliucija į Ukrainą politinio stabilumo neatnešė.

Ukrainos krizei gilėjant ir nepavykus priimti abiem grupėms (t. y. Ukrainos opozicijos lyderiams ir prezidentui Viktorui Janukovyčiui) tinkamo sprendimo, Janukovyčius pabėgo iš šalies nepaisydamas pažadų likti Ukrainoje ir rado prieglobstį Rusijoje. Naudodamasi situacija, Rusija nuo 2014 metų kovo mėnesio pradėjo savo veiksmus Krymo pusiasalyje, o perskyrą tarp Vakarų ir Rytų Ukrainos imta eskaluoti bei didinti. Rusija, teigdama, kad gina rusų etnines grupes, kurios gyvena Kryme, sukūrė precedentą perimti valdžios kontrolę ir po

įvykusio referendumo Krymas prisijungė prie Rusijos Federacijos. Kaip teigia Lisa Gauzman, šie įvykiai pakeitė Ukrainos krizės profilį iš nacionalinės krizės į tarptautinę problemą (Gauzman, 2015).

Minėti veiksmai sukėlė ir tarptautinės bendruomenės susirūpinimą. Bet nors Jungtinių Tautų Generalinė Asamblėja referendumą ir Krymo aneksiją pripažino nelegaliais ir kartu Rusijai paskelbė ekonomines ir diplomatines sankcijas, tai Rusijai nesutrukdė vykdyti savo politinių ir (ar) ideologinių tikslų. Atvirkščiai, Krymo prijungimas prie Rusijos turėjo teigiamą įtaką Rusijos prezidento V. Putino reitingams, Krymo grąžinimas gyventojų buvo interpretuojamas kaip teisingas stipraus lyderio žingsnis⁴.

Rusijos geopolitika turėjo įtakos ir kitų konfliktų kilimui Rytų Ukrainoje. Po Krymo aneksijos atsirado vis daugiau separatistinių nuotaikų kituose regionuose (Donecke, Luhanske). Susikūrusios Donecko ir Luhansko liaudies respublikos siekė autonomijos ir prisijungimo prie Rusijos. Abi sritys pagal panašų planą (kaip ir Krymo atveju) paskelbė referendumą dėl autonomijos, kita vertus, Rusija šiuo atveju neprisidėjo prie šių regionų prijungimo prie šalies. Kaip teigia S. Yekelchukas, Rusija pasinaudojo situacija ir užėmė Krymą bei pradėjo remti kitus separatistinius regionus, taip užtikrindama ne tik nestabilią padėtį Ukrainoje, bet ir sutrukdydama Ukrainai prisijungti prie NATO ar ES dėl šalyje egzistuojančių teritorinių konfliktų (Yekelchuk, 2015).

Ukrainos krizė, kaip minėta, sukėlė įtampą tarp Vakarų valstybių ir Rusijos. Rusijos elitas „Euromaidano“ revoliuciją interpretavo kaip Vakarų remiamą perversmą ir nuoseklų kenkimą Rusijos interesams. Rusija savo veiksmus grindė „Rusų pasaulio“ koncepcija. Ši koncepcija remiasi idėja, kad Rusija gali ir privalo padėti tiek etniniam rusams, tiek kitiems asmenims, kurie tapatinasi su Rusija ir pritaria jos ideologijai, taip pagalbą siekiama suteikti bet kuriam asmeniui, kuris pritaria Rusijos politikai ir vertybėms bei yra nusiteikęs prieš Vakarų valstybes (Rusijos propaganda: analizė, įvertinimas, rekomendacijos, 2017). Taigi ir minėtas Krymo prisijungimas vertinamas kaip tautiečių apsaugojimas nuo Vakarų remiamų Maidano sukilėlių ir pan.

⁴ Taip pat Rusijos „Levados“ tyrimų centro 2015 metų lapkričio mėnesį atliktos apklausos duomenimis, į klausimą „Kai išgirstate, kad „Krymas yra mūsų“, ką šis pasakymas Jums reiškia?“ 52 proc. apklaustųjų pasirinko, kad tai yra „triumfo ir pasididžiavimo simbolis, nes Krymas vėl tampa Rusijos dalimi“. 16 proc. nurodė, kad tai „Rusijos renesanso simbolis“. Prieiga internete: <http://www.levada.ru/cp/wp-content/uploads/2016/01/2013-2015-Eng1.pdf>

Maidano įvykių pradžia suponavo dokumentinių filmų Ukrainos krizės tematika atsiradimą, o besiplėtojantys įvykiai šalyje ir tarptautinėje erdvėje plėtė Ukrainos krizės tematinį lauką ir skatino į jį gilintis filmų kūrėjus.

Filmų atranka ir analizė

Analizei pasirenkami dokumentiniai filmai Ukrainos krizės tematika, sukurti 2014–2017 metais Rusijoje, Ukrainoje bei Vakarų šalyse – intensyviu krizės radimosi ir plėtimosi laikotarpiu.

Naudojami filmų paieškos šaltiniai: oficialūs šalių filmų katalogai, kuriuose nurodomi tam tikrais metais išleisti ir (ar) planuojami išleisti filmai; dokumentinio kino festivalių programos ir aprašai, *Youtube* kanalai, televizinės dokumentikos⁵ atveju naudojamos televizijų programos, TV mediatekos su įkeltais dokumentiniais filmais.

Siekiant tinkamai atskleisti disertacijos temą, dokumentiniai filmai Ukrainos krizės tematika bus analizuojami pagal disertacijos autorės išskirtus pjūvius:

- pilietinės bendruomenės formavimasis;
- tautinės tapatybės krizė;
- geopolitinė orientacija ir ideologinė konfrontacija;
- informaciniai karai;
- karinis konfliktas Rytų Ukrainoje;
- trauminė kolektyvinė patirtis.

Atliekamas kokybinis tyrimas leis atskleisti kūrėjų argumentavimo logiką, pilietinio poveikimo strategijas, konflikte dalyvaujančių pusių pozicijas.

Filmas gali būti vertinamas kaip:

- Kūrinys, nesąmoningai paverstas politinės komunikacijos pranešimu.
- Propagandos produktas (*minkštosios galios* priemonė).
- Įvykio istorinės tiesos įrodymas.
- Nepriklausomas kūrinys, suteikiantis alternatyvios dominuojantiems kanalams informacijos, skirtas patenkinti auditorijos smalsumą.

Krizės etapai gali turėti skirtingus filmų vertinimo kriterijus, nes tai lemia „atstumas“ tarp krizės židinio, jo įvertinimų ir auditorijos intereso. Naujiena pasaulio visuomenėje gali būti užgožta kitų naujienų, tad viena krizė gali būti nustelbta kitų krizių, tapti mažiau „įdomi“ kituose kontekstuose. Taip pat tie patys įvykiai gali būti vertinami iš laiko perspektyvos, t. y. užslopinant emocijas.

⁵ Televizinė dokumentika – dokumentiniai filmai, kurie sukurti konkrečioms televizijos kanalams ir dažniausiai nėra rodomi kino teatruose.

Disertacijos struktūra

Pirmojoje disertacijos dalyje nagrinėjama dokumentinio kino samprata šiuolaikinių medijų kontekste. Į dokumentinio kino sąvoką gilinamasi iš politinės komunikacijos perspektyvos: kūrinys kaip politinės komunikacijos pranešimas, politinės ideologijos mediumas. Dokumentinis kinas analizuojamas kaip *minkštosios galios* ir propagandos įrankis bei auditorijos aktyvinimo priemonė.

Antroji disertacijos dalis skirta tirti dokumentinio filmo retoriką ir politinių įvykių reprezentaciją. Autorė analizuoja reprezentavimo modelius dokumentiniame kine, taip pat santykį tarp meninės raiškos, informacijos pateikimo ir ideologijos. Aptariama garso ir vaizdo sąveika, konstruojant audiovizualinį pranešimą, įrodymų pateikimo, argumentavimo technikos.

Trečiojoje disertacijos dalyje pagal autorės sukurtą tyrimo metodologiją tiriami ir lyginami dokumentiniai kino filmai Ukrainos krizės tematika. Analizei atrenkami Ukrainos, Rusijos ir Vakarų valstybių dokumentiniai filmai, siekiant iširti, koks Ukrainos krizės poveikslas pateikiamas auditorijai, siekiama nustatyti vyraujančius naratyvus ir taikomas reprezentacijos strategijas.

I DALIS. POLITINĖS DOKUMENTIKOS SAMPRATA IR POLITINĖ KOMUNIKACIJA

Politinę dokumentiką sudaro keletas elementų, iš kurių pirmieji yra ir pačiame žodžių junginyje „politinė dokumentika“. Tyrinėjant šį derinį svarbus išlieka tiek pats politiškumo elementas, tiek pati dokumentika ir bendras jų santykis. Išsamiau tyrinėjant šią sąvoką pravartu pasiremti Lasswello komunikacijos grandine „kas, ką sako, koku kanalu, kam, kaip efektyviai“ (Lasswell, 1972) (1 schema), leidžiančia kartu apžvelgti dokumentiką kaip mediją pagrindiniais aspektais, kurie yra aktualūs politinės komunikacijos kontekste. Kiekviena grandinės dalis gali būti siejama su politine dokumentika ir išsamiau analizuojama.

Kas. Pirmu lygmeniu svarbu suvokti, kas yra perduodamo pranešimo autorius, t. y. kas yra filmo kūrėjas. Kita vertus, svarbus ne tik filmo kūrėjas, jo biografija, filmografija, bet ir kokią įtaką jo kūrybai turi išoriniai veiksniai: politinė padėtis, ideologija, kitos institucijos, valdžios aparatas. Ar minimi veiksniai visada daro poveikį kūriniui, kokiais atvejais galimas atsiribojimas? Taigi kūriniui įtaką daro ne tik vidiniai veiksniai, kurie gali būti apibūdinami kaip patirtis, žinios, santykis su reprezentuojamu objektu, bet, kaip minėta, ir išoriniai. Šiuo aspektu galimu analizės objektu tampa ir kontrolės klausimas, kuris siejamas su išoriniu reguliavimu ir instituciniu aparatu, ideologija ir t. t.

Nors autorinio kino atveju dažnai stengiamasi „atsiriboti“ nuo politikos ir vaizduoti įvykius ir (ar) objektus „tokius, kokie jie yra“, subjektyvumas išryškėja pasirenkant vaizdavimo „rėmus“, poziciją, perspektyvą, remiantis kuria pateikiama filmo tematika, problematika. Televizinės dokumentikos atveju keliamas klausimas dėl žiniasklaidos priemonės nuosavybės teisių, finansavimo ir daromos įtakos tyrimui ir (ar) filmo turiniui. Tad kūrėjas visada veikiamas ir išorinių, ir vidinių veiksnių, kurie turi įtakos reprezentacijos pasirinkimui.

Ką sako. Kitas svarbus dalykas politinėje dokumentikoje – paties pranešimo auditorijai kūrimas, t. y. filmo turinys ir perduodama idėja. Taip pat svarbu atsižvelgti, kad dokumentinio filmo kūrimo procesas reikalauja didesnio įsigilinimo ir medžiagos analizės, palyginti, pvz., su reportažu ar pan. Kiekvienas dokumentinis filmas siunčia pranešimą savo auditorijai, jį konstruodamas kūrėjas atsižvelgia ne tik į faktų, argumentų pateikimą, bet ir į naudojamas reprezentacijos technikas, kurios bus analizuojamos antrojoje disertacijos dalyje. Nors antroji Lasswello grandinės dalis nukreipta į pranešimą, jo perteikimo forma tokia pat svarbi, todėl politinėje dokumentikoje susiduria ir politika (pateikiamos

filmo tematikos ir (ar) problematikos kontekste), ir estetika (kaip tos tematikos pateikimo forma).

Kokiu kanalu. Technologinės galimybės sukuria sąlygas filmo sklaidai įvairiais kanalais, ne tik televizijoje, kino teatre, bet ir socialinėse medijose, specializuotose platformose, todėl užtikrinama filmo sklaida ne tik šalies viduje (vidinė komunikacija), bet pasiekiamumas ir užsienio auditorijoms. Kita aktuali (galbūt, net aktualesnė) filmo kaip medijos ypatybė – vizualumas, sukuriantis galimybę auditorijai lengviau suvokti filmą (kartu ir perduodamą emociją) ir taip tapti *minkštosios galios* įrankiu. Taigi filmas kaip medija leidžia pasiekti didelę ir įvairią auditorijos dalį, o tam įtakos turi tiek vizualus temos atskleidimas, tiek filmo kaip kultūrinio / meninio produkto suvokimas.

Taip pat verta pažymėti, kad žiūrovus pasiekiantys dokumentiniai filmai gali skirtis juose pateikiamu požiūriu į politinius įvykius, kita vertus, kiekvienas auditorijos narys laisvas rinktis, todėl dažniausiai dokumentiniame filme eskaluojama idėja neretai atitinka žiūrovo mąstymą. Filmų pasirinkimas nulemtas jau susiformavusių vertybių, egzistuojančių ideologinių konstrukčių, kurie paskatina rinktis tam tikrus informacijos kanalus. Šiandieninis informacijos prieinamumas leidžia žiūrovui iš dalies tapti laisvai pasirenkančiu jo pozicijas atitinkantį medijų turinį, bet šiuo atveju būtina įtraukti ir auditoriją, kuri apie įvykį neturi daug išankstinės informacijos / išankstinių vertinimų.

Kam. Kaip minėta, dėl tam tikrų techninių ir meninių ypatumų filmas kaip medija gali perduoti pranešimą „didelei, heterogeninei, anoniminei ir plačiai pasklidusiai auditorijai“ (McQuail, 1994). Su šia medija susijęs masiškumas turi tiesioginę sąsają su politiškumu, nors negalima teigti, kad filmo kūrėjai nepagalvoja apie savo tikslinę auditoriją, apsibrėždami savo socialinius ar politinius tikslus ir (ar) jų siekdami.

Kaip efektyviai. Paskutinis grandinės elementas susijęs su efektyviu pranešimo perdavimu. Jau minėta, kad dokumentinis kinas dažnai apibūdinamas kaip *minkštosios galios* įrankis, nors filmu perduodamo pranešimo ir auditorijos poveikumo negalima sieti tik su viena medija (kinu), nes žiūrovus informacija pasiekia ir kitais komunikacijos kanalais. Kita vertus, vizualioji informacija dokumentiniame kine išsiskiria kūrybišku jos pateikimu, santykio su žiūrovu kūrimu, tam tikrų emocijų, turinčių įtakos medžiagos suvokimui, sukėlimu.

Tolesniuose skyriuose (pasitelkiant Lasswello komunikacijos grandinę) analizuojama politinės informacijos sklaida dokumentiniame kine, siekiant apibrėžti politinės dokumentikos sampratą šiandieninių medijų kontekste. Toliau pateikiama pranešimo analizės grandinė reikalauja atitinkamo kūrinio turinio analizės:

KAS sako KĄ → KOKIU KANALU → KAM → KOKS EFEKTAS

1 schema. Lasswello komunikacijos grandinė

Nagrinėjant dokumentinį kūrinį ši grandinė greičiausiai padės nustatyti arba paneigti propagandos šaltinį. Politinės komunikacijos požiūriu ji padeda išplėsti atsakymus apie krizės įvykių, tikrovės perteikimo interpretavimą, apie idėjos pavertimą tam tikru kūrybiniu produktu, skirtu auditoriją įtikinti informacijos tikrumu ir netgi istoriškumu.

1. Komunikacijos veiksnys politinėje dokumentikoje

Vizuali politinių įvykių pateiktis politinėje dokumentikoje įgyja vis svarbesnę prasmę šiandieninėje visuomenėje kaip medijos, galinčios ne tik reprezentuoti įvykį, problemą, bet ir perduoti ideologinę, vertybinę žinią, formuoti nuomonę ar pačią visuomenę. Tad dokumentiniai filmai veikia kaip reikšmingas komunikacijos kanalas, pateikiantis aktualias problemas ir suteikiantis daugiau informacijos bei leidžiantis suvokti platesnį tam tikrų problemų kontekstą, pvz., politinių įvykių atsiradimo priežastis, pasekmes, poveikį šiandienos visuomenei.

Dokumentikos tyrėjas Chananas pabrėžia, kad „būti politiniu... tai ne tam tikros ideologijos įrėmimas, tam tikrų aplinkybių liudijimas ar agitacija. Nebūtina net minėti politikos, nes tai, ką dokumentinis filmas gali padaryti, tai atkreipti visuomenės dėmesį į tam tikrus dalykus ir sukelti rūpestį vien iškeliant probleminius klausimus į dienos šviesą“ (Chanan, 2008). Taigi vien temos / problemos iškėlimas ir pateikimas auditorijai, anot autoriaus, susijęs ne tik informacijos perdavimu, bet ir su tiesioginiu kreipimusi į auditoriją, emociniu jos sužadiniu ir dėmesio atkreipimu.

Kitas teoretikas, Renovas, taip pat apibūdina dokumentinį kiną kaip informacijos perdavimo mediją. Dokumentinio filmo žanras dažniausiai susijęs su informatyvumu ir ko nors aiškinimu / išsiaiškinimu, pabrėžiant objektyvumo kriterijų (Renov, 2012). Kita vertus, Wayne'as tvirtina, kad dokumentika gali būti suprantama ne kaip perteikianti faktus, informaciją, o kaip kelianti klausimus apie mūsų pasaulį, pateikiant argumentus vienam ar kitam požiūriui, medija (Wayne, 2008). Bet kuriuo atveju tam tikros temos, problemos parodymas susijęs su faktais, įrodymų pateikimu auditorijai, todėl vienas teiginys papildo kitą: politinėje dokumentikoje remiamasi faktais, įtikinamų įrodymų, kurie paveikia auditoriją intelektualiai ir sukuria terpę diskusijai, pateikimu.

Svarbu pabrėžti, kad į politinės dokumentikos kuriamą dienotvarkę patenka tai, kas aktualu šiandienos visuomenei, taip pat politinė dokumentika neleidžia „užsidaryti“ savo valstybėje ar regione ir atveria galimybę suvokti platesnį vaizdą. Taigi tolesniuose poskyriuose analizuojamos komunikacinės politinės dokumentikos galimybės ir siekis filmuose ne tik „iškelti į paviršių“ tam tikras problemas, bet ir pasiūlyti jų analizę, vykdyti išsamesnį tyrimą. Kaip minėta, politinė dokumentika iš dalies siekia ne vienakryptės komunikacijos, bet dialogo su žiūrovu, tolesnės komunikacijos tęšos, kuri neužsibaigia filmo pabaiga, bet keliai tiek į kitas viešąsias erdves, tiek į institucinę terpę, t. y. valdymo aparatą. Todėl svarbu analizuoti politinę dokumentiką kaip informacinį kanalą ir ištirti jo ypatybes.

1.1. Filmas kaip priemonė perduoti pranešimą

Politinė dokumentika, kaip medija, informuoja auditoriją ir, pabrėžiant socialinę ir (ar) politinę funkciją, žiūrovai priartinami prie „tikrų žmonių ir prie tikrų problemų“, bandoma jas parodyti / spręsti atsižvelgiant į kūrėjo surinktą medžiagą, atliktą tyrimą. Filmų kūrėjas dažnai tampa tarpininku tarp minimų „tikrų žmonių“ ir filmo auditorijos, todėl režisierius gali veikti ne tik kaip menininkas, bet ir kaip socialinis ir politinis veikėjas. Pirmiausia atspindamas ar matydamas problemas bei sugebėdamas tas pačias problemas atitinkamai perteikti auditorijai. Politinis filmo aspektas šiuo atveju plėtojamas komunikaciniu lygmeniu, t. y. režisieriaus keliamą problemą, atskleidžiama politinė tema tampa matoma, girdima ir suvokiama. Taigi filme fiksuojama / interpretuojama tikrovė neatsiejama nuo jos sklaidos visuomenėje.

Patricia Leavy išskiria dvi dokumentinio filmo rūšis: dokumentiniai filmai, kurie žiūrovą paverčia įvykio liudininku, ir politinė dokumentika (Leavy, 2007). Pirmajai grupei priklauso filmai, kuriuose pateikiama audiovizualinė įvykio medžiaga, liudininkų istorijos, interviu, ekspertų komentarai ir kt. Šie filmai siekia tapti istoriniais įrašais, atskleidžiančiais tikrą įvykio esmę naudojantis pirminiais bei žmogiškaisiais šaltiniais, suteikiančiais pasitikėjimo pojūtį. Pvz., filmuose „Maidanas“ („Maidan“, Sergey Loznitsa, 2014), „Euromaidanas. Juodraštis“ („Euromaidan. Rough Cut“, Volodymyr Tykhyi, Andriy Lytvynenko, Kateryna Gornostai ir kt., 2014) žiūrovui chronologiškai perteikiami Maidano aikštėje vykę įvykiai, tiesiogiai užfiksuoti filmo kūrėjų, kaip minėta, auditorija tampa įvykių liudininke.

Kita grupė filmų (politinė dokumentika), kuriuose siekiama atskleisti įvykius analizuojant socialinę ir politinę problematiką. Pvz., filme „Ukraina: pavoje“

žaidimas“ („Ukraine: A Dangerous Game“, Michael Anderson, 2014) režisierius siekia įsigilinti į ukrainiečių politines orientacijas (tarp Vakarų ir Rytų). Dėl to pirmosios kategorijos filmai, panaudodami fotografinį atvaizdą ir sukurdami ryšį su vaizduojamais objektais, siekia tapti vizualiu įrodymu. Politinės dokumentikos filmai, pasitelkdami tam tikrus įrodymus, žvelgia į problemą per politinę ar socialinę prizmę. Nors abiejų kategorijų filmai siejami su įvykio atskleidimu, tie iš jų, kuriais siekiama žiūrovą paversti įvykio liudininku, gali būti tapatinami su įvykio rekonstravimu (komunikuojama tam tikra įvykio versija). Politinėje dokumentikoje atliekamas kitokio pobūdžio tyrimas, labiau siejamas su įvykio analize pasirinktu aspektu. Bet kuriuo atveju santykis su politika išlieka glaudus nepaisant minimo tyrėjos skirstymo.

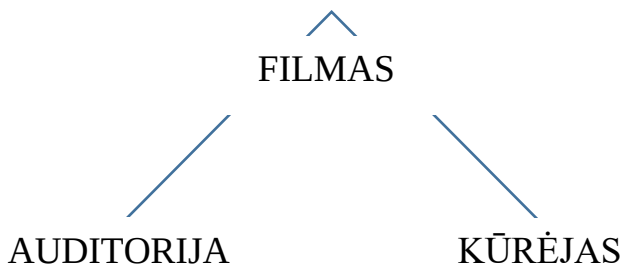
Dažnai kūrėjai siekia auditorijai perteikti trauminę patirtį menine forma, priartindami žiūrovą prie politinių įvykių ir jų diskusijos. Lyginant mokslininkės Leavy išskirtas dokumentinio filmo rūšis su trauminės patirties vizualizavimu ir perteikimu filme (aktualu Ukrainos krizės kontekste), politinė dokumentika bus mažiau emocionali ir remsis atliekamu tyrimu, duomenų surinkimu, o dokumentika, kuri paverčia žiūrovą liudininku, bus susijusi su vizualiu įvykių perteikimu, liudininkų pasakojimais, todėl ir stipresniu emociniu poveikiu. Kaip teigia režisierius Joshua Oppenheimeris, dažnai probleminės temos auditorijai pateikiamos menine forma, pasitelkus meną siekiama auditorijai parodyti ne tai, ko ji nežino, bet tai, kas jau žinoma, tik sunkiai artikuliuojama (Munster, Sylvest, 2015b). Bet, anot Rono Eyermano, traumos išsaknišios nebūtinai žmonių tiesioginėje patirtyje. Tokia patirtis paprastai yra medijuota per laikraščius, radiją ar televiziją, kiną. „Medijuota patirtis visada yra susijusi su sukonstruota reprezentacija, nes kas yra matoma – rezultatas profesionalių sprendimų, nurodančių, kas yra reikšminga ir kaip tai turėtų būti pateikta“ (Eyerman, 2001).

Šiuo atveju Eyermanas kalba ne tik apie komunikuojamą patirtį, bet ir jos konstravimą: kas turėtų būti išryškinama, kas pamiršta. Taigi kūrėjas iš vienos pusės komunikuoja apie politinius įvykius, kitų žmonių patirtis, bet tuo pačiu metu, kaip minėta, konstruoja patį politinį įvykį ir turi įtakos jo vertinimui, suvokimui. Režisierius įgyja galią menine forma sukurti ryšį su matomais ekrane veikėjais, sužadinti norimą reakciją ir perduoti sukurta politinio įvykio versiją.

Kita vertus, informacijos perdavimas, įrodymų pateikimas taip pat negali būti suprastas vienodai. Kaip teigia Billas Nicholzas, susidarantis komunikacinis trikampis tarp žiūrovo, filmo ir kūrėjo daro įtaką kūrinio suvokimui ir interpretacijai (Nichols, 2001) (2 schema). Corneris taip pat pabrėžia ir patvirtina, kad egzistuoja ryšys tarp auditorijos ir ekrane matomų įvykių. Auditorijai pateikiama tam tikrų įrodymų ir argumentų, kurie tampa konstrukciniu temos

supratimo ir nuomonės suformavimo pamatu, tačiau teigiama, kad įsivaizdavimas čia taip pat turi savo vaidmenį (Corner, 2001). Derinant abiejų mokslininkų mintis, galima teigti, kad auditorijos suvokimas susijęs ne tik su medžiaga apie įvykį, su kuria jau susidurta, bet ir su pačia aplinka, kurioje yra žiūrovas – laikas, vieta ir kultūrinis kontekstas taip pat svarbūs žiūrovo interpretacijai. Kiekvienas individas – ne tik matomos medžiagos priėmėjas, bet ir interpretuotojas.

Pranešimo priėmimas taip pat priklauso nuo komunikatoriaus, jo galios ir autoriteto. Žiūrovas, suvokiantis režisierių kaip patikimą ir temą išmanantį kūrėją, nekvestionuos daugelio filme išgirstų teiginių ir greičiau priims girdimą informaciją. Anot Nicholso, kūrėjo „balsas“ turi būti filmo šerdis (Nichols, 1983) ir užsitikrinti autoritetingo kūrėjo įvaizdį. Tačiau Trisha FitzSimons, kritikuodama šį požiūrį, pažymi, kad būtina atsižvelgti ir į aplinkybes – ar režisierius gali kalbėti tam tikra tema, pvz., neišmanydamas tam tikros grupės kultūros, vertybių, istorinio konteksto. Todėl „balso“ hierarchijos klausimas lieka atviras. Analizuojant balso hierarchiją, galima išskirti dokumentinį filmą „Liepsnojanti Ukraina“ („Ukraine on Fire“, Igor Lopatonok, 2016). Nors filmo režisierius yra ukrainiečių kilmės amerikietis Igoris Lopatonokas, pagrindiniu „balsu“ tampa vykdomasis prodiuseris Oliveris Stone’as, kurio autoritetas kuriamas remiantis žinomumu, susijusiu su jo kaip kino režisieriaus veikla.



2 schema. Komunikacinis trikampis (Nichols, 2010)

Kaip minėta, čia filmas nėra vienintelis pranešimas – jo vertę sudaro žinios apie filmo kūrėjus ir skleidėjus. Tai svarbi politinės komunikacijos tyrimo informacija.

Plėtojant FitzSimons požiūrį į dokumentiniuose filmuose pateikiamas temos analizes, pažymima, kad filmo kūrėjas nebūtinai bus pagrindinis pranešimo siuntėjas, t. y. tyrėjas skatina pamąstyti, kokią įtaką filmų kūrėjams turi rėmėjai, kontroliuojančios institucijos. Taip pat FitzSimons siūlo į kūrėjų „balsą“ dokumentiniuose filmuose pažvelgti iš kitos perspektyvos, ne tik išskiriant kūrėjų

ir filmo veikėjų santykį, bet ir atkreipiant dėmesį, kaip filmas gali būti panaudojamas išreikšti kitų „balsams“, t. y. tam tikrų organizacijų, grupių (FitzSimons, 2009).

Šiuo atveju išskiriamos dvi pranešimo kūrėjų grupės: finansiniai rėmėjai, kontroliuojančios institucijos, kurios gali būti susijusios su manipuliacija. Aufderheide, išreikšdama savo požiūrį į politinę dokumentiką, teigia, kad propagandinė dokumentika nuo kitų dokumentinių filmų skiriasi savo finansavimo šaltiniu (Aufderheide, 2007), t. y. finansinė kontrolė turi įtakos dokumentinio filmo turiniui ir perduodamam pranešimui (kartu ir pakeičia siuntėją). Kita minima struktūra – kultūrinės grupės, bendruomenės ir kt., kurioms suteikiamas „balsas“ ir galimybė reprezentuoti save. Šiuo atveju svarbu išskirti, kas ką reprezentuoja ir ko siekia režisierius. Taip pat negalima tapatinti abiejų minimų grupių, būtina skirtingai vertinti propagandinę dokumentiką ir tą, kurioje „balsas“ perduodamas, pvz., bendruomenėms.

Taigi kūrėjas dalį savo autoriteto gali „perduoti“ prieš kamerą esantiems žmonėms, kurių nuomonė, apmąstymai pateikiami filme. Dėl to svarbu, kam suteikiamas „balsas“ ir reprezentacijos galimybė: ar režisierius, surinkęs medžiagą, ją konstruoja ir (ar) interpretuoja ir kartu įrėmina patį įvykį, ar yra neutralė stebėtoja, „balso“ teisę perduodantis tam tikrai grupei (bendruomenei, įvykių liudininkams ir t. t.).

Svarbu pabrėžti, kad dokumentiniame kine formuluojami teiginiai, anot Cornerio, neturi būti suprasti kaip neginčijama tiesa, o atvirkščiai – dokumentiniame filme atskleidžiama tema gali būti tuo metu diskusijų ir kritikos objektu (Corner, 1996). Corneris pirmiausia kalba apie dokumentinį filmą kaip tam tikro impulso diskutuoti sukėlėją. Faktas, kad bet kuris filmo kūrėjas siekia įtikinti auditoriją savo teiginių teisingumu, išlieka. Šiame etape svarbus ne tik pranešimo perdavimas, bet ir suvokimas, kad filmas pasiekia žiūrovus, kurių skirtumus lemia socialinė ir ekonominė padėtis, lytis, išsilavinimas ir kt., todėl ir paties pranešimo „perskaitymas“ gali būti skirtingas (šios mintys dar labiau išplečia Nicholso komunikacijos trikampį). Corneris pažymi, kad dokumentinio filmo kūrėjai numato savo auditoriją ir įvertina žiūrovų mąstymą tam tikrais problemineis klausimais, kita vertus, visada komunikuojama su platesne auditorijos dalimi (Corner, 2009). Režisieriaus uždavinys yra ne tik susijęs su tam tikro objekto reprezentacija, bet ir su reprezentacijos strategijos pritaikymu tikslinei auditorijai.

Taigi kiekvienas matomas vaizdas turi savo prasmę, parodo tam tikrą požiūrį į objektą, kiekvienas politinis filmas – svarbus diskusijos apie šalies vidaus ir tarptautines šių dienų problemas įrankis. Analizuojant dokumentikos

komunikacines ypatybes svarbu atkreipti dėmesį ir į patį pranešimo kūrėją, įvertinti atsirandančius kontrolės ir galios elementus, taip pat auditoriją ir jos pirminį suvokimą apie analizuojamą temą ir (ar) problemą. Apibendrinant politinio dokumentinio kino sampratų įvairovę galima teigti, jog tai yra kūrėjo pasirinktais politiniais faktais grįstas vaizdo pasakojimas istorinės vertės kontekste, skirtas sudaryti įspūdį auditorijai, kaip stebėtojams, dalyvavus ir atradus tiesos atsakymą.

1.2. Politinė dokumentika kaip tyrimas

Šiandieninė dokumentika dažnai tapatinama ir su žurnalistine tradicija, ir su skirtingais įvykių, reiškinų atspindėjimo, analizės būdais. Pirmiau pateikta politinės dokumentikos samprata nebūtinai yra vienintelė, tačiau šiame darbe ji leidžia pabrėžti itin reikšmingą šios kūrybos ypatumą – situacijos (krizės, konflikto, sprendimo aplinkybių) tyrimą. Vienu atveju filme galima remtis tiesiogiai užfiksuota medžiaga, nekeliant klausimų apie įvykių priežastis, pasekmes, aplinkybes, kitu – dokumentinį filmą tiesiogiai projektuoti kaip tyrimą, kuriame minimi klausimai jau atsidurtų kūrėjo dėmesio centre. Tačiau reikia turėti mintyje, kad fakto stebėseną bet koku atveju jau yra reikšminga tiriamoji dalis, todėl politinė dokumentika dažnai suprantama ne tik kaip vizuali politinių įvykių reprezentacija, bet kartu gali būti viena iš atlikto tyrimo rezultatų pateikimo formų.

Vienas iš ypatumų, atskiriančių dokumentiką ir naujienas žiniuose, – žinių pateikimo greitis ir išsamumas. Nors abu autoriai gali būti toje pačioje vietoje ir tuo pačiu laiku, skiriasi jų pateikimo technika: politinio įvykio pateikimas paremtas analize ir politinio įvykio kaip fakto pateikimas. Patys naujienų pranešimai žiniuose gali būti skirstomi į grupes: informaciniai, kurie orientuoti į faktinės medžiagos apie įvykį pateikimą, ir aiškinamieji / interpretaciniai, susiję su informacijos atranka, pasakojimu ir surinktos medžiagos analize (Bielsa, Bassnett, 2008).

Tarptautinių naujienų kontekste auditoriją dažniausiai pasiekia informaciniai pranešimai, kurie nepateikia gilesnės įvykių analizės, todėl dokumentinis filmas dažnu atveju gali pašalinti interpretacinių pranešimų trūkumą. Šiuo atveju dokumentika išsamiau supažindina su politiniais įvykiais (šaltinių gausa, pirminių ir antrinių šaltinių derinimas), pateikia kontekstą, prisideda prie pačių įvykių vertinimo. Atskirtį tarp televizijos žinių reportažų ir dokumentikos išryškina Philipas Schlesingeris teigdamas, kad dokumentika pateikia išsamesnę informaciją apie įvykį, ieško priežasčių, pasekmių, plėtodama temą, pasitelkia

daugiau šaltinių (Schlesinger, 1983). Prasidėjus kariniams veiksams Rytų Ukrainoje Ukrainos nacionalinės televizijos dokumentinių filmų kūrybinė grupė sukūrė kelių dalių dokumentikos ciklą „Nepaskelbtas karas. Dokumentalisto užrašai“ („Neogološena vijna. Zapiski dokumentalista“, Snižana Potapčuk, Samvel Ačinian, 2014)⁶, kuriame, naudojant interviu su gyventojais, išreiškiamos skirtingos nuomonės apie susidariusią situaciją, baimė dėl ateities, vertinama dabartinė politinė padėtis, fiksuojami aplink vykstantys įvykiai.

Kaip minėta, naujienų pranešimai žiniuose remiasi viena informacijos perdavimo forma: neretai informacija pateikiama fragmentuotai, be konteksto, o emocijos slopinamos. Kaip teigia Nicholsas, žiniuose „pasaulio įvykiai neturi sujaudinti, sukelti nerimą, net jeigu tai domina auditoriją“ (Nichols, 2001), nors galima diskutuoti dėl emocijų slopinimo žinių reportažuose, informacijos pateikimas šiuo atveju nereikalauja kūniško įsitraukimo ar veiksmo atlikimo – svarbu išklaudyti informaciją, „mes galime jaustis saugūs, nes žinios tęsiasi“ (Postman, 2005). Postmanas taip pat pažymi, kad informuotumas tapo tam tikra iliuzija, naujienos žiniuose veja viena kitą be minėto konteksto, rimtumo, tik pramogai (Postman, 2005). Todėl, lyginant informacijos sklaidą politinėje dokumentikoje ir televizijos žiniuose, galima atsiremti tiek į informacijos išsamumą, tiek į auditorijos įtraukimą.

Dokumentinį filmą projektuojant jau kaip tyrimą svarbus tampa kiekybinių ir kokybinių duomenų panaudojimas ir paties tyrimo organizavimas. Dokumentiniame filme gali būti pateikiami kiekybinio ir kokybinio tyrimo duomenys, nors, kaip teigia Wayne'as, statistiniai duomenys dažniau naudojami konteksto kūrimui, temos pristatymui arba jie derinami su kokybiniais duomenimis (dažnai panaudojami jiems iliustruoti) (Wayne, 2008). Galima pažymėti ir tyrėjų kūrybines galimybes, kurios prisideda prie temos plėtojimo, kartu leidžia iliustruoti, papildyti surinktus interviu, archyvinę medžiagą. Pvz., tyrėjas (kartu ir kūrėjas) gali atkurti politinius įvykius, juos rekonstruoti, žiūrovams pateikti analizuojamo įvykio seką (siužeto sukūrimas), ieškoti įvykio priežasčių / pasekmių. Taigi režisierius filme gali ne tik tiesiogiai remtis pirminiais ar antriniais šaltiniais, bet ir juos panaudoti atkurdamas įvykius, įterpdamas vaidybinio filmo elementų. Tokiu atveju filme regimi kūrėjo rekonstruoti įvykiai (kurie, kaip minėta, pagrįsti liudytojų pasakojimais bei kitais informacijos šaltiniais). Šios strategijos taikymas siejamas su didesnio įtaigumo kūrimu, aiškesniu įvykių rekonstravimu, siekiant išsiaiškinti, kelti hipotezes, bei dokumentikos menine / kūrybine puse.

⁶ Rodytas ir Lietuvos nacionalinėje televizijoje LRT.

Pirminių ir antrinių šaltinių naudojimas, jų atskirtis reikalauja ir papildomos analizės. Pirminiai šaltiniai, kaip minėta, kelia pasitikėjimą dokumentiniu filmu ir, kaip teigia Spence'as ir Navarro'a, sukuria artimą ryšį su reprezentuojamu įvykiu, o antriniai – neturi tokio laiko ir erdvės santykio su atskleidžiama tema, bet išlaiko stiprų ryšį su instituciniu įvykio vertinimu (paremtas ekspertiniu vertinimu) (Spence, Navarro, 2011). Daugelyje dokumentinių filmų pirminiai ir antriniai šaltiniai derinami. Antriniai šaltiniai prisideda prie liudininkų pasakojimų, dokumentų ir kitų pirminių šaltinių analizės ir kartu juos legitimuoja, patvirtina.

Tiriamąją dokumentinių filmų funkciją gerai atskleidžia atskirtis tarp vaidybinių ir dokumentinių filmų (2 lentelė), kartu išryškina dokumentikos ypatybes. Dareko Pageto atskirtis naudinga nustatant pagrindinius dokumentinio filmo bruožus, kita vertus, neleidžia išsamiau plėtoti dokumentinio kino sąvokos. Autorius pirmiausia pažymi ir akcentuoja kūrėjo ir tyrėjo santykį, kuris pirmuoju atveju siejamas su vaidybiniu filmu, antruoju – su dokumentika (Paget, 1998). Kūrybiškumas dokumentikoje šiuo atveju nepatenka į minimą sąrašą, nors Wayne'as, kaip minėta, teigia, kad dokumentika niekada nebūna atsieta nuo kūrybiško ir estetinio informacijos pateikimo (Wayne, 2008). Kiekvienas dokumentinis filmas nesiremia tik informacijos surinkimu, bet skiriama dėmesio ir jos pateikimui (tiek kūrybiniais sprendimais, tiek vizualios medžiagos estetiškumui). Faktai, įrodymai dokumentiniame kine taip pat pateikiami kartu naudojant meninius elementus: muziką, vizualinius elementus, montavimą ir kt., todėl perduodamas pranešimas kuriamas įvairiais lygmenimis.

Antroje lentelėje tyrėjas akcentuoja ir dokumentinio filmo sąsają su tikslumu, nors asmeninės istorijos / atsiminimai, pateikiami dokumentiniuose filmuose, parodo personalizuotą įvykio versiją, bet suteikia galimybę suvokti tam tikrų asmenų mąstymą, požiūrį į aplinką, politinę situaciją ir kt. Personalizuotos istorijos atveria žmonių vertybių sistemą, pasaulėžiūrą ir leidžia suvokti priežastinius ryšius tarp, pvz., politinių įvykių vertinimo, dalyvavimo juose ir kt.

Nors bendrieji bruožai 2 lentelėje ir atsispindi, svarbu atkreipti dėmesį, kad vaidybiniai filmai, kurie reprezentuoja, pvz., šiuolaikines politines ir socialines problemas ar remiasi tam tikrų asmenų biografijomis, įgyja ir dokumentalumo požymių, todėl negali būti įsprausti tik į šioje lentelėje pateiktus rėmus. Vaidybinių filmų stilistinė įvairovė ir taikomos strategijos taip pat dažnai peržengia ribą tarp dokumentinių ir vaidybinių filmų.

Dokumentinis filmas	Vaidybinis filmas
Tyrimas / tikslumas	Kūryba / kūrybiškumas
Tyrėjas	Kūrėjas
Tikri asmenys	Išgalvoti veikėjai
Realaus gyvenimo situacijos	Vaidyba
Komentariai / ko nors konstatavimas	Dialogas
Montažas	Mizanscenos
Natūrali aplinka	Sukonstruota aplinka

2 lentelė. Dokumentikos ir vaidybinio filmo ypatybių palyginimas (Paget, 1998)

Taigi dokumentinis kinas – informacijos kanalas, nors Nicholsas pabrėžia ne tik žinių, bet ir dramos, kuri neatsiejama nuo pačios dokumentikos, svarbą (Nichols, 1991). Dėl to politinio įvykio tyrimas gali būti apibrėžtas ne tik mokslinė prasme, kiekybiniais ir kokybiniais duomenimis, bet ir kūrybišku jų pateikimu. Kita vertus, kiekvienas dokumentinis filmas skiriasi savo reprezentavimo strategijomis (išsamesnis jų aptarimas antroje disertacijos dalyje), todėl kiekvieną kartą santykis tarp kūrybiškumo ir moksliskumo tiriamojoje dokumentikoje skiriasi.

2. Minkštoji galia ir propaganda politinėje dokumentikoje

2.1. Minkštoji galia ir jos taikymo būdai

Minkštosios galios sąvoka siejama su kultūra ir jos panaudojimu siekiant paveikti auditoriją, jos mąstymą, politinių procesų suvokimą. Kaip teigia Josephas Nye, tai galimybė gauti tai, ko sieki, bet ne prievarta, o patraukliai pateikiant idėją (Nye, 2004). Nors Nye tvirtina, kad daryti poveikį kitiems galima trimis būdais: sukeliant grėsmę (prievartinis poveikio būdas); paskatinimu arba siekiant patraukti kitus (kiti norės to paties, ko nori tu) (Nye, 2004). *Minkštoji galia* pasireiškia neprievartiniu poveikiu kitam objektui, kai pasinaudojama jau sukurtu šalies įvaizdžiu ar pasitelkus kuriamą gerą šalies įvaizdį.

J. Nye kultūrą, politines vertybes ir užsienio politiką laiko esminiais *minkštosios galios* ištekliais: kultūra reikšminga norint šaliai tapti patrauklia tarp kitų šalių; politinės vertybės išreiškia šalies politinius idealus, kurie formuoja jos veidą, kartu politinės vertybės ir jų tarptautinis pripažinimas leidžia šaliai daryti įtaką tarptautiniu mastu, pvz., demokratija, žmogaus teisės ir laisvės kaip universalios vertybės tapo Vakarų visuomenės pamatu. O užsienio politika apima

šalies propaguojamus tarptautinius idealus ir konkrečias politines priemones. Šalies vykdoma užsienio politika svarbi diplomatinio požiūriu, tarptautinio statuso suteikimu. Kartu svarbu, kaip šalis veikia savo viduje, ar propaguojamos vertybės neprasilenkia su vykdoma politika. Šiuo atveju *minkštosios galios* strategija būna paremta: kultūra, kuri matoma ir patraukli kitiems; šalies vertybinėmis nuostatomis (pilietinėmis), kurios priimtinos šalies viduje ir už jos ribų; vykdoma užsienio politika – teisėta ir moraliai teisinga.

Minkštoji galia gali būti naudojama ne tik išorinei komunikacijai, bet ir vidinei. Išorinė *minkštoji galia* žymi į užsienio valstybes nukreiptą šalies komunikaciją, vidinė – nukreipta į nacionalinę valstybę ir santykį tarp visuomenės ir valdžios (Chitty, 2014). Carteris ir Doddsas taip pat teigia, kad filmas veikia tiek kaip nacionalinių problemų / temų, tiek kaip tarptautinių santykių reprezentacijos forma, vyraujančios problematikos (saugumo, tapatybės, imigracijos) kontekste (Carter, Dodds, 2014). Nors daugiausia analizuojama į išorę orientuota *minkštoji galia*, vidinė taip pat yra itin aktuali.

Taigi politinė dokumentika gali veikti kaip komunikacijos kanalas, kuris, perteikdamas / reprezentuodamas politinį įvykį, daro įtaką auditorijos mąstymui ir tolesniems priimamiems sprendimams, taip pat pačios auditorijos suvokimui apie politinius įvykius, procesus, kurie, atsižvelgiant į filmo tematiką, gali būti tiek nacionaliniai, tiek tarptautiniai. Šitaip vidinė ir išorinė komunikacija ir jos turinys tampa svarbus kiekvienai valstybei. Nye pabrėžia, kad galia šiuo atveju tampa sutelkta į informaciją ir jos sklaidą, o šiandieninės technologinės galimybės leidžia turėti prieigą prie įvairių informacijos šaltinių, t. y. suteikia progą dar plačiau komunikuoti savo galią (Nye, 2014).

Dokumentinis kinas naudojamas *minkštosios galios* strategijai įtvirtinti ir prisideda prie vertybių, šalies kultūros sklaidos – bendro įvaizdžio kūrimo. Vizualinė komunikacija šiandieninėje visuomenėje reikšminga ir naudojama valdžios institucijų, interesų grupių, bendruomenių ir t. t., vis dėlto, analizuojant tarptautinių santykių teorijas ir medijų vietą jose, svarbu išskirti tikslus, dėl kurių komunikuojama, kokio poveikio siekiama.

Realizmo teorijos šalininkai teigia, kad medijos ir viešojo nuomonė neturi didelės įtakos užsienio politikai ir tarptautiniams santykiams, nes šiuo atveju pagrindiniai veikėjai yra ne visuomenė ir jos nuomonė įvairiais užsienio politikos klausimais, bet valstybė, politinis elitas. Kita vertus, ta pati medija gali būti pasitelkiama visuomenės mobilizavimui, pvz., karo atveju (Robinson, 2012). Todėl, vadovaujantis šia teorija, dokumentinis kinas gali būti priemonė visuomenės pritarimui užsitikrinti, savo sprendimams legitimuoti. Šiuo atveju visuomenė atsieti nuo politinių sprendimų užsienio politikos srityje, liberaliosios

politikos atveju viešoji nuomonė svarbi politinėje diskusijoje, o žiniasklaida yra laisva, nepriklausoma nuo politikų. Teorijos šalininkai pabrėžia žodžio laisvę ir informacijos prieinamumą, t. y. kad visuomenė gali nevaržomai gauti įvairią informaciją skirtingais komunikacijos kanalais (Robinson, 2012). Dokumentika minimu atveju būtų kaip alternatyvios informacijos kanalas, informacijos sklaidos priemonė, kurioje visuomenė gali ieškoti gilesnės politinių įvykių analizės, bet kartu vertinant liberaliąją politiką galima išskirti ir jau minėtą *minkštąją galią* ir jos pasitelkimą siekiant auditorijai „pasiūlyti“, pvz., svarbių politinių įvykių interpretaciją.

Konstruktivizmo ir postruktūralizmo šalininkai teigia, kad įvairios medijos svarbios tarptautinės politikos kontekste, nes pabrėžia šiandieninę vizualios komunikacijos reikšmę. Kita vertus, teoretikai pažymi ir kritikuoja atsirandančią manipuliaciją vaizdu, kai pateikiama tik tai, kas naudinga kuriai nors pusei, ir bandoma izoliuoti nuo tam tikros informacijos arba konstruojami politiniai įvykiai (Robinson, 2012). Politinė dokumentika galėtų būti ryškus tokio atvejo pavyzdys.

Minkštosios galios įtaką praktiniu lygmeniu žymi ir Ukrainoje priimti politiniai sprendimai, kuriais tiek apribojama Rusijos televizijos ir radijo laidų transliacija, tiek filmų, serialų sklaida Ukrainoje, kai platinama informacija, kurioje aukštinamos Rusijos ginkluotosios pajėgos, kitos jėgos struktūros. Šis sprendimas priimtas siekiant „kelti nacionalinio saugumo informacinėje sferoje lygį, mažinti separatistines nuotaikas visuomenėje ir stiprinti valstybės autoritetą“⁷. Šiuo atveju Ukraina siekia apsisaugoti nuo kultūriniais kanalais skleidžiamos informacijos, kuri gali turėti įtakos ukrainiečių politinių įvykių suvokimui ir pilietinėms / politinėms iniciatyvoms.

Taigi *minkštoji galia* turi svarią įtaką sprendimų priėmimui ar jų pagrindimui visuomenėje. Auditorijos mąstymas veikiamas kultūroje perteikiamų istorijų, įvykių interpretacijų, kurios suvokiamos ir lengviau įsisąmoninamos. Taip pat *minkštoji galia* veikia ne tik šalies viduje, bet ir formuojant tarptautinius valstybių santykius, todėl ji neatsiejama nuo ideologinio aparato ir jo sklaidos visuomenėje. Kaip teigia Nye, *minkštoji galia* yra „priversti kitus norėti to, ko nori pats“ (Nye 2004).

⁷ „Kovodama informaciniame kare Ukraina uždraudė rusiškus filmus.“ BBC.com (prieiga internete: <http://www.bbc.com/news/world-europe-36099885>) ir „Ukrainiečiai nematys rusiškų kino filmų ir televizijos laidų.“ Lrytas.lt (prieiga internete: <http://kultura.lrytas.lt/meno-pulsas/ukrainieciai-nebematys-rusisku-kino-filmu-ir-televizijos-laidu.htm>).

Nye akcentuoja kultūrą ir politikos formavimą, o kiti teoretikai išplečia *minkštosios galios* sąvoką vartojamos kalbos / retorikos aspektais (Mattern, 2005). Solomonas taip pat prideda estetinę ir afekto dimensijas. Autorius teigia, kad pateikimo estetika ir sukuriamas afektas – ne mažiau svarbios sąvokos išplečiant Nye mintis apie *minkštąją galią* (Solomon, 2014). Kaip teigiama, įtikinamas pasakojimas – galios šaltinis, nes žmonės gali patraukti tam tikri veikėjai, įvykiai ir paaiškinimai, apibūdinantys šalies istoriją arba, pavyzdžiui, politikos specifiką. Pateikiamas naratyvas gali pateisinti karą ar jį apibrėžti kaip taikos stiprinimo ir demokratizacijos procesą.

Antra, pasakojimo komunikacija kaip procesas yra vienas iš būdų, padedančių suprasti, kad galios ištekliai veikia. *Minkštosios galios* ištekliai: kultūra, vertybės ar politika – gali būti patrauklūs, nes jie tinka jau egzistuojančiam ar kuriamam asmeniniam pasakojimui. Nye pasiūlyti *minkštosios galios* ištekliai tampa minimo pagrindinio naratyvo dalimi, tiksliau, yra naudojami kaip galios svertai formuojant norimą naratyvą. Pats pasakojimas tiesiogiai susijęs su idėjų formavimu, projektavimu ir sklaida bei priėmimu tarptautinėje sistemoje (Roselle, Miskimmon, O'Loughlin, 2014).

Tyrėjai pateikia skirtingų lygių naratyvus, kurie susiję su: a) tarptautinės sistemos naratyvais, šie orientuoti į pasaulio tvarką ir pagrindinius politinės sistemos veikėjus. Vienas iš tokio naratyvo pavyzdžių galėtų būti karo su terorizmu naratyvas; b) nacionaliniais naratyvais, kurie koncentruojasi į atskirų šalių istorijas, vertybes bei siekius; c) problemų naratyvais, kurie supažindina su problema ir siūlo galimus sprendimo variantus, paaiškina, pagrindžia vykdomą politiką, siekiamus pokyčius tiek vidaus, tiek išorės auditorijoms (Roselle, Miskimmon, O'Loughlin, 2014). Naują naratyvą, kuris siejasi su kolektyvinės tapatybės naratyvu, siūlo Feklyunina. Kaip teigia Feklyunina, *minkštoji galia* labiau reiškiasi santykiuose tarp veikėjų, kurie save laiko tos pačios socialiai sukonstruotos realybės dalimi, kitaip tariant, jie dalijasi tomis pačiomis prasmėmis, kalbėdami apie vertybes, tapatybę ir kt. (Feklyunina, 2016). Skirtingų lygių naratyvai gali padėti identifikuoti valstybės politinius siekius ir ideologinę poziciją.

Apibendrinant galima teigti, kad kultūra yra svarbus *minkštosios galios* įrankis, naudojamas ir tarptautiniuose santykiuose. Svarbus tampa pranešimo perdavimas, ne aukščiausiam politiniame sluoksnyje, o kuriant santykį su tam tikros šalies visuomene, t. y. perteikiant informaciją ir formuojant tam tikrą atsaką. Dokumentinis kinas kaip medija kartu su kitomis žiniasklaidos priemonėmis formuoja auditorijos nuomonę ir yra veiksmingi vidaus politikos kontekste. Kaip minėta, dokumentiniai filmai tampa ir būdu suvokti tarptautinius

santykius – kaip komunikuojamas tam tikras problemos vertinimas, kaip suprantamas vienas ar kitas įvykis, kokie sprendimo variantai pateikiami. Viena vertus, filmas gali tapti vidinės komunikacijos elementu, siekiant informuoti ir (ar) suformuoti tam tikrą idėją, kita vertus, dokumentiniai filmai ir vaizdo kalbos įtaigumas leidžia plėtoti tarptautinius ryšius. Įtikinamas pasakojimas – svarbus galios svertas, kuris veikia auditoriją (pritarimo veiksmas, palaikymas ar aktyvus veikimas).

2.2. Propagandos samprata ir veikimo tikslai

Šalies galios formavimas gali būti nulemtas ne tik „minkštųjų“ priemonių, bet ir propagandos naudojimo. Nors Nye teigia, kad propaganda nėra teisinga *minkštosios galios* didinimo strategija – „geriausia propaganda, kai nėra propagandos“ (Nye, 2004), propagandos sąvoka nepraranda savo aktualumo ir vartojama šiandieniniame kontekste.

Kartu manipuliacija kine tampa vis svarbesnė tema, atkreipiant dėmesį ir į socialines medijas, medžiagos pasiekiamumą, technologines galimybes kiekvienam asmeniui ne tik filmuoti, bet ir skelbti medžiagą internete ir pan. Šiandien propagandinio kino sąvoka vis dažniau minima spaudoje, analizuojama dokumentiniuose filmuose pateikiama informacija, tiksliau, bandoma kalbėti apie jos autentiškumą arba siekimą „perrašyti“ istoriją. Filmu siekiama įtikinti auditoriją, įtvirtinti tam tikrą nuomonę, žiūrint plačiau – keisti žiūrovo vertybes, pasaulėžiūrą, kad ji atitiktų tam tikrą ideologiją.

Propagandinė komunikacija siejama su informavimo ir įtikinėjimo technikomis, kurios naudojamos propagandisto tikslams pasiekti (O'Donnell ir Jowett, 2006). Kaip sinonimai, apibūdinantys propagandą, dažnai vartojami žodžiai *melas*, *manipuliacija*, *minčių kontrolė*, „*smegenų plovimas*“ ir pan., nors teoretikai pačios propagandos sąvoką apibrėžia gana įvairiai. Pagrindiniu kriterijumi, leidžiančiu identifikuoti propagandos naudojimą, tampa siekis manipuluoti turima informacija ir paveikti tikslinės auditorijos mąstymą.

Jowettis ir O'Donnell teigia, kad mokslinėje literatūroje žodžiai „propaganda“ ir „įtikinėjimas“ vartojami kaip vienas kitą pakeičiantys, bet svarbu suvokti skirtingus įtikinėjimo ir propagandos tikslus. Propaganda autorių siejama su visuotiniu procesu, o įtikinėjimas matomas kaip individualus psichologinis procesas. Jowettis ir O'Donnell taip pat pabrėžia, kad propagandinio pranešimo skleidėjas siekia patenkinti savo tikslus, o įtikinėjimas – interaktyvus procesas, kuris patenkina ir tą, kuris nori įtikinti, ir įtikinėjamą asmenį. Šiuo atveju

propagandos komunikacinis modelis derina informacijos sklaidos ir įtikinėjimo elementus.

F. C. Bartlettis, apibrėždamas propagandos sąvoką, taip pat apibūdina ją kaip veiksmą, kuris daro įtaką viešajai nuomonei ir elgesiui. Be to, šios nuomonės ir elgesio tipo priėmimas dažniausiai nekvestionuojamas, neieškoma to priežasčių (Bartlett, 1940). Ross taip pat pažymi, kad propaganda dažniausiai apibrėžiama kaip įtikinėjimas, bet taip pat priduria, kad šis įtikinėjimas vyksta turint tam tikrą tikslą, o pranešimas tampa įrankiu įtikinti (Ross, 2002). Dėl to propaganda kartu analizuojama naudojant tą pačią komunikacijos grandinę, kurios pagrindinės dalys yra: siuntėjas – pranešimas – gavėjas.

Taigi propagandos definicija koncentruota į komunikacijos procesą ir jo tikslą, t. y. propaganda yra sistemingas ir apgalvotas bandymas manipuluoti auditorijos suvokimu bei jos elgsena ir (ar) juos formuoti, kad ji atitiktų propagandisto siekius. Kita vertus, Chapman atkreipia dėmesį, kad ką vienas žiūrovas gali suprasti kaip propagandą, kitas gali interpretuoti kaip didaktines idėjas ar kūrėjo siekį aktyvinti auditoriją (Chapman, 2009), tad visada reikalinga gilesnė informacijos analizė, kuri leistų suvokti pagrindinį komunikacijos tikslą. Tai padėtų padaryti jau minėta Lasswello komunikacijos grandinė, kelianti pagrindinius pranešimo kūrimo ir sklaidos klausimus – kas, ką sakė, kam, kokių kanalu, koks efektas (Lasswell, 1972).

Kita vertus, propagandos terminas gali būti siejamas ne tik su neigiamą reikšmę turinčiais apibrėžimais. Bernaysas pabrėžia ir teigiamą propagandos galią, t. y. kaip tvarkos palaikymo, priežiūros užtikrinimo strategiją, kuria siekiama užtikrinti valstybės valdymo galias, naudojant sąmoningą manipuliaciją (Bernays, 2004). Tokia propaganda siejama su lengvai identifikuojamu šaltiniu ir gana tiksliai pateikiama informacija, kai neslepiamas ir komunikacijos tikslas. Nacionalinės šventės, sporto varžybos ir iš to kylantis patriotizmas gali būti apibūdinami kaip neturinčios negatyvių tikslų propagandos dalis.

Paties perduodamo pranešimo turinys dažniausiai nurodo, ko siekia valstybė. Pozityvus pranešimas ir valstybės įvaizdžio formavimas dažniausiai gali būti vertinami kaip *minkštosios galios* strategija. Propaganda šiuo atveju remiasi negatyvių pranešimų sklaida ir neigiamų emocijų išraiška – sumišimu, nepasitikėjimu, gąsdinimu ir pan.

Minkštąja galia valstybė siekia sukurti gerą savo įvaizdį tarptautinėje arenoje ir tuo naudodamasi vykdyti savo užsienio politiką, t. y. siekti kitų valstybių paramos. Ir nors *minkštosios galios* atveju perduodama informacija taip pat gali visiškai neatitikti tikrovės, šiuo atveju propaganda disertacijoje vertinama

neigiama prasme, kaip turinti paslėptų tikslų, siekianti išbalansuoti ir siejama su melu, ne tik iškraipyta tiesa.

2.3. Dokumentika kaip politinės ideologijos mediumas

Ideologija – visuotinės, nuoseklios idėjos, jų rinkinys, kurios padeda suvokti pasaulį ir sukuria sąlygas vertinti įvykius ir priimamus sociopolitinius sprendimus (Ball, Dagger, 1995), todėl filmuose naudojami dominuojantys reprezentacijos kodai tiesiogiai susiję su esama ideologija ir politinių įvykių vertinimu.

Kultūra šiuo atveju gali daryti įtaką politiniams procesams, ideologijos sklaidai, prisidėti prie auditorijos formavimo ir pasaulio suvokimo. Siejant kultūrą su politika, išskiriami šie pagrindiniai aspektai:

- a) Kultūra kaip politikos refleksija, t. y. atspindi politinę situaciją.
- b) Kultūra kaip keičianti politiką, t. y. turi poveikį politiniams procesams.
- c) Abipusis ryšys tarp politikos ir kultūros, t. y. tiek kultūra informuoja apie politiką ir daro poveikį sprendimams, tiek politika turi įtakos populiariajai kultūrai ir jos plėtojimuisi (Sachleben, 2014).

Analizuojant politinės dokumentikos reikšmę ir poveikį auditorijai, galima ne tik išskirti Marko Sachlebeno pateiktus aspektus, kurie susiję su politine dokumentika kaip informaciniu kanalu, prisidedančia prie pačios politikos formavimo, bet ir pradėti analizę nuo filmuose atsiskleidžiančios ideologijos ir plėsti tyrimą iki skirtingų auditorijos poveikimo būdų. Pvz., filme „Krymas. Kelias į tėvynę“ („Crimea: The Way Home“, Sergey Kraus, 2015) atskleidžiama Rusijos pozicija dėl Ukrainos ir Krymo krizės. Filmą gali būti vertinamas kaip įrankis, darantis įtaką tiek vidinei, tiek išorinei auditorijai: filme svarbus Rusijos galios iškėlimas, Krymo aneksijos teisėtumo pagrindimas remiantis istoriniu Krymo priklausymo Rusijai aspektu ir tuo pagrįstas tėvynainių apgynimas⁸.

Trinhas T. Minh-ha, interpretuodamas tiesos sąvoką, teigia, kad tiesa kartu yra kuriama, išplečiama, ir tai priklauso nuo esamos valdžios (Trinh T. Minh-ha, 1989). Tad svarbi tampa įsigalėjusi reprezentacijos politika, kuriai įtaką daro tiek valdžios institucijos, tiek „atmintis“ (kolektyvinė atmintis), tam tikro požiūrio susidarymas ir eskalavimas visuomenėje. Tokiu atveju dokumentinis filmas tiesiogiai siejamas su dominuojančia ideologija, siekiant vadovautis

⁸ Rusijos „Levados“ tyrimų centro 2014 metų gruodžio 23 d. atliktos apklausos duomenimis, klausiami, „Ar Rusija pasiūlė teisingai prisijungdama Krymą iškart po referendumo“, 65 proc. apklaustųjų pritarė šiam sprendimui, likę apklaustieji turėjo abejonių (per skubotas sprendimas, buvo reikalingas aptarimas su Ukrainos valdžia ir kt.), todėl filmas, anot disertacijos autorės, daro reikalingą įtaką ir vidinei auditorijai. Prieiga internete: <http://www.levada.ru/2014/12/23/russian-politics-towards-crimea/>.

egzistuojančiomis reprezentacijos formomis, kurios tiesiogiai susijusios ir su ideologiniu aparatu. Dėl to reprezentacijos politika itin svarbi analizuojant dokumentinius filmus ir siejant juos su režisieriaus kilmės šalimi, valstybe, kurioje filmas išleistas ir kur rodomas oficialiais kanalais. Minėti aspektai gali padėti atsakyti į klausimus dėl egzistuojančios reprezentacijos politikos ir pranešimo kūrimo. Pvz., jau minėtas filmas „Liepsnojanti Ukraina“ („Ukraine on Fire“, Igor Lopatonok, 2016) buvo išleistas JAV, bet rodytas Rusijos televizijos kanale REN TV⁹.

Piersas Robinsonas taip pat teigia, kad medijose pateikiami vaizdai daro įtaką šiandieninei politikai ir tarptautiniams santykiams (Robinson, 2012). Vaizdai veikia auditoriją, daro įtaką jos preferencijoms, vertybėms, politinių įvykių suvokimui. Tampa akivaizdu, kad, kaip teigia Johnas Streetas, siekiant suvokti kultūrą, neužtenka įsigilinti į tekstą ir kuriamą pranešimą bei poveikį žiūrovui, svarbu suprasti, kaip kultūra pasiekia norimą auditoriją, taip pat kaip ji plėtojama, organizuojama (Street, 1997). Dėl to filmo minties iššifravimas (interpretavimas) tampa daugiasluoksniu procesu, atsižvelgiant ne tik į turinį, bet (kaip minėta ankstesniuose skyriuose) ir į kitus veiksnius: režisierių, jo filmografiją, rėmėjus, santykį su valdžios institucijomis ir t. t. Panašius klausimus kelia Munsteris ir Sylvestas, tyrėjai siūlo atkreipti dėmesį į filmo gamybos finansavimą, kokią politinį pranešimą siunčia kūriniai, kokią politinę dienotvarkę jie kuria.

Tų pačių politinių įvykių reprezentacija ir sklaida išorinėms auditorijoms suteikia galią savo ideologines pozicijas tvirtinti ir tarptautiniu lygmeniu. Anot Paulo Christopherio, *idėjų kova* dar vadinama kova už „širdis ir mintis“, kuri siejama su vertybių ir tam tikrų normų suvokimu, jų įsitvirtinimu visuomenėje. Šiandieninėmis medijomis įmanoma vis aktyvesnė *idėjų kova*, t. y. ideologiškai paveikto turinio sklaida tarptautiniu mastu, atveria galimybę plėtoti, perduoti idėjas, įtikinti, kad vykdoma politika yra teisinga ir reikalinga (Christopher, 2008).

Svarbu suvokti, kad ir politinio kino tematika dažnai būna veikiamą socialinio ir politinio gyvenimo aktualijų, pavyzdžiui, migracijos, valstybės santykių su kitomis šalimis (užsienio politikos), valstybės vidaus politikos (socialinės nelygybės, mažumų situacijos ir kt.). Taip dokumentiniai filmai konkuruoja su masinės žiniasklaidos priemonėse kuriamais įvaizdžiais, politinių situacijų vertinimais ir juos papildo. Taigi į filmo kuriamą „darbotvarkę“ galima žiūrėti kaip į tolesnį temos papildymą, plėtojimą, tik jau kitoje medijoje, arba kaip į atskirą priemonę, kuri skatina mąstyti apie tam tikras problemas, temas.

⁹ JAV kaltinamos dėl kišimosi į Ukrainos Maidano įvykius ir finansinę paramą protestuotojams, konflikto eskalavimu.

Būtina atsižvelgti ir į tai, kad tiek dokumentikos, tiek kitų medijų pasitikėjimo klausimas yra svarbus kiekvienai auditorijai. Linda Williams patikslina, kad egzistuoja nusistovėjęs požiūris, jog filmas negali parodyti tiesos, bet atskleidžia ideologinį tokios tiesos kūrimo vaidmenį (Williams, 1993). Šiuo atveju gilinamasi į pateikiamą įvykio interpretaciją, kuri jau būna nulemta pamatinių socialinių ir politinių elementų. Kaip pažymi tyrėja, bet kuris filmas nėra iki galo nešališkas, pristatydamas medžiagą, tyrimą. Kas „kalba“ su auditorija, koks to tikslas bei efektas? Dėl to, vertinant iš nacionalinės valdžios pozicijų, simbolinė *minkštosios galios* funkcija, anot Lilie Chouliaraki, yra sukurti pritarimą valdžios veiksams, kartu patvirtinant naują pasaulio viziją, o naudojimasis *minkštąja galia* ir kultūra (šiuo atveju dokumentiniais filmais) palengvina šį procesą (Chouliaraki, 2007). Anot tyrėjos, sprendimų legitimumas šių dienų visuomenėje pagrįstas populiariosiomis medijomis ir jų kuriamomis istorijomis, todėl populiariųjų medijų, komunikacijos ir reprezentacijos sąvokos tampa svarbios tiek siekiant inicijuoti pakeitimus politikoje, tiek skatinant visuomenės aktyvumą, bendruomeniškumą bei iškylančių klausimų sprendimą.

Siekiant sulaukti jau tarptautinės auditorijos dėmesio, svarbus tampa dokumentinio filmo turinys, pateikiama informacija, režisieriaus žinomumas, politiniai santykiai ir kt. Panašias vertybes, politinį požiūrį atitinkantys filmai lengviau pasiekia užsienio auditorijas festivaliuose, kino teatrų repertuare, nacionalinėje televizijoje ir t. t. Nors šį procesą pagreitina ir šiandieninės socialinės medijos, pvz., „YouTube“, „Vimeo“ ir tarptautiniai transliuotojai.

2.4. Idėjų sklaida ir auditorijos aktyvinimas

Dokumentinius filmus galima skirstyti ir pagal poveikį auditorijai: edukacinį, informacinį, siekiantį aktyvių auditorijos veiksmų – politinio veikimo ir kt. O pats politinės dokumentikos poveikis sietinas ne tik su ideologiniu aparatu ir dažnu klišiniu politinių įvykių aiškinimu, bet ir auditorijos įsiliejimu, politiniu aktyvumu. Kaip teigia Thomas Austinas, socialinę problematiką atskleidžiantys filmai ir televizijos programos, nors ir retoriškai, reikalauja iš savo žiūrovų greito problemos sprendimo, jų aktyvumo (Austin, 2008).

Taigi kinas kaip vizualios kultūros pamatas, žvelgiant iš istorinės perspektyvos, nuo pat pradžios turėjo ir savo vaidmenį valstybės politikoje. Filmai, siekiantys išlaikyti *status quo*, remiantys kapitalistinę ekonominę sistemą, buvo kaip įrankis valdžios propagandai visuomenėje vykstančių suiručių metu, buvo naudojamas kaip pagalbinė priemonė krizių ir karų metu. Kinas tapo pagrindiniu instrumentu, kuris, kaip teigia George'as Mosse'ė, nacionalizavo

mases (Mosse, 1991). Filmai, sukurdami vizualias istorines ikonas, paskatino ir bendram veikimui, mobilizavo ir leido keistis bendromis prasmėmis, sukuriant tam tikrą istorinę sąmonę.

Vertindami iš šių dienų perspektyvos Jeanas-Lucas Comollis ir Jeanas Narbonis teigia, kad „kiekvienas filmas yra politinis“ (Comolli ir Narboni, 2004), ir kalba apie ideologijos užkodavimą juose. Politinė dokumentika, įsitvirtindama kaip kultūros dalis, turi galimybę ne tik praplėsti auditorijos suvokimą apie politinius įvykius, bet ir daryti įtaką jų interpretacijai pateikdama aiškius vieno ar kito dalyko vertinimo motyvus. Kita vertus, jau aptarta, kad filme pateikiamos pozicijos priklauso ir nuo auditorijos pamatinių vertybių, kurios susiformavusios per ilgą laiką, todėl kine naudojamas ideologinis kodas svarbus politinių įvykių reprezentacijai. Kūrėjo kuriama tikrovė tampa labiau susieta su ideologiniu aparatu, o ne pačia tiesos sąvoka (Comolli ir Narboni, 2004).

Shapiras pabrėžia, kad filmas susijęs su politika, bet ne tada, kai vaizduojamos valdžios institucijos ar tam tikros su politika susijusios situacijos, o kai siekiama šiais vaizdiniais paveikti (Shapiro, 2008), todėl svarbu ne kas, o kaip rodoma ir ko siekiama. Lasswello komunikacijos grandinė ne tik parodo, kas, kam ir kaip siunčia pranešimą, bet ir įtraukia pranešimo efektyvumo klausimą. Meno sėkmė šiuo atveju gali būti matuojama jo poveikiu auditorijai – aktyvinimu. Kaip minėta, dokumentinis filmas gali ne tik informuoti, pateikti įvykių analizę, bet ir paveikti emociškai. Nuo to priklauso auditorijos atsakas: informacijos priėmimas ir pasyvumas ar aktyvumas, įsitraukimas tiek į diskusiją, tiek į „veiksmą“.

Net ir Jane Chapman, analizuodama filmo komunikaciją, įtraukia auditorijos poveikimo klausimą. Tyrėja teigia, kad dokumentinio filmo objektas gali būti komunikuojamas derinant tris strategijas: *liudijimą* – asmeniškos patirties pateikimą filme (liudytojais), *situacijos pateikimą* – „visažinis“ komentatorius analizuoja, paaiškina, padeda suvokti aptariamą objektą ir siekia sukelti žiūrovo empatiją. Taip pat skatinant *auditorijos įtraukimą* – siekiama įtraukti žiūrovą, jį paveikti naudojant turimą informaciją (Chapman, 2009).

Dokumentinis filmas neskatina tapatintis su veikėju pateikiamoje situacijoje, bet instruktuoja auditoriją ir pateikia jos veikimo būdus, situacijų sprendimus realiaame pasaulyje, todėl šiandien politinė dokumentika siekiama ne tik „parodyti“, bet ir orientuoti į socialinį ir politinį veikimą (Terrill, 2008), tam pritaria ir Davidas Chaney'us. Jo nuomone, auditorijai suteikiama aktyvi funkcija, t. y. ji įtraukiama į veiksmą ir, būdama tos pačios kolektyvinės bendruomenės narė, matydama ir suvokdama situaciją, turi jausti atsakomybę už tai, kas vyksta (Chaney, 1993). Tad dokumentika tampa „įpareigojanti“,

užkoduojamas specifinis ideologinis įsipareigojimas, solidarumo deklaracija siekiant įtvirtinti sociopolitinius pasikeitimus.

Siekis įtraukti auditoriją tiesiogiai matomas ir Maidano įvykių kontekste. Šiuo laikotarpiu susibūrė dokumentinio kino kūrėjų grupė *Babylon13*, kuri pagrindinį savo pranešimą komunikuoja dokumentiniais filmais arba trumpais reportažais. Ši grupė savo manifeste skelbia, kad „naujoji pilietinė visuomenė kuria reikšmingas idėjas. Nors šiuo metu yra per mažai žmonių, kurie pasirenę jas įgyvendinti. Žmonių ratas turi pradėti plėstis ir tada mes turėsime galimybę įtikinti visą Ukrainą, kad atėjo laikas socialinėms reformoms. Ir, griežtai kalbant, dokumentika yra priemonė, kuri gali pakeisti visuomenės požiūrį, realybės suvokimą“¹⁰. Siekiama aktyvaus auditorijos įsitraukimo ir veikimo, o tam pasitelkiami dokumentiniai filmai.

Svarbu pažymėti, kad grupės *Babylon13* dokumentinių filmų rodymas neapsiriboja tik Ukrainos sostine, filmai taip pat demonstruojami Rytų Ukrainoje – problemiškuose prorusiškuose regionuose (1 žemėlapis). Taigi vykstančių politinių įvykių fone siekiama sutelkti Ukrainos visuomenę. Kitas svarbus dalykas – pranešimą bandoma perduoti ne tik ukrainiečiams, bet ir užsienio šalių auditorijai,



1 žemėlapis. Dokumentinio filmo „Stipresni už ginklus“ seansų žemėlapis Ukrainoje 2014 metais¹¹

¹⁰ Grupės *Babylon13* interneto svetainės medžiaga. Prieiga internete: <http://babylon13.com/>.

¹¹ Grupės *Babylon13* interneto svetainės medžiaga. Prieiga internete: <http://babylon13.com/>.

t. y. dokumentinių filmų sklaida neapsiriboja Ukrainos valstybe, seansai ir diskusijos rengiami ir Vakarų šalyse. Šiuo atveju užsienio auditorijai perduodamas kitas pranešimas, kuris susijęs su Ukrainos teritoriniu vientisumu, tarptautinės teisės normomis ir kt., siekiant tarptautinio politinio palaikymo.

Auditorijos aktyvinimas susijęs ne tik su atsakomybės delegavimu, bet ir tapatumo išreiškimu, atrandamas bendrumas su filme matomais asmenimis. Šiuo atveju Gaines išskirta politinė mimezė (Gaines, 1999) tampa retorine strategija, kai auditorija, paveikiama vizualios medžiagos, tapatinasi su ekrane matomais asmenimis, perima jų veikimo modelį, atkartoja elgesį. Taigi auditorija sužadinama matomų vaizdų, sukuriama ir išlaikoma ryšys tarp filmo veikėjų ir žiūrovų siekiant auditorijos „veikimo“, emocinio pranešimo perdavimo, o kūnas tampa politizuotas ekrane ir prieš ekraną. Svarbu pabrėžti, kad Gaines, kaip minėta, daugiausia dėmesio stengiasi kreipti į vaizdus, kurie nėra statiški, veikia emociniu pagrindu ir susiję su auditorijos „užkrėtimu“.

Pasyvioji dauguma (pvz., žiūrintieji dokumentinį filmą) priima aktyvios (filme matomos) auditorijos veiksmus, kurie gali tapti klišėmis, iškeliant įvykį, asmenį (herojų ar nukentėjusįjį). Taip kuriamas artumas minėtiems objektams, palaikymas. Taigi vaizdai, sukeliantys emocijas, politizuoja žiūrovus, kurie juos interpretuoja kaip veiksmus prieš bendrą priešą. Kuriamas vaizdinys tampa emociškai perimtas ir „išgyventas“ sudarant sąlygas kurti vieningą bendruomenę. Emocinė patirtis sustiprina vaizdinio ryšį su gauta informacija. Vaizdinys ir išgirsta informacija perfiltruojami pasąmonėje, visa tai papildant anksčiau įgyta patirtimi ir reflektuojant, sukuriant savo poziciją. „Jeigu protingi žmonės suvoks, kaip viskas vyksta iš tikrųjų, jie ims priemonių ištaisyti šį neteisingumą <...>“ (Chanan, 2008). Auditorija tampa paveikta matomų vaizdų, kurie tiesiogiai veikia jos supratimą apie vieną ar kitą politinį įvykį.

Kaip teigia Ranciere'as, svarbus auditorijos santykis su regimu vaizdu, kuris pirmiausia virsta emocija, o vėliau supratimu, kas ir kodėl vyksta ir ką perteikia pats vyksmas (Ranciere, 2009). Nors Gaines įžvalgos labiau linksta prie žiūrovo kūno ir veiksmų atkartojimo, kita vertus, svarbios ir politinės, pilietinės įžvalgos, kurias žiūrovas, suprasdamas politinių įvykių reikšmingumą, gali artikuliuoti kitiems visuomenės nariams. Tiesioginis Gaines teorijos veikimas sunkiai tikėtinas, bet emocijos, kurias patiria žiūrovas, tampa svarbiu stimulu auditorijai: nuomonės konstravimui, diskusijai, Ukrainos atveju ir aktyvios bendruomenės plėtojimui bei palaikymo kūrimui ir už Ukrainos valstybės sienų.

Pastaba. *Грудня* (ukr.) – gruodis, *листопад* (ukr.) – lapkritis.

Dokumentinis kinas, pirmiausia kaip masinės komunikacijos priemonė, turi ryškius saitus su politine komunikacija, išskiriant tiek politinės dokumentikos tematiką ir (ar) problematiką, kuri patenka į politinę darbotvarkę, tiek analizuojant patį komunikacijos tarp kūrėjo ir auditorijos procesą. Politinė dokumentika, kaip medija, šiame procese siekia pateikiamais vaizdais ir informacija sukurti auditorijos atsaką, kuris vienu atveju taps pamatu diskusijai, kitu – aktyvesnių veiksmų plėtojimu. Nors teoriniu lygmeniu politinė mimezė dokumentikoje suprantama kaip matomų veiksmų atkartojimas, kita vertus, „atkartojimo“ momentas gali būti siejamas su perimtu politinio įvykio supratimu, svarbiausia, susitapatinimu su tam tikra grupe, bendruomene, kas šiuo atveju taip pat leistų tai interpretuoti kaip aktyvų auditorijos „dalyvavimą“, prisijungimą.

Politinę komunikaciją siejant su dokumentiniais filmais pranešimo aspektu, svarbus tampa konstravimas pasirenkant kūrybinius metodus ir argumentaciją. Kūrimo procesas neatsiejamas nuo reprezentacijos sąvokos (ne tik kas pateikiama auditorijai, bet ir kaip tai padaroma, kokios priemonės naudojamos). Dokumentinio filmo įtaigumą lemia argumentai, pasitelkiant vizualumą, kurie gali būti vertinami ir kaip tikrovės interpretavimas, ir kaip manipuliavimas turima informacija, todėl kitame skyriuje analizuojama reprezentacijos sąvoka ir strategijos, gilinamasi į objektyvų informacijos pateikimą bei politinių įvykių vizualizaciją.

II DALIS. POLITINĖS TIKROVĖS KONSTRAVIMO BŪDAI DOKUMENTIKOJE

Politinių įvykių ir dalyvių pristatymas dokumentiniame filme dažniausiai apibūdinamas kaip reprezentacija ar konstravimas. Abu šie žodžiai žymi aktyvų procesą, kurio metu kūrėjas atsiduria tarpinėje grandyje tarp politinio įvykio (kaip objekto) ir filmo auditorijos. Šiame procese režisierius sprendžia, kokia įvykio versija pasieks žiūrovą. Kaip teigia Spence'as ir Navarro'a, pati reprezentacijos sąvoka puikiai apibūdina dokumentinius filmus. Priešdėlis „re“ žodyje reprezentacija (angl. *representation*) žymi kažko pakartojimą iš naujo. Tyrėjai teigia, kad šio proceso metu transformacija yra neišvengiama. „Reprezentacija yra transformacija“ (Spence, Navarro, 2011). Daugelis režisierių, analizuodami temą / problemą, pateikia surinktą (atrinktą) medžiagą ir tam tikrą jos interpretaciją, todėl kiekvienas dokumentinis filmas tampa savitu temos atskleidimu.

Analizuodamas reprezentacijos sąvoką dokumentikoje Nicholsas taip pat pažymi, kad dokumentika tai ne „realybės reprodukcija“, bet „pasaulio reprezentacija“ (Nichols, 2001). Reprezentacija susijusi ne su panašumu, reprodukcija, bet su retorika – įtikinimu ar argumentavimu, pateikiant vaizdą, požiūrį, siekiant paveikti auditorijos nuomonę tam tikru klausimu (Nichols, 1991). Dėl to filmo režisierius pasirenka skirtingas priemones atskleisti kūrinio idėją, perduoti pranešimą, kuris pirmiausia priklauso nuo dokumentinio kino stiliaus. Kiekvienu atveju vartojama dokumentinio kino kalba – įtikinimo ir raiškos priemonės.

Taigi pirmuoju atveju tyrėjai pažymi transformacijos efektą, kuris atsiranda perteikiant filmo tematiką / problematiką susiejus su tikrove. Nicholsui svarbesnė ne transformacija, kuri atsiranda perteikiant politinius įvykius, bet pati raiška – kaip reprezentuojami įvykiai. Šiuo atveju transformaciją galime sieti su galutiniu produktu – dokumentiniu filmu, kuriame atskleidžiama tikrovė, t. y. kokia tikrovė pristatoma, o reprezentacijos sąvoka žymi priemones, kurios naudojamos šiam „atskleidimui“. Svarbu, kaip režisierius sukonstruoja pranešimą auditorijai, kad jis būtų suvokiamas kaip tiesa. Išgryninant reprezentacijos sąvoką, abu aiškinimai vienodai svarbūs ir galėtų būti susieti. Kaip minėta, kiekvienas dokumentinis filmas turėtų būti analizuojamas, gilinantis į pateiktą įvykio versiją (transformacijos efektas) ir priemones, kuriomis pagrindžiama tam tikra idėja.

Analizuodama filme pateikiamas reprezentacijas, Chapman siūlo atkreipti dėmesį į tris dažniausius temos / problemos reprezentavimo būdus: reprezentacija, paremta panašumu – vaizdiniu, garsiniu; reprezentacija, paremta

kieno nors požiūriu į tam tikrą objektą; reprezentacija pateikiama analizuojant, tiriant tam tikrus realaus pasaulio objektus (Chapman, 2009). Pirmasis būdas siejamas su artumu reprezentuojamam objektui, kuo tikslesniu pateikimu, antrasis – su bendruomenės, kultūrinės grupės, organizacijos požiūrio perteikimu, trečiasis – su teiginių, „tiesų“ formavimu. Išskirdama skirtingus temos perteikimo būdus Chapman pažymi, kad viename filme gali būti taikomos visos trys reprezentacijos strategijos.

Stevenas, analizuodamas reprezentacijos formas, jas taip pat skiria pagal tris retorines priemones: paaiškinimą, siužeto plėtojimą ir poetines priemones. Tyrėjas teigia, kad režisierius, siekdamas paaiškinti, dokumentikoje stengiasi panaudoti pavyzdžius, ekspertų, autoritetingų asmenybių vertinimus ir įvykio dalyvių liudijimus. Kūrėjas taip pat gali gilintis į įvykį, plėtoti siužetą. Poetika dokumentikoje atskleidžiama daugiau laisvės paliekant žiūrovo interpretacijai, nesiekiant aiškinti, o poetiškai atskleidžiant kasdienybę (Steven, 1993).

Steveno ir Chapman pateikta klasifikacija leidžia susipažinti su reprezentacijos strategijomis, vis dėlto kiekviena strategija reikalauja išsamesnės diskusijos apie jos pritaikymą, įtaigumą bei tarpusavio sąveikas. Todėl Nicholsas šių klausimų nagrinėjimui skiria daugiau dėmesio, tarsi susiedamas Steveno ir Chapman požiūrį ir toliau plėtodamas reprezentacijos strategijas. Mokslininkas išskiria ir klasifikuoja filmus pagal skirtingus temas / problemos perteikimo būdus. Nicholso pateikiama teorija, kaip minėta, išsamesnė ir parodo daugiau reprezentacijos formų / strategijų. Mokslininkas dokumentinį kiną skirsto į: *poetinę dokumentiką, stebimąją dokumentiką, ekspozicinę dokumentiką, interaktyviąją dokumentiką, performatyviąją dokumentiką ir refleksyviąją dokumentiką* (Nichols, 1991).

Poetinė dokumentika, anot autoriaus, siekia ne įtikinti, informuoti, bet sukurti tam tikrą nuotaiką, toną. Poetinė dokumentika neatsiejama nuo fragmentiškumo, subjektyvumo, tam tikro padrikumo. Patys filmo charakteriai nėra sudėtingi, daugiau dėmesio skiriama paprastam, šalia mūsų egzistuojančiam žmogui. Siejant pateiktą strategiją su kūrėjų darbais apie Ukrainos krizę galima išskirti, pvz., „Mariupolį“ (Mantas Kvedaravičius, 2016), „Pianinas“ („Piano“, Vita Maria Drygas, 2016).

Stebimoji dokumentika yra „tiesioginio kino“ (*direct cinema / cinema verite*), kurio šaknys atsirado septintajame dešimtmetyje, pagrindas. Šioje dokumentikoje negirdime filmo kūrėjo balso, siekiama sukurti tikro, išgyvenamojo laiko pojūtį su neapdorota vaizdo medžiaga. Veiksmas vyksta čia ir dabar, o žiūrovas gali būti aktyvus (ne fizine prasme) stebėtojas / interpretuotojas, pvz., „Maidanas“

(„Maidan“, Sergey Loznitsa, 2014), „Viskas liepsnoja“ („All Things Ablaze“, Oleksandr Techynskyi, Aleksei Solodunov, Dmitry Stoikov, 2014).

Interaktyvioji dokumentika, kaip sufleruoja pats pavadinimas, paremta „pokalbiu“: dėmesys skiriamas specialistų, visuomenės veikėjų ir kitų komentarams, diskusijai ar monologams. Jausmas kuriamas pristatant tikruosius veikėjų išgyvenimus, atsiminimus, svarbi tampa kiekvieno iš jų gyvenimiška patirtis, kuri ir atskleidžiama pasakojant ar diskutuojant. Pvz., „Žiema ugnyje: Ukrainos kova už laisvę“ („Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom“, Evgeny Afineevsky, 2015).

Refleksyvioji dokumentika, kitaip nei tradicinė dokumentika, reflektuoja ir paties filmo tikrovę, atverdamą filmo kūrimo procesą. Žiūrovas gali stebėti, kaip kuriama dokumentika – „užuot rodžiusi pasaulį per dokumentiką, refleksyvioji dokumentika leidžia pažiūrėti, kokia yra dokumentika konstrukcine ar reprezentacine prasme“ (Nichols, 1991), susipažinti, kaip konstruojama tikrovė. Pvz., „Parodyk man karą“ („Show me the war“, Zdeněka Chaloupka, 2016)

Performatyvioji dokumentika – tai dokumentiniai filmai, kuriuose parodoma emocinė filmo kūrėjo reakcija į vaizduojamus įvykius. Žinojimas šiuo atveju kuriamas perteikiant jausminę patirtį, t. y. parodant, kaip įkūnyta patirtis turi įtakos mūsų supratimui apie visuomenėje vykstančius procesus, todėl filmas dažniau veikia emociniu pagrindu, o ne faktų atskleidimu, paaiškinimo suradimu. Pvz., „Alisa karo lauke“ („Alisa in Warland“, Alisa Kovalenko, Liubov Durakova, 2015).

Kita dokumentikos forma – *ekspozicinė dokumentika*, kuria siekiama informuoti, argumentuotai pasakoti apie tam tikrus dalykus. Tokios stilistikos dokumentika iliustruoti teiginiams pasitelkia užkadrinį komentarą arba ekspertų nuomonę. Ši strategija dažniausiai tapatinama su moksliskumu, t. y. tyrimu. Bandoma viską paaiškinti naudojant pavyzdžius, faktus, todėl dažnai naudojami ne tik kiekybiniai, bet ir kokybiniai duomenys. Pvz., „Ukraina: pavojingas žaidimas“ („Ukraine: A Dangerous Game“, Michael Anderson, 2014).

Pateiktos strategijos skirtingai reprezentuoja politinius įvykius, kita vertus, naudojimasis viena iš strategijų sukuria tam tikrus tik jai būdingus apribojimus, kurie išsamiau pateikti 3 lentelėje.

	<i>Poetinė dokumentika</i>	<i>Stebimoji dokumentika</i>	<i>Refleksyvioji dokumentika</i>	<i>Performatyvioji dokumentika</i>	<i>Ekspozicinė dokumentika</i>	<i>Interaktyvioji dokumentika</i>
<i>Atsirandantys ribojimai perteikiant tematiką</i>	Dažnai abstraktu, sunku atrasti ryšį su istorine realybe	Pateikiama tik tai, kas patenka į kameros objektyvą, sunku perteikti istorinį įvykį	Gali būti jaučiamas atsiribojimas, prarandamas santykis su socialinių problemų vizualizavimu	Asmeninis problemos suvokimas gali neleisti atskleisti temos, platesnės perspektyvos	Atsirandanti didaktinė filmo funkcija	„Balsas“ perduodamas kitiems ir nevaldant situacijos gali būti sunku perteikti norimą tematiką
<i>Pateikiama informacija</i>	Kaip naujas būdas suvokti realybę	„Tylus“ būdas suvokti realybę: klausant, žiūrint, analizuojant	Informacija įrėminta institucinio požiūrio, asmeninio vertinimo. Gali būti kintanti, nepastovi	Žinojimas sukuriamas per įkūnytas patirtis, neformalią ekspertinę informaciją	Nuasmeninta, pateikiamos idėjos, konceptai	Visa informacija gaunama sąveikaujant su kitomis asmenybėmis
<i>Politinės / socialinės tematikos pateikimas</i>	Meninis realybės konstravimas, nėra aiškiai pateikiamo pranešimo, priklauso ir nuo žiūrovo interpretacijos	Labiau siejamas su fiksavimu, įamžinimu nei analize	Siekiama atskleisti tikrovę, reprezentuojant jos kūrimo procesą	Tampama filmo herojumi, siekiama politinę problematiką vizualizuoti per videodienoraštį	Paremta tyrimu, siekiama atsiriboti nuo emocijų ir pateikti mokslinį ar žurnalistiniu tyrimu pagrįstą įvykių vertinimą	Dažnai naudojama politinėje dokumentikoje, tematika atskleidžiama per individualią kiekvieno asmens prizmę, nevengiant emocionalumo

3 lentelė. Reprezentacijos strategijos ir politinių įvykių vizualizavimas (pateikta pagal Nicholso teorinę medžiagą ir autorės papildymus)

Pateiktos strategijos glaudžiai siejasi tiek su realybės sąvoka dokumentikoje, tiek su įrodymų pateikimu, filmo retorika, šie elementai bus analizuojami tolesniuose poskyriuose. Kiekviena reprezentacijos strategija, taikoma dokumentiniame filme, atveria galimybę analizuoti režisieriaus kūrybiškumą ir filme atsiskleidžiantį temos perteikimą politiniu aspektu.

1. Tikroviškumas ir objektyvumas dokumentiniame kine

Auditorijos supratimas apie tam tikrą įvykį sukuriamas pasitelkus medijas. Sąveikaudamas su jomis, žiūrėdamas, klausydamas žiūrovas įgyja žinių, kartu suvokia politinius procesus ir įvykius, todėl šis netiesioginis patyrimas sukuriamas per medijuotą tikrovę. Dokumentinis filmas taip pat gali būti apibūdinamas kaip medijuota tikrovė, t. y. filmas tampa sąlyčiu su politiniais ir (ar) istoriniais įvykiais, kurie pateikiami dokumentiniame filme. Nors realių įvykių vaizdavimas negali būti interpretuojamas kaip nekvestionuojama tiesa, bet, kaip pabrėžia Phillipsas, dokumentika yra tarpinis slenkstis tarp realybės ir žiūrovo (Phillips, 2004) (3 schema). Šią schemą galima susieti su 1 pav. pateikta Lasswello grandine, kur klausimas „kas“ ir „ką“ pranešimo apie tikrovę atžvilgiu inspiruoja tiesos paiešką.

TIKROVĖ → DOKUMENTINIS FILMAS → ŽIŪROVAS

3 schema. Tikrovės vaizdavimo schema pagal Phillips (2004)

Dažniausiai tiesioginių įvykių fiksavimas siejamas su jau aptarta *stebimąja dokumentika*. Ši dokumentika paremta žurnalistine tradicija, bet ne aiškinant, pasakojant apie problemą, objektą, o vaizdo medžiagą pateikiant kaip įrodymą, siekiama atskleisti tiesą, kuri, anot Beattie, susijusi su kameros galimybe užfiksuoti autentiškus mūsų pasaulio momentus (Beattie, 2004), parodyti, kas vyksta, nesikišant į veiksmą ir jo nepaveikiant savo buvimu.

Dokumentuoti įvykiai buvo itin svarbūs nuo fotografijos atsiradimo, o šiandieninės technologijos leidžia išsaugoti vaizdinę medžiagą kaip faktinį šaltinį. Taigi kamera tampa tyrimo įrankiu ir faktų užfiksavimo įrenginiu. Corneris taip pat pabrėžia panašius *stebimosios dokumentikos* principus, akcentuodamas, kad tai, ką mato auditorija, yra realybė – tokia, kokia ji yra (Corner, 2001). Tikrovė reprezentuojama be filmavimo grupės įsikišimo, atsiribojama nuo įvykių, vykstančių priešais kameros objektyvą. Tokiame filme kūrėjo „balsas“ nereprezentuojamas, o režisieriaus „intervencija“, jei tokia ir

buvo, neturi jokio poveikio įvykių eigai, matomai filmuotoje medžiagoje. Šiuo atveju Cornerio dokumentikos vizija konfrontuoja su Phillipso išreikštais teiginiais. Nors Corneris ir siekia iškelti *stebimąją dokumentiką* kaip tikrovės atspindį, toks vaizdavimo būdas kelia klausimų tiek dėl kūrėjo minties perteikimo filme, tiek dėl žiūrovo santykio su dokumentiniu filmu, t. y. *stebimoji dokumentika* leidžia interpretacinę vaizdo medžiagos funkciją atlikti pačiai auditorijai, tokiu atveju nelieta bendro vizualios medžiagos aiškinimo – politinio įvykio suvokimui įtakos turės žiūrovo pasaulėvaizdis, sukauptos žinios ir vaizdų interpretavimas.

Kita vertus, nors dokumentikos pagrindą sudaro įrašas, kuris tapatinamas su tikrovės reprezentacija, Carlas Plantinga teigia, kad ir vaidybinis, ir dokumentinis filmai susiję su manipuliacija – savita retorine strategija (Plantinga, 2010). Operatorius nekontroliuoja savo filmuojamo objekto – „žmonės kalba ką nori ir elgiasi kaip nori“, bet, kaip ir pabrėžiama, režisierius turi kitą įrankį savo perspektyvai atskleisti – medžiagos montavimas sukuria galimybę perteikti temą / problemą iš norimos perspektyvos (Plantinga, 2010). Bet kuriuo atveju dokumentinis filmas tampa tam tikra prasme „įrėmintas“.

Galimybės manipuluoti dokumentiniame filme taip pat iškyla mezgant trijų dėmenų: režisieriaus, kameros ir filmo scenos, kurioje atsiveria perteikiama tikrovė, santykį. Kaip teigia Munsteris ir Sylvestas, politika formuojama ir išreiškiama ją įrėminant kamera (Munster, Sylvest, 2015a). O kūrėjo galia nulemta ir galimybės kreipti interviu jam tinkama linkme, taip pat redaguoti jau surinktą / nufilmuotą medžiagą pagal jo supratimo standartą. Būtina pabrėžti dažną nuomonę, kad, kamerai suteikiant galią fiksuoti įvykius, ji tampa neutrali, o asmuo, kuris ją laiko, atsietas nuo įvykių – atvirkščiai – operatorius, pateikdamas nufilmuotą medžiagą, gali perduoti ideologiją paremtą pranešimą kaip smalsumą, norą sužinoti (Soules, 2015), t. y. operatorius fiksuoja, kas vyksta aplink, o įvykiai tiesiog „patenka“ į kameros objektyvą.

Kita vertus, nors Corneris kamerą vertina tik kaip priemonę fiksuoti įvykius ir apibūdina įrašytą vaizdą kaip tikrovę, tyrėjas neatmeta kūrėjo galimybių tuo pačiu vaizdu neatskleisti visos tiesos (kai filme nematomas vientisas kadras, dominuoja stambūs planai). Tyrėjas pabrėžia, kad vaizdų seka, pasakojimo išdėstymas aktualus viso filmo kontekste, todėl daro įtaką norimo pranešimo konstravimui (Corner, 2008). Šiuo atveju negalima *stebimosios dokumentikos* vertinti bei sieti su realybe ir teigti, kad tai vienintelis ir teisingas tikrovės pateikimas (jeigu apskritai toks įmanomas). Kaip pažymėjo Plantinga, Munsteris bei Sylvestas – kūrėjo manipuliacija gali egzistuoti nepaisant deklaruojamo nesikišimo į fiksuojamus įvykius, bet svarbu pabrėžti, kad *stebimojoje*

dokumentikoje naudojami ilgi kadrai, bendri planai, statiška kamera – naudingi kuriant objektyvumo ir tikrumo iliuziją bei pasitikėjimą dokumentiniu filmu.

Taigi tiesiogiai vykstančių įvykių fiksavimas ir pateikimas filme negali būti besąlygiškai vertinamas kaip neginčijamas įrodymas, bet kaip vienas iš būdų įtikinti auditoriją. Nicholsas taip pat išryškina režisieriaus priemones, naudojamas ir kitose dokumentinio filmo strategijose, kuriomis gali būti projektuojamas filmas, perteikiama idėja. Kaip jis pats teigia, kūrėjas gali naudotis įvairiomis išraiškos formomis: vaizdinės medžiagos redagavimu, jos pateikimu tam tikrame kontekste – įrėminimu, paties filmavimo maniera: ilgaus, trumpais kadrų, apšvietimu ar kameros padėtimi ir kt. Toliau minimas garso panaudojimas, garso efektai, siužeto konstravimas laikantis chronologijos ar retrospektyvaus įvykių pateikimo (Nichols, 2001).

Šios režisierių naudojamos priemonės taip pat leidžia pasireikšti meniniams sprendimams, kurie pritaikyti filmo temai atskleisti, bet kartu atveria galimybę manipuliuoti vaizdais, garsais ir paveikti žiūrovą, todėl filmuose kuriamos tiesos gali konkuruoti viena su kita. Kūrėjo pasirinktos reprezentacijos priemonės, perteikiamos informacijos įtaigumas veikia žiūrovų dėmesį ir konstruojamo pranešimo priėmimą. Taigi filmas nėra realybės atspindys, bet suteikia realistiškumo efektą savo žiūrovams. Auditorijai sukuriamą iliuziją, sudaromas įspūdis, kad filme matomas vaizdas veikia kaip nuoroda į realybėje esantį vaizdą. Plantinga pažymi, kad dokumentika sukuria tikrovę pagal nusistovėjusią praktiką, yra suprantama kaip kažkas tikro, nesuvaldinto, realaus, todėl ir pats žiūrovas dokumentiką sieja su tiesa (Plantinga, 2010).

Nors, kaip teigia Chapman, objektyvumo sąvoka dokumentikoje prarado savo populiarumą (Chapman, 2009), svarbu pabrėžti, kad ne visos dokumentikos strategijos siejamos su objektyvumu. Pateiktame Nicholso sąrašė išryškėja tam tikra atskirtis, pvz., tarp *poetinės* ir *ekspozicinės dokumentikos*. Plantinga taip pat pažymi, kad, kaip neįmanoma visiškai objektyvi dokumentika, taip neįmanomas absoliutus refleksyvumas, t. y. kūrėjas negali paaiškinti kiekvienos pasirinktos retorinės strategijos. Dažniausiai kūrėjas tik reflektuoja savo požiūrį į temą / problemą, paaiškina savo kūrybinius motyvus ir kt. Kartu galima pabrėžti, kad *performatyvioji dokumentika* kelia tiek pat klausimų, kiek ir kitos reprezentacijos strategijos, nes pati filmo retorika padeda autoriui perteikti istoriją, kurti pasakojimą. Tiesos ir objektyvumo sąvokos čia taip pat tampa kvestionuojamos.

Televizinė dokumentika (*ekspozicinė dokumentika*), anot Chapman, pasižymi aiškesniu objektyvumo filme išlaikymu, t. y. naudojamas patikrinamų faktų pateikimas, oponuojančios pozicijos išreiškimas, tikslus įvykių vaizdavimas,

mažiau vietos interpretacijai (4 lentelė). Tad *ekspozicinė dokumentika* pabrėžia objektyvumo kriterijų ir filme pateiktų argumentų pagrindimą.

Dokumentinių filmų strategijos (pagal Nichols, 1991)	Objektyvumo ir subjektyvumo santykis dokumentiniuose filmuose
<i>Poetinė dokumentika</i>	Nesiekia objektyvumo. Daugiau dėmesio skiriama kūrybiškam temos atskleidimui, personalizuotam problemos vertinimui
<i>Stebimoji dokumentika</i>	Dažnai siejama su objektyvumu, kita vertus, subjektyvumas filme atsiranda pasirenkant filmuojamus objektus, montuojant jau nufilmuotą medžiagą ir naudojant kitas technikas
<i>Interaktyvioji dokumentika</i>	Vidutinis objektyvumo siekis. Naudojami žmogiškieji informacijos šaltiniai: liudytojų prisiminimai, ekspertų vertinimai ir kt., kita vertus, nevengiama emocinalaus temos atskleidimo
<i>Refleksyvioji dokumentika</i>	Dažnai subjektyvi. Kvestionuojama dokumentikos sąvoka, ieškoma naujų reprezentacijos formų
<i>Performatyvioji dokumentika</i>	Dažnai subjektyvi. Kūrėjas tampa filmo dalimi, stengiasi situaciją suvokti iš „vidaus“ ir ją perteikti žiūrovui
<i>Ekspozicinė dokumentika</i>	Didelis objektyvumo siekis. Remiamasi faktais, pavyzdžiais, argumentais. Vengiama atskleisti personalizuotą požiūrį, daryti galutines išvadas

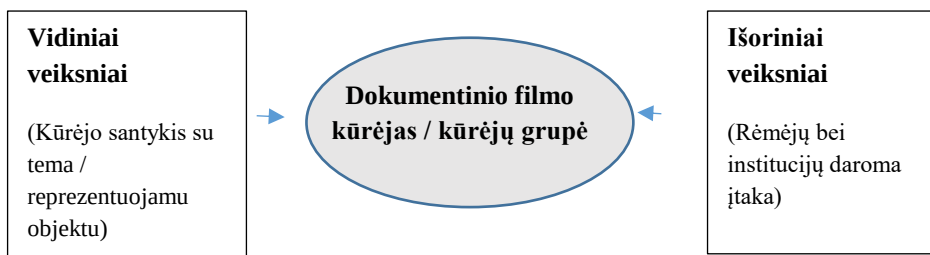
4 lentelė. Objektyvumas dokumentiniuose filmuose (parengta autorės)

Šiuo atveju Nicholsas pateikia tris objektyvumo kriterijus, išskiriamus filme (nors verta atkreipti dėmesį, kad tie patys kriterijai gali būti neveiksmingi): jeigu objektyvumas yra vienas iš filmo kriterijų, kūrėjas vengs konkrečių pareiškimų, interpretuoti pateiktą medžiagą teks patiems žiūrovams. Informaciją pateiks trečiuoju asmeniu, nekurdamas personalizuoto santykio su tema, kita vertus, kamera gali išlikti subjektyvi. Taip pat režisierius vengs pateikti personalizuotą vertinimą, kita vertus, tam tikros problemos matymas yra nulemtas institucinio požiūrio ar / ir kultūrinio konteksto (ideologija) (Nichols, 1991).

Toliau plėtojant mintį apie konkuruojančios medžiagos pateikimą filmuose ir objektyvumą, galima analizuoti kūrėjo naudojamos medžiagos pasirinkimą. Čia Laura Marks akcentuoja vaizdų ar informacijos atranką. Marks kelia klausimą, kodėl vieni vaizdai pasiekia auditoriją, o kiti lieka pamiršti. Mokslininkė pažymi, kad daugelio vaizdų atranka, pasakojama istorija yra susijusios su jau minėtu ideologiniu aparatu, kai dažnai tam tikro įvykio perteikimas gali virsti kliše (Marks, 2010). Kūrėjas gali pasirinkti tik jam „patogią“ informaciją / vaizdinę medžiagą, kuri būtų artimesnė režisieriui ideologiniu požiūriu, nekeltų klausimų ir filmo žiūrovams, t. y. būtų paremta jau susiformavusiu problemos matymu, reikšmių tam tikriems objektams priskyrimu, kultūriniu patyrimu. Pvz., kaip užsienio šalies kūrėjas „mato“ Ukrainos krizę, kokia informacija remiasi, kokios įtakos jos suvokimui turi ankstesnė patirtis?

Kaip pažymi Plantinga, dokumentika žiūrovams leidžia pažvelgti, pajusti ir išgirsti, kas vyko / vyksta. Pati dokumentika, kaip medija, yra tarp tiesos ir apgaulės, užfiksavimo ir manipuliavimo, šališkumo ir balanso palaikymo, meno ir mechaninių technikų, retorikos ir aiškos informacijos (Plantinga, 2010). Plantinga teigia, kad visi filmai yra retoriniai, nes turi savo ideologinę poziciją ir bando ją įtikinti žiūrovą. Nemažą vaidmenį turi ir kūrėjas, analizės objektas gali būti tiesiogiai susijęs su juo pačiu, t. y. kūrėjas gyvena toje šalyje, turi artimesnį santykį, patirtį ir suvokimą apie reprezentuojamus politinius įvykius. Šiuo atveju reprezentacija bus paremta tiesiogine patirtimi ir filmas leis reprezentuoti „pačius save“. Artimas kūrėjo ryšys su dokumentinio filmo objektu gali turėti ir neigiamą reikšmę vertinant, analizuojant, perteikiant informaciją. Tam įtaką gali daryti režisieriaus susitapatinimas su reprezentuojamaisiais, empatija ir siekis papasakoti „savo“ istoriją (4 schema). Tokiu atveju dokumentinis filmas taps personalizuotas, parodantis problemą tik iš kūrėjo matymo perspektyvos. Nors verta paminėti ir kitus politinių įvykių dokumentavimo ir reprezentavimo procese kylančius iššūkius. Kitu atveju, kai kūrėjas yra kultūrine prasme nutolęs nuo reprezentuojamųjų, kyla klausimas dėl įvykių vaizdavimo ir jų stereotipizavimo bei apskritai ideologinio kūrinio pagrindo. Režisierė Su Friedrich pažymi, kad kūrėjas atsiduria tam tikrame chaose (nuomonių įvairovės, problemos suvokimo), pradėjęs montuoti surinktą medžiagą ir konstruoti filmą, – neišvengia subjektyvumo, problemos pateikimo pagal savo prizmę (Jeffries, Idlet, 1997)¹².

¹² Šiuo atveju pirminis filmo vertinimo momentas turėtų būti dokumentinio filmo kūrybinės komandos identifikavimas ir tam tikrų galimų (prieš tai minėtų) abejonių iškėlimas. Pvz., *Youtube.com* vaizdo platformoje į paieškos eilutę įvedus žodžius „documentary on Ukraine crisis“ gausu dokumentinių filmų, todėl kritiškas jų vertinimas itin svarbus.



4 schema. Veiksniai, darantys įtaką dokumentinio filmo temos atskleidimui, perduodamo pranešimo konstravimui

Nors, anot Bruzzi, net jeigu kūrėjas neturi tiesioginių sąsajų su filmo veikėjais, pats filmas gali kelti abejonių dėl savo faktinės medžiagos, kuri paremta prisiminimais, liudytojų pasakojimais (Bruzzi, 2006), dokumentinis filmas negali būti siejamas tik su objektyviu įvykiu pateikimu, faktų išgryninimu. Dokumentinis kinas žiūrovui pateikia subjektyvią įvykių versiją, kuri paremta žmonių išgyvenimais, situacijos matymu iš jų perspektyvos ir tuo metu buvusios būsenos. Galima teigti, kad vienareikšmis politinių įvykių pateikimas neįmanomas. Verta pažymėti, kad toks (subjektyvus) įvykių vaizdavimas negali būti vertinamas neigiamai, bet atsižvelgiant į dokumentinio filmo strategiją, pvz., filme „Žiema ugnyje: Ukrainos kova už laisvę“ („Winter on Fire: Ukraine’s Fight for Freedom“, Evgeny Afineevsky, 2015) remiamasi žmonių išgyvenimais, liudytojų pasakojimais, todėl atskleidžiama būtent jų pozicija.

Nors kūrėjai, kaip minėta, gali manipuluoti realybe ir ją rekonstruoti, svarbu pabrėžti, kad patys režisieriai taip pat įtvirtina dokumentikos ir tikrovės reprezentacijos faktą. Aufderheide taip pat argumentuoja, kad dokumentika neatveria žiūrovams tikrovės, kiekviena kūrėjo idėja ir pateikimo būdas yra apgalvotas ir turintis savitas priežastis (Aufderheide, 2007), todėl pasitikėjimas dokumentika arba tikėjimas rodomais vaizdais pagrįstas išankstine auditorijos nuostata, kad filme regimi tikri žmonės, tikri įvykiai, o režisierius įsigilino į filme pateikiamą problematiką, tematiką, atliko tyrimą. Šis pasitikėjimas dažnai tampa santykio su dokumentinio filmo turiniu išraiška, bet dažnai yra nulemtas ir santykio su kūrėju. Ankstesni filmo režisieriaus darbai, jo žinomumas turi įtakos filmo vertinimui ir pateiktos medžiagos priėmimui.

Pati objektyvumo sąvoka, kaip teigiama, negali būti tapatinama su visomis reprezentacijos strategijomis, bet turi būti atsižvelgiama į jų keliamus tikslus. Šiuo atveju objektyvumas labiausiai siejamas su *ekspozicine dokumentika* – argumentacijos pateikimu, įrodymų įvertinimu, šaltinių įvairove, problemos

vertinimu, atsižvelgiant į skirtingas puses, kai kitos reprezentacijos strategijos neiškelia objektyvumo kriterijaus kaip dokumentikos pagrindo ar siekiamybės.

2. Dokumentinio filmo retorika

Dokumentinis kinas suvokiamas kaip realybės reprezentacija, ši reprezentacija atspindi ir Griersono dokumentinio kino sąvokos paaiškinimą – „kūrybiškas tikrovės pateikimas“ (Grierson, 1966). Apibrėžimas turi keletą kodinių žodžių, identifikuojančių dokumentinį kiną. Tikrovė, atskleidžiama dokumentiniame kine, dažnai tapatinama su objektyvumu, realybe, kita vertus, dokumentika dažnai kvestionuojama dėl joje pateikiamos medžiagos santykio su tiesa. Dokumentiniame kine pateikiami tikri įvykiai, bet svarbu tai, kaip jie pateikiami, interpretuojami. Taigi, iš vienos pusės, dokumentika susijusi su tikrove, iš kitos – su skirtinga tikrovės reprezentacija.

Filmo retorika itin svarbi siekiant paveikti auditoriją, įtikinti tam tikra tiesa. Kūrėjas stengiasi panaudoti politinių įvykių reprezentacijos technikas, pasirinkdamas bei pateikdamas įrodymus, kurdamas objektyvios medijos išpūdį. Analizuodamas dokumentinio kino konstrukcinius elementus, funkcijas ir efektą, Renovas išskiria keturias pagrindines dokumentinio kino estetiškes / retorines funkcijas: užfiksuoti, parodyti ar išsaugoti; įtikinti; analizuoti, ištirti; išreikšti (Renov, 2012). Pirmoji funkcija siejama su realybės užfiksavimu ir išsaugojimu. Nauji kadrai, statiški vaizdai (dokumentai, nuotraukos, žemėlapių) ar garso įrašai, naudojami dokumentiniuose filmuose, tampa tam tikru archyvu, išsaugojimo priemone. Antroji Renovo išskirta funkcija susijusi su įrodymų pateikimu, argumentavimo technikomis, kurias išskyrė Nicholsas, tik šiuo atveju pabrėžiama, kad auditorijai skiriamas tam tikras vaidmuo, kuris susijęs ir su trečiąja funkcija – medžiagos suvokimu ir auditorijos įtraukimu. Renovas pažymi, kad „meno kūrinys turi skatinti domėjimąsi“ (Renov, 2012), tapti aktyviu auditorijai aktyviai įsiliesti į problemos vertinimą. Ketvirtoji funkcija, kaip teigia Renovas, „estetinė funkcija niekada negali būti visiškai atskirta nuo didaktinės“ (Renov, 2012), todėl dokumentinis filmas egzistuoja ir kaip meno kūrinys, čia svarbi ne tik faktų, argumentų kalba, bet ir jos pateikimo būdai. Kaip teigė Johnas Griersonas, dokumentikoje svarbu ne tik realybės reprezentacija, bet ir kūrybingas jos pateikimas (Grierson, 1966), todėl dokumentinis filmas susijęs su tyrimu, objektyvios medžiagos pateikimu ir menine raiška.

Chapman, naudodamasi Cornerio išskirtomis dokumentinio kino funkcijomis, išskirstė filmus į šias kategorijas:

- 1) didaktiniai filmai, kuriuose dominuoja vizualus informacijos pateikimas su komentatoriaus paaiškinimais;
- 2) dokumentika kaip žurnalistinis tyrimas – kūrėjas apklausia su tema susijusius asmenis, tikrina įrodymų patikimumą;
- 3) dokumentika, kuri kvestionuoja nusistovėjusias tiesas ir bando pateikti kitą požiūrį į analizuojamas problemas. Dažnai filmo kūrėjas yra iš tos pačios kultūrinės aplinkos, įsigilinęs į situaciją, todėl bando pateikti savitą požiūrį. Kūrėjas gali susitelkti tik į interviu naudojimą, stengtis dramatinizuoti situaciją ar taikyti *stebimosios dokumentikos* principus. Dokumentiką bandoma pateikti kaip alternatyvą žurnalistinei tradicijai;
- 4) dokumentika kaip laisvalaikio praleidimo būdas – pramoga, kai nesiekama kažką analizuoti, kritiškai pateikti, pvz., realybės šou. Daugiau dėmesio skiriama situacijų rekonstravimui ar autentiškos medžiagos pateikimui, kita vertus, siekiama ne informuoti, kažką perteikti, o „užimti“ auditoriją (Chapman, 2009).

Taigi abiejų tyrėjų pateikta medžiaga leidžia identifikuoti filmą pagal jo funkcijas, priskirti tam tikram stiliui ir atskleisti retorines priemones, kurios gali būti / yra naudojamos politinėje dokumentikoje. Kiekvienas kūrėjas sprendžia, kaip reprezentuoti politinį įvykį, kokias retorines priemones naudoti ir kaip savo argumentais įtikinti auditoriją. Kaip teigia Bruzzi, dokumentiką galima interpretuoti kaip „derybas tarp kūrėjo ir realybės“ (Bruzzi, 2006), o derybų rezultatas komunikuojamas filmo auditorijai. Tolesniuose poskyriuose analizuojama politinės dokumentikos retorika: auditorijos įtikinimas ir įrodymų pateikimas bei prasmės kūrimas filme naudojant vaizdinę, garsinę, žodinę medžiagą.

2.1. Įrodymų pateikimas dokumentiniame kine

Vaizdas ne tik veikia kaip įrodymas, sustiprina pateikiamus argumentus, bet ir tampa manipuliacijos objektu, todėl vaizdo kilmės klausimas aktualus analizuojant kiekvieną dokumentinį filmą. Rėmimasis semiotine tradicija ir indeksiniu ryšiu su tuo, kas yra prieš kameros objektyvą, skaitmeniniame amžiuje tampa vis mažiau aktualus, technologinės galimybės leidžia redaguoti vaizdus. Dėl to pats vaizdo klausimas skyla į dvi dalis: kaip vaizdas buvo užfiksuotas (kompozicija, apšvietimas, filmavimo kampas) ir kaip apdorotas? Kita vertus, šie klausimai dažniau keliama tyrėjų rate, o ne tarp žiūrovų, kuriems svarbesnis pačių įrodymų pateikimas, o ne tai, kaip jie buvo surinkti.

Taigi įrodymų pateikimas auditorijai itin svarbus, žiūrovui paveikti, įtikinti nepakanka pateikti tam tikrą faktą, tad Nicholsas, remdamasis Aristotelium, išskiria trijų rūšių įrodymus: etiškus, įtikinamus, emociniu pagrindu konstruojamus. Etiški (angl. *ethical*) įrodymai, perteikiami komentatoriaus, „visažinio“ balso už ekrano, perduodančio nešališką informaciją, t. y. kuriamas geras komentatoriaus įvaizdis. Informacija pateikiama subalansuotai – nesiremiam tik viena puse, o emocijų sukėlimas ne skatinamas, o slopinamas. Komentatorius gali išreikšti savo jausmus, kai tai susiję su visuotinai priimtinais vertybėmis ar jų ignoravimu: gali apeliuoti į humaniškumą, teisingumą ir t. t.

Dokumentiniuose filmuose naratorius dažniausiai nežinomas ir atlieka minimą „visažinio“ pasakotojo funkciją: siekia pamokyti, sukurti kritišką auditorijos požiūrį (Bruzzi, 2006). Naudodamasi Nicholso *ekspozicinės dokumentikos* aprašymu, Bruzzi teigia, kad pasakotojas sukuria artumą su žiūrovu tiesiogiai į jį kreipdamasis ir pateikdamas argumentus savo kalboje bei pasiūlydamas sprendimus. Šiuo atveju galima kelti klausimą dėl Bruzzi idėjų – „visažinio“ pasakotojo „siekimo pamokyti“ bei „sprendimų pateikimo“, kurie iškart gali kvestionuoti kūrėjo objektyvumą ir krypti į manipuliaciją.

Minimas pasakotojas gali būti ne tik nematomas „visažinis“, bet ir pats režisierius, tokiu atveju kuriamas artimesnis ryšys su žiūrovais, kurį lemia atpažįstamumas. Ir vienas, ir kitas vertinami kaip autoritetai, kurie padeda filmo žiūrovams suvokti matomus vaizdus, pateikdami kontekstą, pvz., įvykių priežastis, pasekmes. Kaip minėta, informaciją pateikiant trečiuoju asmeniu sukuriamas įspūdis, siejamas su mokslumi, tyrimu, kartu ir objektyvumu. Dokumentika, kurioje matomas pats režisierius, komentatorius, dažniau bus siejama su subjektyvesniu temos atskleidimu, bet bus kuriamas intymumas, emocionalumas.

Mokslininkas taip pat išskiria įtikinamus įrodymus, kuriais stengiamasi paveikti auditoriją, bet šie nebūtinai atitinka autentiškumo, teisingumo reikalavimus: norint patraukti žiūrovą į savo pusę, naudojami pavyzdžiai, palyginimai, kita vertus, gali būti neatskleidžiama visa tiesa, o tik tai, kas svarbu kūrėjui. Auditorijai pateikiami turimi argumentai, bet kai kurios detalės gali būti nutylimos. Šiuo atveju įrodymai sukuria terpę tam tikrų teiginių patikimumui, tačiau, kaip minėta, dokumentinių filmų kūrėjai bando / kūrėjų tikslas gali būti siekimas surasti įrodymus, kurie patvirtintų jų iškeltus teiginius.

Spence'as ir Navarro'a teigia, kad dokumentiniai filmai turi tam tikrą galią, kuri susijusi su kūrėjų galimybe vienus faktus panaudoti, o kitus palikti nuošalyje, kartu sukuriant įspūdį apie pateikiamos informacijos aiškumą, tikrumą (Spence, Navarro, 2011). Vaizdų atranką analizuoja, kaip minėta, ir Marks. Tik Marks

pažymi ideologinį šių vaizdų atsiradimą ir pateikimą auditorijai, o Spence'as ir Navarro'a dar kartą išryškina pačių kūrėjų subjektyvumą ir galimybę pasinaudoti surinkta medžiaga savo interpretacijai patvirtinti, pateikti tik „būtinus“ įrodymus.

Dokumentinis filmas ir vizuali įtikinėjimo strategija taip pat tampa svarbiu analizės lauku. Indeksinis ryšys su tuo, kas yra prieš kameros objektyvą, (paremtas semiotine tradicija) jau nebėra vienas iš indikatorių, leidžiančių dokumentiniame kine matomus vaizdus išskirti kaip reikšmingus įrodymus. Galimybės manipuliuoti vaizdo medžiaga, net tik montuojant, bet ir redaguojant (ištrinant, įterpian ir pan.), visada kelia klausimų dėl dokumentikoje matomų vaizdų. Galima vizualius įrodymus traktuoti kaip daugiaprasmius ir neapibrėžtus, tuo labiau kai suvokimas priklauso nuo paties žiūrovo interpretacijos.

Dokumentinio filmo naratyvas taip pat gali būti suprantamas kaip argumentas. Pats filme plėtojamas pasakojimas, kartu turintis ir logines išvadas, veikia kaip argumentai. Kūrėjas pateikia pasakojimą, kuris savo struktūra ir turiniu įtikina auditoriją. „Matydamas tiki, netgi jei tai, ką matome, yra pramanyta, išpūsta, iš dalies tiesa ar melas“ (Blair, 2004).

Paskutinė įrodymų rūšis – emociniu pagrindu konstruojami įrodymai, susiję su dėmesio pritraukimu, auditorijos įsitraukimu ir prisirišimu prie veikėjų, kai kuriamos emocinės jungtys. Siekiama paveikti auditorijos jausmus naudojant muziką, simbolius, palyginimus. Jeigu supinami etiški ir emociniai įrodymai, svarbu, kad komentatorius remtųsi ne savo asmeniniu supratimu, bet pateiktų tai kaip „padorių žmonių nuomonę“ (Nichols, 1991). Auditorijos įtikinimas tam tikrais dalykais susijęs ir su tam tikra manipuliacija: ne tik palankių dalykų išryškinimu ir kitų užmaskavimu, bet ir apdairiu emocijų sukėlimu vartojant simbolius ar tam tikrą idėją pateikiant kaip jau suformuotą pačios visuomenės.

Nisbettas ir Rossas emociškai paveikią medžiagą skirsto į labiau patraukiančią ir turinčią emocinį poveikį ir mažiau įtraukiančią auditoriją. Vaizdinga informacija, informacija, pateikiama iš asmeninės perspektyvos, – identifikuojama kaip emociškai įtraukianti, mažesnę poveikumą šiuo atveju turi informacija, kuri paremta skaičiais, nuasmeninta:

Labiau įtraukianti / paveiki

Asmenišką susidūrimą su objektu.
Judantis vaizdas su garsu.
Statiškos fotografijos.
Realistiški paveikslai.
Asmenišką istoriją (Nisbett, Ross, 1980).

Mažiau įtraukianti / paveiki

Abstrakti informacija.
Nuasmeninta informacija.
Statistika

Įrodymų pateikimas analizuojamas ir kito tyrėjo, Sherwino, bet šiuo atveju įrodymai siejami su tiesos sąvoka. Sherwinas bando klasifikuoti tiesą, suteikdamas jai skirtingas prasmes – kaip *faktinę*, *simbolinę* ir *patvirtintą* (Sherwin, 2000). *Faktinė tiesa* žymi pastebimą tiesą, kai auditorija, žiūrėdama dokumentinį filmą, nekvestionuoja matomo turinio, dažniausiai pateikiama faktinė informacija, kuria žiūrovai neabejoja. *Simbolinė tiesa* susijusi su archetipais, kultūrinėmis normomis, vertybėmis ir mitais. Kaip teigia tyrėjas, pasiremddama simboliu tiesa, auditorija interpretuoja gautą informaciją, t. y. ji siejama su prieš tai įgyta kultūrine patirtimi. Sherwino išskirta *patvirtinta tiesa* gali žymėti tiesą, kuri jau pripažinta tam tikrų institucijų, pagrįsta tyrimais, kažkieno įrodyta.

Simbolinės tiesos atveju tikrovės efektas sukuriamas pasitelkus atpažįstamumą (susiejimą su žiūrovu). Tų pačių simbolių matymas leidžia konstruoti filmą ne tik rodant akivaizdžius objektus (faktinė tiesa). Simbolinis vaizdavimas, kaip minėta, gali būti susijęs ir su ideologinėmis nuostatomis. Kūrėjas gali panaudoti mitologinius, religinius, etninius, kultūrinius ar istorinius simbolius, kurie kartu veikia emociškai ir leidžia manipuluoti simboliams priskirtomis prasmėmis, todėl interpretaciniai ideologiniai kodai padeda „skaityti“ kino filmą, nors egzistuojantis neatitikimo veiksnys gali sugriauti nusistovėjusius požiūrio taškus, kolektyvines klišes.

Kiekvienu atveju režisierius gali panaudoti skirtingus įrodymų pateikimo būdus. Pavyzdžiui, *ekspozicinė dokumentika* remiasi žurnalistine retorika ir stengiasi į problemą žvelgti iš kelių perspektyvų: priklausomai nuo temos, supažindinant su ekspertų, analitikų nuomone, pateikiant su problema susidūrusių asmenų patirtis, nevengiant ir statistinių duomenų. Čia visada girdimas „visažinis“ balsas už kadro, kuris ramiu tonu, naudodamas vaizdinę medžiagą, auditoriją informuos apie įvykius, atkreips dėmesį į susidariusią padėtį. Kaip minėta, „visažinis“ komentatorius nesukels stiprių emocijų, bet visada apeliuos į visuotinai priimtinas vertybes.

Išskiriant dokumentinio kino strategijas ir siejant su Sherwino tiesos sąvokos klasifikacija – *faktinė ir patvirtinta tiesa* gali būti aptinkama visose dokumentikos strategijose, tarkime, pateikiant kontekstinę informaciją. Šiuo atveju *simbolinė tiesa* gali būti siejama su emocionalesne temos reprezentacija, todėl jos turėtų būti vengiama tyrimais ir mokslu paremtuose dokumentiniuose filmuose, pvz., *ekspozicinėje dokumentikoje*. Šiuo atveju *simbolinė tiesa* neturėtų būti kaip poveikio priemonė, nebent naudojama paaiškinant tam tikras detales.

Apžvelgiant prieš tai analizuotą medžiagą, galima teigti, kad įsitraukimas į dokumentiką tampa dvilypis: parodantis jausminę ir protinę žiūrovo būseną. Pirmoji – susijusi su filmo menine puse, antroji – su informacine. Kaip teigia

Nicholasas, „dokumentika sukelia norą pažinti“ (Nichols, 1991). Svarbu ne pasakyti, kaip jaučiasi pagrindiniai veikėjai, bet parodyti, kartu supažindinant su įvykiu, veikėjų ir visuomenės būseną.

Corneris taip pat teigia, kad dokumentinis filmas gali pateikti savo tiesos suvokimą arba žiūrovą supažindinti su keliais įvykių variantais, atskleisti keletą skirtingų požiūrių. Dominuojantis požiūris filme ir jo išlaikymas gali būti siejamas su paties kūrėjo atliktu tyrimu ir gautais rezultatais, jo požiūrio ar vertybių, kurie išryškėja ir filme pateiktoje medžiagoje.

Nors dokumentinis filmas gali remtis pavyzdžiais, faktais, pateikti aiškius argumentus, bet visada egzistuojanti informacijos atranka, kaip minėta, gali eliminuoti vieną iš požiūrių, sustiprinti kitą ir t. t. Dokumentinio filmo kūrėjas suranda informacijos šaltinius, kurie patvirtina jo keliamas hipotezes ir stengiasi nepalikti lauko dviprasmiškam informacijos interpretavimui. Kita vertus, dokumentiniame filme pateikiama medžiaga žiūrovo yra dekoduojama ir vertinama pagal jo vertybes ir prieš tai turėtą informaciją šia tema. Konstruojami vaizdai tampa visuomenės supratimo apie pasaulio įvykius matu, todėl įvykio supratimas priklauso ne tik nuo paties vaizdo, bet ir nuo jo interpretacijos, kuri yra nulemta ir kultūrinių ypatybių. Bet kuriuo atveju žiūrovo „diskusija“ vyksta įvertinant pateikiamus įrodymus, jų patikimumą, o režisierius (dažnai ir autoritetas) gali sustiprinti filmo įtaigumą.

2.2. Propagandinės įtikinėjimo technikos

Šiame poskyryje pateikiamos dažniausiai naudojamos propagandos technikos, kurios aprašomos mokslinėje literatūroje. Dauguma minimų technikų įvairiuose šaltiniuose kartojasi, skiriasi tik keletu aspektų, taip pat dalis technikų gali būti vertinamos ne tik kaip propagandinės, bet ir apskritai skirtos auditorijai įtikinti (Shabo, 2008; O'Donnell ir Jowett, 2006).

Tos pačios formuojamos propagandos technikos dažniausiai remiasi ir pagrindinėmis propagandos taisyklėmis. N. Daviesas išskiria penkias propagandos taisykles:

- Supaprastinimo – kad žiūrovui būtų aišku, kas yra blogas ir geras, draugas ir priešas.
- Sudarkymo – apšmeižti, pajuokti kitą pusę.
- Transfuzijos – auditorijai žinomus dalykus paversti sau palankiais.
- Vieningumo – viską pateikti kaip bendrą nuomonę, skatinti kitus pakeisti savo pažiūras.
- Orkestravimo – svarbus tų pačių pranešimų kartojimas (Davies, 2002).

Šios taisyklės apibrėžia ne tik pranešimo turinį, bet ir komunikacines ypatybes (pranešimų dažnumą).

Nicholas J. O'Shaughnessy teigia, kad propaganda dažniausiai remiasi trimis komponentais: retorika, simbolizmu ir mitais. Retorika šiuo atveju tampa pagrįsta siuntėjo ir gavėjo tarpusavio santykiu, suvokiant, kas yra pranešimo gavėjas (O'Shaughnessy, 2004). Išanalizavus pagrindinius pranešimo gavėjo bruožus ir jais pasinaudojus, lengviau manipuliuoti ir įtikinti konstruojama realybe bei panaudoti tinkamas propagandos technikas. O kaip pažymi Kelmanas, propaganda gali būti siejama su vizija, kurią autorius įtikinamai bando pateikti savo auditorijai, jos kūrimu (Kelman, 2003). Propagandinės įtikinėjimo technikos prisideda prie tos pačios vizijos kūrimo ir jos priėmimo. Auditoriją bandoma įtikinti pateikiama tikrove ir perimti kuriamus vaizdinius.

Viena iš propagandos technikų – teigimas, t. y. informacijos pateikimas kaip neginčijamo fakto. Informacija nėra niekaip argumentuojama, paaiškinama, jai pagrįsti nepasitelkiami jokie kiti duomenys. Dažniausiai auditorija taip pat nekvestionuoja pateikiamos medžiagos, tiek dėl minėto pasitikėjimo dokumentikos žanru, tiek dėl jiems priimtinių idėjų pateikimo (pritarimas pateikiamai informacijai), todėl teigimo technika veikia auditoriją formuodama nuostatas dėl vieno ar kito dalyko, t. y. auditorija nukreipiama tam tikra mąstymo kryptimi.

Taip pat dažnai manipuliuojantis informacija asmuo panaudoja *specialaus pareiškimo techniką* (angl. *special pleading*). Tai tam tikrų taisyklių, vertybių principų priminimas, taikymas konkrečioms asmenims. Siekiama kvestionuoti žmogaus veiksmus, remiantis, pvz., patriotinėmis vertybėmis, nuostatomis ar pan.

Kita propagandos technika, *sekimas iš paskos* (angl. *bandwagon*), žyminti norą priklausyti daugumai, neišsiskirti iš kitų. Dažnai siekiama, kad asmuo priimtų daugumos nuomonę / elgesio modelį, t. y. populiarių veiksmų ar informacijos sekimas ir perėmimas. Naudojant šią techniką auditorija skatinama priimti vertybes, vertinimo nuostatas, kurios kartu leistų pasijusti vienos grupės dalimi. Atvirkštinė technika įvardyta kaip *eilinio piliečio* (angl. *plain folk*) *stadija*. Šiuo atveju jau įtikinėtojas siekia pritapti prie paprastų žmonių: mąstyti kaip jie, jaustis kaip jie, gyventi su tomis pačiomis problemomis. Priartėjimas prie masės lemia ir didesnę įtaką, siekiant įtvirtinti norimą nuomonę.

Vienpusiško argumento plėtojimo (angl. *case-making*) arba *kortų kaladės* (angl. *card-stacking*) atvejais siekiama pasinaudoti tam tikra medžiaga, kuri gali turėti teigiamą įtaką informacijos skleidei. Dažnai ši informacija gali būti

ištraukta iš konteksto arba praleisti kiti svarbūs momentai. Siekiama tam tikrą informaciją daryti labiau matomą nei kitą (nepalankią).

Dar viena iš technikų, *blizgantys apibendrinimai* (angl. *glittering generalities*) – žodžių, turinčių stiprias teigiamas (arba simbolines) konotacijas, vartojimas. Šiais žodžiais siekiama sukelti tam tikrus jausmus, o ne paaiškinti, plėtoti šių žodžių prasmę, reikšmę kalboje. Dažniausiai vartojami žodžiai: *laisvė, stiprybė, apsauga, klestėjimas, pasirinkimas, lygybė, pokyčiai, tauta, teisė* ir pan. Taip pat viena iš įvardijamų panašių technikų – *asociacijų kėlimas* (angl. *association, false connection*) – tam tikrų simbolių, idėjų naudojimas, siekiant sukurti teigiamas asociacijas.

Naudojant *klaidingos dilemos* (angl. *false dilemma*) *techniką*, auditorijai siūloma rinktis tik iš tam tikrų alternatyvių sprendimų, t. y. pateikiami tik keli pasirinkimai, ar nurodomas „teisingas“ pasirinkimas, kitos galimybės neatskleidžiamos. Dažnai taikant šią strategiją pasirenkama viena nuomonė, kuri reprezentuojama kaip „teisinga“. Šis pasirinkimas retai argumentuojamas ar nurodoma, ką jis turi gero. Dar viena panaši technika – *geresnis pasirinkimas iš dviejų blogų* (angl. *the lesser of two evils*). Galbūt sprendimas nebūtų pasirinktas normaliomis sąlygomis, bet įtikinėtojo pateikiamas kaip geresnis už dar blogesnį, kitos alternatyvos nesvarstomos.

Pasirenkant *etiketės klįjavimo* (angl. *name calling*) *techniką*, naudojami įžeidūs žodžiai, kurie apibūdina kitą asmenį ar sprendimą siekiant sumenkinti (jokių argumentų). Šiuo būdu naudojamos emocijos, kurios perduodamos ir auditorijai. Taigi siekiama gauti tokį patį emocingą pritarimą išsakytoms mintims.

Oponento įvardijimas (angl. *pinpointing the enemy*) veikia kaip situacijos supaprastinamas ir vieno kaltojo įvardijimas, nors įvykius galėjo lemti daug kintamųjų, pasirenkamas paprastesnis būdas įvardyti kaltąjį, taip auditorijai pateikiant aiškius atsakymus ir tiesiogiai nukreipiant prie kaltininko.

Viena iš dažniausiai naudojamų technikų – *liudijimo pasitelkimas* (angl. *testimonials*). Šiuo atveju naudojami autoritetą turinčių žmonių liudijimai, kurie suteikia pasitikėjimo ir leidžia lengviau priimti pateikiamą informaciją. Naudojant šią techniką nekvestionuojamas autoriteto temos išmanymas ir pateikta pozicija. Taip pat pasitelkiama „perkėlimo“ technika, kurios siekis – susitapatinti, parodyti pagarbą tam tikroms praeities asmenybėms, taip norint užsitikrinti visuomenės palankumą, kelti pasitikėjimą.

Analizuojant įtikinėjimo technikas svarbi ir Deanna'os Kuhn pastaba, kad ir netikri įrodymai veikia auditoriją ir yra tokie pat veiksmingi kaip ir tikri. Dažnai auditorija neanalizuoja pateikiamos informacijos ir kritiškai jos nevertina, o gauta

informacija ir tam tikro objekto suvokimas yra perimami ir turi tęstinumą (Kuhn, 1991). Taigi ir dezinformacija gali veikti / veikia kaip ir pateikiama tikra medžiaga, tyrimo duomenys. Netgi keliant klausimą, kokią poveikį turi racionalūs argumentai auditorijos įsitikinimams bei sprendimų priėmimui, pateikiamas atsakymas, kad stipresnį poveikį dažnai turi ne racionalus, o efektingas / kūrybingas argumentų išdėstymas. Anot Kuhn, žmonės negali racionaliai paaiškinti, kodėl jų įsitikinimai būtent tokie, kokie yra. Daugelis taip pat neapsvarsto kontrargumentų prieš jų argumentus (Kuhn, 1991).

Kartu informacija dažnai vertinama per objektyvumo prizmę. McQuailas (2010) teigia, kad objektyvumas susijęs su:

- Neutralumu. Pateikiamame darbe neturėtų atsispindėti jokia ideologinė pozicija ar išankstinis vertinimas, taip pat neturi būti tenkinami jokios grupės interesai.
- Balansu ir teisingumu. Turi būti pateikiama subalansuota, tai yra ne vienos konflikto pusės, pozicija.
- Įsipareigojimu siekti tiesos. Darbas paremtas faktais ir tikslumu.

Kaip teigia Chapman, žurnalistinė dokumentika objektyvumą vertina kaip profesionalų požiūrį į atliekamą tyrimą, o bet koks vengimas pateikti oponuojančias pozicijas ir susitelkimas tik į vieną pusę gali būti vertinami kaip propaganda (Chapman, 2009). Įtikinėjimas ir propaganda, anot Jowetto ir O'Donnell, taip pat gali būti atskirti pateikiant laisvos valios sąvoką, t. y. ar pranešimo siuntėjas remiasi laisva žmogaus valia priimti jo pateiktą poziciją, ar jos nepriimti. Propagandistas šiuo atveju bus linkęs išnaudoti auditorijos įsitikinimus, vertybes ir jais manipuliuoti (Jowett, O'Donnell, 2012).

Svarbu pabrėžti, kad, kuriant propagandinį pranešimą, svarbus emocinis pagrindas. Dažniausiai tai pasireiškia šokiruojančiais vaizdais. Pvz., filmuose nuo pat pradžios siekiama sukurti stiprią emocinę įtampą, taip auditorija praranda domėjimąsi loginiais argumentais, stiprus emocijų poveikis lydi žiūrovą visą filmą. 5 lentelėje pristatomi dokumentiniuose filmuose naudojamų propagandos technikų pavyzdžiai.

Muzika taip pat gali būti naudojama emocijoms stiprinti. Kaip teigia Jowettas ir O'Donnell, muzika turi įtakos propagandinio pranešimo perdavimui, nuo „patriotinių himnų iki protesto dainų, muzika ir žodžiai juose yra svarbios propagandos technikos“ (O'Donnell ir Jowett, 2006). Tai susiję su emociniu pagrindu, įsiminimu, simboline ir ideologine žodžių prasme, sukuriamos tam tikros asociacijos, santykis su praeitimi (išsamesnė analizė kitame poskyryje).

Nr.	Filmo pavadinimas	Naudojama propagandos technika	Trumpas aprašymas
1.	„Valios triumfas“ (angl. <i>Triumph of the Will</i> , Riefenstahl, 1935)	<i>Asociacijų kėlimas</i>	Nacizmo simbolių naudojimas (svastikos, vėliavos), kadrai komponuojami kartu su žmonių minios vaizdais
2.	„Farenheitas 9/11“ (angl. <i>Fahrenheit 9/11</i> , Moore, 2004)	<i>Liudijimo pasitelkimas</i>	Emocionalus interviu su sūnų dėl karo praradusia motina
3.	„Farenheitas 9/11“ (angl. <i>Fahrenheit 9/11</i> , Moore, 2004)	Kontrastuojančių vaizdų sugretinimas	Taikaus gyvenimo, žaidžiančių vaikų vaizdai Bagdade pakeičiami karo vaizdais
4.	„Įžanga į karą“ (angl. <i>Prelude to war</i> , Capra, 1942)	<i>Oponento įvardijimas</i>	Filme skelbiama, kad karą laimėjus „blogio ašies“ valstybėms (Vokietijai, Italijai, Japonijai) laisvė ir demokratija bus sunaikintos
5.	„Įžanga į karą“ (angl. <i>Prelude to war</i> , Capra, 1942)	<i>Etiketės klajavimas</i>	Laisvo ir vergų pasaulio kontrastų pateikimas per gėrio ir blogio prizmę. Filme vaizduojamas Vokietijos, Italijos ir Japonijos kuriamas chaosas ir žiaurumas – vykstant imperialistinę politiką (naujų teritorijų užkariavimas)
6.	„Įžanga į karą“ (angl. <i>Prelude to war</i> , Capra, 1942)	<i>Blizgantys apibendrinimai</i>	Filme, kartojant klausimą, „Kodėl mes kariaujame?“, atsakoma – dėl laisvės
7.	„Valios triumfas“ (angl. <i>Triumph of the Will</i> , Riefenstahl, 1935)	<i>Sekimo iš paskos technika</i>	Iškeliami arijų energingumo, vienybės, jėgos, grožio ir paklusnumo idealai, afišuojamas priklausymas vienai grupei
8.	„Farenheitas 9/11“ (angl. <i>Fahrenheit 9/11</i> , Moore, 2004)	<i>Kortų kaladės technika</i>	Civilių gyventojų vaizdai pateikiami kartu su pranešimais apie tiksliai bombardavimo vietas
9.	„Valios triumfas“ (angl. <i>Triumph of the Will</i> , Riefenstahl, 1935)	Vienos asmenybės iškėlimas ir idealizavimas (asmenybės kultas)	Išryškinamas Hitlerio kaip lyderio įvaizdis bei nacių partijos autoritetas, prestižas

10.	„Farenheitas 9/11“ (angl. <i>Fahrenheit 9/11</i> , Moore, 2004)	Emocijų sužadėjimas (dėmesio atitraukimo technika)	Pasaulio prekybos centro išpuolių pristatymas, naudojant tik garso įrašą iš įvykio vietos (be vaizdinės medžiagos). Dramatiškos foninės muzikos naudojimas visame filme
-----	--	---	--

5 lentelė. Propagandos technikų naudojimo pavyzdžiai klasikiniuose ir šiandieniniuose dokumentiniuose filmuose, remiantis Kevino E. Simpsono (2008)¹³ ir L. Spence'o bei V. Navarro (2011)¹⁴ medžiaga

Pasitelkdami šias retorines technikas, kūrėjai gali stipriau paveikti auditoriją ir įtikinti rodoma medžiaga. Šiuo atveju svarbu, kad auditorija ne tik įtikėtų, bet ir pakeistų savo požiūrį, nuostatas ir ilgesnėje perspektyvoje. Kitame poskyryje išsamiau analizuojama garso ir vaizdo sąveika, konstruojant audiovizualinį pranešimą.

Propaganda kaip politinės komunikacijos įrankis taikoma atsižvelgiant į žiniasklaidos modelį tam tikroje visuomenėje: kuo medijos paveiklesnės politinėms institucijoms ir idėjoms, tuo propaganda atviresnė. Tačiau apskritai propagandos technikų pasirinkimą lemia auditorija ir jos kritiškas pasirengimas priimti tikrovę perteikiančius dokumentikos kūrinius.

2.3. Audiovizualinio pranešimo konstravimas dokumentikoje

Vizualumas ir vaizdų kultūra šiandieninėje visuomenėje tampa svarbia komunikacijos dalimi. Vaizdai dominuoja ir politinėje, ir socialinėje sferoje, perduodant informaciją, siekiant įtikinti. Remiantis vaizdais kuriamas visuomenės supratimas apie realybę. Kita vertus, Ibenas Have'as pažymi, kad šiandieninė kultūra turėtų būti vadinama ne vizualine, bet audiovizualine. Labai svarbu čia ir garsas (Have, 2010). Galima išskirti įvairius dokumentikoje

¹³ Kevinas E. Simpsonas straipsnyje „Klasikinė ir modernioji propaganda dokumentiniame filme: mokant įtikinėjimo psichologijos“ (2008) („Classic and Modern Propaganda in Documentary Film: Teaching the Psychology of Persuasion“) pasitelkia dokumentiniuose filmuose „Valios triumfas“ (angl. „Triumph of the Will“, Riefenstahl, 1935), „Farenheitas 9/11“ („Fahrenheit 9/11“, Moore, 2004) naudojamas propagandos technikas, siekdamas perteikti psichologinius įtikinėjimo aspektus.

¹⁴ L. Spence'as bei V. Navarro'a knygoje „Tiesos konstravimas: dokumentinio kino forma ir prasmė“ („Crafting Truth: Documentary Form and Meaning“) analizuoja F. Capra'os filmo „Įžanga į karą“ (1942) („Prelude to war“) propagandinio pranešimo retorines ypatybes.

girdimus garsus, pvz., muzikos kūrinis, dokumentinio filmo herojų balsus, foninę muziką, kurie turės skirtingą ryšį su ekrane matomu vaizdu ir atliks nevienodas funkcijas. Šiuo atveju, konstruojant atitinkamą pranešimą auditorijai, tiek vaizdas, tiek garsas filme sąveikauja vienas su kitu.

Šiandieninės vaizdo medijos, tarp jų ir politinė dokumentika, koncentruojasi į vizualų politinių įvykių pateikimą. Vaizdai tapo pažinimo priemone. Taip pat svarbu suvokti, kaip klausė Williamas J. T. Mitchellas, „ko nori vaizdai?“ (Mitchell, 2013). Pats kuriamas vaizdas atspindi šiandieninės visuomenės baimes, siekius, gyvenimo būdą. Analizuojant vaizdus svarbūs perteikiami galios / socialiniai santykiai, ar priešinamasi vyraujančiai „matymo“ formai, interpretacijai, ar ieškoma kitų reikšmių. Dėl to analizuojamas ne tik vaizdas, kokį pranešimą jis perduoda, bet ir kokio atsako laukiama, ar kokį atsaką sukuria, t. y. vaizdo poveikis / efektas. Paties filmo analizei gali būti svarbu ne pats siužetas, bet vizualioji kalba (pvz., stambūs planai ir matomos žmogaus emocijos).

Dažnai mokslinėje literatūroje vartojamos ne tik vaizdo, bet ir vaizdinio sąvokos, laikomos sinonimiškomis. Kai kur bandoma jas atskirti: vienu atveju vaizdai gali būti suvokiami kaip kažkas materialaus, aiškaus, o vaizdiniai kaip žmogaus kūrybos, interpretacijos ar kultūrinio patyrimo objektas – kas gimsta žmogaus galvoje (Grigoravičienė, 2011). Vaizdinys gali būti komponuojamas sukuriant simbolines prasmes, kurios gali reikštis filme, o vaizdo sąvoka ne tik tampa materiali, bet ir kuria tiesioginį santykį tarp to, kas buvo prieš kameros objektyvą. Vis dėlto, kaip pabrėžia Erika Grigoravičienė, vaizdas taip pat gali būti interpretuojamas nevienodai, todėl sunku atskirti vaizdo ir vaizdinio sąvokas (Grigoravičienė, 2011). Šiame darbe vaizdo ir vaizdinio sąvokos nevartojamos sinonimiškai. Vaizdas šiuo atveju žymi tai, kas užfiksuota esant prieš kameros objektyvą, o vaizdinys nukreiptas į to paties vaizdo prasmę, interpretaciją, remiantis kontekstu, sociopolitine aplinka, kultūrine patirtimi ir pan.

Vaizdas gali pasakyti daugiau negu kalba, kita vertus, vaizdas savaime neturi tam tikros prasmės, ji yra priskiriama. Bensonas taip pat pažymi, kad auditorija vaizdui suteikia prasmę ne tik vadovaudamasi kontekstu ir pačiu filmo turiniu, bet ir atkreipdama dėmesį į besikeičiančius vaizdus, jų montavimą (Benson, 1980). Auditorija reaguoja į vaizdus, bet tam įtakos, kaip minėta, turi ir kadro kompozicija, ilgis bei kiti veiksniai. Žiūrovas leidžia matomiems vaizdams kalbėti, t. y. jiems suteikia tam tikras prasmes, kurios gali būti netapačios kito žiūrovo susikurtoms. Viena vertus, matomą vaizdą dažnai galima visapusiškai paaiškinti verbaliniu pranešimu, antra vertus, žodžiai ne tik padeda sukurti kontekstą, kuriame aiškinami patys vaizdai, bet ir leidžia vaizdams priskirti atitinkamas prasmes.

Plėtojant mintį apie tekstą ir vaizdą, santykis tarp jų taip pat dažnai tampa diskusijų objektu. Rotha jau XX a. pradžioje teigė, kad vaizdas negali būti lyginamas su kalba, vaizdas įtaigiau perteikia tekstą. Kalba, anot režisieriaus, gali būti vartojama tik perduodant naujienas – informaciją (Rotha, 1930). Bensonas, analizuodamas dokumentinių filmų retoriką, taip pat daugiau dėmesio skyrė vizualinei kalbai, nei žodžiais perduodamai informacijai ir argumentų dėstymui, todėl tiek Bensonas, tiek Rotha akcentuoja vaizdinės kalbos įtaigumą. Svarbu pabrėžti, kad prasmė, kuri perduodama vizualiai, dažniausiai negali būti suprantama kaip teiginys, kuris galėtų būti vertinamas kaip „tiesa“ ar „melas“, taigi pats vizualus argumentavimas dažnai neįmanomas (Blair, 2004). Nors šiuo atveju svarbu vaizdo sukeliama reakcija, emocijos ir pan., pats vaizdas ne kaip argumentas, bet emocija.

Atkreipdami dėmesį į naujienų ir informacijos perteikimą, kuris siejamas ne su vaizdu, o su komunikacija tekstu, Spence'as ir Navarro'a teigia, kad dokumentiniame kine žodžiais perduodamas pranešimas (pvz., interviu, „visažinio“ pasakotojo komentarai) gali būti stipresnis / įtaigesnis negu vaizdai, kai siekiama perteikti informaciją, paaiškinti tam tikrus įvykius ar supažindinti su naujais conceptais (Spence, Navarro, 2011). Šiuo atveju faktinei medžiagai pateikti ne visada tinkamesnis vaizdinis turinys. Nors galima nesutikti, kad šiandieninė informacijos sklaida turėtų būti paremta tekstu, kontekstas ir matomų vaizdų paaiškinimas yra būtinas norint tinkamai perduoti pranešimą.

Michelis Chionas taip pat teigia, kad verbalinis pranešimas, kuris papildo / paaiškina matomus vaizdus, juos kartu įrėmina ir pateikia norimą jų interpretaciją. Auditorija neturi galimybės įdėmiai analizuoti ekrane matomą vaizdą, kaip pabrėžia tyrėjas, vaizdai keičia vienas kitą ir žiūrovas negali tyrinėti vaizdų kaip paveikslo ant sienos ar fotografijos knygoje (Chion, 1994). Taigi verbalinis pranešimas įrėmina patį vaizdą ir sukuria sąlygas jo interpretavimui, t. y. veda žiūrovą ir konstruoja jo matymą (į ką verta atkreipti dėmesį) ir kartu gali nustatyti vaizdų interpretavimo ideologinę kryptį.

Tad nors vaizdas gali būti labai įtaigus ir efektyvus, negalima eliminuoti ir žodžiais perduodamos prasmės, kuri, žinoma, neturi tokio stipraus emocinio pagrindo ir dažnai yra siejama su faktiškumu, konteksto sukūrimu – informaciniu lauku. O ir pats vaizdų ir žodžių santykis politinėje dokumentikoje gali būti nevienodas, t. y. kinta atsižvelgiant į reprezentacijos strategijas, bet svarbu pabrėžti, kad žodžiais perduodama prasmė retai visiškai eliminuojama iš filmo.

Taigi filmai, kaip audiovizualinės kultūros dalis, susideda iš matomų vaizdų, kurie įprasminami ir žodinėmis struktūromis. Tad vaizdai veikia kartu su žodžiais ir vienas kitą sustiprina. Analizuojant kiekvieną kino kūrinį, susiduriama su

numanomomis (angl. *implicit*) ir aiškiomis (angl. *explicit*) prasmėmis. Pirmosios sukuriamos naudojant filmavimo techniką, atsirandančius simbolius ir siužeto detales, o aiškumo šiuo atveju teikia dialogai, monologai – žodžiais perduodama prasmė. Corneris pabrėžia, kad, nors filme vizualizacija itin svarbi, kita vertus, pačios temos pristatymas, argumentų sudėliojimas neįmanomas be žodžiais perduodamos prasmės (Corner, 2009).

Paties filmo siužetas yra pagrindinis numanomų prasmų, kurias žiūrovas susikuria žiūrėdamas filmą, šaltinis. Numanoma prasmė auditorijai taip pat atsiskleidžia per garso efektus ir montažą, kurie, kaip minėta, gali sustiprinti perduodamą pranešimą (išryškinti svarbiausius akcentus). Filmuose gali būti ryškus ir simbolių, kurie nebūtinai sukuria įprastines prasmes, bet yra svarbūs filmo siužete, pateikimas, pvz., vėliavų, medalių, paminklų vaizdavimas, jų siejimas ne tik su tautiniu identitetu, bet ir, atsižvelgiant į politinį įvykį, su didingumu, herojiškumu, pasididžiavimu. Kita vertus, vienkartinis vizualus pateikimas nesukurtų tokio stipraus efekto, todėl reikalingas vaizdų pasikartojimas. Kaip minėta, žodžiais perduodama prasmė leidžia tinkamiau įvertinti vaizdo kuriamas prasmes ir yra orientuota į faktinės medžiagos atskleidimą, konteksto sukūrimą.

Kita vertus, analizuojant dokumentinį kiną svarbus ne tik verbalinis pranešimas, bet ir muzikos bei garso efektų reikšmė filme, taip dar labiau išryškinant garso svarbą. Išskiriant dokumentikoje naudojamo garso funkcijas, svarbios Cornerio įžvalgos. Teoretikas, analizuodamas garso vaidmenį, akcentuoja dvi skirtingas garso grupes ir jų funkcionalumą:

- Garsas, kuris prisideda prie istorinio laiko, geografinės vietos ir tinkamos nuotaikos identifikavimo, turi ryšį su kontekstine informacija.
- Garsas, kuris užtikrina formalius dokumentinio filmo kūrimo (organizavimo) veiksmus, siejamus su vaizduojamais objektais ir pateikiama siužetine linija (Corner, 2002).

Taigi mokslininkas išskiria garso panaudojimą suteikiant papildomą informaciją bei jo kuriamą formalią vertę.

Kitas svarbus dalykas analizuojant garsą dokumentiniame kine – jo kuriama emocija. Ibenas Have'as pažymi, kad žiūrovui suteikiama patirtis klausantis muzikos yra labiau susieta su emocijomis ir vaizduote, negu yra apmašoma, analizuojama (Have, 2010). Tad vaizdais perduodamos informacijos sustiprinimas ir emocijų sukėlimas gali būti siejamas ir su tam tikra manipuliacija. Have'as pabrėžia, kad muzika kaip komunikacijos įrankis sukuria tam tikrą efektą žiūrovui, o kai emocinė patirtis lieka nereflektuota, tai laikoma manipuliacija (Have, 2010). Kaip teigia Taggas, suvokimas, kad muzika gali tapti

manipuliacijos įrankiu, kilęs iš to, kad žiūrovas neturi įgūdžių reflektuoti, kritikuoti muzikos perteikiamą ideologiją. Auditorija, anot tyrėjo, labiausiai pasiduoja muzikos kuriamai manipuliacijai (Tagg, 2006).

Kita vertus, Rabigeras, analizuodamas muzikos pateikimą kine, taip pat pažymi, kad:

- Muzika neturėtų įtvirtinti klaidingų emocijų.
- Muzikos pasirinkimas turėtų atverti galimybę susipažinti su vaizduojamo veikėjo vidiniu gyvenimu.
- Emocionali muzika gali padėti auditorijai atskleisti, kas vaizduojama ekrane (Rabiger, 1998).

Šiuo atveju ir pats kūrėjas yra atsakingas už tinkamos muzikos, kuri neturėtų suklaidinti tų pačių žiūrovų, panaudojimą dokumentiniame filme. Kita vertus, kaip pažymi Have'as, žodžiais perduodama prasmė taip pat siejama su įtikinėjimu, bet kartu tai laikoma racionalia ir logiška komunikacijos forma (Have, 2010). Tad jeigu kritiškas žiūrovas iškart neatmes girdimos muzikos, bet įsiklausys ir įvertins jos perduodamą pranešimą, galės spręsti dėl jo priėmimo ar nepriėmimo, išsamesnės analizės. Šiuo atveju svarbus pats žiūrovo įsitraukimas ir muzikos supratimas.

Manipuliacijos naudojantis garsu dokumentiniame kine galimybės siejamos ir su jo autentiškumu. Kaip teigia Murray'us, žiūrovas dažniausiai supranta, kai filmo vaizdas papildomas komentarais ir muzika, kurie nebuvo įrašyti filmavimo momentu, kita vertus, žiūrovas gali neįvertinti filme atsiradusių garso efektų, kuriais norima sustiprinti perteikiamą emociją, bet šie taip pat niekada nebuvo įrašyti kartu su vaizdu (Murray, 2010). Šiuo atveju tais pačiais garsais galima manipuliuoti, juos pakeisti ar pridėti papildomų garsų.

Navarro'a ir Spence'as taip pat diskutuoja dėl garso autentiškumo dokumentiniuose filmuose ir teigia, jog „mes manome, kad tai kaip įrodomoji medžiaga, mikrofono užfiksuotas fizinio pasaulio pėdsakas. Tai, ką girdime, yra tai, ką buvo galima išgirsti įrašymo metu“ (Spence, Navarro, 2011). Teoretikai pažymi, kad žiūrovas, interpretuodamas dokumentinį kiną kaip realybės atspindį, girdimus garsus priima kaip autentiškus ir atskleidžiančius fiksuojamą / vaizduojamą tikrovę.

Šiuo atveju garsas, gaunamas iš kito šaltinio, rodo kūrybinį režisieriaus įsikišimą. „Jis atkreipia mūsų dėmesį ne tik į įvykį, bet ir į tai, kaip šis įvykis formuojamas kino kūrimo procese“ (Spence, Navarro, 2011). Kita vertus, Corneris pažymi, kad muzikos naudojimas dokumentiniuose filmuose priklauso ir nuo paties dokumentinio filmo turinio bei žanro. Dokumentika, siejama su

tyrimu, naudos mažiau muzikos negu, pvz., realybės dokumentika (Corner, 2002).

Taigi muzikos naudojimą derinant su Nicholso išskirtomis dokumentinio kino reprezentacijos formomis galima išryškinti tas pačias dokumentinio kino strategijos ir objektyvumo sąsajas, t. y. *ekspozicinė dokumentika* siejama su stipriu objektyvumo siekiu, todėl filme turėtų būti vengiama manipuliuoti emocijomis ir naudotis, pvz., dramatiška muzika, taip pat atitinkamai pritaikyti muzikos ir kitų garso efektų naudojimą filmuose, susijusiuose su kitomis strategijomis.

Siekiant suvokti garso reikšmę, svarbi ir Chiono analizė. Tyrėjas analizuoja garsą iš klausytojo perspektyvos ir klasifikuoja klausymą į tris grupes: priežastinį, semantinį bei supaprastintą:

- Priežastinis – kai klausomasi siekiant išsiaiškinti garso šaltinį ar priežastį. Jeigu žiūrovas nemato garso šaltinio, jį dažniausiai identifikuoja remdamasis logika.
- Semantinis klausymasis – siekiant suvokti, interpretuoti patį girdimą tekstą – suprasti garsų prasmę ir perduodamą pranešimą.
- Supaprastintas klausymasis – nukreiptas į garso savybių išskyrimą, jo savitumą, t. y. analizuojamas, pvz., instrumento sukurtas garsas, pats triukšmas kaip objektas. Kaip teigia Chionas, paties garso emocinė, fizinė ir estetinė vertė yra susijusi su jo savybėmis: tembru, vibracija ir pan. (Chion, 1994).

Taigi žiūrovas filme girdimus garsus vertina iš skirtingų (Chiono pateiktų) perspektyvų – tiek gilindamasis į patį garso šaltinį bei identifikuojamas garso savybes, tiek į jo kuriamą prasmę. Chionas taip pat atkreipia dėmesį į tam tikrą atsirandantį eiliškumą, žiūrovui analizuojant girdimus garsus. Tyrėjas teigia, kad pirmiausia bandoma suvokti balsus ir išsiaiškinti, kas kalba ir kokią prasmę tai turi (jau aptarta žodžių perduodama prasmė), tik vėliau analizuojami kiti garsai ir jų šaltiniai (Chion, 1994). Šiuo požiūriu žiūrovas yra aktyvus klausytojas, atpažįstantis garsus, juos vertinantis ir interpretuojantis kuriamas prasmes, o Chiono teorija leidžia analizuoti šį klausymosi veiksmą iš kitos perspektyvos.

Teoretikas Brownas pateikia kitą požiūrį į garso analizę – muzikos komunikacijos procese išskiria dvi kryptis, kurių pirmoji yra *kreipiamasis sužadınimas* (angl. *direct stimulation*), o antroji – *kreipiamosios asociacijos* (angl. *direct association*) (Brown, 2006). *Kreipiamasis sužadınimas* siejamas su muzikos sukuriamu efektu (dėmesio pritraukimu, emocijų sukėlimu, nuotaikos sukūrimu) ir komunikuojamo pranešimo sustiprinimu (pranešimo turinys suderintas su muzika). *Kreipiamosios asociacijos* šiuo atveju turi ryšį su muzikos

kuriamos prasmės iššifravimu: simbolinė prasmė, kontekstinė informacija ir pan. Tiriant garsą iš Brown perspektyvos, pirmuoju (*kreipiamojo sužadino*) atveju svarbus poveikis, kurį sukuria filme girdimas garsas. Antruoju (*kreipiamųjų asociacijų*) atveju analizuojamos muzikos kuriamos prasmės, koks pranešimas formuluojamas ir siunčiamas auditorijai. Tad abi minėtos teorijos turi ir keletą sąsajų: tiek Chionui, tiek Brownui svarbi muzikos perduodama prasmė, komunikuojamo pranešimo interpretavimas.

Analizuojant garso reikšmę dokumentikoje, svarbu išskirti muziką ir kaip komunikacijos priemonę, kuri pati komunikuoja ir siunčia pranešimą auditorijai ir gali būti analizuojama ne tik kaip vaizdo perduodamos reikšmės sustiprinimo elementas. Kartu dokumentiniame filme skambanti muzika gali turėti ryšį su istorine praeitimi, kultūra, ideologija ir pan., taip dokumentikoje skambanti muzika ne tik veiks emocinaliai, bet ir pati komunikuos papildomus pranešimus. Kaip teigia Brownas, muzika gali veikti kaip įrankis, skleidžiantis grupės ideologiją ir identitetą, taip pat turėti įtakos kolektyvinio veiksmo formavimui ir įgyvendinimui (Brown, 2006), tad muzika gali paveikti tiek žiūrovo mąstymą, tiek telkti žiūrovus bendram veiksmui.

Kita vertus, svarbu pabrėžti, kad „nors garsas gali turėti reikšmę, įgalinti komunikaciją ir kurti nuorodą – būtent kaip kalba, – jis taip pat gali naikinti ar iškreipti reikšmę kaip triukšmas ir trikdžiai ar pleventi ties riba tarp reikšmės ir nesąmonės <...>“ (Elsaesser, Hagener, 2012). Tad garsas gali tiek prisidėti prie sėkmingos komunikacijos ir kuriamos prasmės, tiek iškraipyti perduodamą pranešimą.

Taigi dokumentiniame kine svarbus ne tik vizualusis lygmuo ir pranešimo konstravimas vaizdais, bet ir garso funkcionalumas. Visi garso elementai filme: herojų dialogai, balsas už kadro, muzika ar garso efektai – sukuria skirtingą santykį su vaizdu ir veikia ne tik kaip vaizdu perduodamos reikšmės sustiprinimo priemonė, bet ir patys perteikia / kuria tam tikras prasmes, papildo kontekstine informacija ir turi įtakos tiek sužadinant emocijas, tiek skatinant atlikti fizinį veiksmą.

III DALIS. UKRAINOS KRIZĖS REPREZENTACIJOS DOKUMENTINIUOSE FILMUOSE

1. Empirinio tyrimo programa

Šiame skyriuje aptariama atliekamo tyrimo metodologija ir pateikiami filmų atrankos kriterijai bei analizės aspektai. Taip pat pagrindžiamas kritinės diskurso analizės pasirinkimas tyrimo tikslui pasiekti.

Empirinėje disertacijos dalyje dokumentiniai filmai traktuojami kaip tekstai – t. y. diskursyvių strategijų rinkiniai, atsirandantys tam tikroje socialinėje, politinėje, kultūrinėje terpėje (Barthes, 1972). Jie dekonstruojami, pasitelkiant kritines ir analitines metodologines prieigas, siekiant atskleisti, kaip juose kuriama prasmė ir įtaiga. Kūrinio konteksto identifikacija yra neatsiejama analizės dalis, todėl nagrinėjant filmus pagal poreikį komentuojama kontekstinė informacija – socialinė, politinė, kultūrinė terpė, kurioje jie funkcionuoja.

Tyrimo objektas – Ukrainos krizės reprezentacija ir jos priežasčių artikuliacija politinėje dokumentikoje.

Tyrimo tikslas – pasitelkiant kritines metodologines prieigas, ištirti, kaip dokumentiniuose filmuose reprezentuojama ir aiškinama 2013 metų pabaigoje–2014 metų pirmoje pusėje Ukrainoje prasidėjusi geopolitinė krizė ir kokios ideologinės nuostatos komunikuojamos auditorijai.

Tyrimo uždaviniai:

1. Atskleisti Ukrainos, Rusijos ir Vakarų šalių ideologinę ir vertybinę poziciją Ukrainos krizės kontekste.
2. Išanalizuoti filmo kūrybai poveikį darančius veiksnius ir sklaidos sąlygas, galinčias turėti įtakos pranešimo formavimui bei suvokimui.
3. Išskirti Ukrainos, Rusijos ir Vakarų šalių dokumentiniuose filmuose dominuojančius naratyvus ir jų ryšį su vyraujančiomis ideologinėmis nuostatomis.
4. Remiantis Munsterio ir Sylvesto filmų analizės modeliu bei jį praplečiant Nicholso reprezentacijos strategijomis, ištirti, kokiomis strategijomis ir įtaigos priemonėmis Ukrainos krizė yra komunikuojama Ukrainos, Rusijos ir Vakarų šalių kūrėjų dokumentiniuose filmuose.

1.1. Diskurso samprata ir formavimo veiksnys

Lingvistiniu požiūriu diskursas siejamas su kalba, šneka, o tyrimas orientuojamas į patį tekstą. Lynda Nead teigia, kad diskursas – tai tam tikra kalbos forma, kuri turi savo taisykles ir susitarimą bei institucijas, kurios šį diskursą formuoja ir komunikuoja (Nead, 1988). Socialiniuose moksluose diskurso sąvoka dažnai apibrėžiama remiantis Michelio Foucault idėjomis, kurios diskursą pateikia kaip tam tikrą žinią / žinojimo sistemą (Foucault, 1998), o šios žinios formuoja visuomenės suvokimą apie pasaulį ir jame vykstančius įvykius. Tad, kaip teigia Audronė Telešienė, diskurso samprata socialiniuose moksluose siejama ne tiek su kalbėjimo būdu ir kalba, kiek praplečiant jo apibrėžimą ir akcentuojant „diskurso kaip socialinio veiksmo, ypatingos interakcijos sampratą“ (Telešienė, 2005).

Kaip teigia Faircloughas, diskursai gali atskleisti mus supantį pasaulį skirtingais aspektais – tai priklauso ir nuo to, iš kieno perspektyvos jie pristatomi. Kaip pažymi autorius, „aš matau diskursus kaip pristatančius mus supantį pasaulį: materialaus pasaulio procesus, santykius ir struktūras, mentalinį minčių, jausmų, įsitikinimų ir pan. pasaulį bei socialinį pasaulį“ (Fairclough, 2003). Taip pat svarbu, kad diskursai ne tik pristato pasaulį „tok[i]“, koks jis yra“, bet ir atskleidžia norimą pokytį, įsivaizduojamą, siekiamą viziją. Taigi į diskursą galima žiūrėti kaip į visuomenę atspindintį arba norimą visuomenę kuriantį. „Suvokti diskursą kaip įsivaizduojamą ir materialų, kalbinį ir nekalbinį reiškia, kad diskursai yra performatyvūs. Performatyvumas žymi tai, kad diskursai sukuria objektus, apie kuriuos jie kalba. Pavyzdžiui, valstybės gyvuoja atlikdamos įvairias diskursyvias praktikas, apimančias imigracijos politiką, kariuomenės dislokavimą ir strategijas, kultūrinės diskusijos apie įprastą socialinį elgesį, politines kalbas ir ekonomines investicijas“ (Bialasiewiczza ir kt., 2007). Vienas diskursas gali dominuoti kito atžvilgiu, jam prieštarauti ar jį papildyti.

Visuomenėje egzistuojantys diskursai ir jų matomumas priklauso ir nuo galios santykių. Guntheris Kressas teigia, kad tekstas reprezentuoja tam tikrą požiūrį į pasaulį ir formuoja galios santykius (Kress, 1993). Taigi diskurso analizėje svarbūs visi veiksniai ir veikėjai, kurie dalyvauja teksto kūrimo ir interpretacijos procese, ir juos veikiantys kontekstai. Kaip pažymi Hallas, diskursas nustato būdus, kaip galima kalbėti apie tam tikrą temą ir nurodo tam įtaką darančius veiksnius, kurie susiję su galios santykiais (Hall, 1997), kitaip tariant, visuomenėje egzistuoja ne vienas diskursas, bet, kaip teigia Weedonas, jų matomumas priklauso nuo politinės galios, tarpusavio santykių (Weedon, 1997).

Gilliana Rose, pasitelkdama Foucault idėjas, teigia, jog patys svarbiausi diskursai, turintys poveikį visuomenei, remiasi idėja, kad jie yra teisingi (Rose, 2001). Diskursas – tai tam tikros žinios, kurios turi įtaką pasaulio suvokimui ir kartu lemia visuomenės narių veiksmus, pagrįstus šiuo suvokimu. Žinios, suvokimas yra tai, kas veikia ir nukreipia visuomenę tam tikra linkme (Jager, 2001). Kaip pažymi Fosteris, diskursas yra socialinis fenomenas: jis mus apibrėžia kaip žmones ir formuoja visuomenės pamatus (Foster, 2014). Taigi informacija apie mus supantį pasaulį yra skleidžiama visuomenėje įvairiais kanalais ir kartu tai tampa bendru, abipusiu supratimu apie tam tikrą objektą, įvykį ir pan.

Pati informacija gali būti perduodama įvairiomis formomis (vaizdu, garsu, žodžiais perduodama prasmė), o tai lemia, kad diskursui svarbus ir intertekstualumas – žvelgimas į visą tekstą, santykį su kitais tektais. Intertekstualumas, anot Rose, reiškia, kad prasmė, kuri perduodama vaizdu ar žodinėmis struktūromis, priklauso ne tik nuo tam tikro (vieno) vaizdo ar žodinės medžiagos, bet ir santykio su kitais vaizdais / žodine medžiaga (Rose, 2001). Vaizdai kuria visuomenės supratimą apie pasaulį ir šiuo atveju tampa tam tikra įrodymo forma. Tad svarbu, kaip įvairūs įvaizdžiai konstruojami ir įsitvirtina visuomenėje kaip *tiesos režimai* (Rose, 2001). Kaip pažymi Gill, visi diskursai kuriami taip, kad būtų įtikinami (Gill, 1996), ir diskurso analizė kartu koncentruojasi į šias įtikinimo strategijas.

Fisheris teigia, kad žmonės geriausiai supranta juos supantį pasaulį pagal pasakojamas / girdimas istorijas (Fisher, 1987). Dokumentika gali būti vertinama kaip viena iš tokio pasakojimo formų, suteikianti informaciją apie objektą vizualiū formatu. Pasaulis, kurį mes suvokiame ir apie kurį žinome, susideda iš istorijų, dalį jų mes turime pasirinkti, kad galėtume gyventi nuolatinio atkūrimo / kūrimo procese. Žmonės tikrina išgirstas istorijas (naratyvo patikimumą), kartu lygindami su savo patirtimi, tomis istorijomis, kurios jų jau suvoktos kaip tiesa. Taigi filmai veikia kaip socialinio diskurso tekstai, jie yra sukurti siekiant perduoti pranešimą ir, kaip teigia Fosteris, tekstai dažniausiai atspindi konfliktus, įvairias priespaudos formas ir yra kuriami tam, kad pranešimas būtų perduotas visuomenei, tada šis tekstas kartu gali būti apibrėžiamas kaip diskursas (Foster, 2014).

Rose atkreipė dėmesį, kad diskursas gali būti siejamas su retorine dimensija, kaip filmas įtikina patį žiūrovą, kokios reprezentacijos strategijos šiuo atveju taikomos (Rose, 2001). O pats diskursas atliepia vyraujančią ideologinę poziciją. Dorothy Smith pabrėžia, kad neutralumas sunkiai pasiekiamas, jeigu apskritai toks galimas, nes kiekvienas filmas yra politinis ir perteikia santykį tarp gamybos

ir vartojimo (kas sukūrė filmą ir kas jį žiūri). Šiuo atveju pasaulis pristatomas per prizmę tų, kurie jį valdo, o ne tų, kurie yra valdomi (Chaney, Pickering, 1986, cituoja Dorothy Smith).

Dokumentinio kino autorių kuriamas diskursas, kaip minėta, gali atitikti jau egzistuojantį diskursą ir laikytis įvykių reprezentavimo modelio arba tapti alternatyva, papildyti oficialų diskursą ar jį kritikuoti. Taigi diskurso analizei svarbi ir kontekstinė informacija, galios santykiai kaip diskursą formuojantys veiksniai.

1.2. Kritinė diskurso analizė

Disertacijoje taikomas N. Fairclougho kritinės diskurso analizės metodas. Jį sudaro trys tyrimo stadijos, susijusios su skirtingais aspektais: analizės objektu (kurį sudaro žodinė, garsinė ir vizuali medžiaga); procesais, kurie žymi objekto gamybą, sklaidą ir vartojimą, bei sociopolitinės / sociokultūrinės aplinkos sąlygomis. Taigi šiuo atveju objektas analizuojamas trimis pjūviais: teksto aprašymas, teksto gamybos, sklaidos ir vartojimo interpretacija, socialinės aplinkos analizė (Fairclough, 1995).

Faircloughas ir Wodakas apibendrina pagrindinius kritinės diskurso analizės principus ir teigia, kad:

- 1) kritinė diskurso analizė užčiuopia socialines problemas;
- 2) galios santykiai yra diskursyvūs;
- 3) diskursas siejamas su visuomene ir kultūra;
- 4) diskursas turi ideologinę reikšmę;
- 5) diskursas yra istorinis;
- 6) ryšys tarp teksto ir visuomenės yra medijuotas;
- 7) diskurso analizė yra interpretacinė ir aiškinamoji;
- 8) diskursas yra socialinio veiksmo forma (Fairclough, Wodak, 1997).

Atsižvelgiant į teoretikų mintis, šiame darbe kritinė diskurso analizė panaudojama dokumentikos tyrimui analizuojant filmų tekstinę informaciją. Galima teigti, kad dokumentiniai filmai (tekstai) konstruoja politinius įvykius ir tampa šių įvykių visuomenės vertinimo / supratimo standartu. Šiuo atveju kritinė diskurso analizė padeda ištirti filmų tekstus, atskleidžiant socialinius santykius ir galios struktūras bei ideologinius reikšmių kūrimo principus, t. y. diskursas formuojamas visuomenės įtakos grupių, o pats tekstas naudojamas kaip įrankis formuoti socialinę tikrovę.

Kritinė diskurso teorija, anot Forsterio, yra lanksti ir leidžia analizuoti, kaip minėta, žodinę, garsinę, vizualią medžiagą, todėl yra tinkamas įrankis filmų

analizei (Forster, 2014). Kaip teigia Wodakas ir Weissas, kalba negali būti tokia veiksminga / galinga, jeigu ji paliekama viena, galią jai sukuria jos vartotojai (Wodak, Weiss, 2003), todėl diskursas turėtų būti analizuojamas kartu su kitais socialiniais įvykiais ir praktikomis, tokiais kaip egzistuojanti aplinka, jos dalyviai bei jų socialiniai santykiai. Kaip minėta, ši analizė padeda atskleisti užslėptas teksto prasmes ir jas išanalizuoti, pristatyti socialinius diskurso aspektus. Tuo labiau kad Fairclougho pasiūlytas metodas leidžia nustatyti tekstų ideologinį aspektą ir galios dominavimą.



5 schema. Kritinės diskurso analizės modelis pagal Faircloughą (1995)

Šiuo atveju Fairclougho išskiriami trys diskurso aspektai / dimensijos:

- Analizuojamas objektas (garsinė, žodinė, vizuali medžiaga).
- Procesas, kurio metu objektas (filmas) yra sukuriamas, ir kūrinio santykis su žiūrovu.
- Sociokultūrinės sąlygos, kurios turi įtakos kūrybos ir kūrinio suvokimo procesams.

Kiekviena ši dimensija analizuojama pasitelkiant:

- Tekstinę analizę (aprašymas).
- Procesinę analizę (angl. *processing*) (interpretacija). Analizuojant filmus kaip tekstą, svarbus tampa ir filmo gamybos procesas, pradedant nuo režisieriaus ir gamybos šalies, ir kitos kontekstinės informacijos, kuri gali

būti svarbi teksto analizei, įtraukimas. Kartu atkreipiamas dėmesys, kaip kūrinys pasiekia auditoriją ir yra jos priimamas.

- Socialinę analizę (paaiškinimas). Analizuojami socialiniai veiksniai, turintys įtakos diskurso formavimui (žr. 5 schemą).

Tekstinė analizė. Pasirinktiems filmams analizuoti pasitelkiama tekstinė analizė, kuri yra plačiai taikoma medijų, komunikacijos ir populiariosios kultūros tyrimuose (McKee, 2003). Tokia analizė, kaip teigia Jasonas Bainbridge'as, yra itin paranki analizuojant įvairius medijų tekstus, pavyzdžiui, reklamą, naujienų naratyvus, televizijos serialus ir filmus (Bainbridge, 2015). Ši mokslinių tyrimų prieiga skirta analizuoti tekstų turinį ir prasmę ar tekstų struktūrą ir diskursą. Kaip teigiama SAGE kokybinių tyrimų metodų enciklopedijoje („The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods“), tekstinė analizė siejama su daugybe kokybinių metodų, tokių kaip turinio analizė, semiotinė analizė, fenomenologinė analizė ar hermeneutinė teksto interpretacija bei žanrų analizė, mizanscenų analizė, naratyvo analizė, diskurso analizė, postmodernistinė teksto analizė ar kt. (2008).

Pats filmas, kaip minėta, gali būti laikomas tekstu – vaizdinės ir garsinės formos kūrinium, tad šis kokybinio tyrimo metodas leidžia atskleisti filmuose kuriamas prasmes ir perduodamus pranešimus. Tekstinė analizė padeda suvokti kūrinio konstravimo principus, tyrėjas pasirenka naudotis savo tyrime tekstone analize, kai nori sužinoti teksto prasmę, kaip tas pats tekstas susijęs su kitais to paties pobūdžio tekstais ar kaip tas pats tekstas veikia, reflektuoja ar paneigia visuomenės požiūrį į tam tikrą temą / problemą (Allen, 2017).

Taigi tekstinė analizė paprastai yra kokybinė, be pagrindinės teksto analizės, koncentruojamasi į ideologiją bei kultūrą, kurios reiškiasi tekste, t. y. tekstas egzistuoja kaip diskursyvių strategijų rinkinys, atsirandantis tam tikrame kultūriniame lauke (Barthes, 1972). Tekstinė analizė nepateikia vienos teisingos teksto interpretacijos, bet leidžia identifikuoti galimas reikšmes, kita vertus, svarbu, kad analizuojant tekstą, tyrimo rezultatai nebūtų paveikti tyrėjo subjektyvumo, todėl prieš analizuojant reikia susipažinti su kūrinio kontekstu: kas sukūrė tekstą, kokie yra autorių ketinimai, ar yra numatoma auditorija, taip pat skirti dėmesio konkrečiam teksto savybėms ir platesniam kontekstui (kaip tekstas susijęs su kitais to paties autoriaus tekstais) (Given, 2008). Kaip teigia Johnsonas, teksto nagrinėjimas turi būti atviras ir daugiasluoksnis, t. y. analizuojamos ne tik dominuojančios struktūros, bet ir kitos, kurios gali išsiskirti tik kaip fragmentai ar būti alternatyva dominuojančiosioms (Johnson, 1986).

Procesinė analizė. Analizuodamas, interpretuodamas gamybos (kūrybos) ir vartojimo (priėmimo) procesus, Faircloughas išskiria pagrindinius dalykus, kurie reikalauja tyrėjo dėmesio:

- Situacinis kontekstas – produkcijos gamybos laikas ir vieta. Šiuo atveju nustatoma, ar produkcijos gamybos laikas ir vieta turi įtakos teksto interpretavimui ir kokia ta įtaka.
- Intertekstualus kontekstas – santykis tarp diskurso kūrėjų ir gavėjų.

Jau pirmoje disertacijos dalyje buvo analizuojami išoriniai ir vidiniai veiksniai, turintys įtakos kūrėjui ir galintys veikti filmo turinį bei perduodamą pranešimą. Tarp minėtų veiksmų atsiranda ir rėmėjų pagalba, institucinis santykis (pvz., filmas kuriamas televizijos iniciatyva) ar asmeninis santykis su pateikiama tema.

Dokumentinis filmas, kaip minėta, yra tikrovės konstruktas, pirmiausia dėl to, kad daugelis kūrėjų tiesiogiai nedalyvavo Ukrainos Maidane ar susirėmimuose Rytų Ukrainoje, net jeigu jie ir yra kaip įvykio liudytojai – įvykius perteikia iš savo perspektyvos. Tad kuriamas pranešimas priklauso ir nuo informacijos šaltinių ir jų pateikiamos medžiagos, todėl, kaip teigia Carvalho, diskurso analizė turėtų atspindėti ir šaltinius, ir socialinius veikėjus bei pačius kūrėjus kaip diskurso formuotojus (Carvalho, 2008).

Socialinė analizė. Kaip teigia Faircloughas, paaiškinimo stadijos tikslas – atskleisti diskursą kaip socialinio proceso dalį, parodant, kaip pats diskursas yra nulemtas socialinių struktūrų ir kokią efektą jis sukuria: palaiko tą patį diskursą ar jį keičia (Fairclough, 1989). Šiuo atveju pristatoma egzistuojanti ideologija platesniame socialiniame ir kultūriniame kontekste, kuriame ir skleidžiasi galios santykiai.

Detalesnė socialinė analizė paremta ir Fairclougho išskirtais veiksniais:

- Situacinis veiksnys – situacija, kurioje reiškiasi diskursas.
- Institucinis veiksnys – instituciniai galios santykiai.
- Socialinis veiksnys – normos ir vertybės.

Žvelgiant į kino tyrimus, galima pastebėti kritinio diskurso analizės sąsajas su Munsterio ir Sylvesto formuluojamu filmų analizės modeliu, kuris iš dalies atspindi visas Fairclougho pasiūlytas analizės dimensijas. Kaip teigia ir Munsteris bei Sylvestas, filmas analizuojamas pirmiausia atkreipiant dėmesį į produkcijos gamybą, finansavimą, sklaidą, siekiamą daryti įtaką auditorijai (nacionaliniu ar tarptautiniu lygmeniu) (Munster, Sylvest, 2015a).

Taigi pagrindiniai dalykai, kurie turi būti aptarti šiuo lygmeniu, yra:

- Politinės ir ekonominės sąlygos, kurios turėjo įtakos filmo kūrybai, sklaidai ir suvokimui.
- Ar filmas turi politinę darbotvarkę? Kaip ji atskleidžiama ir plėtojama?
- Kaip filmo rinkodara, sklaida ir populiarumas prisideda prie filmo daromos įtakos?

Šiuo atveju išryškėja ideologiniai filmo kūrimo ir temos perteikimo aspektai bei politinės intencijos, kurios gali būti siejamos tiek su kūrinio autoriumi, tiek su instituciniu aparatu. Taip pat svarbu atkreipti dėmesį ne tik į filmo kūrimą nacionaliniu lygmeniu, bet ir į tolesnę jo sklaidą, apdovanojimus ir pripažinimą tarptautiniu mastu, kurie turi įtakos tematikos / problematikos politiniam įvertinimui ir kartu auditorijos poveikimui bei sprendimų priėmimui.

Kitas analizės lygmuo apima tematikos / problematikos perteikimą, atkreipiant dėmesį į argumentavimo strategijas, filmavimo techniką, estetiką, t. y. kaip žiūrovams perteikiama pagrindinė filmo idėja (Munster, Sylvest, 2015a). Šiuo atveju analizės metu atsakoma į klausimus:

- Kokios temos ir kaip įtraukiamos į filmą? Ar filmas atspindi tam tikros grupės poziciją?
- Kaip filme dėliojami argumentai, kokiomis priemonėmis jie įtvirtinami?
- Kas patenka / nepatenka į kadražą?
- Kaip įtvirtinamas autentiškumas (filmavimo technika; teorinis pagrindimas)?

Šis analizės lygmuo tiesiogiai susijęs su dokumentinio filmo retorika: įrodymų pateikimu, argumentavimu, autentiškumu ir pan. Analizės objektu tampa pats filmo turinys ir pateikimo forma. Tyrimo pagrindui suformuluoti toliau ir naudojamos Munsterio ir Sylvesto pateikiamos trys dokumentinio kino reprezentacijos strategijos¹⁵:

Pirmoji strategija atitinka Nicholso *ekspozicinę dokumentiką*. Ši strategija aiškiausiai siejama su politiškumu, kai filme pateikiamas pranešimas daro įtaką ne tik įvykių supratimui, bet ir politiniam veikimui. Svarbus tampa turinio analizavimas, naratyvo kūrimas, o žodinės struktūros naudojamos perteikti pranešimą, t. y. svarbu auditoriją įtikinti, supažindinti remiantis žodiniais pranešimais, kurie papildomi vaizdais ir kitais garsais. Anot Sylvesto ir Munsterio, šis mokomasis modelis vyrauja daugelyje televizinės dokumentikos filmų, auditorija tiki / pasitiki, kad juose pateikiamas neutralus turinys (Sylvest, Munster, 2015a).

¹⁵ Strategijos trumpai pristatytos ir disertacijos įvade.

Antroji strategija paremta rodymu ir atitinka Nicholso *stebimąją dokumentiką*. Ši strategija kelia abejonių dėl kritinės nuomonės formavimo ir interpretavimo, kaip teigia Aufderheide, politinis ir socialinis įvykių kontekstas šioje strategijoje išnyksta, lieka tinkamai nepateiktas, todėl žiūrovas, matydamas įvykius, interpretuoja juos pagal savo supratimą (Aufderheide, 2007).

Trečioji strategija siejama su pirmųjų strategijų deriniu ir atitinka Nicholso *refleksyviąją dokumentikos strategiją*. Ji siejama su realybės konstravimo principų atskleidimu, t. y. siekiama pristatyti keletą skirtingų požiūrių, juos lėmusias aplinkybes, galios santykius, ideologinį aparatą ir pan. Šiuo atveju dekonstruojama tiesos sąvoka ir jos kūrimo mechanizmai. Sylvestas ir Munsteris pažymi, kad trečioji strategija gali būti siejama su paaiškinimu, kaip konstruojamas tam tikras požiūris į problemą, iš kieno perspektyvos jis pateikiamas (Sylvest, Munster, 2015a).

Paskutinė strategija disonuoja su pirmaisiais dviem požiūriais. Šiuo atveju teigiama, kad neįmanoma atskleisti tiesos „iš ekrano“, t. y. pats vaizdas neatskleidžia tiesos, taip pat negalima atskleisti tiesos nuodugnai neįsigilinus į tai, kas lėmė vieną ar kitą požiūrį, todėl svarbiausia yra ideologinio aparato, lėmusio vieno ar kito požiūrio atskleidimą filme, analizė. Kaip kad teigia Butler, žiūrovas filme susiduria su pateikta įvykių interpretacijos analize (Butler, 2007). Keliamos abejonės, ieškoma kitų įvykių priežasčių ir aplinkybių. Kartu Nicholsas teigia, kad svarbiausia yra ne pateikti kuo daugiau versijų, bet kvestionuoti jas. Kvestionuoti, ar tai tiesa, arba nepriimti to kaip vienintelės tiesos.

Kita vertus, disertacijos autorė pasitelkia visas Nicholso išskirtas reprezentacijos strategijas: *poetinę, stebimąją, interaktyviąją, ekspozicinę, refleksyviąją, performatyviąją*, kurios įrėminamos pagal tas pačias Sylvesto ir Munsterio nustatytas atskirtis tarp žodinėmis struktūromis pateikiamos reikšmės ir argumentų (*saying*) bei vizualiosios dalies (*showing*) formuojamų pareiškimų, apimančių ir vaizdą, ir garsą (6 lentelė).

Krizė gali būti pristatoma iš skirtingų pozicijų, kaip minėta, reprezentuojama kaip vieno asmens individuali istorija ir patirtys, išgyvenamos krizės laikotarpiai, taip pat gali būti atskleidžiami tam tikros visuomenės grupės išgyvenimai. Toliau galima žvelgti, kokį poveikį turėjo krizė visai šalies visuomenei, kaip paveikė socialinę ir politinę struktūrą, koks šios krizės poveikis tarptautiniu mastu. 6 lentelėje parodyta, kaip krizė gali būti perteikiama remiantis skirtingomis

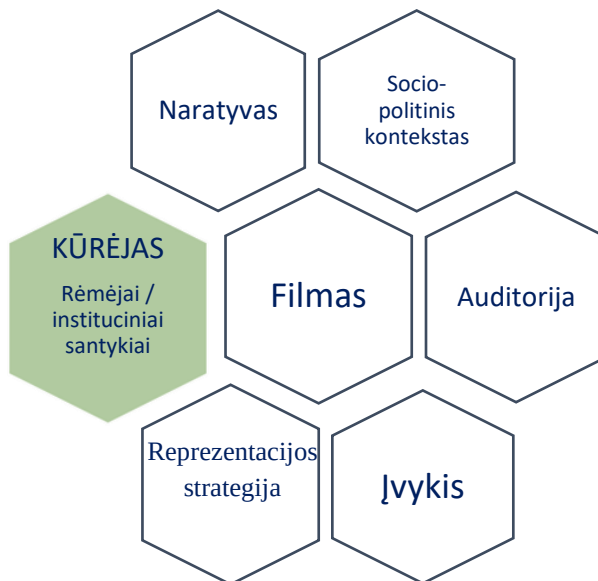
	<i>Poetinė dokumentika</i>	<i>Stebimoji dokumentika</i>	<i>Refleksyvioji dokumentika</i>	<i>Performatyvioji dokumentika</i>	<i>Ekspozicinė dokumentika</i>	<i>Interaktyvioji dokumentika</i>
<i>Kuo paremta reprezentacijos strategija?</i>	Vaizdas	Vaizdas	Žodinė medžiaga ir vaizdas	Žodinė medžiaga ir vaizdas	Žodinė medžiaga ir vaizdas	Žodinė medžiaga
<i>Funkcija</i>	Meniška išreikšti	Užfiksuoti	Atskleisti ir (ar) kritikuoti	Išreikšti asmeninę patirtį	Ištirti / edukuoti	Perteikti liudijimą
<i>Krizės refleksija dokumentikoje</i>	Estetinė krizės išraiška	Krizės eigos ir (ar) padarinių fiksavimas	Perteikiamas krizės konstravimo procesas medijose	Perteikiamas asmeninis kūrėjo santykis su krize	Tiriamos krizės priežastys, plėtojimasis ir pasekmės	Atskleidžiamos krizės patirtys
<i>Politinės / socialinės tematikos pateikimas</i>	Meninis realybės konstravimas, nėra aiškiai pateikiamo pranešimo, priklauso ir nuo žiūrovo interpretacijos	Labiau siejamas su fiksavimu, įamžinimu nei analize	Siekama atskleisti tikrovę, reprezentuojant jos kūrimo procesą	Tampama filmo herojumi, siekiama politinę problematiką vizualizuoti per videodienoraštį	Paremta tyrimu, siekiama atsiriboti nuo emocijų ir pateikti mokslinį ar žurnalistiniu tyrimu pagrįstą įvykių vertinimą	Dažnai naudojama politinėje dokumentikoje, tematika atskleidžiama per individualią kiekvieno asmens prizmę, nevengiant emocionalumo

6 lentelė. Reprezentacijos strategijos (sudaryta autorės, remiantis Nicholso, Munsterio ir Sylvesto medžiaga)

strategijomis. Dėl to, autorės nuomone, platesnis strategijų apibrėžimas leidžia išsamiau analizuoti, kaip kuriamas Ukrainos krizės paveikslas, neapsiribojant tik trimis modeliais.

Kiekvienas dokumentinis filmas, net ir analizuojantis tuos pačius įvykius, gali juos atskleisti skirtingai, t. y. naudoti skirtingus argumentus, faktus, paaiškinimus ir t. t. Režisierius šiuo atveju pasirenka, kuriuos aspektus pateikti žiūrovui, todėl svarbu, kaip tie patys įvykiai / tikrovė yra konstruojami skirtingų kūrėjų, kurių kiekvienas bando įtikinti pateikiamos informacijos teisingumu ir tikrumu. Kūrėjas pasitelkia retorines technikas, bandydamas įtikinti savo auditoriją ir ieškodamas argumentų savo kuriamoms tiesoms įtvirtinti, todėl analizuojama filmų retorika, pateikiami įrodymai ir naudojamos propagandinės technikos. Taip pat, atsižvelgiant į taikomą strategiją, galima išskirti pagrindines dokumentinio kino funkcijas.

Kaip minėta, galios santykiai yra diskursyvūs, t. y. galia yra formuojama ir perduodama naudojantis diskursu. Analizuojant skirtingų šalių filmus, matoma galios santykių raiška per skirtingus diskursus. Tekstai analizuojami kritiškai, t. y. siekiant atskleisti jų kūrimo strategijas, kurios gali būti nulemtos ir ideologinio aparato. Pati pasirinkta reprezentacijos strategija negali būti tiesiogiai siejama su *minkštosios galios* ar propagandos sąvokomis, bet atsižvelgiama į pasitelkiamus šaltinius, naudojamas įtikinėjimo technikas ir vyraujančią ideologiją.



6 schema. Dokumentinio filmo analizės dedamosios (sudaryta autorės)

Taigi kritinė diskurso analizė pasirinkta dėl galimybės analizuoti dokumentinius filmus įtraukiant skirtingus veiksnius, kurie vienas su kitu koreliuoja: analizuojamas tekstas nėra atsietas nuo sociopolitinės situacijos bei diskursyviosios praktikos (6 schema); filmas kaip produktas ne tik palaiko ar sustiprina kūrėjo pasirinktą naratyvą, bet ir „transformuoja“ įvykį auditorijai, kad ji gautų ir informaciją, ir tam tikrą inspiraciją.

1.3. Filmų atrankos kriterijai

Šiandieninės technologinės galimybės leidžia tapti svarbių politinių įvykių stebėtoju, t. y. juos stebėti namuose ir viešose erdvėse esančiuose ekranuose. Dokumentinio kino kūrėjai pasitelkia įvairius kanalus auditorijai pasiekti – festivalius, televiziją, užsakomųjų vaizdo paslaugų platformas, socialines medijas ir specialiąsias peržiūras, skirtas bendruomenėms. Disertacijoje analizei pasirinkti tik tie filmai, kuriuose galima aiškiai identifikuoti filmų kūrėjus, kilmės šalį ir išleidimo metus. Kitas svarbus kriterijus – filmai yra pritaikyti tarptautinei auditorijai – turi subtitrus anglų kalba. Šis kriterijus pasirinktas atsižvelgiant į tai, kad tiriamas dvišalis politinis konfliktas, kurį sprendžia tarptautinė politinė ir pilietinė bendruomenė. Tyrimo autorė atsiriboja nuo socialinėse medijose esančių dokumentinių filmų, kurie neturi minėtos informacijos, o ir vienintelė sklaidos priemonė yra socialiniai tinklai. Disertacijos autorė peržiūrėjo daugiau kaip 42 filmus įvairiuose sklaidos kanaluose ir išsamiai analizei atrinko 31 filmą, atitinkantį šio darbo teorinėje dalyje pateiktas dokumentinio kino žanro apibrėžtis. Juose išsamiai atskleidžiama politinių įvykių problematika, atliekama įvykių analizė, žiūrovui pateikiama daug kontekstinės informacijos, siekiama informuoti, paveikti.

Kaip jau rašyta, Ukrainoje 2013 metų pabaigoje prasidėjus protestams prieš sprendimą nepasirašyti asociacijos sutarties su Europos Sąjunga ir vykdomą prorusišką politiką, kino kūrėjai pradėjo gilintis į situaciją. Tad pirmieji dokumentiniai filmai šia tematika pasirodė 2014 metais. Nuo 2018 metų dokumentinių filmų Ukrainos krizės tematika akivaizdžiai sumažėjo, ypač Vakarų šalyse, nors karo veiksmai vis dar tęsiasi. Šiuo atveju 2014–2017 metus galima vertinti kaip dokumentinių filmų Ukrainos krizės tematika piką. Tad disertacijoje daugiausia dėmesio skiriama būtent minėtais metais sukurtų filmų analizei. Disertacijoje analizuojami Ukrainos, Rusijos ir Vakarų šalių filmai, kuriuose taikomos skirtingos Ukrainos krizės reprezentacijos formos ir komunikuojamos skirtingos ideologijos.

Kaip minėta, pasirenkami šie dokumentinių filmų paieškos šaltiniai: oficialūs šalių filmų katalogai, kuriuose nurodomi tam tikrais metais išleisti / planuojami išleisti filmai; dokumentinio kino festivalių programos ir aprašai, *Youtube* kanalai, televizinės dokumentikos atveju naudojamos TV mediatekos su įkeltais dokumentiniais filmais, taip pat IMBD svetainė, kurioje išskiriami filmai Ukrainos krizės tematika¹⁶, įvairios filmų peržiūros platformos (pvz., *dafilms.com*, *journeyman.tv*).

¹⁶ Films on Russian military intervention in Ukraine (Crimea). Prieiga internete: <https://www.imdb.com/list/ls025231441/>

2. Galios santykiai ir Ukrainos krizės projekcija politinėje dokumentikoje

2.1. Sociopolitinės situacijos analizė Ukrainos krizės kontekste

Nacionalinė ideologija daro įtaką istorinių įvykių suvokimui, t. y. jų interpretacijai, o ir pačios ideologijos plėtojimasis priklauso nuo istorijos / istorinių įvykių. Ideologija tampa sisteminiu santykių ir įvaizdžio kūrimo tarp Savęs ir Kito šaltiniu, taip pat ji gali sustiprėti ar susilpnėti atsižvelgiant į vietinės reikšmės ar tarptautinius įvykius. Taigi, analizuojant Ukrainos krizės reprezentacijas dokumentiniuose filmuose, svarbu išigilinti į skirtingų pusių (Ukrainos, Vakarų šalių ir Rusijos) ideologiją, geopolitinius sprendimų priėmimo ir jų paaiškinimo procesus.

Ukrainiečių protesto judėjimas tapo žinomas kaip „Euromaidanas“ dėl savo šalininkų poreikio glaudžiau bendradarbiauti su Europos Sąjunga. Vyriausybės smurtas prieš protestuotojus tik sustiprino „Euromaidano“ rėmėjus, ypač po 2014 metų vasario mėnesį įvykusių smurtinių įvykių, kai maždaug 100 žmonių mirė abiejose barikadų pusėse (Biersack, O’Lear, 2014). Kaip teigiama, prieš valdžios sprendimus aktyviau protestavo jaunesnioji karta ir stipri pilietinė visuomenė, kuri žvelgia į Vakarus ir siekia atitolti nuo posovietinės praeities (Pridham, 2014), todėl ir pats protestas interpretuojamas kaip pasirinkimas tarp Rytų ir Vakarų.

Pačioje Ukrainoje padėtis nėra vertinama vienodai. Iš vienos pusės, įvairiose žiniasklaidos priemonėse buvo atkreipiamas dėmesys į sustiprėjusį ukrainiečių identiteto jausmą, pasididžiavimą buvimu Ukrainos valstybės piliečiu, stipresnę ryšį su tautos simboliais, didesnę solidarumą su tautiečiais, pasirengimą apginti Ukrainą ar dirbti Ukrainai, taip pat dažnai minimas padidėjęs pasitikėjimas žmonių galia pakeisti šalies raidą geresne linkme. Dauguma kalba apie savo pačių ar aplinkinių žmonių patirtį, o kai kurie apibendrina individualius potyrius ir apibūdina juos kaip naujos tautos gimimą. Kita šio ukrainiečių susivienijimo pusė yra atsiskyrimo nuo Rusijos ar netgi priešiško požiūrio, kuris visų pirma yra nukreiptas į valstybę (kartais ir į Rusijos piliečius, kurie, kaip manoma, iš esmės remia agresyvią valstybės politiką Ukrainos atžvilgiu (Kulyk, 2016)). Taigi Ukrainos revoliucija ir tolesni įvykiai paskatino ukrainiečių identiteto pokyčius – pradėjo ryškėti stipresnis Ukrainos tapatybės ir politinės vienybės jausmas.

Kita vertus, rusiškai kalbantys regionai išreiškė baimę dėl augančio Ukrainos nacionalizmo ir „Dešiniojo sektoriaus“ iškilimo. Pasikeitusi Ukrainos politika lėmė ir įstatymų dėl rusų kalbos vartojimo pasikeitimą: rusų kalba buvo išstumama iš mokyklų, radijo ir televizijos (Molchanov, 2017). Krymo aneksija paskatino separatistines nuotaikas ir kitose Ukrainos dalyse – Donecke,

Luhanske, Odesoje ir kt. Žvelgiant į tyrimų rezultatus matyti, kad šiuo atveju ukrainiečiai susiskaldę: 2013 metų gruodžio mėnesį atliktas tyrimas parodė, kad ukrainiečių, norinčių palaikyti glaudesnius ryšius su Rusija, skaičius buvo lygus skaičiui tų, kurie skatina glaudesnius ryšius su Europa (Charap, Darden, 2013).

Kaip teigia Samokhvalovas, tiek Ukrainos valdžia, tiek visuomenė nesiekia supriešinti proeuropietišką ir prorusišką pažiūrų žmonių, jų vertybinės orientacijos, bet, atvirkščiai, stengiasi suderinti skirtingus naratyvus: nauja „susitaikymo“ paradigma atmeta išskirtinius politinius etninio nacionalizmo pasirinkimus ir numato dialogą ir derybas, šie požymiai kartu atspindi pilietinį nacionalizmą (Samokhvalov, 2015). Bandoma atrasti jungtį su visais Ukrainos piliečiais ne per kalbą, kultūrą, bet per pilietybės institutą, teritoriją ir įstatymo viršenybės principą.

Pati Ukrainos krizė, kaip minėta, negali būti vertinama tik kaip nacionalinė krizė, nes yra itin reikšminga tarptautinių santykių kontekste, analizuojant Vakarų šalių ir Rusijos santykius. Pasitelkiant tarptautinių santykių teoriją galima mąstyti apie vertybes ir interesus užsienio politikoje. Realizmo teorijoje vertybės yra susijusios su galia, statusu ir prestižu. Vertybinis pamatas gali būti naudojamas valstybės sustiprinimui, kaip vykdomos užsienio politikos palaikymo šaltinis, arba gali tapti pretekstu įtvirtinti valstybės interesus (Tsygankov, 2015), t. y. vertybės yra pamatas, susijęs su tarptautinės politikos konstravimu. Kita vertus, kaip pažymi Tsygankovas, šiandieninio realizmo teorija vertybių kategoriją pakeičia kita – nacionalinių interesų kategorija (Tsygankov, 2015). Anot Samokhvalovo, tiek ES, tiek Rusija siekia, kad Ukraina priimtų tas politines praktikas, vertybes, kurios turi tiesioginį santykį su minimų šalių interesais ir jų vizijomis apie pasaulio tvarką: ES siekia paskatinti Ukrainą keliauti demokratijos keliu ir gerbti žmogaus teises, o Rusija – įgyvendinti savo suverenios demokratijos modelį (Samokhvalov, 2015)¹⁷. Tad kiekviena pusė savo poziciją bando pateikti iš savo perspektyvos, pagrįsdama ją ideologiniu, vertybiniu principu.

Vertybių klausimas tiesiogiai susijęs su galios sąvoka, kai, pvz., siekiama apsaugoti vertybes nuo išorės grėsmių arba jas skleisti už nacionalinės valstybės ribų. Tsygankovas teigia, kad Vakarų valstybės linkusios savo vertybes vadinti universaliomis, o toks apibrėžimas kartu leidžia jas pasitelkti siekiant savų

¹⁷ Rusija pagal „Freedom House“ tyrimą priskiriama prie autoritarinių valstybių, bet, kaip pažymi autorius, pati Rusija save pristato kaip suverenią demokratiją. „Freedom in the World 2019“. Prieiga internete:

https://freedomhouse.org/sites/default/files/Feb2019_FH_FITW_2019_Report_ForWeb-compressed.pdf

interesų, galios panaudojimo (Tsygankov, 2015)¹⁸. Taigi ES demokratijos modelis tapo egzistencine grėsme Rusijos režimui. Rytų kaimynystės politinė dinamika parodė, kad ES turi didelę traukos galią regione, nors ji niekada nieko nepasiūlė ar nepažadėjo gretimoms valstybėms. Tuo pačiu metu Rusija sukūrė alternatyvų plėtros modelį ir paramos šaltinį, kuris buvo patrauklus autoritarinėms posovietinėms valstybėms (Raik, 2019).

Čia pasidaro svarbus ir pats konflikto vertinimas. Kaip teigia Manoli, Vakarai Ukrainos konfliktą pateikė kaip Ukrainos žmonių protestą prieš Maskvos primestą sprendimą nepasirašyti asociacijos sutarties ir pasirinkimo teisės suvaržymą (galimybė laisvai pasirinkti šalies geopolitinę orientaciją). Rusija tuos pačius įvykius aiškina kaip Vakarų siekį destabilizuoti padėtį ir nuversti demokratiškai išrinktą prezidentą, kuris yra prorusiškų pažiūrų (Manoli, 2018). Rusija konfliktą apibūdina kaip vidinį, t. y. pilietinis karas tarp valdžios ir vietinių sukilėlių. Oleksandras Merezhko, vertindamas situaciją iš tarptautinės teisės perspektyvos, pabrėžia, kad Krymo aneksija ir vykstantis konfliktas Rytų Ukrainoje turi būti vertinami kaip Rusijos karo veiksmai prieš Ukrainą. O remiantis tarptautinės teisės normomis, Rusijos veiksmai prieš Ukrainą gali būti vertinami kaip agresijos panaudojimas, karas, ginkluota ataka, nelegalus jėgos panaudojimas (Merezhko, 2015). Bowringas šiuo atveju, atskleisdamas kitos pusės – Rusijos – atsaką į Ukrainos konfliktą, pamini oficialų dokumentą „Teisiniai argumentai dėl Rusijos pozicijos Krymo ir Ukrainos klausimu“ („Legal arguments for Russia’s position on Crimea and Ukraine“), kuriame Krymo referendumas ir aneksija pateisinami kaip įgyvendinama Krymo gyventojų apsisprendimo teisė (Bowring, 2018). Autorius kvestionuoja tokius Rusijos argumentus pagrindžiant Krymo aneksiją.

Išsamiau analizuojant skirtingas pozicijas, verta labiau įsigilinti į ideologinį Rusijos ir Vakarų valstybių konstruktą. Kaip teigia Tsygankovas, Rusijos tarptautinių santykių politika paremta trimis ideologinėmis tradicijomis, kurias galima apibrėžti kaip: orientavimąsi į Vakarus (angl. *Westernism*), valstybės vaidmens išplėtimą (angl. *Statism*), civilizacijų plėtrą ir susidūrimą (angl. *Civilizationism*). Jose Vakarų kultūros sklaida, nepriklausoma valstybės idėja ir skirtingų civilizacijų susidūrimas leidžia atskleisti Rusijos ideologinį poveiklį.

¹⁸ Kaip atsaką į Rusijos veiksmų ES taikė jai skirtingo poveikio priemones, o kai buvo numuštas lėktuvas MH17o – plačias ekonomines sankcijas. Ekonominės ES sankcijos Rusijai po Krymo aneksijos skirtos sustabdyti Rusijos veiksmus prieš Ukrainą ir atkurti jos suverenitetą. Kita vertus, čia taip pat susikirto ES vertybinė pozicija ir ekonominiai bei saugumo aspektai – priklausomybė nuo Rusijos dujų ir pan.

Rusijos idėja:

1. Orientacija į Vakarus. Šios idėjos šalininkai teigia, kad Rusija panaši į Vakarus, kurie laikomi gyvybinga ir pažangia civilizacija, o Rusijos ryšys su Vakarais grindžiamas tokiomis bendromis vertybėmis kaip demokratija, žmogaus teisės ir laisvoji rinka. Šiuo atveju Rusija turėtų stengtis įgyti Vakarų galios statusą.
2. Valstybės vaidmens išplėtimas. Steitizmo šalininkai Rusijos idėją prilygina stiprios, nepriklausomos valstybės idėjai, pabrėždami valstybės gebėjimą valdyti ir išsaugoti socialinę ir politinę tvarką. Kartu išskiriant išorines grėsmes valstybei iš Vakarų ir Rytų (priklausomai nuo situacijos). Svarbu pabrėžti, kad steitizmas negali būti vertinamas kaip antivakarietiška politika, priešingai, siekiama, kad Vakarai pripažintų Rusijos ekonominę ir karinę galią, turimus pajėgumus.
3. Civilizacijų susidūrimo idėja Rusijos ir Vakarų ideologines tradicijas laiko priešprieša viena kitai, tad Savęs ir Kito santykis pateikiamas remiantis kultūrinėmis prieštaromis, t. y. Rusijos vertybės priešingos Vakarų vertybėms ir šiuo atveju Rusijos tikslas yra skleisti savo vertybinę poziciją (Andrei P. Tsygankov, Pavel A. Tsygankov, 2010).

Remiantis pateiktomis ideologinėmis tradicijomis galima analizuoti Rusijos ir Vakarų santykius Ukrainos krizės kontekste, kur svarbiausią ideologinį pamatą sudaro idėjos, besiremiančios „Mes“ ir „Jie“ (Vakarai) priešprieša. Tarp Rusijos ir Vakarų yra reikšmingų kultūrinių skirtumų, turinčių įtakos geopolitinei situacijai ir tarptautinės politikos plėtojimui. Rusija vis labiau priešinasi ir atmetė ES normas, susijusias su vidaus politika ir tarptautine tvarka, gynė savo suverenios demokratijos modelį ir vykdė regioninės integracijos projektus. Taip pat, pasinaudodama savo galia, įsiskverbė į Ukrainos kultūrinį, socialinį ir verslo sektorius, paversdama Ukrainą paklusnia sąjungininke. ES pastangos skatinti tarpusavio priklausomybę ir praktinį bendradarbiavimą su Rusija per saugumo, stabilumo prizmę ir netgi plėtojamos Rusijos demokratizacijos priemonės nepadėjo pasiekti norimų rezultatų (Raik, 2019).

Tos pačios ideologinės tradicijos turi įtakos ir Rusijos kišimuisi į Ukrainos nacionalinę politiką. Toras Bukkvollas pateikia dominuojančius paaiškinimus, kurie skirti atskleisti Rusijos intervenciją į Ukrainą:

- a) Rusai ir ukrainiečiai apibrėžiami kaip tie patys žmonės, o jeigu ukrainiečiai savo tapatybe yra tie patys žmonės kaip ir rusai, tada jų negalima atskirti,

panaudojant politines struktūras, kartu negalima žiūrėti į ukrainiečius kaip į atskirą tautą¹⁹.

- b) Vakarai, panaudodami karines, ekonomines, politines priemones, skatina sukilimus prieš egzistuojantį režimą ir siekia savo geopolitinių tikslų Rusijos sąskaita.
- c) Vakarai veikia Rusijai už nugaros ir plečia savo įtakos teritoriją (Bukkvoll, 2016).

Šie dominuojantys paaiškinimai leidžia suvokti ideologinius ir geopolitinius politinių sprendimų priėmimo aspektus. Pirmasis vyraujantis Rusijos veiksmų Ukrainoje paaiškinimas gali būti siejamas su „Rusų pasaulio“, kurio pamatas yra santykis su Rusija, rusų kalba, rusų kultūra, idėja. Kaip teigia Iaroslavas Kovalchukas, „Rusų pasaulio“ idėja gyvuoti pradėjo nuo 2006 metų ir nuo to laiko tapo Rusijos *minkštosios galios* įrankiu. Remiantis šia idėja siekiama suvienyti visus rusiškai kalbančius žmones ir sukurti rusakalbę kultūrinę, ideologinę, istorinę, socialinę, politinę ir informacinę erdvę kaip alternatyvą Sovietų Sąjungai. Tai tampa tam tikru įrankiu siekiant kištis į kitų valstybių politiką, teigiant, jog siekiama apsaugoti visus, kuriems artima „Rusų pasaulio“ idėja (Kovalchuk, 2015). Rusų santykis su ukrainiečiais dažnai laikomas *brolišku*, todėl egzistuoja pasipriešinimas Vakarų šalių vykdomai politikai – Ukrainos įtraukimui į Vakarų šalių vertybių sistemą.

Ideologinė kova tarp Rusijos ir Vakarų siūlo ir skirtingus ideologinius modelius Ukrainai ir jos visuomenei, kurie susiję ne tik su vertybiniu pamatu, bet ir istorijos suvokimu / interpretacija. Kaip teigia Samokhvalovas, ES Ukrainai siūlo modernų, demokratiją paremtą kelią, kurio pagrindinės vertybės yra žmogaus teisės ir laisvės, sudarančios visuomenės pamatus. Taip pat svarbiu elementu tampa sovietinės istorijos atmetimas, ukrainiečių kalbos plėtra – naujos visuomenės kūrimas ir įsiliejimas į ES. Rusija, atvirkščiai, siūlo Ukrainai ideologiją, paremtą jų bendros sovietinės ir posovietinės praeities šlovinimu su visais pranašumais ir trūkumais. Kartu Rusijos ideologija plėtojama remiantis Rusijos teise jai priimtinais būdais tapti „normalia“ Europos šalimi (Samokhvalov, 2015).

Šiuo atveju proukrainietiškas naratyvas nukreiptas prieš sovietinę praeitį ir ją pateikia iš neigiamos perspektyvos, o ukrainiečių įvaizdis konstruojamas kaip nukentėjusiųjų. Prosovietinis naratyvas kriminalizuoja Ukrainos nacionalizmą ir šlovina sovietinę praeitį (Samokhvalov, 2015). Dešiniųjų Ukrainos grupių nariai

¹⁹ 2005 metais 81 proc. respondentų manė, kad rusai ir ukrainiečiai yra tie patys žmonės. 2015 metų rugsėjo mėnesį šis skaičius sumažėjo iki 46 proc. (Levada, 2015).

vaidino svarbų vaidmenį kovojant su policija Kijevo gatvėse. Tai paskatino Rusijos žiniasklaidą vaizduoti Ukrainos valdžią kaip fašistinę chuntą, keliančią grėsmę rusams.

Šalių geopolitiniai santykiai ir orientacijos atsispindi ir politinėje dokumentikoje, vizuali įvykių pateiktis leidžia suvokti vienos ir kitos pozicijas, o situacijos analizuojamos, pristatomos ir vertinamos ne tik ekspertų, bet ir valdžios atstovų. Užfiksuoti kadrai tampa tiek krizės dokumentacija, tiek krizės priežasčių ir padarinių analizės pagrindu.

2.2. Šalies politinių lūžių reprezentacija ukrainiečių filmuose

Ukrainiečių kūrėjų dokumentika nuo pat Ukrainos krizės pradžios tapo svarbia šalies politinių įvykių pateikimo medija. Kūrėjai fiksavo, analizavo krizės priežastis bei pasekmes ir jas vizualiai perteikė vietos ir užsienio auditorijoms. Dokumentiniai filmai pasižymi tiek reprezentacijos strategijų įvairove, tiek plačiu tematinio lauku.

Pirmoji dokumentinių filmų banga išsiskiria *stebimosios dokumentikos* principų naudojimu. Pirmiausia tai galima sieti su greitesniu filmų kūrimu ir sklaida vidaus ar užsienio auditorijai, šie filmai labiau veikia kaip reportažai iš „įvykių zonos“ ir vizualiai perteikia valstybės situaciją. Kaip minėta, toks realybės atskleidimo būdas siejamas su naujienų perteikimu žurnalistine retorika. Šiuo atveju svarbus pats įvykių fiksavimas ir politinio įvykio įamžinimas. Kartu emocinis filmo aspektas kuriamas pasitelkus visuomenės bendrumą ir kovą už savo teises.

Stebimosios dokumentikos filmuose („Maidanas“ („Maidan“, Sergei Loznitsa, 2014); „Viskas liepsnoja“ („All Things Ablaze“, Oleksandr Tečinskij, Oleksij Solodunov, Dmitro Stojikov, 2014); „Euromaidanas. Juodraštis“²⁰ („Euromaidan. The Rough Cut“, rež. Volodymyr Tykhyi, Andriy Lytvynenko, Kateryna Gornostai, Roman Bondarchuk, Yulia Gontaruk, Andrey Kiselyov, Roman Liubyi, Oleksandr Techynskyi, Oleksiy Solodunov, Dmitry Stoykov, 2014) atskleidžiama Ukrainoje kilusio politinio judėjimo, nukreipto prieš prezidento Viktoro Janukovyčiaus politiką, įtampa, visuomenės ir valdžios susidūrimas, kurį išprovokavo sprendimas nepasirašyti asociacijos sutarties su Europos Sąjunga. Filmų žiūrovas atsiduria įvykių centre, kameros akis tampa jo akimi ir leidžia stebėti kitų žmonių reakcijas, aplinką, konfliktines situacijas.

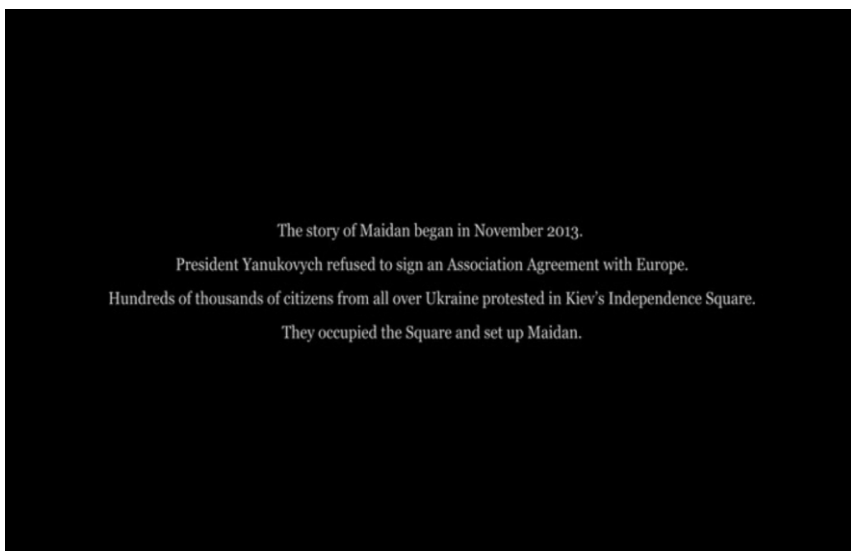
²⁰ Iš trumpametražių filmų sudėliota dokumentika taip pat sukurta *stebimosios dokumentikos* principu (nepaisant keleto interviu).

Vaizdai ir garsai atskleidžia politinio įvykio aspektus, kilusias problemas, parodo visuomenės požiūrį į įvykius.

Nurodyti dokumentiniai filmai veikia ir kaip *minkštosios galios* įrankis. Dokumentikoje aiškiai vyraujanti proeuropietiška pozicija ir siekis sutelkti ukrainiečių tautą perteikiami tiek vidinei, tiek užsienio šalių auditorijoms. Šiuo atveju dokumentiniai filmai naudojami kaip komunikacijos kanalai, skirti reflektuoti Ukrainoje vykstančius įvykius, tarptautinei auditorijai perteikti visuomenės nusiteikimą ir ryšį su europinėmis vertybėmis. Svarbų vaidmenį komunikaciniame procese atlieka ir režisierius, jo žinomumas. S. Loznitsa, Vokietijoje gyvenantis, Ukrainoje užaugęs baltarusių tautybės režisierius, kurio filmai finansuojami, koprodukuojami Vakarų valstybių. Režisierius savo filmuose nuosekliai gilinasi į Rusijos, Ukrainos ir Baltarusijos tarpusavio santykius, politines problemas ir yra pažįstamas tarptautinei bendruomenei, jo filmai rodomi prestižiniuose festivaliuose.

Minimi filmai reprezentuoja pokyčių siekiančią visuomenę, kuri negali pasitenkinti esama politine santvarka, šalies vadovais ir dėl jų politinių sprendimų susiklosčiusia padėtimi. Ši vizuali įvykių pateiktis svarbi informacijos sklaidos ir emocijų sužadavimo procese, kita vertus, negalima atskirti ir žodine išraiška perduodamos informacijos, kuri, kaip teigė Plantinga, itin svarbi aiškinant tuos pačius matomus vaizdus, pateikiant argumentus, plėtojant istoriją. Tad nors filme negirdimas „visažinio“ pasakotojo balsas, tam tikras paaiškinimas ir kontekstas sukuriamas informacijos užuomazgomis, pateikiamomis kartu su užrašais: auditoriją supažindinant su veiksmo laiku, vieta ir pagrindinėmis aplinkybėmis. Analizuojamuose filmuose tam tikrais reikšminiais filmo momentais galima išvysti paaiškinamuosius pranešimus (1 paveikslas). Kiekvienas vaizdas paveikia, bet be konteksto ir paaiškinimo jis gali likti nesuprastas, todėl filme galime atrasti numanomas (angl. *implicit*) ir aiškias (angl. *explicit*) prasmes (Phillips, 2005). Pirmosios sukuriamos pasitelkus filmavimo techniką, atsirandančius simbolius ir siužeto detales, o aiškumo šiuo atveju teikia dialogai, monologai – žodžiais perduodama prasmė. Tad, kaip ir nurodo Plantinga, vaizdų kalba neatsiejama nuo jų konvencinio aiškinimo, žodžiais perduodamos prasmės ir konteksto (Plantinga, 2010).

Minėtų filmų struktūra gana panaši – juose įvykiai pateikiami chronologine seka: nuo pirmųjų taikių demonstracijų Maidano aikštėje, taikaus protesto prieš valdžios sprendimus iki susidūrimo su milicijos bei „Berkut“ specialiojo būrio kovotojais ir atomazga – gedulu, pagarbos išreiškimu žuvusiems protestų metu. Filmų naratyvai sudaro aiškią siužetinę liniją su įvykių pradžia ir pabaiga. Kita vertus, pagrindinė auditorijai perduodama informacija yra užkoduota matomuose



1 paveikslas. Stopkadras („Maidanas“, Sergei Loznitsa, 2014)

vaizduose. Revoliucija, kaip analizės objektas, neįrėminama argumentų, įrodymų kalba, bet nukreipiama į vizualų juslinį pristatymą, įrodymas tampa paremtas vaizdu, kuris veikia emociškai. Jeigu žvelgiama į informacinę šių filmo funkciją, ji taip pat susijusi su vizualumu, žiūrovui pateikiami vaizdai iš „įvykio vietos“.

Vaizdų atrinkimas, montavimas, pateikimas perteikia režisierių požiūrį į įvykius ir norimą perduoti žinią. Tad į filmus galime žvelgti kaip į tam tikrą iliustruotą sukilimo dienoraštį, įvykių fiksavimą, siejamą indeksiniu ryšiu su tuo, kas prieš kameros objektyvą, tuo labiau kai *stebimoji dokumentika* susijusi su dabartine patirtimi – filmavimo metu užfiksuotais garsais ir vaizdais (Nichols, 2001). Taigi filmų režisieriai, pasirinkdami *stebimosios dokumentikos* strategiją, nesiekia įvykių analizuoti, gilintis į revoliucijos priešistorę, visuomenės sukilimo motyvus ir revoliucijos padarinius. Nors filme „Maidanas“ svarbesniu tikslu tampa tautos sutelkimas, kuris revoliucinių įvykių fone, kaip minėta, turi ir tiesioginę reikšmę – pilietiškumo skatinimą. Kaip teigė Rosenstone’as, istoriniai įvykiai dažnai pasakojami per individualias žmonių istorijas (Rosenstone, 2001), iškeliant tam tikrą asmenybę kaip herojų, sektiną pavyzdį. Šiuo atveju sukilimas prieš režimą perteikiamas filmuota medžiaga, kuri atveria galimybę tuo metu pagrindiniu veikėju paversti tautą ir šioje perspektyvoje neišskirti tam tikrų asmenų ar jų grupės, o žvelgti į kiekvieną visuomenės narį kaip į jungiamąją grandį kovoje už savo teises. Ukrainos krizė filmuose pateikiama rodant politinį nestabilumą, šalies sąsajas su Rusija ir plėtojamus ryšius su Europos Sąjunga. Iš

kitos pusės, žiūrovas regi krizę kaip sujungiančią pilietinę visuomenę, ją kuriančią. Filme „Maidanas“ žiūrovas gali įsijausti į revoliucijos aplinką, o tai jam padeda padaryti ir ilgi kadrai, kamera stebi vykstančius įvykius ir jų kismą. *Stebimojoje dokumentikoje* naudojami ilgi kadrai, bendri planai, statiška kamera – naudingi kuriant pasitikėjamą dokumentiniu filmu.

Visgi filme „Viskas liepsnoja“ aktualesnis tampa protestų plėtojimasis, augimas ir susidūrimas su „Berkut“ pareigūnais, kuris vaizduojamas iš abiejų pusių – protestuotojų ir pareigūnų. Filmo režisierius bando palaipsniui pateikti protestuotojų ir minėtų „Berkut“ kovotojų paveikslą, siekdamas įsigilinti į pačių kruvinų susirėmimų pobūdį ir juos išprovokavusias aplinkybes. Kaip teigia Teodoras Shaninas, „socialiniai mokslai dažnai pamiršta revoliucinių konfliktų šerdį – užsidegimą ir pyktį, kurie tampa varomąja jėga <...>. Revoliucijos centre slypi toks emocinis moralinio pasipiktinimo pakilimas, pasibjaurėjimas ir itūžis dėl valdžios veiksmų, kad jau negalima atsitraukti ar tylėti, kad ir kokia kaina tai būtų. Tam tikru momentu, užplūdus emocijoms, žmonės pranoksta patys save, atmesdami savisaugos, papročių, kasdienio patogumo ir rutinos pančius“ (Shanin, 1986). Dokumentinis filmas šiuo atveju gali vizualiai perteikti revoliucijos metu išsiliejusias emocijas. Aktyviausioje filmo dalyje, atspindinčioje fizinę kovą su milicijos ir „Berkut“ pareigūnais, svarbi tampa kilusios kovos emocinė įtampa.

Kaip minėjo Ranciere'as, svarbus auditorijos santykis su regimu vaizdu, kuris pirmiausia virsta emocija, o vėliau supratimu, kas ir kodėl vyksta ir ką perteikia pats vyksmas (Ranciere, 2009). Nors kameros statiškumas auditorijai leidžia būti / išlikti veiksmo centre, tai trukdo judėti su ta pačia mase ir įsilieti į jų veiksmus. Statiška kameros pozicija kartu perteikia ir auditorijos būseną: tam tikrą atsitraukimą ir įvykių stebėjimą iš šalies, todėl filme „Maidanas“ dinamiški minios veiksmai dažnai kontrastuoja su, kaip minėta, statiška kamera: žiūrovas (iš savo patogios stebėjimo pozicijos) negali judėti kartu su minia.

Priešingai – filme „Viskas liepsnoja“ Maidano įvykiai atskleidžiami aktyviai juose dalyvaujant, t. y. kamera juda su žmonių mase ir bando atsidurti (ir, kaip minėta, atsiduria) abiejose barikadų pusėse. Kamera dažniau būna įvykių centre, ne stebėdama viską iš šono, bet dalyvaudama susidūrimuose tarp abiejų pusių. Svarbu, kad kūrėjas pateikia bendrą įvykių vaizdą, nesiorientuoja tik į protestuotojus, bet stebi ir „Berkut“ kovotojus, milicijos pareigūnus: „Tu mušei ką nors, ar ne? Ne. Antroji eilė stovėjau, paskui pasileidau kartu su „Berkut“, jie pradėjo ten viską daužyti“ („Viskas liepsnoja“, Oleksandr Tečinskij, Oleksij Solodunov, Dmitro Stojikov, 2014).

Vizualus įvykių pateikimas tampa būdu reprezentuoti Ukrainos krizės pradžią ir besiplėtojančius įvykius Maidano aikštėje. Šiuo atveju vizuali pateiktis tampa ir dokumentuotu įrodymu, kuris gali būti pateiktas ir analizuojamas jau kitose reprezentacijos strategijose. Tolesnių įvykių po Maidano revoliucijos laikotarpis pasižymi kitomis įvykių vizualizacijos ir pateikimo formomis. Filmuose atsiranda daugiau artikuliacijos, išgyventa patirtis ne tik vizualizuojama kadrais iš įvykio vietos, bet pateikiamos ir žmonių patirtys. Filmuose remiamasi žmonių, įvykių dalyvių, liudijimais, siekiant suvokti jų pačių būseną bei požiūrį į įvykius.

Kitas dokumentinių filmų etapas gali būti pažymėtas keliomis perskyromis. Pirmiausia Ukrainos situacija reflektuojama per pačių kūrėjų išgyvenimus, t. y. kaip Ukrainos konfliktas paveikė jų gyvenimą, kaip ši patirtis pakeitė mąstymą, bendravimą, vertybes ir pan. (*performatyvioji strategija*). Šie filmai turi autobiografinių savybių ir gali būti vertinami kaip asmeniškos istorijos. Tokiu atveju režisierius tampa ir pagrindiniu filmo herojumi, pats stebi įvykius, juose dalyvauja ir visa tai fiksuoja vaizdo kamera arba pats yra stebimas kitos kameros. Šiuo būdu aplink save konstruoja ir kitus su Ukrainos krize susijusius įvykius. Asmeninis santykis su tema ir vizuali to išraiška tampa sentimentalia ir emociinga istorijos pateikimo versija, pvz., filmuose „Alisa karo lauke“ („Alisa in Warland“, Alisa Kovalenko, Liubov Durakova, 2015); „Chimerų karas“ („The War of Chimeras“, Anastasiia Starozhitska, Mariia Starozhitska, 2017). Subjektyvumas čia išryškėja per kūrėjo siekį patirti, susipažinti asmeniškai su problema ir reflektuoti savo patirtį. Kita vertus, personalinis temos atskleidimas neleidžia užgožti reprezentuojamos temos politiškumo (Nichols, 2001).

Kaip teigia Bruzzi, šios formos dokumentikoje performatyvūs elementai filme kartu gali sutrikdyti santykį tarp realybės ir jos reprezentacijos dėl dramatiškumo, atsirandančio „vaidinimo“ prieš kameros objektyvą ir vykstančios atrankos (Bruzzi, 2006). Taigi kyla klausimas dėl natūralumo ir veikimo prieš kameros objektyvą. Verta pažymėti, kad temos atskleidimą abiejuose filmuose lydi skirtingų kategorijų vaizdai – iš karo lauko Rytų Ukrainoje, kur dauguma medžiagos užfiksuota būnant fronto linijoje. Kita dalis labiau paremta pokalbiu, išgyvenimų atskleidimu, tiek fiksuojant save asmeniškai, tiek filmuojant kitiems iš šalies. Šiuo atveju skirtingas įvykių fiksavimas gali būti nevienodai interpretuojamas ir pagal tyrėjos Bruzzi išreikštą kritiką.

Svarbiu aspektu atskleidžiant herojų santykį su Maidanu ir konfliktu Rytų Ukrainoje tampa kūrėjos tiesioginis dalyvavimas įvykiuose ir savo refleksijos pateikimas. Tad ši realybės reprezentacija konstruojama naudojantis užfiksuota medžiaga iš įvykio vietos (Maidano aikštė, Rytų Ukraina) ir asmeniniu įvykių interpretavimu. Filmuose taip pat perteikiama patriotinė linija: kovotojai, jų

drąsa, pasišventimas ir pan., koks šiandieninių Ukrainos jaunuolių santykis su valstybe, ukrainiečio tapatybe ir iš to kylančiomis vertybėmis.

Nors filmo „Alisa karo lauke“ viena iš režisierių ir pagrindinių herojų buvo ta pati mergina ir filme naudojama tik su ja asmeniškai susijusi filmuota medžiaga, „Chimerų karo“ atveju performatyvumas išryškėja tiek iš režisierės išgyvenimų ir fiksuojamų karo padarinių, tiek iš kito filmo herojaus filmuotos medžiagos karo lauke. Tad tai pačiai įvykių refleksijai naudojama ir kito žmogaus (režisierės gyvenimo draugo) filmuota vaizdo medžiaga. Šiuo atveju pagrindiniai herojai ieško, bando suvokti susiklosčiusią situaciją, būti įvykių dalimi, kita vertus, matomi karo vaizdai nėra taip artikuliuojami, analizuojami – labiau išgyvenami, turintys stiprią emociją, nors filmo veikėjai bando pasidalyti savo emocija būseną. Šie filmai tampa ir asmeninio augimo, savianalizės priemone, taip pat asmeniškos patirtys, būseną ir jos pokytis komunikuojamas žiūrovui.

Filmo „Giminių“ („Close relations“, Vitaly Mansky, 2016) atveju, kai režisierius kuria filmą apie save ir savo šeimą, apibrėžti filmą, kaip besiremiantį *performatyviąja strategija*, yra sunku. Daugiau dėmesio skiriama pokalbiui (*interaktyvioji strategija*) ir kitų pozicijos perteikimui negu įvykių reflektavimui ir išgyvenimų atskleidimui paties kūrėjo lūpomis. Išsamesnis komentaras atsiranda tik filmo pabaigoje, kai režisierius daugiau dėmesio skiria savo asmeniniams išgyvenimams Ukrainos krizės metu ir įvykusiems pasikeitimams (pakeitė gyvenamąją vietą, išvyko iš Rusijos ir šiuo metu gyvena Rygoje). Pats režisierius pažįstamas tarptautinei auditorijai ir yra dažnas prestižinių festivalių dalyvis, todėl jo, kaip ukrainiečių kilmės režisieriaus, filmas Ukrainos krizės tematika padidina informacijos sklaidą tarptautiniame kontekste.

Mansky'is filme sutelkia dėmesį į ukrainiečių tapatybę ir jos susiskaldymą. Tai asmeninis požiūris į Ukrainos situaciją po Maidano revoliucijos, režisierius, remdamasis savo šeimos situacija, siekia pristatyti skirtingus požiūrius į ukrainietišką tapatybę. Mansky'is kalbina savo artimuosius iš Vakarų Ukrainos (Lvovo), kurie laiko save ukrainiečiais ir orientuojasi į Vakarus, taip pat giminių, gyvenančius Simferopolyje ir Donecke, žvelgiančius į Rusiją kaip į paramos davėją. Šie regionai turi skirtingą supratimą apie tai, kas yra nacionalinis identitetas ir valstybės kūrimas.

Kiekvienam giminių režisierius suteikia balsą, t. y. nekvestionuoja jų atsakymų, nuomonės, nepateikia vertinimo ar komentaro, todėl kiekvieno kalbintojo pozicija tampa asmeniškai ir jo paties artikuliuota. Louisas Spence'as ir Vinicius Navarro'a pažymi, kad oponuojančių pozicijų pateikimas yra priemonė pateikti platesnį vaizdą, išsamiau išnagrinėti problemą (Spence,

Navarro, 2011). Kita vertus, režisierius pateiktą problemą palieka atvirą (žiūrovas turėtų apsvarstyti girdimas nuomones, matomus vaizdus).

Režisierius taip pat siekia atskleisti ideologinius giminaičių požiūrių aspektus ir pristatyti televiziją kaip ukrainiečių nuomonės formuotoją. Dokumentinio filmo metu ne tik girdimi režisieriaus šeimos nariai, bet ir fone veikiančios televizijos programos, kuriose skelbiama informacija rusų ir ukrainiečių kalbomis, atskleidžiant tikrovės konstravimo epizodus tiek Ukrainos, tiek Rusijos atveju. Taigi Ukrainos ir Rusijos televizija įvairiais būdais atspindi ir formuoja tautą.

Nemaža dalis filmų sukurta taikant *interaktyviąją strategiją*, kuri šiuo atveju leidžia atskleisti ukrainiečių patirtis. „Savigynos būriai“ („Self-Defence“, Sergiy Lysenko, 2016) – filmas apie savigynos būrius, kurie siekė palaikyti tvarką bei saugumą Maidano revoliucijos metu ir Rytų Ukrainoje. Filme „balsas“ perduodamas savigynos būrio organizatoriams ir savanoriams, kurie interviu metu paaiškina, kodėl prisidėjo prie protestuotojų apsaugojimo Maidane bei organizavo tolesnį savigynos būrių veikimą Rytų Ukrainoje. Aktyvių piliečių savigynos grupė filme prisistato ne kaip populistinė organizacija, bet, filmo herojų žodžiais tariant, kaip siekianti pokyčio (pakeisti šalies politinę sistemą). Taigi siekiama iškelti aktyvius, pilietiškus ukrainiečius, prisiimančius atsakomybę už savo šalį. Dar vienas to paties režisieriaus filmas, prie kurio gamybos finansiškai prisidėjo Švedijos ambasada Ukrainoje, – „Automaidanas“ („Automaidan“, Sergiy Lysenko, 2016). Režisierius Lysenka vėl pateikia pilietiško pavyzdį Ukrainos Maidano metu, savanorišką ukrainiečių, kurie su automobiliais patruliavo ir padėjo protestuotojams, susibūrimą. *Interaktyvioji strategija* padeda atskleisti savanorių įsitraukimą ir veiksmų organizavimą: „Mes supratome, kad su Janukovyčiumi mes neįsintegruosime į ES ir neturėsime teisingų rinkimų ar laisvių piliečiams“ („Automaidan“, Sergiy Lysenko, 2016). Taigi filmuose ryškūs pilietiniai veiksmai, siejami su vakarietišku vertybių įtvirtinimu ir glaudesniais santykiais su ES.

Karo, jo padarinių fiksavimo funkciją atliekantys dokumentalistai perteikia karo vaizdinį ir per civilių gyventojų patirtį. Viena iš filmų, „Dešimt sekundžių“ („Ten seconds“, Yulia Gontaruk, 2016), siekiama atskleisti karo kasdienybę pateikiant civilių gyventojų istorijas, išgyvenimus karo metu. Filmas sukurtas *stebimosios* bei *interaktyviosios* dokumentikos principais ir fiksuoja Mariupolio miestą po prorusiškų jėgų apšaudymo. Filmą pradžioje kamera fiksuoja įvykius po ką tik įvykusio bombardavimo. Aplinka stebima pro kameros objektyvą, bet įvykių fiksuotojas, kuris yra „Azov“ bataliono narys, čia ne pasyvus stebėtojas, bet, atvirkščiai, pats fiksuoja įvykius, išreiškia savo emocijas

(dažnai ir necenzūriniais žodžiais), užima aktyvią poziciją ir klausia, ar yra sužeistų, ar gali kam nors padėti ir pan. Tad karys operatorius čia tiek įvykių dalyvis, tiek fiksuotojas ir karo vaizdus pateikia iš savo pozicijos.

Filme siekiama žiūrovą priartinti prie vykstančio karo padarinių, fiksuojami gatvėje besiblaškantys žmonės, rodomi kūnai, žaizdos, nutrauktos galūnės. Taigi filmuose kaip karo veiksmų įrodymas pateikiama vaizdinė medžiaga, kurioje tiesiogiai matomas nužudytojo ar sužeistojo kūnas, filmuojamas ir mirusiojo veidas, todėl visa medžiaga yra emociškai paveiki. Nors, kaip teigia J. Der Derianas, viena vertus, karo estetizavimas gali šlovinti karą, kita vertus – niekinti, tai priklauso nuo to, kaip pats žiūrovas interpretuoja vaizdus ir kaip identifikuojasi su filmo protagonistu (Der Derian, 2010). Dėl to žiūrovo santykis su pateikiama vaizdine medžiaga turi tiesioginę įtaką jos interpretavimui. Šiuo atveju prorusiškai sukilėliai pateikiami kaip agresyvi jėga, kuri subombardavo Mariupolį ir pakenkė civiliams gyventojams, o žiūrovas mato tiesioginius bombardavimo rezultatus.

Pirmąją filmo dalį su kareivio nufilmuota medžiaga keičia *interaktyviaja strategija* paremti pasakojamai, skirti asmeninėms nukentėjusiųjų istorijoms pateikti. Visi interviu, kaip minėta, nukreipti į asmeninius potyrius, netektis, pateikiamuose pasakojimuose skleidžiasi vietinių gyventojų mąstymas ir gyvenimas jaučiant nuolatinį pavojų. „Mes esame žudomi iš abiejų pusių. Mes turime čia buferinę zoną. Raketos čia atkeliauja iš abiejų pusių“ („Ten seconds“, Yulia Gontaruk, 2016).

Įvykių fiksavimas ir istorijos įrėminimas, t. y. įvykių pateikimas, ryškus ir filme „Krymas. Įvykių kronika“ („Crimea. As it was“, Kostyantyn Kliatskin, 2016), atskleidžiančiame Krymo aneksijos istoriją. Filmu kūrėjai pasakojimą dėlioja pasitelkdami ne tik interviu su įvykių liudytojais – ukrainiečių kariais ir kariškiais, bet ir jų pačių karių filmuota medžiaga bei kitų dokumentalistų, filmavusių įvykius pusiasalyje vykusio referendumo metu, vaizdo siužetais. Taigi įvykiai atkuriami naudojantis archyvine medžiaga ir liudytojų pasakojimais.

Filmo kūrėjas, „balsą“ perduodamas įvykių liudytojams, siekia ne tiek perteikti faktinę informaciją ir įvykių eigą, kiek orientuotis į pačių žmonių išgyvenimus, kartu paliesdamas ir vertybinį pamatą. Vertybes, kurios tiesiogiai siejasi su tarnavimu tėvynei, priesaika ir pan. Priesaiką sulaužiusieji ir į Rusijos pusę pasitraukusieji tampa priešprieša perteikiamoms vertybėms. Filme jaučiama aiški atskirtis tarp herojų, kurie siekė išlaikyti pozicijas Kryme, išsaugoti karinę techniką, laikėsi priesaikos, ir vadinamųjų išdavikų, kurie pasitraukė į Rusijos pusę. Filmu kūrimo procesą parėmė NATO informacijos ir dokumentų centras Ukrainoje, kurio viena iš pagrindinių funkcijų susijusi su Ukrainos visuomenės

švietimu apie NATO uždavinius ir prioritetus bei abipusį Ukrainos ir NATO bendradarbiavimą. Taip iš dalies kuriamas įvykių paveikslas, kuris, vertinant pagal *minkštosios galios* principus, atitinka NATO poziciją.

Kaip minėta teorinėje disertacijos dalyje, dokumentika yra ne tik informacijos priemonė, bet ir skatina, sužadina veikimą. Kaip vienas tiesioginių pavyzdžių – organizacija „Naujasis Donbasas“, kuri rūpinasi parama nukentėjusioms šeimoms, vaikams iš Ukrainos. „Naujasis Donbasas“ savo komunikaciją vykdo pasitelkdamas dokumentinį kiną. Pirmasis jų darbas, „Bogdano laimė“ („Bohdan’s happiness“, Larisa Artiugina, Aleksandra Čiuprina, 2015)²¹, pasakoja apie Donecko apskrityje esantį Nikolajevkos miestelį ir šio miestelio vaikų gyvenimą. Organizacija plėtoja tiek socialinius (paramos rinkimas ir teikimas Ukrainos žmonėms), tiek politinius (parama tampa tam tikra pranešimo forma, nukreipta į pozityvaus santykio su ES formavimą) tikslus.

Filme stengiamasi atskleisti karo padarinius, žiūrovui pateikiami kadrai, kuriuose matyti sugriauti namai, sugadinta infrastruktūra, subombarduota mokykla. Kita pasakojimo dalis apima savanorių pagalbą – paramos akciją „Naujasis Donbasas“ ir darbą su vietiniais gyventojais, mokiniais vykdamą šviečiamąsias ir kultūrines veiklas. Filmą veikia kaip bendruomeniškumo skatinimo, įtraukimo forma tiek pačioje Ukrainoje, tiek užsienio valstybėse. Siekiama tam tikro pokyčio, kaitos, taip pat ir demonstruojant gerąją praktiką, teigiamą pavyzdį. Tad tiesiogiai gali būti atskleista vidinė ir išorinė *minkštoji galia*. Vidinė – nukreipta į Rytų Ukrainos gyventojus, siekiant perduoti europietiškas vertybes, formuoti teigiamą ES ir jos gyventojų įvaizdį per paramą ir pagalbą ukrainiečiams. Išorinė *minkštoji galia* sutelkta į komunikaciją su Vakarų valstybėmis, perduodant pranešimą apie siekį tapatintis su Vakarais, demokratijos vertybėmis ir reikalingą paramą.

Svarbu paminėti, kad filmą sukurti padėjo JAV ambasada Ukrainoje, tad kartu tiesiogiai prisidėjo prie *minkštosios galios* plėtojimo. Čia svarbu edukuoti auditoriją ir pateikti Ukrainos įvykių paveikslą, taip pat kurti santykį su filmuojamais veikėjais ir leisti identifikuoti Vakarų ukrainiečius kaip draugus. Kita vertus, filmo pabaigoje pateikiama pozicija, kad projekto „dalyvių nuomonė nebūtinai sutampa su oficialia JAV vyriausybės pozicija“ (Artiugina, Čiuprina, 2015) (2 paveikslas), neeskaluojant geopolitinio konflikto. Taigi dokumentinis

²¹ Filmą rodytas ir Lietuvoje. Filmą pristatymą Lietuvoje finansiškai rėmė Islandijos Respublikos ambasada Helsinkyje ir Islandijos Respublikos konsulas Vilniuje bei privačios labdaros iniciatyva „Europos viltis Ukrainos karo vaikams“ („EuroHope4UA“).

kinas panaudojamas paramos telkimui ir kartu „atsiskaitymui“, kitaip tariant, yra vizuali paramos panaudojimo pateiktis.



2 paveikslas. Stopkadras iš filmo „Bogdano laimė“
(Larisa Artiugina, Aleksandra Čiuprina, 2015)

Dokumentika kaip *minškštoji galia* ryškiai atsispindi ir kitame Ukrainos kūrėjų filme, „Rotacija“ („Rotation“, Sergiy Lysenko, 2014). Filmu turinys susijęs su vienu iš Ukrainos batalionų, kovojančių fronto linijose ir jau pusę metų negrįžtančių namo. Pagrindinė filmo idėja plėtojama pateikiant žmonių, motinų, seserų ar kitų giminių prašymus, tiesiogiai skirtus tuometiniam Ukrainos prezidentui P. Porošenkai, pakeisti tam tikrą Ukrainos karinį dalinį ir leisti kareiviams po ilgos pertraukos grįžti namo. Filmas ne tik panaudojamas kaip komunikacijos priemonė, vizualus pranešimas, bet ir reikalauja atsako, tolesnių veiksmų. Šiuo atveju abu filmai gali būti vertinami ir kaip politinio aktyvizmo forma, siekianti aktyviai įtraukti auditoriją.

Būtent dokumentikoje kūrėjai reflektuoja savo santykį su krize, kuris atsispindi ne tik kaip monologas su žiūrovu, savo požiūrio perteikimas, bet ir kaip aktyvus dalyvavimas (pvz., Maidano revoliucijoje, konflikto zonoje Rytų Ukrainoje). Dokumentika taip pat tiksliai naudojama telkiant visuomenę, skatinant ukrainiečių patriotiškumą, perteikiant herojiškas ukrainiečių, tarnaujančių fronto linijoje, istorijas. Tai taip pat savo patirčių, Ukrainos istorijos permąstymas ir analizė. Dokumentika Ukrainoje iš dalies tapo ir jaunosios kartos būdu kalbėti apie savo patirtis karo akivaizdoje. Be to, dokumentika yra komunikacijos su išorės auditorijomis priemonė ir kartu priemonė, padedanti užsitikrinti Vakarų visuomenių paramą (7 lentelė). Taigi matyti, kad Ukrainos

Naratyvas	Reprezentacijos strategija	Įtaigumo priemonės
Maidano revoliucija – ukrainiečių kova už demokratiją.	<i>Stebimosios dokumentikos strategija</i>	Pvz., simbolizmas (vėliavos, dainos, himnas ir pan.), sužadinantys emocijas. Ilgi kadrai, siekiant išlaikyti autentiškumą, objektyvumą. Aktyvių visuomenės veiksmų fiksavimas Maidano metu ir emocijų sužadinimas, pasitelkiant kovos bei sužeistųjų, mirusiųjų vaizdus
Maidano metu gimė nauja pilietinė visuomenė. Ukrainiečiai siekia demokratijos, valdžios atsakomybės ir artimesnio santykio su Europa.	<i>Interaktyviosios dokumentikos strategija</i>	Liudijimai apie karo padarinius civiliams gyventojams (tiek gyvenantiems Rytų Ukrainoje, tiek Vakarų Ukrainoje). Oponuojančių nuomonių pateikimas, siekiant objektyvumo. Vertybių iškėlimas (demokratija, laisvė, patriotiškumas). Įtvirtinamas pilietinės visuomenės plėtojimas atliekant interviu su skirtingomis grupėmis, kurios atskleidžia savo santykį su Ukrainos krize
Ukrainiečiams artimesnės vakarietiškos vertybės. Ukrainiečiai drąsiai kovoja už vientisą ir nepriklausomą Ukrainą. Karas veda į humanitarinę krizę.	<i>Performatyviosios dokumentikos strategija</i>	Vizualiai perteikiamos patirtys karo lauke, kurios kartu turi sąlytį su patriotiškumu, laisve. Asmeninio, intymaus santykio su Ukrainos krize atskleidimas, fiksuojant save, savo artimuosius
Ukrainos visuomenė susiskaldžiusi		

7 lentelė. Ukrainos kūrėjų dokumentikoje dominuojantys naratyvai ir reprezentacijos strategijos

kūrėjų dokumentiniai filmai atlieka labai įvairias funkcijas nacionaliniu ir tarptautiniu lygmeniu:

- Įvykių užfiksavimas kaip įrodymas.
- Vertybinio pamato kūrimas ir bendruomenės telkimas rodant dokumentiką.
- Savo asmeninių išgyvenimų refleksija dokumentikoje kaip terapinė priemonė savęs suvokimas.
- Situacijos komunikacija, siekis atkreipti dėmesį.
- Įvykių analizė, tyrimas.
- Paramos telkimas ir „atsiskaitymas“ bei kt.

Skirtingų strategijų taikymas kartu leidžia filmus analizuoti pagal jų funkcionalumą ir išskirti retorinių technikų panaudojimo būdus. Kaip minėta, pirmieji dokumentiniai filmai pasižymi *stebimosios dokumentikos* strategijos taikymu, t. y. daugiau dėmesio sutelkiama į patį vaizdą ir įvykių fiksavimą. Vaizdinė medžiaga taip pat papildoma interviu su tiesioginiais įvykių dalyviais, liudininkais. Šiuo atveju realybė konstruojama remiantis kameros užfiksuota medžiaga ir tiesiogine dalyvių patirtimi.

Stebimosios dokumentikos filmuose svarbus Ukrainos įvykių fiksavimo ir krizės atskleidimo visuomenei momentas, o *performatyviosios dokumentikos* filmai nukreipti į pačių ukrainiečių kūrėjų įvykių išgyvenimus ir asmenines refleksijas. *Interaktyviosios strategijos* taikymas leidžia kūrėjo „balsą“ perduoti įvairioms ukrainiečių grupėms ir pateikti jų pozicijas tam tikra analizuojama tematika. Tolesnis dokumentinių filmų plėtojimasis pažymimas ir politinio aktyvizmo formomis, perduodamu pranešimu siekiant politinio pokyčio.

2.3. Tikrovės interpretacija Rusijos televizinėje dokumentikoje

Rusija šiuo atveju taip pat nėra išskirtinė ir savo konstruojamą naratyvą komunicuoja per dokumentinį kiną. Rusijos atveju daugumą dokumentinių filmų galima priskirti televizinei dokumentikai, filmai rodomi Rusijos valstybės kontroliuojamuose televizijos kanaluose (pvz., „Pervyi Kanal“, „Rossija 1“, „Zvezda“, „Rossija 24“ ir kt.), taip pat svarbus komunikacijos kanalas yra „RT“ (buvęs „Russia Today“), transliuojamas anglų kalba, todėl sąlyginai pasiekiantis dar didesnę tarptautinės auditorijos dalį. Taigi naudojami turimi sklaidos kanalai, kurie tiek pasiekia didelę auditorijos dalį, tiek yra tiesiogiai valdomi.

Pats „RT“ kanalas veikia kaip *minkštosios galios* priemonė globaliai auditorijai, perteikiantis Rusijos naratyvą apie padėtį Ukrainoje. Kanalas

registruotas kaip nevyriausybinė organizacija, įkurta Rusijos valstybės, kartu ir jos finansuojama. Auditorijos pasiekiamumas taip pat didinamas dokumentinius filmus įkeliant į socialinį kanalą *Youtube* ir subtitruojant filmus anglų kalba. Šiuo atveju svarbios ne tik filmų sklaidos galimybės, bet ir minėtas institucinis santykis tarp filmo kūrėjo ir užsakovo. Rusijos valdžios kontroliuojamos žiniasklaidos priemonės kuria turinį, kuris atitinka valdžios poziciją, todėl, viena vertus, kūrėjas čia yra tik įrankis, kuris perteikia nustatytą naratyvą.

Analizuojant Rusijos televizijos kanaluose pasirodžiusius dokumentinius filmus, svarbu dar kartą išryškinti ideologinę Rusijos poziciją, kuri sudaro sociopolitinę terpę filmų kūrybos procese. Tuo labiau kad filmai kuriami Rusijos kontroliuojamose žiniasklaidos priemonėse. Lilia Shevtsova atskleidžia Rusijos ideologinį, vertybinį pamatą, susidedantį iš šių komponentų: Rusijos ideologija yra priešprieša liberalizmui, kuris turėtų būti suvaržytas ir neplisti; Rusija yra krikščionybės gynėja, nes Vakariai nepuoselėja tradicinio religingumo; Rusija plėtoja savo „Rusų pasaulio“ idėją, kurios pagrindinis tikslas yra įtvirtinti rusų tapatybės sampratą ir ja naudojantis apginti rusakalbių teises²² visame pasaulyje; Rusija yra ypatinga civilizacija, kuri išlaiko tradicines vertybes ir remiasi personalizuota galia (Shevtsova, 2014). Šiuo pagrindu formuojami ir dokumentinių filmų pranešimai.

Analizuojant Rusijos dokumentinius filmus, išryškėja keletas būdingų elementų. Dauguma filmų atitinka *interaktyviosios* ir *ekspozicinės dokumentikos* strategijas, daug dėmesio skiriama tyrimui, t. y. atliekamas žurnalistinis tyrimas. Pats siekis dokumentinį filmą pateikti kaip tyrimą pagal teoriją gali būti vertinamas ir siejamas su objektyvumo siekiamybe, t. y. filmas pateikiamas kaip atlikto tyrimo rezultatas, o žurnalistinė prieiga, anot Chapman, leidžia kalbėti apie objektyvią informaciją (Chapman, 2009), bet šiuo atveju Rusijos televizinėje dokumentikoje manipuluojama tyrimo, tiesos sąvokomis ir jos yra panaudojamos propagandiniais tikslais.

Vienas pirmųjų Rusijos televizinės dokumentikos filmų „Krymas. Kelias į tėvynę“ („Crimea: The Way Home“, Sergey Kraus, 2015) susilaukė daug Rusijos ir tarptautinės auditorijos dėmesio. Filmą parodytas ne tik nacionaliniame Rusijos kanale „Rossiya 1“, bet ir buvo įkeltas į socialinį tinklą *Youtube* (išverstas į anglų, vokiečių, ispanų, prancūzų, serbų kalbas). Remiantis *Vesti.ru* duomenimis, „jį [autorės pastaba – minimą filmą] žiūrėjo beveik kas antra šeima

²² „Rusų pasaulio“ idėja gali apimti ne tik rusakalbius, bet ir tuos, kurie pritaria Rusijos vertybėms.

Maskvoje, tą sekmadienio vakarą įsijungusi televizorių“²³. Didelį susidomėjimą užtikrino ir pati filmo tematika, po Krymo aneksijos pasirodęs filmas buvo skirtas įtvirtinti Krymo, kaip Rusijos dalies, idėją ir pateikti Ukrainos įvykių analizę. Šiame filme pateikiama Krymo užėmimo – „susigrąžinimo“ istorija, kuri leidžia analizuoti Rusijos veiksmus prieš Ukrainą ir ideologinę Rusijos poziciją.

Tad pats pasirinkimas informaciją perduoti dokumentinio filmo formatu gali būti analizuojamas iš dviejų perspektyvų: komunikacijos (sklaidos galimybių) bei reprezentacinių galimybių. Pagrindiniu filmo elementu tampa Rusijos prezidento Vladimiro Putino interviu, kuris ir užima didžiąją filmo dalį. Interviu atlieka žurnalistas Andrey'us Kondrashovas²⁴, kuris kartu yra ir artimas prezidento aplinkai asmuo.

Prezidento interviu veikia kaip autoriteto balsas, kuris ne tik nušviečia Ukrainos krizės situaciją ir nurodo krizės priežastis (naratyvas išlieka panašus ir kituose filmuose, t. y. Vakarų valstybių (ypač JAV) kaltė dėl Maidano revoliucijos eskalavimo, nacionalistinių jėgų veikimo valstybėje bei tų jėgų didėjimo), bet ir įtvirtina savo galią, pateikdamas Krymo atgavimo istoriją. Prezidento „balsas“ tampa dominuojančiu ir kartu kuriančiu istoriją. Šiuo atveju matomas filmo kūrėjas A. Kondrashovas atlieka tik antraeilę funkciją – siekia išlaikyti įvykių nuoseklumą. Filme taip pat stengiamasi plėtoti siužetinę liniją ir sukurti tam tikrus paaiškinimus, argumentus pateikiamiems prezidento teiginiams. Įrodymai, įtvirtinantys prezidento interviu, perteikiami vietinių – Krymo gyventojų bei pareigūnų – lūpomis. Taigi visi įrodymai sustiprina vieną aiškiai išreikšiamą poziciją. Maidano įvykiai perteikiami per „Berkut“ kovotojų prizmę, čia jie tampa aukomis, pateikiami sužalotųjų vaizdai, kartu su prieš juos kovojančia agresyvia minia. Taip pat svarbu paminėti, kad ne tik „Berkut“ pareigūnai tampa nukentėjusiais, Rusijos karius (filme vadinamus „mandagiais žmonėmis“) bandoma pateikti kaip paprastus žmones: besiilginčius savo vaikų, bendraujančius su vietiniais Krymo gyventojais, dalijančius saldumynus vaikams.

Filme gausu ir vaidybinių scenų, kurios rekonstruoja įvykius, analizuojamus filme, pvz., opozicinės Maidano grupės autobuso užpuolimas, kurį organizavo Ukrainos nacionalistai. Vaidybinės scenos, kuriose perteikiamas Antimaidano protestuotojų užpuolimas: žmonių persekiojimas, žudymas, autobuso padegimas

²³ Фильм «Крым. Путь на Родину» в Москве смотрела практически каждая вторая семья (2015). Prieiga internete: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=2429508>

²⁴ A. Kondrashovas 2018 metais taip pat prodiusavo propagandinį dokumentinį filmą „Putinas“, skirtą Rusijos prezidentui, ir buvo prezidento atstovas spaudai rinkimų kampanijos metu 2018-aisiais.

ir pan., sukuria dramą, įtampą ir kartu leidžia demonizuoti „Dešinįjį sektorių“. O interviu su perteikiamų įvykių liudytojais vyksta sudegusiame autobuse, sustiprinant įvykių tikroviškumą. Kartu tai didina žiūrovo įsitraukimą į filmą ir įvykių išgyvenimą, empatiją. Vizualus įvykių atkūrimas leidžia stipriau įsijausti į įvykius, pats siužetas tampa emociškai paveikus. Rekonstrukcinė dokumentika darosi vizualiu įrodymu perteikimu, t. y. interviu metu gauta informacija atkuriama vizualiu formatu.

Kitos televizijos „RT“ pateikiamuose dokumentiniuose filmuose: „Ukrainos pabėgėliai: civiliai gyventojai bėgdami nuo karo randa prieglobstį Rusijoje“ („Ukraine’s refugees: Civilians fleeing from war find shelter in Russia“, Artyom Somov, 2014); „Europa Ukrainai: sugriautos bedarbių ukrainiečių svajonės Lenkijoje“ („EU for U: Shattered dreams of unemployed Ukrainians in Poland“, 2015); „Įstrigę. Gyvenimas prie Donecko fronto linijos mažos mergaitės akimis“ („Trapped. Life on the Donetsk frontline through the eyes of a little girl“, Aleksandr Panov, 2017) – kuriamas Ukrainos, Europos Sąjungos ir pačios Rusijos įvaizdis. Pateikiamuose filmuose svarbi dažna siužeto grandis, kuri sujungiama su neigiamu Ukrainos, kaip demokratinės valstybės, įvaizdžiu, pradedant nuo nacionalistinių idėjų plėtos valstybėje, normalių gyvenimo sąlygų neužtikrinimo gyventojams iki bankrutuojančios valstybės paveiklo kūrimo. Taip naudojantis „etiketės klijavimo“ technika siekiama sudaryti vienpusišką Ukrainos įvaizdį ir jį perduoti auditorijai. Šiuo atveju filmuose nuskamba pranešimas, kuriame Ukrainos vyriausybė kaltinama dėl susidariusios humanitarinės krizės. Konstruojant politinius įvykius, svarbios tampa personalizuotos istorijos, kuriose pateikiami žmonių gyvenimai. Filmas remiasi interviu su prieglobsčio Rusijoje ieškančiais žmonėmis ir jų asmeninėmis istorijomis, kurios papildytos jų pačių neigiamais komentarais apie Ukrainos valdžią. Taip pat panaudojami interviu su vaikais, siekiant atskleisti jų išgyvenimus, kartu aiškiai įvardyti tų išgyvenimų kaltininkę, t. y. Ukrainos kariuomenę. Pvz., „Aš noriu kreiptis į Ukrainos armiją: jeigu jie mus saugo, kodėl mus apšaudo“ („Ukraine’s refugees: Civilians fleeing from war find shelter in Russia“, Artyom Somov, 2014).

Be to, Ukrainos ir Rusijos vaizdinyse filmuose kuriamas perteikiant ryškius *geras vs. blogas* įvaizdžius. Filme „Ukrainos pabėgėliai: civiliai gyventojai bėgdami nuo karo randa prieglobstį Rusijoje“ Rusija vaizduojama kaip šalis, suteikianti prieglobstį Ukrainos gyventojams, o pati Ukrainos valdžia negali pasirūpinti jų gerove ir minimalių gyvenimo sąlygų užtikrinimu. Kaip pažymi Raik, Rusija siekia įtvirtinti daugiapolę pasaulio tvarką ir savo vaidmenį

posovietinėje erdvėje (Raik, 2019). Tad, vykdant humanitarines akcijas, įtvirtinama Rusijos galia ir veikimas Rytų zonoje.

Kitame dokumentiniame filme, „Europa Ukrainai: sugriautos bedarbių ukrainiečių svajonės Lenkijoje“, pateikiami ukrainiečių, ieškančių darbo ES, portretai ir paieškų istorijos. Abejojama ne tik Ukrainos valstybės galimybėmis užtikrinti orią senatvę ir darbo vietas jauniems žmonėms, bet ir ES valstybių (daugiausia dėmesio skiriama Ukrainos kaimynei Lenkijai) žmonių išnaudojimo politikai (žeminančios darbo sąlygos, nemokamas atlyginimas ir pan.). Keliamas klausimas dėl Ukrainos įstojimo į ES.

Dar viename „RT“ televizijos filme, „Faktų mozaika: informacinio karo apsuptyje“ („Mosaic of Facts. Inside the information war“, Miguel Francis-Santiago, 2015), kuris pateikiamas kaip nešališkas žurnalistinis tyrimas, siekiama išsiaiškinti, kas kaltas dėl Rytų Ukrainoje susiklosčiusios karinės situacijos ir civilių gyventojų kančių: „Dabar aš turiu sužinoti, kad už tai atsakingas. Ir aš tai padarysiu, bet pasinaudodamas faktais“ („Mosaic of facts. Inside the information war“, Miguel Francis-Santiago, 2015). Žurnalistas, viena vertus, taip pat emocionaliai žvelgia į pačią temą, kita vertus – įtvirtina savo nešališkumą ir siekį sužinoti tiesą. Bet nors žurnalisto nešališkumas įtvirtinamas žodžiais, atliekamame tyrime nėra vadovaujama objektyvumo principais. Šiuo atveju žurnalistas ieško asmenybių, kurių nuomonė sutampa su filmo kūrėjų. Tokios asmenybės filmuose gali ir kartotis (JAV tiriamosios žurnalistikos atstovas Robertas Parry'is pasirodo tiek Oliverio Stone'o prodiusuotame filme „Liepsnojanti Ukraina“, tiek minėtame filme). Dažnai šių ekspertų nuomonė nekvestionuojama ir filmo kūrėjų priimama kaip faktas. Kita vertus, svarbus ir objektyvumas. Sukuriamas įspūdis, kad kalbinami ekspertai nėra „suinteresuoti“ šia tema (dažniausiai žiūrovams asmenybės pristatomos kaip nepriklausomi tyrėjai), pateikiantys objektyvią poziciją.

Taigi informacijos teikėjas tiek pat svarbus, kiek ir pateikiama informacija, vienu atveju filmuose remiamasi personalizuotomis istorijomis, patyrimais, bet taip pat dažnai filmų kūrėjai naudoja ekspertų, autoritetingų asmenų komentarus, situacijos vertinimus, kurie suteikia tiesos ir objektyvumo įspūdį. Šiuos asmenis filmuose galima skirstyti į keletą grupių: nepriklausomi tyrėjai / ekspertai – siekiant užtikrinti objektyvumą, naudojama asmenimis, kurie tiesiogiai nesusiję su minimais / analizuojamais įvykiais. Vakarų šalių ekspertai šiuo atveju suteikia dar didesnę efektyvumą įtikinant auditoriją. Šią grupę asmenų taip pat galima skirstyti į auditorijai žinomas ar nežinomas asmenybes, kurios įvardijamos bendriniais žodžiais (profesorius, mokslininkas). Kita grupė – autoritetą turinčios asmenybės – šių asmenų nuomonė yra tokia pat svarbi kaip ir

ekspertų, galbūt net svarbesnė, jeigu asmenybė turi aukštą visuomenės pasitikėjimą.

Nors Louise Spence ir Vinicius Navarro'a teigia, kad auditorija dažniausiai pasitiki dokumentika (Spence, Navarro, 2011), pasitikėjimas filme bet kuriuo atveju kuriamas ir įtvirtinamas tiek taikant minėtas strategijas, tiek pasitelkiant naratorių, pasakotoją, kuris žiūrovui paaiškina matomus vaizdus, arba filme atsiranda pats pasakotojas. Pvz., režisierius Francis-Santiago taiko abi šias strategijas, t. y. tiek atsiduria komentatoriaus pozicijoje („Dievo“ balsas), tiek matomas pačiame filme fiksuojantis įvykius, imantis interviu, iškart juos komentuojantis.

Moksliškumo ir pasitikėjimo siekiama suteikti ir filmuose naudojant įžymių asmenybių citatas ar teorinius mokslinius paaiškinimus, kurie pritaikomi esamai situacijai. Pavyzdžiui, filme „Faktų mozaika: informacinio karo apsuptyje“ pateikiamos komunikacijos teoretiko, sociologo Noamo Chomsky'io²⁵ citatos. Kita vertus, pati tyrimo sąvoka ir naudojami šaltiniai visada gali būti kvestionuojami. Iš vienos pusės, kūrėjai pasirenka argumentus, pagrindžiančius tą pačią mintį, arba naudojami antriniais šaltiniais, kurie daugiausia taip pat sutelkti tik į ekspertų interviu.

Dar vienas būdas – manipuluoti turima informacija, siekti kontrargumentuoti kitų pateikiamą požiūrį, informaciją, pateikti konkurentų mintis, tada įvardyti jų trūkumus arba nurodyti jų neteisingą interpretavimą (neteisinga, netikslu, netikra) ir pateikti savo požiūrį, pagrindžiant jį tam tikrais argumentais (Spence, Navarro, 2011). Filme „Faktų mozaika: informacinio karo apsuptyje“ kvestionuojama Vakarų šalių medijose pateikiama informacija apie įvykius Ukrainoje, pateikiama Vakarų žiniasklaidos priemonėse esančios suklastotos informacijos įrodymų, pvz., teigiama, kad kai kurie naudojami vaizdo įrašai nėra nufilmuoti nurodyta data ir yra visai kitų įvykių vaizdo medžiaga. Ši strategija naudojama ir jau analizuotame filme „Krymas. Kelias į tėvynę“. Filme patikinama, kad įvykių Kryme metu internete pasirodęs vaizdo įrašas, kuriame mergaitė iš Krymo apkabina Rusijos kareivį, nėra suvaidintas (kaip daugelis teigė) ir pristato šį epizodą nufilmavusį asmenį („Crimea: The Way Home“, Sergey Kraus, 2015). Taigi filme aiškinamasi, kaip Vakarų žiniasklaida manipuliuoja informacija, pateikdama savo įvykių versiją Ukrainos krizės tematika. Vakarų žiniasklaidos informacija apie karą Rytų Ukrainoje yra dekonstruojama ir išaiškinami „melagingi faktai“.

²⁵ Noamas Chomsky'is gerai žinomas kaip JAV vykdomos politikos kritikas.

„RT“ save identifikuoja kaip alternatyvą Vakarų žiniasklaidai ir dažnai filmas konstruojamas kaip Vakarų žiniasklaidos priemonėse esančios informacijos paneigimas. Kad šis neigimas būtų efektyvesnis, kūrėjai remiasi tos pačios informacijos kartojimu (orkestravimas), pateikiant įvairius įrodymus, pvz., kartojama, kad Rytų Ukrainoje nėra Rusijos karių, kiekvieną kartą tam panaudojami įrodymai: liudijimai, filmuota medžiaga ir pan.

Panašios technikos naudojamos ir filme „Doneckas: amerikiečio žvilgsnis“ („Donetsk: An American Glance“, Aleksandr Panov, 2014). Filmo pavadinimas įtvirtina žurnalisto tapatybę (amerikietis), taip parodomas nešališkumas, nors pati produkcija kuriama Rusijos valdomojoje žiniasklaidos priemonėje („RT“). Žurnalistas filmo pradžioje pareiškia: „Mano tikslas – surasti Rusijos kariuomenę“ („Donetsk: An American Glance“, Aleksandr Panov, 2014), todėl visas filmo turinys konstruojamas kaip Vakarų žiniasklaidoje esančios informacijos patikrinimas ir paneigimas. Siekiant žiūrovą įtikinti, kad Donecke nėra Rusijos kariuomenės, imami interviu iš gatvėje sutiktų žmonių, kovotojų, užduodant tą patį klausimą apie Rusijos karių veikimą Donecke, vizuali medžiaga (filmuojama Donecko apylinkėse) taip pat veikia kaip įrodymas. Žiūrovas tiek matydamas, tiek girdėdamas vietinių žmonių atsakymus turėtų suabejoti Vakarų žiniasklaidos priemonėse pateikiama informacija.

Nicholasas dokumentinį kiną sieja su faktais, argumentų pateikimu, kita vertus, Eitzenas pabrėžia, kad filmuose reikšmingas ne tik faktualumas, svarbesnis ne pats argumentavimas, bet emocijos sukėlimas (Eitzen, 1995). Tyrėjas pažymi, kad kartais svarbiau tampa tai, kaip pateikiama turima medžiaga, kokią emociją ji sužadina, o medžiagos autentiškumas, tikrumas, kurį identifikuoja auditorija, atsiduria antrame plane. Dėl to emocinė išraiška stipri net ir tariamu tyrimu paremtuose filmuose.

Analizuojamuose filmuose išskiriamas ir personalinis kūrėjų santykis su pateikiama tema, siekiant sukurti artimumo, temos aktualumo bei asmeninio analizės poreikio jauseną. „RT“ dokumentiniai filmai kuriami asmenų, kurie įtvirtina ir asmeninį santykį su tema. Filme „Kijevas. Revoliucijos kaukės“ („Kiev. Masks of revolution“, Artyom Somov, 2014) deklaruojamas režisieriaus santykis su tema: „Aš iš Kijevo. Gyvenu čia visą savo gyvenimą <...>“, kuris kartu žiūrovui sukuria pasitikėjimą ir asmeninį interesą išsiaiškinti tiesą. Žiūrovui taip pat siekiama sudaryti įspūdį, kad jis esą nežino, kas slėpi už revoliucijos: keliama klausimai dėl finansavimo. Auditorija verčiama suabejoti Maidano revoliucijos idėja: Maidanui reikalingi pinigai, kuriuos, kaip teigiama filme, teikia JAV ambasada (tiek maistui, gynybai, tiek sumokama patiems protestuotojams). Filmas kaip nukentėjusiąją pusę išskiria „Berkut“ kovotojus,

kurie sužeisti protestuojančiųjų, ši informacija pateikiama kartu su vaizdais iš Maidano, žiūrovas mato, kaip „Berkut“ kovotojai apmėtomi Molotovo kokteiliais. Tad vėl Vakarų šalys (ypač JAV) atsiduria kaltininko pozicijoje.

Kitame filme, „Apie Krymą kvailiams“ („Crimea for dummies“, Miguel Francis, 2015), taip pat pabrėžiamas kūrėjo santykis su Ukraina (Ukrainoje gyveno jo protėviai). Taigi tai dar vienas „RT“ televizijos filmas, tiesiogiai skirtas pateikti situaciją Kryme. Pats pavadinimas orientuotas į tą pačią tiesos sąvoką – informacija apie Krymą tiems, kurie nežino, kas vyksta šiame pusiasalyje, kliaujasi Vakarų šalių informacija. Filmo pradžioje matomas režisierius, kuris vaidina ir bėga gatvėmis nuo tanko, ekrane rodomas apšaudymas iš laivo, skraidantys kariniai lėktuvai, o pats režisierius šaukia „Okupantai! Padėkite, padėkite <...>“ („Crimea for dummies“, Miguel Francis, 2015), vėliau pasirodo, kad tai buvo tik sapnas. Režisierius naudoja humorą, sarkazmą atskleidždamas situaciją Kryme, kuri šiuo atveju yra visiškai priešingai apibūdinama negu Vakarų žiniasklaidos. Pats humoro, sarkazmo naudojimas atitinka ir propagandos veikimo taisyklės (sudarkymo taisyklė) (Davies, 2002). Žiūrovas atsiduria pozicijoje, kur jo ankstesnė patirtis ir situacijos suvokimas yra išjuokiami ir kvestionuojami.

Tolesnėje filmo dalyje režisierius vėl kaip tyrėjas vyksta į Krymą išsiaiškinti tiesos, pačiame filme ši sąvoka dažnai minima, kartu žiūrovui primenant, kad jie tikrosios tiesos nežino ir yra susidarę klaidingą įspūdį. Išreiškiama paties žurnalisto nuostaba, kad Kryme ramu, nėra jokių kareivių, žmonės gyvena kasdienį gyvenimą. Žurnalistas kartu siekia sudaryti įspūdį, kad ir jis buvo paveiktas Vakarų žiniasklaidos informacijos apie padėtį Kryme, t. y. susitapatina su Vakarų šalių gyventoju ir pakeičia savo nuomonę, čia turėtų įvykti ir žiūrovo situacijos suvokimo pokytis.

Atlikdamas savo tyrimą žurnalistas remiasi interviu su vietiniais gyventojais, kurie pabrėžia, kad Rusija neužgrobė Krymo, Rusijai „<...> tik grįžo, kas jai visada priklausė“ („Crimea for dummies“, Miguel Francis, 2015). Toliau filmas per interviu su vietiniais gyventojais atskleidžia, kad: Kryme yra maisto (filmuojamas turgus), eilės žmonių nori gauti Rusijos pilietybę (užtikrinta sveikatos apsauga ir pan.), žmonės laimingi, Krymo istorija yra susijusi su Rusija. Išvada – Krymas yra Rusijos. Šiuos teiginius pagrindžia ir vaizdinė informacija. Panaudojamas istorinis naratyvas, kuris įtvirtina ir dar kartą pagrindžia Rusijos poziciją dėl Krymo, taip pat pasitelkiami vietinių gyventojų kasdienybės vaizdai žiūrovui sukuria patenkinto Krymo pusiasalio gyventojų paveikslą. Fiksuojami atsipalaidavę, linksmi nusiteikę žmonės, kurių kiekvienas patvirtina, kad džiaugiasi referendumo rezultatais. „Tai istorinio teisingumo triumfas“ („Crimea

for dummies“, Miguel Francis, 2015). Vėl išryškėja ta pati strategija, siejama su Vakarų žiniasklaidoje esančios informacijos paneigimu ir įrodymų pateikimu.

Taigi svarbus paneigimas ir argumentų kūrimas pasitelkus vietinius gyventojus – jų patirtis. Šiuo atveju iš kitos perspektyvos analizė nepateikiama (pvz., tarptautinė teisė), o pagrindiniais argumentais, kaip minėta, tampa pačių gyventojų interviu ir šios situacijos matymas. Kaip pažymi Galeotti ir Bowenas, Rusija Krymą identifikuoja kaip etninį ir kultūrinį Rusijos regioną, kuris buvo atskirtas nuo tėvynės. Tad savo veiksmais Rusija siekia įtvirtinti savo lyderystę tarp etninių rusų, kurių daugelis buvo atskirti nuo tėvynės (Galeotti, Bowen, 2014). Taigi Rusijos konstruojama tapatybės samprata itin svarbi analizuojant veiksmus Kryme ir jų pateikimą filmuose. Naudodamasis *vienpusiškų argumentų plėtojimu*, filmo kūrėjas konstruoja Rusijai palankų naratyvą apie Krymo, kaip Rusijos dalies, įtvirtinimą tiek remdamasis istoriniu kontekstu, tiek dabartinėmis gyventojų nuotaikomis.

Kita svarbi detalė, dominuojanti Rusijos dokumentikoje, – karo Rytų Ukrainoje pateikimas vaikų akimis, t. y. vaikai, kaip labiausiai pažeidžiama visuomenės dalis, pateikia savo išgyvenimus karo metu (pvz., filmuose „Europa Ukrainai: sugriautos bedarbių ukrainiečių svajonės Lenkijoje“ bei „Įstrigę. Gyvenimas prie Donecko fronto linijos mažos mergaitės akimis“). Šiuo atveju jausminė filmo dalis, pateikiama vaikų lūpomis, tampa itin svarbi, naudodamasis vertybiniu pamatu filmo režisierius bando atlikti „visažinio“ pasakotojo funkciją: siekia pamokyti, sukurti kritišką auditorijos požiūrį (Bruzzi, 2006). Analizuojamuose filmuose pasakotojas apeliuoja į visuomenės vertybinį suvokimą, karo potyrius, kurie daro žalą vaikams ir pan., žinoma, nurodydamas ir kaltą dėl šių patirčių, kaip minėta, *oponento įvardijimo* technika leidžia auditorijai pateikti situacijos kaltininką, nevertinant kitų aplinkybių.

Analizuoti filmai naudojami tiek propagandai, manipuliacijai visuomene, tiek kaip *minkštosios galios* įrankis. Pirmuoju atveju daugiau dėmesio skiriama Vakarų šalių ir jų geopolitikos demonizavimui. Pirmiausia šiai strategijai vystyti panaudojamos tinkamos įvykių reprezentacijos strategijos (*interaktyvioji ir ekspozicinė*), kurios, kaip minėta, iš vienos pusės koncentruoti į interviu, iš kitos – į tariamą tyrimą. *Interaktyviaja strategija* pagrįsti filmai sutelkti į emocijas, karo zonoje gyvenančių žmonių interviu virsta įrodymu, kita vertus, svarbūs tampa ne patys išgyvenimai, bet pranešimo konstravimas nurodant tam tikrą kaltąjį dėl susidariusių aplinkybių (pvz., filme „Ukrainos pabėgėliai: civiliai gyventojai bėgdami nuo karo randa prieglobstį Rusijoje“ – „Jie sukūrė chaosą. Jie yra fašistai“ (autorės pastaba – Ukrainos valdžia); „Įstrigę. Gyvenimas prie Donecko fronto linijos mažos mergaitės akimis“ – „Mes žinome, kas šaudė, nes

kryptis aiški. Mes ne kvailiai, mes matome, kaip ESBO dirba <...>“. Panaudojant *supaprastinimo taisyklę*, aiškiai nurodomas įvykių kaltininkas.

Naudojantis *minkštąja galia* konstruojamas teigiamas Rusijos įvaizdis Ukrainos krizės fone. Kuriamas Rusijos įvaizdis yra dvejopas – pagal numatomas auditorijas. Viena iš grupių – vidinė, t. y. Rusijos gyventojai ir Rusijos ideologijai pritariantys asmenys, taip pat išorinė auditorija, kuri tapatinama su Vakarų šalių visuomenėmis. Vidinei auditorijai konstruojami pranešimai, siejami su Rusijos veiksmų paaiškinimu bei pritarimu, palaikymo vykdomai politikai formavimu (pvz., Krymo aneksija). Išorinei auditorijai skiriami pranešimai, kurie gali būti siejami su *minkštąja galia*, formuojami pasitelkiant šalies gelbėtojos įvaizdį (minėtas humanitarinės pagalbos užtikrinimas Ukrainos pabėgėliams).

Propagandos funkcija, kaip minėta, yra keisti žmonių mąstymą, vertybių sistemą, daryti įtaką suvokimui apie įvykių vyksmą ir prasmę (Jowett, O'Donell, 215). Propagandistų tikslai pasiekiami pateikiant vizualią ir žodinę informaciją. Rusijos televizinės dokumentikos turinys pagrįstas ideologine pozicija ir Rusijos politikos supriešinimu su Vakarų valstybėmis, o tokios pozicijos įtvirtinimą dar labiau sustiprina naudojamos įtikinėjimo technikos. Kūrėjai manipuliuoja interviu medžiaga, siekia įtvirtinti vienintelį ir teisingą požiūrį į susidariusią krizę, nurodydami kaltuosius, krizės susidarymo priežastis ir pan.

Rusija išnaudoja dokumentinį kiną kaip propagandos priemonę, kuri veiksminga tiek dėl įtaigaus vizualaus turinio, tiek dėl paties turinio pritaikymo vidaus ir užsienio auditorijoms, panaudojant vietines televizijos stotis bei „RT“, kurios turinys laisvai prieinamas per kitas platformas, pvz., sukurtas *Youtube* kanalas. Visi filmai apeliuoja į objektyvumą – yra pagrįsti žurnalistiniu tyrimu ir tiesos išsiaiškinimu, nors, kaip minėta, kūrėjai tiesiogiai priklausomi nuo institucinio aparato ir įremtos informacijos pateikimo. Taigi analizuojami filmai, jų konstruojami naratyvai nulemti institucinio aparato ir atitinkamai perteikia šalies poziciją Ukrainos ir Rusijos konflikte bei plėtoja savo ideologinę kryptį. Tad kūrybinė komanda veikia pagal jau nustatytas taisykles (8 lentelė).

Filmų naratyvine ašimi tampa kontrargumentai Vakarų žiniasklaidos pranešimams apie situaciją Ukrainoje bei dvišalius Rusijos ir Ukrainos santykius. Filmų naratyvas tiesiogiai susijęs ir su dominuojančia Rusijoje ideologija, įtvirtinančia priešpriešą su Vakaraais, ir naudojama „Rusų pasaulio“ idėja – ginti rusakalbių teises Ukrainos regione. Taigi dokumentiniuose filmuose svarbus naratyvo konstravimas pagal ideologinę poziciją, dokumentikos strategijos pasirinkimas bei propagandinių priemonių panaudojimas, siekiant didžiausio įtaigumo ir menamo objektyvumo.

Naratyvas	Reprezentacijos strategija	Įtaigumo priemonės
Fašizmas Ukrainoje kelia grėsmę rusakalbiams. Rytų Ukrainos gyventojai kenčia nuo Ukrainos armijos operacijų. Krymas – istorinė Rusijos dalis. Krymo susigrąžinimas – istorinio teisingumo įvykdymas. Ukraina nepajėgi suvaldyti humanitarinę krizę. Rusija siekia užtikrinti rusakalbių interesus Ukrainoje. Vakarų šalys siekia destabilizuoti padėti Ukrainoje ir paversti ją savo galios lauku. Demokratiškai išrinktas Ukrainos prezidentas Janukovyčius nuverstas nacionalistų, kuriems padėjo Vakarų šalys. Vakarų šalys tik siekia savo geopolitinių tikslų ir taip išnaudoja Ukrainą ir ukrainiečius	<i>Ekspozicinės dokumentikos strategija</i> <i>Interaktyviosios dokumentikos strategija</i>	Pvz., dramatiškas ir įtaigus įvykių rekonstravimas, pasitelkiant vaidybines scenas. Vietinių (Rytų Ukrainos) gyventojų pasitelkimas, demonizuojant Ukrainą, Ukrainos kariuomenę, aiškaus kaltininko išskyrimas. Konflikto metu nukentėjusių vaikų interviu naudojimas, siekiant paveikti žiūrovų emocijas. Ekspertų interviu, patvirtinantys filmo kūrėjų idėjas dėl Vakarų veikimo Ukrainoje. Neestetizuoti vaizdai (bombardavimas, mirę ar sužeisti žmonės, sielvartaujantys dėl netekčių), dėl mirčių kaltinant Ukrainos valdžią. Teigiamo Rusijos įvaizdžio kūrimas per humanitarines akcijas. Neigimas / kontrargumentavimas. Bandoma paneigti Vakarų žiniasklaidoje pateikiamą informaciją, pateikiant savo įrodymus. Personalizuotas kūrėjų santykis su tema, kuris sustiprina demonstruojamo turinio įtaigumą. Pasinaudojama Vakarų kritikais, oponuojančiais JAV vykdomai politikai, pagrindžiant savo poziciją. Krymo aneksijos pateisinimas istoriniais argumentais

8 lentelė. Rusijos dokumentikoje dominuojantys naratyvai ir reprezentacijos strategijos

2.4. Ukrainos krizės reprezentacija Vakarų šalių dokumentiniame kine

Vakarų šalių režisierius taip pat sudomino įvykiai Ukrainoje. Jie bando įsigilinti į krizę ir ją pristatyti iš įvairių perspektyvų – žvelgdami tiek kaip į nacionalinę, tiek kaip į tarptautinę problemą ir taikydami skirtingas reprezentacijos strategijas. Nemažai Vakarų šalių dokumentinių filmų Ukrainos krizės tematika tapo matomi kino festivaliuose ir pelnė apdovanojimus, kartu paskatindami auditoriją žvilgsnį nukreipti į Ukrainoje vykstančius įvykius bei formuodami tam tikrą konflikto paveikslą.

Vienas iš tokių filmų – „Žiema ugnyje: Ukrainos kova už laisvę“ („Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom“, Evgeny Afineevsky, 2015). Evgeny'us Afineevsky'is – rusų kilmės režisierius, todėl pristatant patį filmą žiniasklaidoje daug dėmesio skiriama jo kilmei ir santykiams su Rusija. Pats filmas – bendra Ukrainos, JAV ir Jungtinės Karalystės produkcija. Filmas Tarptautiniame Toronto kino festivalyje laimėjo Žmonių pasirinkimo apdovanojimą, o Akademijos apdovanojimuose buvo nominuotas kaip geriausias dokumentinis filmas.

Filme pristatoma Maidano revoliucija, o filmo pradžios motyvas atspindi paties filmo prasmę ir reikšmę tiek Ukrainos, tiek tarptautinei bendruomenei. Juodame fone girdimi žodžiai: „Daryk kažką. Daryk kažką vardan revoliucijos.“ Atsakymas, kuris pasiekia žiūrovą, – „Aš filmuoju“ („Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom“, Evgeny Afineevsky, 2015). Taigi čia svarbus įvykių fiksavimo momentas, kuris, kaip ir kai kurių Ukrainos kūrėjų atveju, tampa dokumentuotu revoliucijos įrodymu. Kaip pažymi režisierius, filmuota medžiaga vertinama ir kaip įrodymas, ir kaip istorinio įvykio įamžinimas²⁶.

Filmo režisierius pats dalyvauja Maidane ir fiksuoja jo eigą, chronologine seka pateikiami įvykiai montuojami kartu su liudininkų, Maidano dalyvių, komentarais jau pasibaigus revoliucijai. Tad režisieriui svarbu fiksuoti vykstantį protestą prieš nacionalinę šalies valdžią, perteikti kruvinus protestuojančiųjų ir „Berkut“ kovotojų susidūrimus ir atskleisti, kas ir kodėl dalyvavo Maidano įvykiuose: „Maidane mes neturime tautybių, mes neskirstome pagal kalbas. Tai buvo tik žmonės, kurie nenori gyventi šioje santvarkoje“ („Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom“, Evgeny Afineevsky, 2015). Kiekvieno įvykio liudininko, dalyvio istorija orientuota į visuomenės bendrumą, bendrą tikslų siekimą, jos apipinamos ir vertybėmis: laisve, demokratija, žmogaus teisėmis

²⁶ Iš pokalbio su režisieriumi. Prieiga internete: <https://www.dw.com/en/filmmaker-afineevsky-not-a-welcome-guest-in-russia/a-18767459>

(atspindi Vakarų šalių vertybes). Tad laisvės idėja konstruojama viso filmo metu, taip pat žodis „laisvė“ jau matomas ir filmo pavadinime.

Filme nėra nei užkadrinio komentaro (girdimas tik filmo pradžioje, pristatant istorinį Janukovyčiaus prezidentavimo ir Maidano įvykių pradžios kontekstą), nei ekspertų vertinimų. Istorija kuriama tik pasitelkiant vizualią revoliucijos eigos medžiagą bei interviu (kurių metu Maidano įvykiai komentuojami pačių dalyvių). Taip pat papildant kontekstine informacija, kurioje atsispindi vietinės valdžios sprendimai, nukreipti prieš protestuojančiuosius (draudimas protestuoti ir numatomos sankcijos), ir tarptautinis palaikymas (Cathrin Ashton – Europos Sąjungos diplomatijos vadovės kalba, nukreipta prieš valdžios veiksmus taikių protestuotojų atžvilgiu). Tad revoliucijos paveikslas konstruojamas panaudojant *stebimąją* ir *interaktyviąją* dokumentikos strategijas.

Dokumentinis filmas „Lūžio taškas: karas už demokratiją Ukrainoje“ („Breaking Point: The War for Democracy in Ukraine“, Mark Jonathan Harris, Oles Sanin, 2017) taip pat perteikia chronologinę Ukrainos krizės istoriją nuo Maidano įvykių iki krizės Rytų Ukrainoje. Filmą režisuotas amerikiečio ir ukrainiečio – taip atskleidžiant Ukrainos konfliktą iš skirtingų perspektyvų ir pritaikant pasakojimą Vakarų šalių auditorijoms. Nors filmas pasirodė praėjus keleriems metams po Maidano įvykių, patį siužetą stengiamasi aktualizuoti akcentuojant Rusijos išitraukimą į įvykius ir dezinformacijos kampanijas, kurios svarbios ir Vakarų šalims. Taigi filme skleidžiasi keletas temų, kurios susijusios ne tik su Maidano revoliucija ir karu Rytų Ukrainoje, bet ir su Rusijos dezinformacija, pasitelkiamomis technikomis. Šiuo atveju filmo turinys konstruojamas ir krizė įvertinama ir iš tarptautinių santykių pozicijos, t. y. Rusijos politika vertinama kaip grėsmė vakarietiškomis vertybėms. Pats vertybinis aspektas svarbus analizuojant visų kūrėjų filmus, kad ir iš kokios jie būtų šalies. „Kiekviena kultūrinė grupė turi savo vertybes. <...> Objektas, kuriam tikimasi sukelti priešišumą, turi būti pateikiamas kaip grėsmė kuo didesniai skaičiui šių vertybių. <...> Jei planuojama išreikšti teigiamą požiūrį į objektą, jis turi būti pateiktas ne kaip grėsmė ir kliūtis, nei kaip niekinamas ar absurdiškas, bet kaip mūsų vertybių gynėjas, kovotojas dėl mūsų svajonių bei dorybių ir teisingumo pavyzdys“ (Lasswell, 1927). Taigi, siekiant supriešinti, tam tikras objektas turi būti pateiktas kaip keliantis pavojų egzistuojančioms vertybėms, o norint išreikšti ir įtvirtinti teigiamą požiūrį į objektą, jis turi būti iškeliamas ir reprezentuojamas kaip tų vertybių gynėjas.

Į Ukrainos krizę gilinamasi pateikiant kontekstinę informaciją. Svarbiausiais momentais tampa, pvz., 2004 m. Viktoro Janukovičiaus rinkimai, dėl kurių įvyko Oranžinė revoliucija; Janukovyčiaus grįžimas į valdžią. Filme taip pat

pasitelkiama ekspertų nuomonė, kuri kartu įrėmina artikuliuojamas patirtis, suteikia konteksto ir įvykių vertinimo detalių. Kontekstinei informacijai aptarti ir įvykiams analizuoti pasitelkiami tarptautiniai ekspertai: Anne Applebaum – istorikė, knygos „Raudonasis badas. Stalino karas su Ukraina“ autorė, Chrystia Freeland – tarptautinės prekybos ministrė Kanadoje, kurios seneliai iš Ukrainos, žymus istorikas Timothy Snyderis, kurie jau turi autoritetą ir yra pažįstami tarptautinei bendruomenei. Šis autoriteto eksperto balsas padeda lengviau įtikinti žiūrovą.

Ekspozicinė dokumentika konstruojama kaip edukacinė medžiaga, siekiant suvokti įvykius ir jų prasmę Ukrainos Maidano metu. Išskiriami pagrindiniai veikėjai, per kurių prizmę konstruojama visa istorija: vaikų teatro režisierius, kuris savanoriškai padėjo ginti užimtą oro uostą, žurnalistė, į kurią buvo pasikėsinta Maidano metu, savanorė medikė, savanoriai kariai ir kiti, tiek dalyvavę Maidano revoliucijoje, tiek prisidėję prie kovos Rytų Ukrainoje. Filme bandoma ne analizuoti vieną įvykį, bet, pasakojant individualias istorijas, supažindinti žiūrovą su Ukrainos krizės plėtote. Filmą Maidano įvykiais nebaigiamas, toliau pateikiama istorija, kur matomas ir intensyvus Rusijos vaidmuo – Krymo aneksavimas, „žaliųjų žmogeliukų“ invazija į Rytų Ukrainą. Filmo naratyvas skleidžiasi aplink Rusijos vykdomą politiką, t. y. filme Rusija kaltinama dėl susidariusios padėties Ukrainoje. O pradėtas hibridinis karas ne tik veikia Ukrainos–Rusijos santykius, bet ir turi įtakos tarptautiniams šalių santykiams.

Šio filmo pagrindą sudaro Ukrainos piliečių asmeninės istorijos, kuriomis siekiama (kaip sufleruojama pačiame pavadinime) atskleisti jų kovą už laisvę ir demokratiją. Tad filmas, kaip *minkštosios galios* priemonė, labiausiai atsiskleidžia (materializuojasi) per vertybinį pamatą, akcentuojant žmogaus teises, demokratiją, laisvę, teisės viršenybę. Šiuo atveju filme stengiamasi iškelti į priekį vertybinę kovą ir Ukrainos Maidaną, kaip ir kituose filmuose vaizduoti kovą už Vakarų pasaulį simbolizuojančias vertybes: demokratiją, laisvę, žmogaus teises, teritorinį vientisumą ir pan. Kaip teigia pats filmo režisierius Markas Jonathanas Harris, „nors įvykiai Ukrainoje gali atrodyti mažai svarbūs tiems, kurie gyvena Vakaruose, tikiuosi, kad filmas parodys, kodėl turėtume susirūpinti vykstančia kova. Kaip teigia filme matomi ekspertai, kyla grėsmė ne tik Ukrainos, kaip demokratinės valstybės, ateičiai, bet ir demokratijos ateičiai Europoje, kurią V. Putinas aktyviai siekia sugriauti“²⁷. Taigi filmuose perteikiamos idėjos grindžiamos Vakarų pasaulio vertybiniu pamatu, kur

²⁷ Filmo režisieriaus mintys. Prieiga internete: <http://www.breakingpointfilm.com/>

išryškinamos vertybės ir normos siejamos su žmogaus teisėmis, demokratija, apsisprendimu ir kt. Čia galima pasitelkti ir Eyermano (2001) mintį, kad tai, ką mato žiūrovas, yra „rezultatas profesionalių sprendimų, nurodančių, kas yra reikšminga ir kaip tai turėtų būti pateikta“, todėl Ukrainos krizės reprezentacija Vakarų šalių dokumentikoje dažnai siejama su Vakarų ir Rusijos perskyra, identifikuojant herojus ir piktadarius bei skleidžiant politines vertybes.

Aptariamuose filmuose išryškinamas asmeninis režisierių santykis su Ukraina. Filmų kūrėjai į Ukrainos krizės tematiką įtraukia kurdami asmeninį ryšį su šalimi, dažniausiai akcentuodami iš čia kilusius savo protėvius. Taip iš vienos pusės pagrindžiama kūrėjo motyvacija, iš kitos – formuojamas temos emocinis pagrindas, pvz., filmuose „Kaip rasa saulėje“ („Like dew in the sun“, Peter Entell, 2016), „Laisvė ar mirtis“ („Freedom or Death“, Damian Kolodiy, 2015).

Filme „Kaip rasa saulėje“²⁸ („Like dew in the sun“, Peter Entell, 2016) jungiasi keletas siužetinių linijų. Viena jų susijusi su filmo režisieriumi ir kartu pasakotoju, Ukrainoje bandančiu rasti savo protėvius, kurie dėl pogromų buvo priversti išvykti dar 1914 metais. Ieškodamas savo šaknų režisierius susiduria su Rytų Ukrainoje vykstančiu karu ir bando lygia greta dėti savo istoriją ir dabartinius Ukrainos įvykius, tad asmeninė istorija atskleidžia Ukrainos būseną. Režisierius, keliaudamas po šalį, bando kalbėtis su vietiniais žmonėmis, išgirsti pasakojimų apie Ukrainą iš istorinės perspektyvos, kartu įtraukdamas abi konflikto puses – Vakarų ukrainiečius ir separatistus – ir išklausydamas jų istorijas apie vykstantį karą.

Filmas pradedamas nuo apšaudymo vaizdų, kurie vėliau lygia greta konstruojami su jo padariniais: ne tik apgriautais namais, bet ir nužudytais žmonėmis. Viena vertus, filmo žiūrovui nepateikiama kontekstinė informacija: kas ir kada bombarduoja, prieš ką nukreipti veiksmai, taip pat nekomentuojama, ar vėliau matomi padariniai yra susiję būtent su šiuo bombardavimu. Taigi režisierius labiau remiasi emociniu poveikiu nei aiškių įrodymų, argumentų formavimu. Kita vertus, svarbu, kad režisierius neišsirenka vienos pozicijos ar perspektyvos, iš kurios bus pateikiami įvykiai Rytų Ukrainoje, jam pavyksta užfiksuoti tiek Ukrainos kareivius, tiek separatistus, o dabartinis konfliktas vaizduojamas kaip pilietinis karas. „Balsas“ perduodamas abiem konfliktuojančioms pusėms, nesistengiant interpretuoti kiekvienos jų pasirinkimų, sprendimų. Filme nėra užkadrinio komentaro ar net išsamesnio paties režisieriaus vertinimo, žiūrovas čia paliekamas iš dalies vienas, turintis suprasti abiejų pusių argumentus ir kartu stebėti jų panašumus bei skirtumus.

²⁸ Filmo pavadinimas – eilutė iš Ukrainos himno: „Mūsų priešai išnyks kaip rasa saulėje.“

Režisierius taip pat panaudoja simbolinius motyvus: filme matoma daug statulų ir paminklų, kurie atspindi praeities įvykius ar tam tikrą galios demonstravimą, pvz., Tėvynės statula Kijeve ar statula, skirta Babij Jaro žudynėms. Taip pat naudojamos dainos ir himnai, kurie tampa istorijos ir dabartinės situacijos perteikimo medija. Kaip teigia Corneris, garsas prisideda prie istorinio laiko, geografinės vietos identifikavimo ir turi ryšį su kontekstine informacija (Corner, 2002).

Asmeninė filmuota medžiaga papildoma kitais vaizdo siužetais (dažniausiai filmuotais paprastų piliečių) iš, pvz., socialinio tinklo *youtube.com*. Režisieriaus atrinkta medžiaga šokiruojanti, vaizduoja karo siaubą: kovą, mirusius ir sužeistus karius, kankinimą ir pan. Režisierius bando perteikti neestetizuotą karo Ukrainoje paveikslą. Rasta medžiaga autoriaus pateikiama kaip įrodymas, atskleidžia situaciją Rytų ir Vakarų Ukrainoje. Svarbu paminėti, kad pirmasis vaizdo interpas filme pažymimas titrais: „Kai kurios scenos šiame filme pateikiamos iš interneto. Šie vaizdai jau buvo peržiūrėti šimtų tūkstančių žiūrovų“ („Like dew in the sun“, Peter Entell, 2016), vėliau žiūrovas tik iš foninės užsklandos gali spręsti, kad medžiaga yra ne paties kūrėjo, bet surasta *youtube.com* ar kitame puslapyje. Šiuo atveju remiamasi tik tikėjimu, kad dokumentas ir įrodymas yra tai, kas tikra, nesuvidinta, realu, bet kartu situacijos neanalizuojant, nekontekstualizuojant sunku įvertinti pateikiamus siužetus, net jeigu bandoma perteikti karo siaubą ir beprasmybę.

Šiuo atveju *youtube.com* tinklalapio medžiaga tampa tarsi archyvine medžiaga – suteikiant jai tą patį statusą, t. y. į šią medžiagą žvelgiama kaip į tikrą, atspindinčią realybę (3 paveikslas). Kita vertus, kyla klausimas ne tik dėl sunkiai patikrinamo medžiagos šaltinio, bet ir informacijos, kurią ji perduoda, t. y. ji tampa / gali tapti manipuliacijos įrankiu ar būti sukonstruota propagandos tikslams įgyvendinti. Taigi žiūrovas iš dalies turėtų priimti režisieriaus pateikiamą medžiagą kaip autentišką, pasitikėjimas kartu kuriamas parodant paties autoriaus poziciją, t. y. norą išlikti neutraliam ir nepalaikyti nė vienos pusės, o orientuotis į karą kaip objektą, kuris kelia grėsmę civiliams gyventojams, prasilenkia su humanišku ir pan.

Kitas dokumentinis filmas sukurtas režisieriaus, turinčio asmeninį santykį su Ukraina, „Laisvė ar mirtis“ („Freedom or Death“, Damian Kolodiy, 2015). Ukrainoje taip pat gyveno režisieriaus protėviai, pabėgę iš šalies Antrojo pasaulinio karo metais, todėl kūrėjui tapo svarbus ne tik įvykių stebėjimas ekrane, bet ir tiesioginis dalyvavimas. Anot režisieriaus, filmas skirtas tarptautinei auditorijai, kuri labai mažai žino apie situaciją Ukrainoje, o prie filmo gamybos



3 paveikslas. Filme „Kaip rasa saulėje“ (Peter Entell, 2016) panaudota *youtube.com* medžiaga, skirta karo vaizdiniui perteikti, sustiprinti

prisidėjo neįvardytas rėmėjas iš Ukrainos ir dalis lėšų surinkta per sutelktinio finansavimo platformą. Tai ne pirmas režisieriaus darbas, susijęs su Ukraina ir politinėmis aktualijomis, 2007 m. išleistas filmas „Oranžinės kronikos“ („The Orange Chronicles“) apie Ukrainos oranžinę revoliuciją.

Režisierius tiek matomas ekrane, tiek girdimas jo užkadrinis komentaras. Tarptautinei bendruomenei skirtas filmas perteikia Ukrainos krizės chronologiją ir leidžia susipažinti su kontekstine informacija, atskleidžiant krizės aplinkybes, akcentuojant keletą Ukrainos istorijos detalių. Pati filmo pradžia jau sufleruoja, kad režisierius Ukrainos krizę reprezentuoja kaip tarptautinį konfliktą, pateikdamas ištraukas iš žinių reportažų, kuriuose nušviečiama padėtis Europoje: „Jūs matote, kas vyksta Europoje, kiek dabar egzistuojančių konfliktų šiame regione, tarp Ukrainos ir Rusijos situacija blogėja kas dieną“ („Freedom or Death“, Damian Kolodiy, 2015).

Režisierius skiria dėmesio istorinio konteksto pateikimui, plėtojant Ukrainos istoriją nuo nepriklausomybės atkūrimo iki Viktoro Janukovičiaus, jo valdymo ir sąsajų su Rusija. Režisieriaus pateikiama informacija vizualizuojama, kiekvienas teiginys ekrane matomas per vizualų turinį. Pati istorija konstruojama remiantis režisieriaus patirtimis dalyvaujant Maidano įvykiuose ir fiksuojant ne tik revoliucijos momentus, bet ir žmonių pasisakymus revoliucijos tematika, be to, kūrėjas panaudoja žiniasklaidos pranešimus, vaizdo siužetus, taip pat kitą vizualią medžiagą iš identifikuojamų ir neidentifikuojamų internetinių šaltinių

bei asmeninių žmonių archyvų. Taigi naudojami tiek pirminiai, tiek antriniai šaltiniai, kuriais siekiama pagrįsti autoriaus poziciją. Viso filmo kontekste Rusija vaizduojama kaip agresorė, o Ukraina – kaip auka, tai vizualizuojama rodant žmonių mirtis, agresiją ir smurtą.

Filmas, kaip *minkštosios galios* įrankis, atsiskleidžia perteikiant visuotines vertybes, pvz., teisingumą, teisinę valstybę, žmogaus teises ir orumą. Filmo tematika grindžiama bendromis vertybėmis, taip pat akcentuojant valstybės gyventojų bendruomeniškumą, neskirstant nei pagal kalbą, nei pagal etninę kilmę. Vaizdo medžiaga čia taip pat panaudojama stiprios emocijos sužadiniui. Medžiaga neestetizuojama ir turėtų atspindėti tikrąjį karo veidą, nevengiama atvirai demonstruoti kūnų, priartinti vaizdų – taip žiūrovą siekiama sukrėsti, sujaudinti.

Filmo „Laisvė ar mirtis“ (Damian Kolodiy, 2015) paskutinėje dalyje panaudojama medžiaga iš interneto, nors žiūrovas nėra informuojamas apie medžiagos šaltinį. Dar svarbesniu aspektu tampa tai, kad medžiaga montuojama stengiantis sukurti kuo didesnę emocinę krūvį. Mirtis, sužalojimai, karo padariniai nėra estetizuojami, žiūrovas tiesiogiai mato karo aukas. Šiuo atveju filmo autorius, siekdamas sustiprinti perduodamą pranešimą, žiūrovui pateikia emocionaliausias dalis. Taigi analizuojami filmai (ypač „Like dew in the sun“ (Peter Entell, 2016), „Freedom or Death“ (Damian Kolodiy, 2015) paremti didesniu emociniu krūviu, negu pačios krizės Ukrainoje išsamesne analize, vertinimu ar atskleidimu iš tam tikrų perspektyvų. Kai kūrėjas yra kultūrine prasme nutolęs nuo reprezentuojamųjų, kyla klausimas dėl įvykių vaizdavimo ir jų stereotipizavimo (klišinis karo pateikimas).

Visiškai kitokia Ukrainos krizės reprezentacijos strategija taikoma filme „Skambutis Ukrainai“ („Calling Ukraine“, Jean Counet, 2015). Trumpametražis olandų režisieriaus dokumentinis filmas paremtas programos *Skype* pokalbiu, kurio vienoje pusėje yra Latvijoje gyvenanti moteris, kitoje – Rytų Ukrainoje gyvenanti jos sesuo ir duktė. Filme kūrėjas perteikia karo įvykius, juose nedalyvaudamas, t. y. žiūrovas mato ne kameros užfiksuotus kūrėjo kadrus karo zonoje, bet girdi istoriją, pasakojimus žmonių, kurie šiuos įvykius patiria tiesiogiai, yra įvykių liudininkai. Šiuo atveju tiek pats režisierius, tiek žiūrovas yra stebėtojo pozicijoje ir tiesiogiai „neprisiliečia“ prie karo Rytų Ukrainoje, taip iš dalies atspindėdamas kasdienį žiūrovo santykį su Ukrainos konfliktu.

Trumpametražiam filme taip pat neieškoma karo priežasčių, neanalizuojama, bet susitelkiama į kasdienį gyvenimą karo metu, per šiuos individualius išgyvenimus siekiama konstruoti karą rytų zonoje. Čia kūrėjas perduoda „balsą“ tiesioginiams įvykių liudytojams, kaip minėta, nėra papildomo komentaro,

analizės, tik *Skype* pokalbių fiksavimas. Šie pokalbiai veikia kaip įrodymas, o pats krizės vaizdinys formuojamas per pasakojimus apie sunaikintą, subombarduotą infrastruktūrą (vandens bokštą, traukinių stotį), nuolatinį baimės jausmą, netikrumą dėl ateities. Šiuo atveju žiūrovui informacija perduodama žodžiais, jie nėra vizualizuojami, pasitelkiama tik žodinė išraiška: „Jie bombarduoja visą laiką. Nesustodami.“ („Calling Ukraine“, Jean Counet, 2015).

Kita vertus, filmas papildomas Rytų Ukrainoje vykusio apšaudymo vaizdo medžiaga, nors šaltinis nėra aiškus ir filme nepateikiamas, jis atspindi girdėtų pokalbių turinį: pateikiama kelių sekundžių filmuota medžiaga iš Rytų Ukrainos, kurioje važiuojant mašina fiksuojami miesto gyvenimo kadrai po bombardavimo. Statiškus vaizdus (filmuojamas tik pokalbis) bandoma papildyti šeimos archyvinėmis nuotraukomis, kurios nukelia į šeimos gyvenimą prieš prasidedant karo veiksams ir kartu sukuria intymumą, leidžia prisiliesti prie šeimos istorijos. Tad šiuo atveju režisierius, pasitelkdamas *interaktyviąją* reprezentacijos strategiją, auditoriją bando pasiekti pateikdamas emocionalų pokalbį, atskleidždamas civilių gyventojų kasdienybę karo metu, kartu keldamas klausimus dėl karo prasmės.

Galima išskirti filmus, kuriuose kūrėjas panaudoja kitus šaltinius, vizualią medžiagą, siekdamas įtaigesnio ir dramatiškesnio karo paveikslo. Šaltiniai įvairuoja nuo medžiagos socialiniuose tinkluose, kurios autorius sunkiai identifikuojamas, iki autorinės filmuotos medžiagos, žinių reportažų ir pan. Dramatiški epizodai kūrėjų dažnai panaudojami aiškiam herojaus ir priešo paveikslui kurti. Bet, kaip minėta, vaizdas ne tik veikia kaip įrodymas, sustiprina pateikiamus argumentus, bet ir tampa manipuliacijos objektu, todėl vaizdo kilmės klausimas aktualus analizuojant kiekvieną dokumentinį filmą. Vienu atveju tai praplečia karo vaizdą, kitu – kelia klausimus dėl šaltinio patikimumo.

Kitas, jau lietuvių kūrėjų, filmas „Iki pabaigos. Ir dar šiek tiek“ (Rimas Bružas, 2017) nukelia taip pat į Rytų Ukrainą, tik šiuo atveju žiūrovas jau regi ekrane fronto liniją ir prie jos gyvenančius civilius gyventojus. Filmą remiasi J. Ohmano įkurtos organizacijos „Blue/Yellow“ („Mėlyna/Geltona“) veikla – humanitarinės pagalbos gabenimu į Ukrainą – ir atskleidžia civilių gyventojų ir savanorių kasdienybę. Ohmanas čia yra pagrindinis filmo pasakotojas, padėję šalyje perteikiantis iš savo perspektyvos. Filme pristatomi ir interviu su vietiniais gyventojais, kurie dalijasi savo patirtimi, įgyta karo metu. Filmą remiasi personalizuotomis karių savanorių, savanorės medikės ir kitų civilių gyventojų istorijomis apie gyvenimą karo metu. Baimės jausmas, nuolatinis nerimas ir nežinomybė, siekis gyventi toliau ir prisitaikymas prie tokių sąlygų, nuolatinė kova už laisvę ir saugumą – pagrindinės temos, kurios skleidžiasi filme. Žiūrovas

su pagrindiniais veikėjais ir jų gyvenimais gali susipažinti „tiesiogiai“, t. y. filmuojant jų gyvenamojoje aplinkoje, netoli fronto linijos. Visas šias istorijas susieja Ohmano komentarai. Jis, būdamas įvykių stebėtojas ir dalyvis (kaip humanitarinės pagalbos rinkėjas ir teikėjas), pateikia savo poziciją ir situacijos matymą.

Dar vienas filmas, kuris orientuojasi į civilių gyvenimą karo fronte, – Kvedaravičiaus filmas „Mariupolis“ („Mariupol“, Mantas Kvedaravičius, 2016). Tai Vokietijos, Ukrainos, Prancūzijos ir Lietuvos koprodukcija, kuri buvo įvertinta Berlyno kino festivalyje bei pelnė Ekumeninės ir „Amnesty International“ žiuri prizą²⁹. *Stebimosios* ir *poetinės dokumentikos* principais sukurtas dokumentinis filmas, paremtas skirtingų veikėjų istorijomis, leidžia atskleisti Mariupolio gyventojų kasdienybę, besitęsiantį gyvenimą konflikto zonoje. Poetika dokumentikoje atskleidžiama daugiau laisvės paliekant žiūrovo interpretacijai, nesiekiant aiškinti, o poetiškai atskleidžiant kasdienybę (Steven, 1993), tad kūrėjas dokumentuoja vietinių gyvenimą, įtraukdamas miesto erdves, skulptūras, siedamas su Graikijos kultūra.

Filme „Čekų žurnalas: netoli tolimųjų Rytų“ („Czech Journal: Near Far East“, Filip Remunda, 2015) bandoma perteikti Ukrainos krizę, atskleidžiant abiejų pusių: Vakarų Ukrainos ir Rytų Ukrainos gyventojų, pozicijas. Šioms pozicijoms atskleisti pasirenkamas vienos šeimos gyvenimas skirtingose Ukrainos dalyse, taip pat pasitelkiami kiti asmenys, turintys santykį su režisieriumi / žurnalistu. Žiūrovas girdi užkadrinį balsą, kuris dažnai komentuoja ir perteikia savo patirtis filmuojant Ukrainoje. Kartu filme pabrėžiamas artimas režisieriaus santykis su Ukraina ir su daugeliu filmo veikėjų, kurių istorijas panaudojant ir kuriamas pats filmas. Čia režisierius bando pateikti abiejų pusių pozicijas ir stebėti kasdienį žmonių gyvenimą. Kita vertus, nesistengiama daryti kardinalių išvadų, išsamiai analizuoti pačią situaciją. Vėl atsiremama į vietinių žmonių patirtis, pasakojimus, filmuojama juos supanti aplinka – tai filme veikia kaip argumentai ir įrodymai vienai ar kitai pozicijai. Statiškais vaizdais fiksuojamos Ukrainos gyvenimo detalės, kurios susijusios tiek su vykstančiu karu, tiek su kasdienio gyvenimo momentais, kurie dažnai vieni su kitais kontrastuoja, pvz., vandens parko reklama gatvėje „Naujas sezonas. Naujos patirtys“ ir Ukrainos kovotojų kapai ar atminimo vietos.

Lietuvių kilmės Lenkijos režisierė Vita Maria Drygas filme „Pianinas“ („Piano“, Maria Drygas, 2015) Maidano įvykius perteikia per poetinę prizmę,

²⁹ Pastaba. Dokumentinis filmas buvo tik nominuotas tarptautinės žmogaus teisių gynimo organizacijos „Amnesty International“ apdovanojimui.

jungiamuoju elementu čia tampa pianinas Maidano aikštėje, kuriuo groja susirinkusieji. Grojantys Maidano dalyviai tampa kartu ir pasakojantys istoriją: konservatorijos studentė, profesionali pianistė ir du kovotojai. Šie žmonės ne tik padeda kurti Maidano įvykių paveikslą, bet ir kartu žvelgiama į pačių herojų gyvenimą – atskleidžiant jų istorijas ir atsidūrimą Maidane. Personalizuotos istorijos pianino garsų fone atskleidžia, kokie asmenys ir dėl kokių priežasčių dalyvauja Maidane. Pagal Browną pateiktą klasifikaciją, muzika čia žymi *kreipiamąsias asociacijas* (Brown, 2006) ir padeda perduoti pranešimą, žiūrovas girdi pianinu skambinamus kūrinius, kurie turi ir simbolinę reikšmę, pvz., skambanti Bethoveno „Devintoji simfonija“ tampa aliuzija į Europos Sąjungą, Ukrainos himnas ar Šopeno „Revoliucijos etiudas“ tiesiogiai perteikia revoliucijos metu vyraujančią nuotaiką. Filme, be pačios autorės filmuotų vaizdų, pateikiama ir kitų autorių asmeninė filmuota medžiaga, kurioje skleidžiasi protestuotojų ir „Berkut“ kovotojų susirėmimai, kartu montuojami su skambančios muzikos garsais. Taip kūriniai prisideda prie filmo temos ir pranešimo konstravimo.

Filme „Parodyk man karą“ („Show me the war“, Zdeněka Chaloupka, 2016) Zdeněką Chaloupką, kaip kūrėją, domina migracija, pabėgėliai, žmogaus teisių problemos. Šiuo atveju režisierius parodo, kaip konstruojamas karas medijose ir kokie vaizdai pasiekia žiūrovus. Čekų filmas yra vienas iš nedaugelio, kuris iš dalies remiasi Nicholso pateikta *refleksyviąja* tikrovės reprezentavimo strategija. Tai yra dokumentinis filmas, iš dalies atskleidžiantis karo filmavimo, fiksavimo procesą. Pagrindinis filmo pasakotojas padeda žurnalistams, dokumentalistams nufilmuoti Ukrainos karo epizodus: organizuoja susitikimus, interviu su kareiviais ir pan., padeda nuvykti prie fronto linijos, parodo, kur geriausia filmuoti, ką vertėtų įamžinti. Šiuo atveju žiūrovas stebi ne tai, kas atsiduria filme ar žinių reportaže, bet procesą – filmavimo procesą.

Filme taip pat gausu kontrastuojančios informacijos ir vaizdų: iš vienos pusės kalbama apie žurnalistų reikšmę karo zonoje ir jų kaip informacijos perdavėjų funkciją, iš kitos pusės – žiūrovas regi žurnalistę iš Kolumbijos, kuri, apsirengusi neperšaujamą liemenę ir užsidėjusi šalmą, fotografuoja save įvairiais rakursais ar trikdomą vietinių nepalaujamai filmuojamų žmonių gyvenimą: „Kodėl atvykote mūsų filmuoti? Mes pavargę, neturime pinigų, negauname pensijos. Neturime nieko“ („Show me the war“, Chaloupka, 2016). Filmuojama tai, kas sukrėstų, sujaudintų žiūrovą, būtų emociškai paveiku. Svarbus ne tik vaizdas, kuris pasiekia žiūrovą, bet ir kokią emociją jis kuria. „Kaip ir sakiau, viskas, ką mes nufilmavome, yra gražu: sodai, gražios vietos. Ir ko man reikia, tai karo zona. Kariuomenė ir tankai, <...> vienintelis į kariuomenę panašus dalykas buvo vakar,

bet ten buvo tik trys su ginklu šaudantys žmonės“ (Chaloupka, 2016). Filme atskleidžiama, kaip formuojamas karo įvaizdis, kuris dažnai remiasi klišiniu vaizdavimu: sprogimai, šūviai, sužeisti žmonės, panika ir pan. Taigi dažnai kūrėjui svarbu parodyti vykstantį karą tokį, kokį jį nori matyti žiūrovas: su daug veiksmo, apšaudymų ar sužeistų žmonių.

Filmai kaip komunikacijos priemonė bando paaiškinti vykstančius politinius procesus ir perteikti per pasirinktą vertybinę ir politinę pasaulėžiūros prizmę. Filmų „Lūžio taškas: karas už demokratiją Ukrainoje“, „Laisvė ar mirtis“ bei „Žiema ugnyje: Ukrainos kova už laisvę“ panašūs ne tik struktūra ir turiniu, bet ir išreiškiamomis vertybinėmis pozicijomis – iškelia demokratijos, laisvės sąvokas, kurios užkoduotos jau pačių filmų pavadinimuose. Filmų taip pat dažnai plėtojami remiantis asmeniniu santykiu su objektu. Viena vertus, asmens santykis su tema gali būti vertinamas teigiamai: įsigilinimas į temą, asmeninės patirtys, kita vertus, tai gali lemti neobjektyvų, sentimentalų žvilgsnį į problemą. Šiuo atveju svarbu ir kokia strategija remiantis reprezentuojama tema, ir pagal tai asmeninis santykis gali būti vertinamas individualiai – kaip teigiamas ar neigiamas aspektas.

Taigi strategiją galime vertinti kaip politinės komunikacijos raišką, leidžiančią palyginti filmuose pateikiamos tikrovės priemones, autorių refleksijas, galiausiai – santykį su auditorijomis (9 lentelė). Analizuojant Vakarų šalių filmus, išsiskiria dokumentika, kuri:

- Situaciją nagrinėja tarptautinių santykių kontekste, pabrėždama Vakarų šalių, kaip demokratijos, laisvo apsisprendimo, žmogaus teisių ir laisvių, tarptautinės teisės saugotojų vaidmenį. Akcentuojama grėsmė šioms vertybėms, taip pat identifikuojamas agresorius.
- Konfliktą perteikia per civilio gyventojo prizmę, akcentuodama humanitarinę krizę ir moralinę atsakomybę. Vakarų šalių dokumentikoje karo paveikslas kuriamas rodant nukentėjusius civilius gyventojus, koncentruojamasi į žmogų gyvenantį karo akivaizdoje, jo kasdienybę.

Kaip minėta, kiekviena strategija turi nevienodą santykį su objektyvumu, taip pat žiūrovas susiduria su skirtingo lygio informacija (vieno asmens, grupės, ekspertų ir pan.), bet pirminiu tašku, sprendžiant apie filmo turinį, tampa gamybos ir sklaidos procesas, t. y. kas yra filmo kūrėjas, užsakovas, kokiais kanalais jis skleidžiamas ir pan. Kitame poskyryje analizuojami Vakarų šalių dokumentiniai filmai, siejami su propagandiniu naratyvu.

Naratyvas	Reprezentacijos strategija	Įtaigumo priemonės
Maidanas – tai visų ukrainiečių kova už pokyčius ir demokratiją Ukrainoje. Rusija – grėsmė Ukrainai ir jos apsisprendimui bendradarbiauti su Vakarais. Besitęsiantis konfliktas kelia grėsmę civiliams gyventojams. Rusija nepaiso tarptautinės teisės ir priešinasi nepriklausomos Ukrainos valstybės kūrimui. Ukraina stengiasi judėti link Vakarų ir vakarietiško demokratijos modelio. Rusija – ne tik grėsmė Ukrainos	<i>Stebimosios dokumentikos strategija</i>	Pvz., susijusios su filmavimo technika: vyrauja bendri planai, ilgi kadrai, siekiant įtvirtinti objektyvumą. Arba kamerą paverčiant aktyviu dalyviu, būnančiu įvykių centre
	<i>Poetinės dokumentikos strategija</i>	Muzikos, turinčios simbolinę prasmę, naudojimas. Aplinkos fiksavimas suteikiant objektams simbolinę prasmę, metaforų pasitelkimas. Nenuosekli struktūra
	<i>Interaktyviosios dokumentikos strategija</i>	Emocijų sužadimas parodant asmenines ukrainiečių, nukentėjusių nuo karo, istorijas. Vaizdo medžiagos, kaip įrodymo, naudojimas: sužalojimai, mirtys, bombardavimas ir pan.

savarankiškumui, bet ir Vakarų demokratijoms. Vykstantis konfliktas sukėlė humanitarinę krizę	<i>Ekspozicinės dokumentikos strategija</i>	Tarptautinių ekspertų pasitarkimas, kartu siejant su moksliskumu. Teisinių argumentų naudojimas (tarptautinė teisė). Pabrėžiamas artimas režisieriaus santykis su Ukraina, taip įtvirtinant pasitikėjimą kūrėju, temos išmanymą
--	---	---

9 lentelė. Vakarų šalių dokumentikoje dominuojantys naratyvai ir reprezentacijos strategijos

2.4.1. Vakarų šalių filmai propagandos kontekste

Toliau analizuojami filmai skiriasi nuo kitų Vakarų šalyse produkuotų filmų ir dažniausiai atitinka Rusijos filmuose konstruojamą naratyvą bei panašias įtikinėjimo technikų naudojimo patirtis. Dažniausiai filmai ir pristatomi kaip alternatyvūs informacijos šaltiniai (turima omenyje alternatyva Vakarų žiniasklaidai), atskleidžiantys tiesą apie Ukrainos politiką, Maidano įvykius bei padėtį Rytų Ukrainoje. Savo produkciją taip pat pristato „RT“ televizija, kurdama alternatyvios žiniasklaidos priemonės veidą bei akcentuodama žodžio laisvę.

Vienas iš dokumentinių filmų, „Liepsnojanti Ukraina“ („Ukraine on Fire“, Igor Lopatonok, 2016)³⁰, išsiskiria savo sklaidos strategija, pasiekiamumu įvairioms auditorijoms: filmas rodytas ne tik Rusijos televizijos kanale REN TV, bet pasiekė ir Vakarų šalių žiūrovus socialinėse medijose, buvo pristatytas Italijoje vykstančiame Taorminos kino festivalyje ir yra išleistas DVD formatu. Tad sklaidos kanalai, turima omenyje Rusijos televizijos stotis, rodo, jog filmas atstovauja būtent Rusijos pusei.

Politinių įvykių reprezentacija dokumentiniame kine ir jo sklaida išorinėms auditorijoms suteikia galią pateikti norimą įvykio versiją. Nors dažnai sunku tiksliai įvertinti dokumentinius filmus (kūrėjo interpretaciją, supratimą, jo

³⁰ 2019 metais pasirodė šio filmo tęsinys „Atskleisti Ukrainą“ („Revealing Ukraine“, Igor Lopatonok, 2019), kuris taip pat siekia atskleisti *tiesą* apie Ukrainos šiandieninę padėtį, situacijos analizei pasitelkęs Rusijos prezidento Vladimiro Putino ir prorusiškų pažiūrų politiko Viktoro Medvedčuko interviu. Filmą taip pat apdovanotas Taorminos kino festivalyje, rodytas Rusijos televizijos kanale „Rossija 1“, laisvai pasiekiamas internete. Filmą buvo planuota rodyti ir per Ukrainos privačią televiziją 112UA, bet dėl pasipriešinimo, radikalių veiksmų filmo rodymas buvo nutrauktas.

nuomonės išraišką, propagandą ar pan.), Nicholso pateiktos dokumentinių filmų reprezentacijos strategijos iš dalies leidžia nustatyti galimus kūrėjo tikslus ir atkreipti dėmesį į objektyvumą dokumentiniame kine. Taigi, nors analizuojamas filmas priskiriamas *ekspozicinei dokumentikai*, t. y. kūrėjas turėtų siekti objektyvaus temos atskleidimo, tyrimo, ne vienašališko situacijos vertinimo bei priešingoms pozicijoms atstovaujančių nuomonių pateikimo ir pan., šiuo dokumentiniu filmu siekiama ne ištirti, analizuoti, pateikti informaciją iš skirtingų perspektyvų, bet manipuliuoti šaltiniais, medžiaga, kurie tampa konstruojamos realybės pagrindu.

Filme „Liepsnojanti Ukraina“ režisierius veikia ne kaip tyrėjas, bet įtikinėtojas, tad svarbiu filmo elementu tampa taikomos įtikinėjimo strategijos, kurias, remdamasis Aristotelium, suformuoja B. Nicholsas (Nichols, 1991). Šiuo atveju, naudodami kvestionuojamus įrodymus, filmo kūrėjai pateikia Ukrainos valstybės paveikslą bei Maidano įvykių interpretaciją. Nenuosekliu istoriniu naratyvu žiūrovus bandoma įtikinti, kad Ukraina visada buvo kaip Vakarų ir Rytų susidūrimo zona ir niekada nebuvo vieningas darinys, t. y. siekiama įtikinti, kad Ukraina buvo ir yra „pasimetusi“ valstybė. Sumenkintas valstybės įvaizdis kartu auditorijai leidžia abejoti ir Ukrainos politiniais sprendimais bei visuomenės iniciatyvomis.

Filme pateikta medžiaga sukelia abejonių ir dėl piliečių aktyvumo Maidano revoliucijos metu, siekiama įtvirtinti nacionalistinių judėjimų („Dešinysis sektorius“), kaip pagrindinės Maidano jėgos ir konflikto eskalatoriaus, įvaizdį, o revoliucijoje dalyvavusius asmenis sieti su radikalais ir nacionalistais (dar vadinamais „banderovcais“) ir taip sumenkinti visuomenės protestą prieš Ukrainos valdžią bei jame veikusius piliečius. Magedaha E. Shabo taip pat pabrėžia, kad, siekiant nuvertinti asmenį, tam tikrą grupę ar veiksmus, dažnai bandoma kurti neigiamas asociacijas, formuoti prieštaringai vertinamą įvaizdį (Shabo, 2008). Tad auditorijai pateikiami istoriniai argumentai ir neigiamą prasmę turintys palyginimai prisideda prie strategiškai formuojamo neigiamo valstybės ir revoliucijoje dalyvavusios visuomenės grupės įvaizdžio kūrimo ir įtvirtinimo.

Filme naudojama žurnalistinė retorika taip pat turi įtakos žiūrovų įtikinimui. Analizuojamo filmo kūrėjai auditoriją supažindina su ekspertų, analitikų nuomone, pateikiami su tema susijusių asmenų interviu. Žiūrovams šiuo atveju pristatomas Maidano įvykių vertinimas, kurį atskleisti padeda Rusijos prezidento Vladimiro Putino, buvusio Ukrainos prezidento Viktoro Janukovyčiaus bei 2011–2014 metais vidaus reikalų ministro pareigas ėjusio Vitalijaus Zacharčenko interviu. Šie asmenys, anot režisieriaus, pateikia tikrąją Ukrainos ir Maidano

revoliucijos istoriją, o V. Janukovyčius ir V. Zacharčenko tampa tarsi įvykių liudytojais, filmo kūrėjams padedančiais sukurti Maidano įvykių paveikslą. Kita vertus, įvardyti asmenys pateikia vienašališką informaciją, nepristatoma kitos pusės pozicija.

Filmo kūrėjai, formuodami Ukrainos paveikslą bei reprezentuodami Maidano įvykius, siekia įtvirtinti ir aiškų JAV įvaizdį. JAV analizuojamame filme vaizduojamos kaip hegemoninė valstybė, kuri daro įtaką Ukrainos politikai bei siekia dominuoti ir nustatyti „pasaulio tvarką“. Dokumentiniame filme JAV kaltinamos kišimusi į Ukrainos Maidano įvykius ir parama protestuotojams, žiniasklaidos priemonėms (finansinė pagalba), konflikto aštrinimu. Shabo teigia, kad „kaltinamojo įvardijimas“ veikia kaip viena iš įtikinimo technikų, kuri leidžia auditorijai supaprastintai suvokti, kas yra „geri“ ir „blogi“ tam tikroje situacijoje (Shabo, 2008). Šios strategijos taikymas žiūrovams palengvina situacijos suvokimą ir vertinimą.

Plėtojamas JAV įvaizdis sustiprinamas ir per emocijų prizmę. Kaip teigia Nicholsas, svarbiu elementu filme tampa emociniu pagrindu konstruojami įrodymai, susiję su dėmesio pritraukimu, auditorijos įsitraukimu ir prisirišimu prie veikėjų, kai kuriamos emocinės jungtys. Siekiama paveikti auditorijos jausmus naudojant muziką, simbolius, palyginimus (Nichols, 1991). JAV dokumentiniame filme pateikiamos ne tik kaip hegemoninė valstybė, bet ir kaip manipuliuojanti NATO jėga bei kelianti karo pavojų. Tiek filmo pradžioje, tiek pabaigoje siekiama sukelti auditorijos nerimą ir baimę dėl galimo naujojo Šaltojo karo 2.0 grėsmės. Siekis skatinti baimę susijęs ir su Vakarų valstybių visuomenės skaldymu ir abejonių dėl NATO veiklos kėlimu. „Tai labai pavojinga tema, tai kalbėjimas apie karą“ (Lopatonok, 2016). Karo grėsmės nuojauta sustiprinama ir vaizdine medžiaga: bombų paleidimu, sprogimais, tiksnių laikrodžiu ir pan. Manipuliacija auditorijos emocijomis leidžia ne tik įtraukti žiūrovą, baimės jausmo sukėlimas ir įtampos palaikymas dažnai auditorijai turi įtakos kritiškam žvilgsniui į pateikiamą medžiagą.

Dokumentikoje taip pat tampa svarbus „visažinio“ komentatoriaus įvaizdis ir pateikiama informacija (Nichols, 1991). Analizuojamo filmo atveju „visažinis“ komentatorius auditorijos suvokiamas kaip nešališkas ir pagrįstą informaciją pateikiantis asmuo. Informaciją pateikiant trečiuoju asmeniu, sukuriamas įspūdis, siejamas su moksliskumu, tyrimu, kartu ir objektyvumu. Kaip minėta, vaizdas savaime neturi tam tikros prasmės, ji yra priskiriama, tad „visažinis“ pasakotojas – tik viena iš dokumentinio kino technikų (10 lentelė), atverianti galimybę manipuluoti auditorijos regimais vaizdais pateikiant savo požiūrį, kaip turėtų būti interpretuojami matomi vaizdai ir girdima informacija.

Minimas pasakotojas gali būti ne tik nematomas „visažinis“, bet ir pats režisierius, tokiu atveju kuriamas artimesnis ryšys su žiūrovais, kurį lemia atpažįstamumas. Šiuo atveju, nors analizuojamo filmo režisierius yra ukrainiečių kilmės amerikietis Igoris Lopatonokas, pagrindiniu „balsu“ ir matomu veidu tampa vykdomasis prodiuseris Oliveris Stone’as, kurio autoritetas kuriamas remiantis žinomumu. Žiūrovas, suvokiantis režisierių kaip patikimą ir temą išmanantį kūrėją, priima daugelį filme išgirstų teiginių. Ir „visažinis“ komentatorius, ir Oliveris Stone’as vertinami kaip autoritetai, kurie padeda filmo žiūrovams suvokti matomus vaizdus, pateikdami kontekstą, pvz., įvykių priežastis, pasekmes.

Taigi pranešimo priėmimas tiesiogiai priklauso nuo komunikatoriaus, jo galios ir autoriteto. Anot Nicholso, kūrėjo „balsas“ turi būti filmo ašis (Nichols, 1983) ir įtvirtinti autoritetingo kūrėjo poveikslą. Šiuo atveju Oliverio Stone’o figūra ir tampa šios galios simboliu. Jo matomumas, atpažįstamumas, kūryba (populiarūs filmai) sukuria visuomenėje gerbiamo asmens įvaizdį, kuris leidžia dokumentikoje matomą ir girdimą informaciją priimti kaip faktą, t. y. auditorija linkusi mažiau kvestionuoti informaciją.

Dokumentiniame filme pirmiausia stengiamasi sukurti O. Stone’o, kaip neutralaus asmens, įvaizdį – „aš amerikietis, aš stebiu situaciją iš pašalės ir visa tai labai sudėtinga, bet aš, kaip režisierius, noriu įsiliesti į įvykius <...>“ (Lopatonok, 2016), taip sustiprinama nepriklausomo asmens reputacija. Kita vertus, šią asmenybę galima tapatinti ir su tiesos apie JAV vykdomą politiką skleidėju. Režisierius ne vieno savo filmo objektu pasirinko JAV vykdomą politiką, pvz., „Nepasakota Jungtinių Amerikos Valstijų istorija“ („The Untold History of the United States“, 2012–2013), „Snowdenas“ („Snowden“, 2016) ir kt. Ianas Scottas ir Henry Thompsonas pažymi, kad, analizuojant Oliverio Stone’o kūrybą ir patį kūrėją, dažniausiai vartojami žodžiai: kontroversiškas, netikslus, įžeidžiantis (Scott, Thompson, 2016), todėl vertinant režisieriaus darbus reikalingas kritiškas žvilgsnis. Oliveris Stone’as taip pat žinomas dėl savo dokumentinio filmo apie Rusijos prezidentą Vladimirą Putiną, paremto interviu su prezidentu medžiaga. Kaip pažymi Gregas Simonsas, pasirodžius filmui daugelis O. Stone’ą kritikavo dėl pernelyg švelnaus tono kalbant apie naująjį Šaltąjį karą, kibernetinius karus ir kitas kylančias grėsmes. Taip pat svarbu pabrėžti, kad interviu turinys prieštaravo Vakarų žiniasklaidoje pateiktai informacijai ir kūrė pozityvų prezidento įvaizdį Vakarų auditorijoms (Simons, 2017).

Stone’o autoritetas išryškėja ir filmo DVD viršelyje – pirmame plane taip pat vaizduojama Stone’o figūra. Nors auditorijai tarsi ir pasiūloma pažiūrėjus filmą

pagalvoti, kas padarė įtaką Ukrainos krizei, ir apsispręsti: „Rusijos agresija ar Amerikos įsikišimas“, kita vertus, kaip minėta, filme nepateikiama kitos – opozicinės nuomonės, o palaipsniui, naudojant minimas priemones, siekiama įtikinti Amerikos įtaka Ukrainos politiniame gyvenime. Pagrindiniu filmo tikslu tampa siekis atskleisti menamą tiesą apie padėtį Ukrainoje ir Maidano revoliuciją, bandoma pakeisti nusistovėjusį auditorijos požiūrį į Rusijos valstybę, Krymo prisijungimą, separatistų Rytų Ukrainoje rėmimą.

Taigi dokumentinis filmas „Liepsnojanti Ukraina“, manipuliudamas tikrų įvykių detalėmis, siekia Vakarų šalių auditorijoms pateikti alternatyvią Ukrainos krizės ir Maidano įvykių istoriją, kuri šiuo atveju yra palanki Rusijai. Nors Nicholsas teigia, kad, atlikdamas tyrimą, kūrėjas filme turėtų vengti konkrečių pareiškimų, o interpretuoti pateiktą medžiagą turėtų patikėti žiūrovams (Nichols, 1991), analizuojamą filmą sunku vertinti kaip diskusiją, dialogą tarp kūrėjo ir auditorijos bei temos plėtojimą, bandymą supažindinti, argumentuotai pateikti vienus ar kitus dalykus. Pats filmas sukurtas tarsi kontrargumentavimas dėl Vakarų žiniasklaidoje nusistovėjusio Rusijos įvaizdžio pateikimo ir santykio su Ukrainos krize. Tokiu būdu žiūrovas dažnai turi tik vieną pasirinkimą – priimti arba atmesti „visažinio“ komentatoriaus pateikiamą įvykių interpretaciją. Pagrindinis režisieriaus tikslas – įskiepyti abejonę žiūrovams, manipuluoti, siekiant sukurti tam tikrus JAV ir Ukrainos valstybių įvaizdžius.

Reprezentacijos strategija	Įtaigumo priemonės
<i>Ekspozicinės dokumentikos strategija</i>	Informacijos atranka. Kūrėjo siekis paremti savo idėją naudojant tik tinkamą informaciją ir praleidžiant kitus svarbius momentus
	Vizualus / vaizdingas medžiagos pateikimas. „Visažinio“ pasakotojo perduodama informacija vizualizuojama emociškai paveikia vaizdine medžiaga. Pvz., pasakojimas apie Steponą Banderą ir nacionalistinių judėjimą vizualizuojamas žydų pogromų vaizdais
	Kontrastingų vaizdų pateikimas. Taip pat manipuliuoja emocijomis ir įtvirtina pateikiamą informaciją. Pvz., bombų paleidimas ir sprogimai pateikiami kartu su laisvalaikį leidžiančių žmonių vaizdais
<i>Interaktyviosios dokumentikos strategija</i>	Ekspertų interviu. Suteikia moksliškumo, auditorija linkusi mažiau kvestionuoti pateikiamą informaciją
	Autoriteto naudojimas. Pasinaudojimas žinomomis asmenybėmis, kurios auditorijai kelia pasitikėjimą

	Emocijų sukėlimas. Manipuliacija auditorijos jausmais, stiprios emocijos išlaikymas
	Teigiamų ar neigiamų sąsajų kėlimas. Simbolių, palyginimų, kurie taip pat nukreipti į emocijų sukėlimą, pateikimas. Pvz., Maidano dalyvių tapatinimas su pavojų keliančiais nacionalistais (fašistais)
	Spekuliavimas tiesos ir tyrimo sąvokomis. Sudaromas įspūdis, kad filme pateikiama medžiaga yra vienintelė atskleidžianti tiesą

10 lentelė. Filmuose taikomos strategijos ir įtaigumo priemonės (sudaryta autorės)

Bandydami pakeisti žiūrovo požiūrį, kūrėjai stengiasi pristatyti filmą kaip objektyvios informacijos šaltinį, paremtą tyrimu. Kita vertus, filme pateikiamas tik Rusijos politiką atitinkantis pranešimas, jo įtaigumą sustiprina O. Stone'o asmenybė, JAV tiriamosios žurnalistikos atstovas – šie asmenys pirmiausia identifikuojami kaip Vakarų šalių atstovai, patvirtinantys filme pateikiamą tikrovės reprezentaciją. Be to, standartiniai „visažinio“ pasakotojo komentarai įgalina siekiamą pateikiamų vaizdų ir istorinės medžiagos interpretaciją.

Iš Vakarų kūrėjų išsiskiriantį naratyvą taip pat pateikia žurnalistiniu tyrimu pristatomas italų filmas „Ukraina: paslėpta tiesa“ („Ukraine: the hidden truth“, Gian Micalessin, 2016). Filmą anglų kalba prieinamas *Youtube* kanale „Gli Occhi della Guerra“ (liet. „Karo akys“) ir buvo rodomas italų TV kanale „Canale 5“, kuris siejamas su buvusiu Italijos ministru pirmininku Silvio Berlusconi'iu, artimai bendraujančiu su Rusijos prezidentu Vladimiru Putinu. S. Berlusconi'is pripažino Krymą Rusijos dalimi, teigdamas, kad tai buvo demokratiškas Krymo žmonių pasirinkimas, tad S. Berlusconi'is artimesnis Rusijos vykdomai politikai nei Vakarų³¹. Svarbu pažymėti, kad šio filmo kūrėjas žinomas kaip ES vykdomos politikos kritikas ir turintis pozityvų požiūrį į Rusiją. Kaip jis teigia „RT“ pateiktame interviu, dauguma italų Rusiją suvokia kaip Europos valstybę ir čia reikia plėtoti artimesnius santykius, nes šiuo metu Italija tik palaiko NATO liniją dėl priešiško požiūrio į Rusiją³². Taigi tiek sklaidos kanalai, tiek pats kūrėjas siejami su Rusijai palankaus naratyvo kūrimu ir pateikimu Vakarų auditorijai.

³¹ Italy's Berlusconi says Crimea split from Ukraine was democratic. Prieiga internete: <https://www.reuters.com/article/us-ukraine-crisis-berlusconi-idUSKCN0RR0MW20150927>

³² Putin was first to offer help after earthquake, not bureaucratic EU – Italian journalist. „RT“. Prieiga internete: <https://www.rt.com/news/366316-italy-earthquake-putin-help/>

Filmas demonstruotas ir Rusijos televizijos stotyse: „Pervyi Kanal“, „Rossija 1“, „Zvezda“. Akivaizdu, kad, kaip teigia Johnas Streetas, siekiant suvokti kultūrą, neužtenka įsigilinti į tekstą ir konstruojamą pranešimą bei poveikį žiūrovui, svarbu suprasti, kaip kultūra pasiekia norimą auditoriją, taip pat kaip ji plėtojama, organizuojama (Street, 1997). Išsamesnė informacija apie kūrėją, filmo gamybą ir sklaidą leidžia įvertinti šį filmą propagandos kontekste.

Filme pateikiama Maidano įvykių versija, susijusi su snaiperių šūviais ir žmonių mirtimi. Autorius remiasi tiesioginių įvykių dalyvių (kaip teigiama), už piniginių atlygį iš Sakartvelo pakviestų snaiperių – šaudžiusių į protestuotojus ir „Berkut“ pareigūnus – pasakojimais. Snaiperiai iš Sakartvelo esą prisipažįsta šaudę į protestuotojus ir „Berkut“ pareigūnus, pabrėžiama, kad apšaudant žmones dalyvavo lietuviai ir amerikietis. Šie liudijimai taip pat papildomi vaizdais iš Maidano revoliucijos po snaiperių apšaudymo, kurioje matomas ir M. Saakašvilis Maidano aikštėje ar manipuliuojama Estijos užsienio reikalų ministro Urmo Paeto kalba, tariamai „pagrindžiančia“ žurnalistinio tyrimo rezultatus.

Šis filmas (kaip ir kai kurie analizuoti „RT“ dokumentiniai filmai bei prieš tai analizuotas Stone'o filmas) pavadinime vartoja žodį „tiesa“ ir tam tikru būdu ja spekuliuoja. Dokumentinis filmas pristatomas kaip sensacija, vienintelis atskleidžiantis tiesą apie Ukrainos Maidano įvykius ir protestuotojų apšaudymą. Šiuo atveju teigiama, kad filme bus pateikiama paslėpta, nuo visuomenės nuslėpta tiesa, kurią pavyko išsiaiškinti žurnalistinio tyrimo metu, t. y. filme pateikiama tiesa, neva paremta įrodymais. Vis dėlto filmas jau pateko kaip atvejis tarp plačia aprėptimi nagrinėjamų melagingų naujienų (angl. *fake news*): leidiniai, ieškantys ir atskleidžiantys propagandinius melus, paneigia ir vadinamojo italų žurnalisto pranešimus apie svetimšalius dalyvius Maidano kovotojus ir kokį nors minėto užsienio reikalų ministro kišimąsi³³.

Taigi konfrontuojančių naratyvų matoma ne tik susidūrimo tarp Rytų ir Vakarų kontekste, bet ir Vakarų valstybėse, todėl analizei svarbios diskursyvosios praktikos, susijusios su filmo kūrimu bei sklaida, siekiant identifikuoti tikrąjį naratyvo kūrėją bei inspiraciją – kodėl įvykiai taip reprezentuojami. Analizuoti filmai vertinami kaip propagandiniai. Tai išryškėja ne tik analizuojant turinio elementus, bet ir sklaidos kanalus, žiniasklaidos priemonių priklausomybę.

³³ Fake Documentary on Georgian Snipers' Participation in Maidan Developments. Prieiga internete: <http://www.mythdetector.ge/en/myth/fake-documentary-georgian-snipers-participation-maidan-developments>

2.5. Tyrimo rezultatų aptarimas

Dokumentinis filmas, įsitvirtinęs kaip daugiaaspektis istorinis, edukacinis, politinis vaizdo žiniasklaidos pranešimas (tekstas), yra ne tik vaizdo kultūros, bet ir politinės komunikacijos reiškinys. Dėl to dokumentinių filmų analizei svarbi ir kontekstinė informacija, kuri papildo kinematografinius tekstus ir leidžia geriau suvokti kūrėjų pateikiamus pranešimus ir politines intencijas. Analizuoti dokumentiniai Rusijos, Ukrainos ir Vakarų šalių filmai dažniausiai atspindi šalies ideologinę poziciją arba atskleidžia kūrėjų individualų požiūrį, pragmatinius tikslus ir vertybes. Šiuo atveju Ukrainos ir Vakarų kūrėjų filmų pamatą dažniausiai sudaro nuoroda į žmogaus teises, demokratiją, apsisprendimą ir kitas liberalias vertybes. Rusijos televizinė dokumentika taip pat remiasi ideologine pozicija, tik šiuo atveju ji yra aiški priešprieša liberalioms Vakarų vertybėms.

Politinė komunikacija kūrybinių sprendimų, tokių kaip dokumentinis kinas, atvejais yra politinės idėjos ir pozicijos pranešimo procesas: filmas, atspindėdamas kūrėjų intencijas ir politinės tikrovės faktus, perteikia auditorijai ne tik dokumentą, bet ir politinio įvykio refleksiją. Dokumentinis filmas, kaip politinės komunikacijos pranešimas, suteikdamas žinių apie politinius įvykius, ne tik atlieka informacinę funkciją, bet ir veda į diskusiją, didina auditorijos empatiją, norą prisidėti prie problemos sprendimo.

Dokumentinis kinas tapo itin svarbiu krizės komunikacijos ir *minkštosios galios* įrankiu Ukrainoje. Dokumentiniai filmai atlieka ne tik informacinę, edukacinę funkciją, supažindina žiūrovą su įvykiais Maidano metu, karu Rytų Ukrainoje, bet ir prisideda aptariant įvykio ir asmenų vaidmenis, įrašant juos kaip archyvo liudijimą, atveriant galimybę visuomenei įvykius vertinti iš faktų atvaizdavimo, galiausiai skatinant naujos pilietinės visuomenės kūrimą. Ukrainos dokumentalistai krizės pradžioje itin dažnai taikė *stebimosios dokumentikos* strategiją, kur pagrindinė dokumentinio filmo funkcija susijusi su užfiksavimu ir išsaugojimu. Įamžinti Maidano revoliucijos, Ukrainos kariuomenės ir separatistų susidūrimai ir karo padariniai komunikuojami tiek vidinei, tiek išorinei auditorijai kaip vizualūs krizės įrodymai. Būtent įrodymas yra reikšminis dalykas Rusijos pradėtame informaciniame kare, nes vaizdo dokumentika tampa tiesos argumentu. Tolesnis krizės plėtojimasis ir jos poveikis individams, visuomenei ar atskiroms jos grupėms permaštomas pasitelkiant *performatyviąją* ir *interaktyviąją* strategijas. Asmeniniai krizės potyriai, perteikiami filmuose, leidžia įsigilinti į ukrainiečių išgyvenimus, būseną, požiūrį į dabartinę situaciją bei siekiamus pokyčius.

Audiovizualinis pranešimas ukrainiečių kūrėjų dažnai kuriamas pasitelkiant Ukrainos himną, patriotines dainas, nacionalinius simbolius, Ukrainos kareivius ir savanorius vizualizuojant kaip herojus ir tėvynės saugotojus, taip siekiant suvienyti, perteikti patriotinius jausmus. Filmuose jaučiamas didžiavimasis buvimu Ukrainos piliečiu, atskleidžiamas žmonių bendrumas, susitelkimas, taip pat išryškinamas ryšys su tautiniais simboliais. Be to, akcentuojama žmonių galia spręsti, prisidėti prie geresnio šalies gyvenimo ir santykis su Vakarų vertybėmis. Ukrainos kūrėjų požiūrį ir ryšį su Vakarais dar labiau išryškina oficialiai pateikiami filmo rėmėjai, pvz., NATO informacijos ir dokumentų centras Ukrainoje, įvairios Vakarų šalių ambasados, prisidedančios tiek prie filmo gamybos, tiek prie jo sklaidos. O išeivijoje gyvenančių ir kuriančių ukrainiečių autorinės dokumentikos filmai, skirti prestižinių festivalių auditorijai, sukuria sąlygas pasiekti dar platesnę auditoriją ir padidinti Ukrainos matomumą politiniu lygmeniu.

Vakarų šalių filmai pasižymi dokumentikos strategijų įvairove ir atskleidžia Ukrainos krizę skirtingais aspektais, kita vertus, juos taip pat galima skelti į keletą dalių, nors daugumos filmų pagrindas atsiremia į liberalias Vakarų šalių vertybes. Pirmiausia galima išskirti filmus, kurie siekia išlaikyti neutralumą ir apeliuoja į žmogiškąsias vertybes bei bando likti nuošalyje analizuojant Rytų ir Vakarų santykius. Tokie filmai kaip „Skambutis Ukrainai“ („Calling Ukraine“, Jean Counet, 2015) ar „Kaip rasa saulėje“ („Like dew in the sun“, Peter Entell, 2016) susitelkia į vykstančio karo padarinius civiliams gyventojams, kartu permąstydami karo beprasmybę. Kitą dalį filmų sudaro kūriniai, kurie į Ukrainos konfliktą žvelgia iš geopolitinės perspektyvos. Pavyzdžiui, filmuose „Lūžio taškas: karas už demokratiją Ukrainoje“ („Breaking Point: The War for Democracy in Ukraine“, Mark Jonathan Harris, Oles Sanin, 2017), „Laisvė ar mirtis“ („Freedom or Death“, Damian Kolodiy, 2015) Rusijos politika identifikuojama kaip grėsmė demokratijai ir Vakarų vertybinei pozicijai. Trečiąją grupę sudaro filmai, pateikiantys visiškai priešingą naratyvą ir, pasitelkę propagandos technikas, siekiantys auditorijai sudaryti neigiamą nuomonę apie ES ir NATO politiką, keliamą grėsmę saugumui ir naująjį Šaltąjį karą. Šiuo atveju kūrėjų asmeninė pozicija, vertybės, santykis su Rusija ir jos politikos palaikymas leidžia suvokti ir šių kūrėjų intencijas. Ši filmų grupė gali būti paaiškinama ir dideliu Rusijos propagandos politikos interesu, kuris pasiekiamas įtraukiant įvairius viešosios erdvės asmenis į Rusijai naudingos palaikymo politikos produktų kūrimą ir juos tikslingai finansuojant.

Rusijos televizinėje dokumentikoje konstruojami pranešimai daro aiškia perskyrą tarp Vakarų valstybių, Ukrainos ir Rusijos. Rusijos veiksmai čia taip pat

vertinami iš ideologinės ir vertybinės pozicijos. Šalis įteisina savo veiksmus Ukrainoje naudodamasi *minkštąja galia* ir pateikdama tai kaip siekį užtikrinti politinį stabilumą, žmogaus teises, išvengti humanitarinės krizės ir kartu įtvirtina veikimą Rytų šalyse. Rusijos televizijose rodomuose dokumentiniuose filmuose šiuo atveju konstruojamas pranešimas, sumenkinantis Ukrainos valstybę, ją pateikiant kaip negalinčią pasirūpinti savo gyventojais, nekontroliuojančią padėties. Rusija vaizduojama iš savo galios pozicijos kaip ginanti, teikianti pagalbą „Rusų pasaulio“ gyventojams. Taigi Rusija išryškėja kaip vertybių gynėja, teisingumo pavyzdys. Šiuo atveju JAV ir ES politika identifikuojama kaip kelianti grėsmę Ukrainos suverenitetui.

Savo tiesai pateikti Rusija pirmiausia išnaudoja dokumentikos žanrą kaip menamą atlikto tyrimo rezultatų pateikimo formą, t. y. pasitikėjimas filme pateikiama medžiaga pirmiausia kuriamas vartojant tyrimo sąvoką. Taip pat išnaudojamas Rusijos valdomas „RT“ kanalas, kuris tapatinamas su alternatyvia informacija. Žurnalistinis tyrimas, kuris tariamai remiasi objektyvumo ir neutralumo principais, turėtų sukelti didesnę auditorijos pasitikėjimą filmo turiniu, nors minimų principų filmuose nesilaikoma. Taigi dažnai manipuluojama tyrimo ir tiesos sąvokomis, teigiama, kad tyrimas padės išsiaiškinti tiesą, atskleis tikrąją tiesą ir pan. Šiuose vadinamuosiuose tyrimuose įtvirtinama vienintelė nuomonė, daromas konkretus pareiškimas, kuris, anot kūrėjų, įtvirtinamas faktais, nors tyrėjas turėtų vengti vienintelio ir, jo nuomone, teisingo įvykių interpretacijos pateikimo.

Išnagrinėtoji dokumentika gali būti apibrėžta keliais vertinimo kriterijais:

- a) vertybiniu, kai atskleidžiamos visuomenės, žmogaus ir valstybės nuostatos;
- b) meniniu, kai pasitelkiamos kino kūrybinės ir techninės priemonės naudojamos įvykiams fiksuoti ir sukuria faktų tikrumo įspūdį, o ne atvirkščiai;
- c) dokumentinio liudijimo, naudingo įrašyti, saugoti, analizuoti istorinius įvykius, asmenybes ir įvertinti jų vaidmenis;
- d) politinės kovos, kai filmas išplečia žinias apie politinių sprendimų pasekmes ir aplinkybes, todėl gali būti tikrovę atspindintis kūrinys arba propagandos priemonė.

IŠVADOS

Ukrainos krizės atvejo politinėje dokumentikoje nagrinėjimas leidžia įsitikinti, kad ši vaizdo komunikacijos rūšis šiandieninių medijų kontekste yra tapusi svarbia priemone, naudojama politiniam pranešimui komunikuoti audiovizualine kalba, t. y. ten, kur kūrėjas, perduodantis politinę idėją filmo auditorijai, gali veikti ne tik kaip menininkas, bet ir kaip socialinis, politinis veikėjas ir tyrėjas. Tirtoji dokumentika intensyvėjant konfliktui atsiskleidžia kaip politinės medijos konstruktas, atskleidžiantis požiūrį į faktus, kūrybiškumą ir politikos interpretavimą. Viena vertus, kameros užfiksuoti įvykiai, liudininkų komentarai žiūrovui leidžia pasijusti įvykių dalyviu (stebėtoju), priartina prie pasaulio įvykių, o kūrybiška vizuali pateiktis pritraukia didesnes auditorijas, kurioms konfliktas (krizė) gali būti įdomus dėl žmonių padėties pokyčio, o ne dėl politinių sprendimų. Kita vertus, politinė dokumentika gali būti suvokiama ir kaip atliekamo žurnalistinio tyrimo rezultatų pateikimo forma, t. y. čia taip pat svarbūs du dalykai, iš kurių vienas susijęs su tam tikros situacijos, įvykio analize, sisteminiu tyrimu, argumentacijos logika, objektyvumu, kelių pozicijų pateikimu, kitas – su jo pateikimu vizualiai, filmo estetika.

Informacijos apie Ukrainos krizę gausumo kontekstuose politinės dokumentikos samprata įgyja naują rėmą: 1) kūrėjas pasirenka politinius faktus iš tam tikros įvykių sekos; 2) dokumentinis vaizdo pasakojimas konstruojamas istorinės įvykių vertės kontekste; 3) auditorija paverčiama stebėtoja, kuri atranda tiesą (bent jau toks sudaromas įspūdis) ir gali įgyti argumentų dalyvauti diskusijoje; 4) esminį politinės dokumentikos apibrėžties pamatą sudaro medžiagos ir šaltinių nagrinėjimas (tyrimas), kurio nuoseklumą, logiškumą ir objektyvumą gali įvertinti tik kritikai.

Dokumentikos žanro išskirtinumas gali būti suvokiamas ne tik informacijos perdavimo, bet ir poveikio – auditorijos sužadavimo, diskusijos kėlimo – aspektu. Tai ne tik reikšmingo įvykio užfiksavimas ir išsaugojimas, bet ir visuomenės įtraukimas į patį vyksmą. Politinė dokumentika tampa pilietinio aktyvumo forma, auditorijai komunikuojant apie reikalingą įtraukimą ir įsitraukimą. Dokumentinio filmo žanras parankus ir fiksuojant krizę ar problemą, pristatant ją visuomenei. Taigi, viena vertus, filmu siekiama atspindėti politinę situaciją, kita vertus – siekti daryti tiesioginį poveikį auditorijai ir politiniams procesams.

Kadangi Ukrainos krizės plėtojimasis buvo veikiamas tiek išorinių, tiek vidinių veiksnių, įvykių intensyvumas ir daugiaplaniškumas atvėrė galimybes sparčiai besirutuliojančią politinę dramą fiksuoti ir interpretuoti kūrybiškai, remiantis tam tikrais faktais, įtraukiant realius dalyvius (socialinius aktorius),

paveikiant auditorijas atsižvelgiant į jų žinias bei suinteresuotumą. Tai leidžia teigti, kad dokumentinis kinas vertingas kaip *minkštosios galios* ir propagandos įrankis, kur valstybės galia priklauso nuo pasakojimo ir jo emocinio poveikio, plėtojamo naratyvo nuoseklumo ir jo įsitvirtinimo vietinėje ir tarptautinėje auditorijoje. *Minkštosios galios* atveju dokumentinis filmas, jo turinys ir perduodamas pranešimas susiję su ideologiniu aparatu, kultūra, vertybiniu pamatu ir atspindi nacionalinės valstybės politinių įvykių vertinimą, priimamų sprendimų pagrindimą, rodo teigiamą šalies įvaizdį auditorijai, nes politinė dokumentika yra įdomi ne tik tuo, kaip ir apie ką kūrinys sukurtas, bet ir kodėl, ką komunikuoti jis skirtas.

Nors propaganda yra informacinio karo, prasidėjusio sulig politinėmis permainomis Ukrainoje, dalis, jos vaizdo pranešimų skaitymas, dekonstravimas ir identifikavimas kaip dezinformacijos nėra paprastas. Filmai kuriami remiantis tikroviškų įvykių pateikimu (nepaisant atliktos jų atrankos), kuris turi sukurti žiūrovui įtaigų dalyvavimo įspūdį ir net įtikinti faktų interpretacijos teisingumu. Vis dėlto propagandos atveju bet koks dokumentinis artefaktas (fotografija, filmas, rašytinis dokumentas) išnaudojamas kaip priemonė manipuliuoti, demoralizuoti, formuoti auditorijos supratimą tam tikrais klausimais, iškraipant informaciją arba meluojant. Audiovizualinio dokumento atveju reikšmingiausią vaidmenį turi kūrybiškumas – t. y. režisieriaus, operatoriaus, montažo ir garso kūrėjų sąveika. Propagandinės įtikinėjimo technikos prisideda prie to paties pranešimo kūrimo ir jo priėmimo. Vaizdo ir garso manipuliacijos paveikia auditoriją, kuri vaizdą ir patį dokumentikos žanrą yra linkusi vertinti kaip tikrovę. Šiuo atveju dokumentiniame kine išgirsta informacija, matomi vaizdai dažnai auditorijos nekvestionuojami ir vertinami kaip tiesa, o vaizdu ir garsu sustiprinamos emocijos tampa veiksminga priemone įtvirtinti perduodamą pranešimą.

Pranešimo perdavimui kūrėjas pasirenka reprezentacijos strategiją (*poetinė dokumentika, stebimoji dokumentika, ekspozicinė dokumentika, interaktyvioji dokumentika, performatyvioji ir refleksyvioji dokumentika*) (Nichols, 2001), kuri leidžia iš dalies identifikuoti filmo funkciją, įvertinti pateikiamos medžiagos objektyvumą, išskirti įtaigos priemones, kurios gali būti siejamos su:

- Pirminių šaltinių naudojimu ir autentiškumu.
- Autoriteto balsu – autoritetinių žmonių, ekspertų teikiama informacija, kuri sukuria didesnę pasitikėjimą pateikiama medžiaga.
- Asmeninių dramatiškų istorijų pateikimu, kuris leidžia sukurti santykį su auditorija, paveikia emociškai.
- Liudininkų panaudojimu, kuris leidžia įtikinti žiūrovą pranešimo turiniu.

- Medžiagos selektyvumu ir įrėminimu, kuris leidžia vienus aspektus išskirti ir pateikti, o kitus – atmesti.
- Montažo, vaizdo ir garso panaudojimu įtikinti auditoriją ir sužadinti emocijas.

Šios kategorijos yra suformuotos, remiantis atlikto sisteminio teorinių politinio dokumentinio kino apibrėžčių, pristatomų teorinėse darbo dalyse, tyrimu bei atlikta Ukrainos krizei skirtos problematikos filmų kritine diskurso analize. Išskirti konceptualūs analizės rėmai gali būti traktuojami kaip tam tikra strateginė prieiga, taikoma politinio dokumentinio kino tyrimuose, nurodanti, kaip filmas, būdamas analizės objektu, gali būti vertinamas: meniniu požiūriu, analizuojant režisieriaus kūrybinius sprendimus, kurie sukuria tikroviškumo įspūdį; vertybiniu požiūriu (kaip asmens, tam tikros grupės, valstybės vertybių perteikimo priemonė); kaip dokumentinis liudijimas, kuris tampa įrašytas, išsaugotas ir analizuojamas iš istorinės perspektyvos; kaip politinė kova, kai filmas pasitelkiamas tiek kaip *minkštosios galios* priemonė, tiek kaip propagandos įrankis. Nors filmams nėra privalu dokumentiškai fiksuoti režisieriaus poziciją, atstovaujant konfliktui matyti, kad pilietiškumo – t. y. ryšio su visuomenės interesais ginti deklaruotas vertybes, atspindys virsta tam tikra kūrėjų moraline nuostata.

Išanalizavus Rusijos, Vakarų šalių ir Ukrainos dokumentinius filmus Ukrainos krizės tematika, išryškėja dominuojančios pozicijos, atskleidžiančios Rusijos ir Vakarų valstybių geopolitinės varžybas, primenančias Šaltojo karo laikus, ir komplikotą Ukrainos situaciją – „įstrigimą“ tarp Rytų ir Vakarų.

Daugumos Ukrainos ir Vakarų šalių kūrėjų dokumentinių filmų ideologinis pagrindas – liberalios Vakarų vertybės, demokratija ir apsisprendimo teisė. Ukrainos režisierių (pvz., S. Loznitsos, S. Lysenkos, A. Kovalenkos, L. Durakovos) filmų naratyve dominuoja Ukrainos pilietinė visuomenė, jos stiprinimas krizės akivaizdoje, ukrainiečių, kovojančių Rytų Ukrainoje, heroizavimas, išlaikoma patriotinė linija. Tačiau kūrėjai nevengia ir Ukrainos tapatybės tematikos, kalbėti apie susiskaldžiusią visuomenę, iškelti probleminius aspektus, juos artikuliuoti dokumentiniuose filmuose. Akivaizdus grėžimasis į vakarietiškas vertybes tiek vertinant valstybės valdymą, tiek žmogaus teises. Tačiau vakarietiškos vertybės filmuose nėra perteikiamos sistemiškai. Galima konstatuoti, kad šie filmai naudojami kaip *minkštosios galios* priemonė, kuriant bendrystę su Vakarais ir siekiant Vakarų paramos. Filmuose, kad ir kokiai pozicijai simpatizuoja Ukrainos kūrėjai, išryškėja režisūros meistrystės vertė pristatant ir reflektuojant politinę situaciją. Filmuose, kuriuose Ukrainos krizė atskleidžiama pasitelkiant konflikto vystymosi kelią, centrinėmis figūromis

tampa konkretūs, tačiau pasauliui mažai žinomi žmonės, kurių susidūrimas ir yra dramatiškiausia krizės aiškinimo vieta. Gilinamasi į tai, kaip žmonės supranta savo vaidmenis esamoje situacijoje. Operatoriaus akis įdėmiai fiksuoja įvykius, kurie tampa įtaigaus pasakojimo apie tautos ir šalies krizę bei tarptautinę politiką epizodais.

Maidano pradžia išsiskyrė *stebimosios dokumentikos* filmais, kuriems būdinga kruopštus įvykių fiksavimas, įamžinimas ir sparti filmų gamyba bei sklaida – siekiant skubiai informuoti užsienio auditoriją apie šalyje vykstančius procesus bei aktyvuoti vietinę auditoriją ir skatinti jos pilietiškumą. Tyrimas atskleidė, kad *stebimoji dokumentika* išliko svarbi fiksuojant gilėjančią politinę krizę ir dvišalį konfliktą – Rusijos karinę intervenciją ir separatistinius judėjimus. Kitos dvi, ukrainiečių filmuose dažnai taikomos socialinės ir politinės tikrovės reprezentavimo strategijos, – *performatyvioji* ir *interaktyvioji*. Pirmoji leidžia atskleisti kūrėjų asmeninį santykį su krize, nuomonę apie pilietiškumą, laisvę ir asmeninių pasirinkimų (dalyvavimo Maidano revoliucijoje, konflikto zonoje Rytų Ukrainoje) svarbą ir pan. Šie asmeniniai dienoraščiai sukuria galimybę pažvelgti į krizę iš kelių perspektyvų – mikro- ir makro-. *Interaktyvioji* – leidžia skleisti tiek individualiems, tiek grupiniams ukrainiečių pasakojimams. Asmeninės patirtys, liudijimai sukuria Ukrainos krizės vaizdą ir padarinius valstybės gyventojams.

Vakarų šalių kūrėjų (pvz., J. Couneto, P. Entellio, M. Kvedaravičiaus) filmai dažnai siekia neutralumo, neužima aiškos pozicijos, remiasi universaliomis vertybėmis, kurios nukreiptos į žmogaus teises ir laisves. Jie „balsą“ suteikia skirtingoms konflikte dalyvaujančioms grupėms, o žmonių kasdienybei perteikti pasitelkia *interaktyviosios dokumentikos* strategiją arba fiksuoja įvykius stebėdami juos iš šalies. Kita dalis kūrėjų (pvz., D. Kolodiy, M. J. Harris, O. Saninas) užima aiškia poziciją Rusijos atžvilgiu ir konstruoja jos įvaizdį kaip agresorės, kuri ne tik prisidėjo prie Ukrainos krizės ir jos plėtojimosi, bet ir kelia grėsmę Vakarų valstybių saugumui, stabilumui bei Vakarų valstybių vertybiniam pamatui. Šiuo atveju režisieriai labiau linkę taikyti *ekspozicinės dokumentikos* strategiją, kuri siejama su moksliskumu, argumentavimu, analizės rezultatų pateikimu ir Ukrainos krizę analizuoja tarptautinės politikos, teisės, istorijos ir kituose kontekstuose, ieškoma priežastinių ryšių, nors ir šiuose filmuose nevengiama žiūrovo emocijas žadinančių priemonių.

Rusijos televizinės dokumentikos kūrėjų filmuose ryški antivakarietiška pozicija. Iš ideologinės perspektyvos svarbiu priimtų sprendimų aiškinimo, įvykių vaizdavimo aspektu tampa „Mes“ ir „Jie“ perskyra, kur „Jie“ (Vakarai) demonstruoja galią, primeta savo valdymo modelį Ukrainai, ir Rusija, kuri

rūpinasi savo tautiečiais („Rusų pasaulio“ idėja). Šie dokumentiniai filmai transliuojami valstybės kontroliuojamose televizijos stotyse, tad filmų turinys automatiškai atitinka vyraujančią valstybės poziciją Ukrainos krizės atžvilgiu, nors dažnai tai bandoma pristatyti kaip alternatyvios informacijos šaltinį („RT“ atvejis). Filmuose gausiai taikoma *ekspozicinės dokumentikos* strategija, pristatomi menamo tyrimo rezultatai. Žiūrovą bandoma įtikinti, pasitelkiant argumentų kalbą, dažnai vartojant sąvokas faktas, tiesa, tikrovė, nepasiūlant žiūrovams kelių pozicijų, o iškart nurodant teisingą įvykio vertinimą. Šiuos filmus sieja išankstinė propagandos nuostata, kuri atsiskleidžia kaip stilistinė priemonė, siūlanti kritiškai vertinti visa, kas priklauso Ukrainos nepriklausomybės idėjai arba jos artimesniems ryšiams su ES. Čia išsiskiria priešinimas su Vakaraais; kitaip tariant, ši dokumentika pasižymi geopolitinės erdvės skyrimu. Bet tokie filmai ignoruoja dar vieną labai svarbų dalyką – ukrainiečių tautos pasirinkimą, todėl jie akivaizdžiai skaldo ukrainiečių ir rusų tautas.

Tyrimo metu taip pat identifikuoti keli JAV ir Italijos kūrėjų filmai, kurie savo formuojamu naratyvu atitinka propagandinį Rusijos dokumentinių filmų turinį. Juos galima priskirti Rusijos propagandos interesų laukui. Analizuojant šių filmų gamybą, sklaidą, kūrėjų motyvaciją ir kitą kontekstinę informaciją, galima rasti tiesioginių sąsajų su Rusija, kurios neleidžia filmo traktuoti kaip objektyvaus ar nešališko informacijos šaltinio. Šiuo atveju išryškėja kūrėjų individualus požiūris į situaciją, vertybinis pamatas ar pragmatiški interesai.

Apibendrinant tyrimo rezultatus galima konstatuoti, kad geopolitinė Ukrainos krizė ukrainiečių ir jos atžvilgiu užsienio kūrėjų dokumentiniame kine reprezentuota ir interpretuota šiais aspektais: politiniu įvykių suinteresuotumu; istorinio konflikto, atskleidžiančio krizę, aiškinimu; vaizdo dokumentikos kaip efektyvaus būdo perteikti tiesą; tarptautinio dispuoto apie Ukrainos permainas inspiravimu. Ištirti dokumentiniai filmai išryškino ir perteikė politinį, socialinį, ekonominį ir etninį bei kultūrinį konfliktus, aktualizavo karo dokumentikos, kuri žiūrovui parodo ne tik gyvenimą, bet ir mirtį, žanrą.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. ALLEN, Mike. *The SAGE Encyclopedia of Communication Research Methods*. SAGE Publications, 2017, p. 2064. ISBN 9781483381428.
2. ARTIUGINA, Larysa. Crisis in Film and Visual Media. Konferencijos pranešimų santraukos, 2014 m. rugsėjo 19–20 d. Vilnius, 2014.
3. AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary film: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2007, p. 144. ISBN 9780199720392.
4. AUSTIN, Thomas; JONG, Wilma de. (eds.) *Rethinking documentary: New perspective and practices*. Berkshire, England: Open University Press, 2008, p. 358. ISBN 9780335221912.
5. BAINBRIDGE, Jason. Tools 3: Textual Analysis and Media Research. In J. Bainbridge, N. Goc and E. Tynan (eds.) *Media and Journalism 3e: New Approaches to Theory and Practice*. Oxford University Press, 2015, p. 555. ISBN 9780195588019.
6. BALL, Terence; DAGGER, Richard. *Political Ideologies and the Democratic Ideal*. New York: Harper Collins College Publishers, 1995, p. 285. ISBN 9780065023565.
7. BARTHES, Roland. *Mythologies*. New York: Macmillan, 1972.
8. BARTLETT, Frederic Charles. *Political Propaganda*. CUP Archive, 1940, p. 158.
9. BEATTIE, Keith. *Documentary Screens: Nonfiction Film and Television*. New York: Palgrave Macmillan, 2004, p. 288. ISBN 9780230628038.
10. BENSON, Thomas W. The rhetorical structure of Frederick Wiseman's High school. *Communication monographs*, vol. 47, no. 4, 1980, p. 233–261.
11. BERNAYS, Edward L. *Propaganda*, Brooklyn: Ig Publishing, 2004, p. 175. ISBN 978-0970-3-1259-4.
12. BIALASIEWICZA, Luiza; CAMPBELL, David; ELDENB, Stuart; GRAHAM, Stephen; JEFFREY, Alex; WILLIAMS, Alison J. Performing security: The imaginative geographies of current US strategy. *Political Geography*, vol. 26, 2007, p. 405–422.
13. BIELSA, Esperance; BASSNETT, Susan. *Translation in Global News*. Routledge, 2008, p. 168. ISBN 9781134130245.
14. BIERACK, John; O'LEAR, Shannon. The geopolitics of Russia's annexation of Crimea: narratives, identity, silences, and energy, *Eurasian Geography and Economics*, vol. 55, no. 3, 2014, p. 247–269.
15. BLAIR, J. Anthony. The Rhetoric of Visual Arguments. In Ch. A. Hill; M. Helmers (eds.) *Defining Visual Rhetorics*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 2004, p. 342. ISBN 978-0805-8-4402-3.
16. BOEHM, Gottfried. Was ist ein Bild? (1994). Rasta: GRIGORAVIČIENĖ, Erika. *Vaizdinis posūkis: vaizdai, kūnai, žvilgsniai*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 333. ISBN 9789995868-439.

17. BOIN, Arjen; HART, Paul. The crisis approach. In H. Rodriguez, E. L. Quarantelli, R. R. Dynes (eds.) *Handbook of disaster Reseach*. New York: Springer, 2007, p. 42–54. ISBN 978-0-387-32353-4.
18. BOIN, Arjen; HART, Paul't; STERN, Eric; SUNDELIUS, Bengt. *The Politics of Crisis Management: Public Leadership Under Pressure*. New York: Cambridge University Press, 2016, p. 200. ISBN 9781107118461.
19. BOWRING, Bill. Who Are the “Crimea People” or “People of Crimea”? The Fate of the Crimean Tatars, Russia’s Legal Justification for Annexation, and Pandora’s Box. In Sayapin S., Tsybulenko E. (eds.) *The Use of Force against Ukraine and International Law*. The Hague: T.M.C. Asser Press, 2018 p. 21–40. ISBN 9789462652224.
20. BROWN, Steve. *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*. New York: Berghahn Books, 2006, p. 376. ISBN 9781845450984.
21. BRUZZI, Stella. *New Documentary*. Routledge, 2006, p. 224. ISBN 9780415385244.
22. BUEL, Jason. *Visible Evidence XXII*. Konferencijos pranešimų santraukos, 2015 m. rugpjūčio 19–22 d. Torontas, 2015.
23. BUKKVOLL, Tor. Why Putin went to war: ideology, interests and decision-making in the Russian use of force in Crimea and Donbas, *Contemporary Politics*, vol. 22, no. 3, 2016, p. 267–282.
24. BUTLER, Judith. Torture and the Ethics of Photography. *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 25, 2007, p. 951–966.
25. CARTER, Sean; DODDS, Klaus. *International Politics and Film: Space, Vision, Power*. United States of America: Columbia University Press, 2014, p. 144. ISBN9780231169714.
26. CARVALHO, Anabela. Media(ted) Discourse and Society. *Journalism Studies*, vol. 9, no. 2, 2008, p. 161 – 177.
27. CHANAN, Michael. *The Politics of Documentary*. British Film Institute, University of Michigan, 2008, p. 240. ISBN 9781844572267.
28. CHANEY, David. *Fictions of Collective Life: Public Drama in Late Modern Culture*. New York: Routledge, 1993, p. 228. ISBN 97804150-32339.
29. CHANEY, David; PICKERING Michael. Authorship in Documentary: Sociology as an Art Form in Mass Observation. In J. Corner (ed.) *Documentary and the mass media*, London: Edward Arnold, 1986, p. 29–44. ISBN 9780713164930.
30. CHAPMAN, Jane. *Issues in Contemporary Documentary*, Polity, 2009, p. 210. ISBN 9780745640105.
31. CHARAP, Samuel; DARDEN, Keith. Kiev isn’t ready for Europe. *New York Times*, 2013-12-20.
32. CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994, p. 239. ISBN 9780231078993.
33. CHITTY, Naren; JI, Li; RAWNSLEY, Craig Hayden. *The Routledge Handbook of Soft Power*. Routledge, 2016, p. 488. ISBN 9781317369363.

34. CHOULIARAKI, Lillie. *The Soft Power of War*. John Benjamins Publishing, 2007, p. 148. ISBN 9789027292544.
35. CHRISTOPHER, Paul. *Information Operations – Doctrine and Practice*. London: Praeger, 2008, p. 175. ISBN 9780275995911.
36. COMOLLI, Jean-Luc; NARBONI, Jean. Cinema/Ideology/Criticism. In L. Brady, M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford University Press, New York, 2004, p. 814. ISBN 139780195158175.
37. CORNER, John. Documentary realism. In G. Creeber (ed.) *The Television Genre Book*. London: British Film Institute, 2001, p. 163. ISBN 9780851708492.
38. CORNER, John. Documenting the political: some issues. *Studies in Documentary Film*, vol. 3, no. 2, 2009, p. 113–129.
39. CORNER, John. Sounds Real: Music and Documentary. *Popular Music*, vol. 21, no. 3, 2002, p. 357–366.
40. CORNER, John. *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 1996, p. 212. ISBN 9780719046872.
41. DAVIES, Norman. *Europos istorija*. Vilnius: Vaga, 2002, p. 1366. ISBN 5415015787.
42. DER DERIAN, James. Now We Are All Avatars, *Millennium*, no. 39, 2010, p. 181–86.
43. EITZEN, Dirk. When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception. *Cinema Journal*, vol. 35, no. 1, 1995, p. 81–102.
44. ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Vilnius: „Minties“ leidykla, 2012, p. 254. ISBN 9785417010507.
45. EYERMAN, Ron. *Cultural trauma. Slavery and the Formation of African American Identity*. Cambridge University Press, 2001, p. 302. ISBN 9780521004374.
46. FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Psychology Press, 2003, p. 270. ISBN 9780415258937.
47. FAIRCLOUGH, Norman. *Critical Discourse Analysis. The critical Study of Language*. London: Longman, 1995, p. 265. ISBN 0582219809.
48. FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. London: Longman, 1989, p. 259. ISBN 9780582009769.
49. FAIRCLOUGH, Norman; WODAK, Ruth. Critical Discourse Analysis. In T. van Dijk (ed.) *Discourse as Social Interaction*. London: SAGE, 1997, p. 336. ISBN 9781446239957.
50. FALKHEIMER, Jesper; HEIDE, Mats. Crisis communication in change: from plans to improvisations. In W. T. Coombs ir S. J. Holladay (eds.) *The Handbook of crisis communication*. Hoboken. NJ: Wiley-Blackwell, p. 511–526, 2010. ISBN 9781444361902.
51. FEKLYUNINA, Valentina. Soft power and identity: Russia, Ukraine and the ‘Russian world(s)’. *European journal of international relations*, vol. 22, no. 4, 2016, p. 773–796.

52. Filmmaker Afineevsky: „Not a welcome guest in Russia“. Prieiga internete: <https://www.dw.com/en/filmmaker-afineevsky-not-a-welcome-guest-in-russia/a-18767459>
53. FISHER, Walter. R. *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. Colombia, SC: University of South Carolina Press, 1987, p. 220. ISBN 9780872496248.
54. FITZSIMONS, Trish. Braided Channels: A Genealogy of the Voice of Documentary, *Studies in Documentary Film*, vol. 3, no. 2, 2009, p. 131–146.
55. FORSTER, Douglas E. *Deconstructing Reaganism: An Analysis of American Fantasy Films*. Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 305. ISBN 978-1443-8-6077-2.
56. FOSTER, Hal. *Vision and Visuality*. New Press, 1999, p. 135. ISBN 9781565844612.
57. FOUCAULT, Michel. *Diskurso tvarka*. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 53. ISBN 9986861713.
58. Freedom in the world. Freedom house. Prieiga internete: https://freedomhouse.org/sites/default/files/Feb2019_FH_FITW_2019_Report_For_Web-compressed.pdf
59. GAINES, Jane; RENOV, Michael. *Collecting visible evidence*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1999, p. 339. ISBN 9780816631353.
60. GALEOTTI, Mark; BOWEN, Andrew S. Putin's empire of the mind: How Russia's president morphed from realist to ideologue—and what he'll do next. *Foreign Policy*, May–June 2014.
61. GAUFMAN, Lisa. Memory, Media, and Securitization: Russian Media Framing of the Ukrainian Crisis. *Journal of Soviet and Post-Soviet Politics and Society*, vol. 1, no. 1, 2015, p. 141–173.
62. GILL, Rosalind. Discourse analysis: practical implementation. In J.T.E. Richardson (ed.) *Handbook of Qualitative Methods for Psychology and the Social Sciences*. Leicester: British Psychological Society, 1996, p. 141–156. ISBN 9781854332042.
63. GIVEN, Lisa M. (ed.). *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. SAGE, 2008, p. 1072. ISBN 9781412941631.
64. GRIERSON, John. The course of realism. In F. Hardy (ed.) *Grierson on documentary*. London: Faber, 1966, p. 411.
65. GRIGORAVIČIENĖ, Erika. *Vaizdinis posūkis: vaizdai, kūnai, žvilgsniai*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 333. ISBN-9789995868439.
66. HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications, 1997, p. 400. ISBN 9780761954323.
67. HAVE, Iben. Attitudes towards documentary soundtracks – Between emotional immersion and critical reflection. *MedieKultur*, vol. 48, 2010, p. 48–60.
68. HAY, Colin. Narrating crisis: the discursive construction of the „Winter of discontent“. *Sociology*, vol. 30, no. 2, 1996, p. 253–277.

69. Italy's Berlusconi says Crimea split from Ukraine was democratic. Prieiga internete: <https://www.reuters.com/article/us-ukraine-crisis-berlusconi-idUSKCN0RR0MW20150927>
70. JAGER, Siegfried. Discourse and Knowledge: Theoretical and Methodological Aspects of a Critical Discourse and Dispositive Analysis. In R. Wodak, M. Meyer (eds.) *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage Publications, 2001, p. 200. ISBN 9780761961543.
71. JEFFRIES, Anice; IDLET, Gabrielle. State of Filmmaker / Subject Relationship. National forum, vol. 77, no. 4, 1997.
72. JOHNSON, Richard. What Is Cultural Studies Anyway? Social Text 6, 1986, p. 33–80.
73. JOWETT, Garth S; O'DONNELL, Victoria. *Propaganda and Persuasion*, SAGE Publications, 2014, p. 480. ISBN 9781483323527.
74. KASČIŪNAS, Laurynas; VAIŠNYS, Andrius; GARBAČIAUSKAITĖ-BUDRIENĖ, Monika; KERŠANSKAS, Vytautas; KOJALA, Linas; LEGATAS, Šarūnas. *Rusijos propaganda: analizė, įvertinimas, rekomendacijos*. 2017, p. 243. ISBN (internetinis) 978-609-95488-9-0.
75. KELMAN, Ken. Propaganda as Vision: Triumph of The Will. Logos a journal of modern society and culture 4, Nr. 2, 2003, p. 58–64.
76. KOVALCHUK, Iaroslav. Why does Russia want Ukraine? Kyiv: International centre for policy studies, 2015.
77. KRESS, Gunther. Against Arbitrariness: The Social Production of the Sign as a Foundational Issue in Critical Discourse Analysis. Discourse and Society, vol. 4, no. 2, 1993 p. 169–191.
78. KUHN, Deanna. *The skills of argument*. New York: Cambridge University Press, 1991, p. 324. ISBN 9780521423496.
79. KULYK, Volodymyr. National Identity in Ukraine: Impact of Euromaidan and the War, Europe-Asia Studies, vol. 68, no. 4, 2016, p. 588–608.
80. KURDADZE, Dali. Fake Documentary on Georgian Snipers' Participation in Maidan Developments. Myth detector. Prieiga internete: <http://www.mythdetector.ge/en/myth/fake-documentary-georgian-snipers-participation-maidan-developments>
81. LASSWELL, Harold. The Structure and Function of Communication in Society. In W. Schramm, D. F. Roberts (eds.) *The Process and Effects of Mass Communication*. Revised Edition. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1972, p. 84–99.
82. LASSWELL, Harold. The Theory of Propaganda. The American Political Science Review, vol. 21, no. 3, 1927.
83. LEAVY, Patricia. *Iconic Events – Media, Politics, and Power in Retelling History*, Lanham, MD: Lexington Books, 2007, p. 207. ISBN 9780739115206.
84. MANOLI, Panagiota (ed.). *Aftermath of the Ukrainian crisis*. New York: Routledge, 2018, p. 110. ISBN 9781134853748.

85. MARKS, Laura. Experience-Information-Image. A Historiography of unfolding in Arab cinema. In D. Iordanova, D. Martin-Jones, B. Vidal (eds.) *Cinema at the Periphery*. Wayne State University Press, 2010, p. 268. ISBN 978-0814-3-3388-4.
86. MATTERN, Bially J. Why soft power isn't so soft: Representational force and the sociolinguistic construction of attraction in world politics. *Millennium: Journal of International Studies*, vol. 33, no. 3, 2015, p. 583–612.
87. McKEE, Allan. *Textual Analysis. A Beginner's Guide*, SAGE Publishing. 2003. ISBN 9780761949930.
88. MCQUAIL, Daniel. *Mass Communication Theory: An Introduction*. London: Thousand Oaks: Sage, 1994, p. 448. ISBN 978-0803-9-7785-3.
89. MCQUAIL, Denis. *McQuail's Mass Communication Theory*. London: Sage Publications, 2010, p. 632. ISBN 9781446244029.
90. MEREZHKO, Oleksandr. Crimea's Annexation by Russia – Contradictions of the New Russian Doctrine of International Law. Prieiga internete: https://www.zaoerv.de/75_2015/75_2015_1_a_167_194.pdf
91. MILLA, Julio Talavera. Film production in Europe – Production volume, co-production and worldwide circulation European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strabūras, 2017.
92. MITCHELL, William J. T. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, 2013, p. 408. ISBN 9780226245904.
93. MOLCHANOV, Mikhail A. Choosing Europe over Russia: what has Ukraine gained. In Nicolai N. Petro(ed.) *Ukraine in Crisis*. London: Routledge, 2017, p. 124. ISBN 9781351870078.
94. MOSSE, George L. Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich (Documents in American Social History). Cornell University Press, 1991, p. 252. ISBN 9780801499784.
95. MUELLER, John. American foreign policy and public opinion in a new era: Eleven propositions. In B. Norrander, C. Wilcox (eds.), *Understanding public opinion* (2nd edn), Washington, D.C: CQ Press, 2002, p. 330. ISBN 9781568026251.
96. MUNSTER, Rens Van; SYLVEST, Casper (eds.). *Documenting World Politics: A Critical Companion to IR and Non-Fiction Film*. United Kingdom: Routledge, 2015a, p. 250. ISBN 9781317631545.
97. MUNSTER, Rens Van; SYLVEST, Casper. Evil, art and politics in documentary film: interview with Joskua Oppenheimer. In R. V. Munster, C. Sylvest (eds.) *Documenting World Politics: A Critical Companion to IR and Non-Fiction Film*. United Kingdom: Routledge, 2015b, p. 250. ISBN 9781317631545.
98. MURRAY, Leo. Authenticity and realism in documentary sound. *The Soundtrack*, Volume 3, Nr. 2, 2010, p.131–137.
99. NEAD, Lynda. *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford: Basil Blackwell, 1988, p. 228. ISBN 9780631155027.

100. NICHOLS, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 223. ISBN 9780253214690.
101. NICHOLS, Bill. *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 313. ISBN 9780253206817.
102. NICHOLS, Bill. The Voice of Documentary. *Film Quart*, vol. 36, no. 3, Spring, 1983, p. 17–30.
103. NISBETT, Richard E.; ROSS, Lee. *Human inference: Strategies and shortcomings of social judgment*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1980, p. 334. ISBN 9780134450735.
104. NYE, Joseph S. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs. 2004, p. 191. ISBN 9781586483067.
105. NYE, Joseph S. The Information Revolution and Soft Power. *Current History*, Vol. 759, Nr. 113, 2014, p. 19–22.
106. O'SHAUGHNESSY, Nicholas J. *Politics and Propaganda: Weapons of Mass Seduction*. Manchester University Press, 2004, p. 264. ISBN 978-0719-0-6853-9.
107. PAGET, Darek. *No Other Way to Tell it: Dramadoc/Docudrama on Television*. Manchester: Manchester University Press, 1998, p. 237. ISBN 978071945332.
108. PALACIOS, Jose M. Visible Evidence XXII. Konferencijos pranešimų santraukos, 2015 m. rugpjūčio 19–22 d. Torontas, 2015.
109. PHILLIPS, William. *Film: an introduction*. Bedford/St. Martin's, 2005, p. 779 ISBN 9780312487256.
110. PHILO, Greg. Can discourse analysis successfully explain the content of media and journalistic practice? *Journalism Studies*, vol. 8, no. 2, 2007, p. 175–196.
111. PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Chappbook Press, 2010, p. 278. ISBN 9781936243013.
112. POSTMAN, Neil. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. Penguin, 2005, p. 208. ISBN 9781101042625.
113. PRIDHAM, Geoffrey. EU/Ukraine Relations and the Crisis with Russia, 2013–14: A Turning Point, *The International Spectator*, vol. 49, no. 4, 2014, p. 53–61.
114. Putin was first to offer help after earthquake, not bureaucratic EU – Italian journalist. *RT*. Prieiga internete: <https://www.rt.com/news/366316-italy-earthquake-putin-help/>
115. RABIGER, Michael. *Directing the Documentary*. Focal Press, 2004, p. 627. ISBN 9780240806082.
116. RAIK, Kristi. The Ukraine Crisis as a Conflict over Europe's Political, Economic and Security Order, *Geopolitics*, vol. 24, no. 1, 2019, p. 51–70.
117. RANCIERE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Verso, 2009, p. 134. ISBN 9781844673438.
118. RENOV, Michael. *Theorizing documentary*. United Kingdom: Routledge, 2012, p. 272. ISBN 9781135213091.
119. RENOV, Michael. Toward a poetics of documentary, sudarė M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*. Routledge, 1993, p. 272. ISBN 9781135213091.

120. ROBINSON, Piers. The Role of Media and Public Opinion. In S. Smith, T. Dunne, A. Hadfield (eds.) *Foreign Policy: Theories, Actors, Cases* Oxford University Press, 2012, p. 496. ISBN 9780199596232.
121. ROSE, Gillian. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: Sage, 2001, p. 229. ISBN 9780761966654.
122. ROSELLE, Laura; MISKIMMON, Alister; O'LOUGHLIN, Ben. Strategic narrative: A new means to understand soft power. *Media, War & Conflict*, Vol. 7 no. 1, 2014, p. 70–84.
123. ROSS, Sheryl Tuttle. Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and Its Application to Art, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 36, Nr. 1, 2002, p. 16–30.
124. ROTH, Paul. The film till now: a survey of the cinema. Prieiga internetė: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.167894/page/n35/mode/2up>
125. Russian public opinion 2013–2015. Levada center, 2016. Prieiga internetė: <http://www.levada.ru/cp/wp-content/uploads/2016/01/2013-2015-Eng1.pdf>
126. RYCKER, Antoon; DON, Zuraidah M. Discourse in crisis, crisis in discourse. In A. De Rycker; Z. Don (eds.), *Discourse and Crisis: Critical perspectives*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2013, p. 498. ISBN 9789027270924.
127. SACHLEBEN, Mark A. *World Politics on Screen: Understanding International Relations through Popular Culture*. University Press of Kentucky, 2014, p. 244. ISBN 9780813143125.
128. SALA, Della V. Crisis, what crisis? Narration, crisis and decline in the European Union. EUSA Paper 8F, 2011. Prieiga internetė: <https://ecpr.eu/Filestore/PaperProposal/8f5d2b4c-b58a-427c-ad9d-997b1e089648.pdf>
129. SAMOKHVALOV, Vsevolod. Ukraine between Russia and the European Union: Triangle Revisited, *Europe-Asia Studies*, vol. 67, no. 9, 2015, p. 1371–1393.
130. SCHLESINGER, Philip; MURDOCK, Graham; ELLIOT, Philip R. C. *Televising Terrorism: Political Violence in Popular Culture*, London: Comedia, 1983, p. 181. ISBN 978-0906-8-9038-7.
131. SCOTT, Ian; THOMPSON, Henry. *The Cinema of Oliver Stone: Art, Authorship and Activism*. Manchester: Manchester University Press, 2016, p. 320 ISBN 9781526108715.
132. SHABO, Magedah. *Techniques of Propaganda and Persuasion*. Clayton: Prestwick House, 2008, p. 157. ISBN 9781580498746.
133. SHANIN, Teodor. *The Roots of Otherness: Russia's Turn of Century*. New Haven: Yale University Press, 1986, p. 379. ISBN 9780300036626.
134. SHAPIRO, J. Michael. *Cinematic Geopolitics*. United Kingdom: Routledge, 2008, p. 192. ISBN 9781134002061.

135. SHERWIN, Richard. *When Law Goes Pop: The Vanishing Between Law and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2000, p. 325. ISBN 9780226752914.
136. SHEVTSOVA, Lilia. The Maidan and beyond: The Russia factor. *Journal of Democracy*, vol. 25, no. 3, 2014, p. 74–82.
137. SIMONS, Greg. The Politics of Marketing of Vladimir Putin to Global Audiences. *Analisis Geurasia*, vol. 26, no. 5, 2017.
138. SIMPSON, Kevin E. Classic and Modern Propaganda in Documentary Film: Teaching the Psychology of Persuasion, *Teaching of Psychology*, vol. 35, no. 2, 2008, p. 103–108.
139. SMAILL, Belinda. *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 232. ISBN 9781349314911.
140. SOLOMON, Ty. The affective underpinnings of soft power. *European Journal of International Relations*. Vol. 20, no. 3, 2014, p. 720–741.
141. SOULES, Marshall. *Media, Persuasion and Propaganda*. Edinburgh University Press, 2015, p. 304. ISBN 9780748644179.
142. SPENCE, Louise; NAVARRO, Vinicius. *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*. Rutgers University Press, 2011, p. 281. ISBN 9780813549026.
143. STEVEN, Peter. *Brink of Reality: New Canadian Documentary Film and Video*. Toronto: Between the Lines (CA), 1993, p. 250. ISBN 9780921284680.
144. STREET, John. *Politics and Popular Culture*. Temple University Press, 1997, p. 212. ISBN 9781566396035.
145. TAGG, Philip. *Music, moving image, semiotics and the democratic right to know*. In S. Brown & U. Volgsten (eds.) *Music and manipulation: On the social uses and social control of music*. New York & Oxford: Berghahn Books, 2006, p. 376. ISBN 9781845450984.
146. TELEŠIENĖ, Audronė. Kritiškiosios diskurso analizės metodologinio principo taikymas sociologiniuose tyrimuose. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, Filosofija. Sociologija, Nr. 2, 2005, p. 1–6.
147. TERRILL, Robert. Mimesis and Miscarriage in unprecedented. In T. W. Benson, B. J. Snee (eds.) *The Rhetoric of the New Political Documentary*. Carbondale: SIU Press, 2008, p. 226. ISBN 9780809328369.
148. TRINH, Thi M.-H. *Woman, native, other: writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, p. 173. ISBN 9780253366030.
149. TSYGANKOV, Andrei. Vladimir Putin's last stand: the sources of Russia's Ukraine policy, *Post-Soviet Affairs*, vol. 31, no. 4, 2015, p. 279–303.
150. TSYGANKOV, Andrei; TSYGANKOV, Pavel. National ideology and IR theory: Three incarnations of the 'Russian idea'. *European Journal of International Relations*, vol. 16, no. 4, 2010, p. 663–686.
151. Ukrainian documentary films 2013–2015. Prieiga internete: http://docudays.org.ua/storage/2015/news/sheffield/ukr_film_catalogue_preview.pdf

152. Ukrainian documentary films 2016–2017. Prieiga internete: http://docudays.org.ua/storage/2016/tenders/catalogue_2016-1.pdf
153. WAYNE, Mike. Documentary as critical and creative research. In T. Austin ir W. de Jong (eds.) *Rethinking documentary: New perspective and practices*. Berkshire, England: Open University Press, 2008, p. 358. ISBN 9780335221912.
154. WEEDON, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford: Blackwell, 1997, p. 195. ISBN 0631198253.
155. WEISS, Gilbert; WODAK, Ruth. *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity*. New York: Palgrave Macmillan, 2003, p. 321. ISBN 9780230555143.
156. WHITEMAN, David. Out of the Theaters and Into the Streets: A Coalition Model of the Political Impact of Documentary Film and Media. *Political Communication* 21, 2004, p. 51–70.
157. WILLIAMS, Linda. Mirrors Without memories: Truth, History and the New documentary, *Film Quaterly* 46, Nr. 6, 1993, p. 9–21.
158. WILSON, Andrew. *Ukraine's Orange Revolution*. Yale University Press, 2005, p. 256. ISBN 9780300112900.
159. YEKELCHYK, Serhy. *The conflict in Ukraine: what everyone needs to know*. New York: Oxford University Press, 2015, p. 186. ISBN 9780190237288.
160. Фильм «Крым. Путь на Родину» в Москве смотрела практически каждая вторая семья. Prieiga internete: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=2429508>

FILMOGRAFIJA

1. „Krymas. Kelias į tėvynę“ („Crimea: The Way Home“) Sergey Kraus, 2015, VGTRK, Rusija.
2. „Ukrainos pabėgėliai: civiliai gyventojai bėgdami nuo karo randa prieglobstį Rusijoje“ („Ukraine’s refugees: Civilians fleeing from war find shelter in Russia“) Artyom Somov, 2014, „RT“, Rusija.
3. „Europa Ukrainai: sugriautos bedarbių ukrainiečių svajonės Lenkijoje“ („EU for U: Shattered dreams of unemployed Ukrainians in Poland“) 2015, „RT“, Rusija.
4. „Įstrigę. Gyvenimas prie Donecko fronto linijos mažos mergaitės akimis“ („Trapped. Life on the Donetsk frontline through the eyes of a little girl“) Aleksandr Panov, 2017, „RT“, Rusija.
5. „Faktų mozaika: informacinio karo apsuptyje“ („Mosaic of Facts. Inside the information war“) Miguel Francis-Santiago, 2015, „RT“, Rusija.
6. „Kijevas. Revoliucijos kaukės“ („Kiev. Masks of revolution“) Artyom Somov, 2014, „RT“, Rusija.
7. „Apie Krymą kvailiams“ („Crimea for dummies“) Miguel Francis-Santiago, 2015, „RT“, Rusija.
8. „Žiema ugnyje: Ukrainos kova už laisvę“ („Winter on Fire: Ukraine’s Fight for Freedom“) Evgeny Afineevsky, 2015, Ukraina, Jungtinė Karalystė, JAV.
9. „Lūžio taškas: karas už demokratiją Ukrainoje“ („Breaking Point: The War for Democracy in Ukraine“) Mark Jonathan Harris, Oles Sanin 2017, JAV, Ukraina.
10. „Kaip rasa saulėje“ („Like dew in the sun“) Peter Entell, 2016, Šveicarija.
11. „Laisvė ar mirtis“ („Freedom or Death“) Damian Kolodiy, 2015, Ukraina, JAV.
12. „Skambutis Ukrainai“ („Calling Ukraine“) Jean Counet, 2015, Olandija.
13. „Iki pabaigos. Ir dar šiek tiek“, Rimas Bružas, 2017, Lietuva.
14. „Čekų žurnalas: netoli Tolimųjų Rytų“ („Czech Journal: Near Far East“) Filip Remunda, 2015, Čekija.
15. „Pianinas“ („Piano“) Maria Drygas, 2015, Lenkija.
16. „Parodyk man karą“ („Show me the war“) Zdeněka Chaloupka, 2016, Čekija.
17. „Mariupolis“ („Mariupol“) Mantas Kvedaravičius, 2016, Ukraina, Lietuva, Prancūzija, Vokietija.
18. „Liepsnojanti Ukraina“ („Ukraine on Fire“) Igor Lopatonok, 2016, JAV.
19. „Ukraina: paslėpta tiesa“ („Ukraine: the hidden truth“) Gian Micalessin, 2016, Italija.
20. „Maidanas“ („Maidan“) Sergei Loznitsa, 2014, Nyderlandai, Ukraina.
21. „Viskas liepsnoja“ („All Things Ablaze“) Oleksandr Tečinskij, Oleksij Solodunov, Dmitro Stojikov, 2014, Ukraina.
22. „Euromaidanas. Juodraštis“ („Euromaidan. The Rough Cut“) Volodymyr Tykhyi, Andriy Lytvynenko, Kateryna Gornostai, Roman Bondarchuk, Yulia Gontaruk, Andrey Kiselyov, Roman Liubiyi, Oleksandr Techynskyi, Oleksiy Solodunov, Dmitry Stoykov, 2014, Ukraina.

23. „Alisa karo lauke“ („Alisa in Warland“) Alisa Kovalenko, Liubov Durakova, 2015, Lenkija.
24. „Chimerų karas“ („The War of Chimeras“) Anastasiia Starozhitska, Mariia Starozhitska, 2017, Ukraina.
25. „Giminaičiai“ („Close relations“) Vitaly Mansky, 2016, Ukraina, Rusija, Vokietija, Estija, Latvija.
26. „Dešimt sekundžių“ („Ten seconds“) Yulia Gontaruk, 2016, Ukraina.
27. „Krymas. Įvykių kronika“ („Crimea. As it was“) Kostyantyn Kliatskin, 2016, Ukraina.
28. „Bogdano laimė“ („Bohdan's happiness“) Larisa Artiugina, Aleksandra Čiuprina, 2015, Ukraina.
29. „Rotacija“ („Rotation“) Sergiy Lysenko, 2014, Ukraina.
30. „Savigynos būriai“ („Self-Defense“) Sergiy Lysenko, 2016, Ukraina.
31. „Automaidanas“ („Automaidan“) Sergiy Lysenko, 2016, Ukraina.
32. „Ukraina: pavojingas žaidimas“ („Ukraine: A Dangerous Game“) Michael Anderson, 2014, „Al Jazeera Media Network“.
33. „Nepaskelbtas karas. Dokumentalisto užrašai“ („Neogološena vijna. Zapiski dokumentalista“) Snižana Potapčuk, Samvel Ačinian, 2014, „UA:First“, Ukraina.

PUBLIKACIJOS IR PRANEŠIMAI

Moksliniai straipsniai recenzuojamuose leidiniuose

- STONYTĖ, R. Realybės konstravimas ir įtikinėjimo strategijos dokumentiniame filme „Liepsnojanti Ukraina“ // *Socialinės tikrovės mediacija: kultūra, politika ir visuomenė* / sudarytojai Renata Šukaitytė, Kęstas Kirtiklis. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2018. ISBN 9786094599316. P. 87–102.
- STONYTĖ, R. Politinio kino samprata šiuolaikinio kino ir medijų teorijoje. Parlamentarizmo idėjos sklaidos atvejai. Parlamento studijos, 2014, Nr. 16, p. 128–150.
- STONYTĖ, R. Politinio įvykio reprezentacija kine: dainuojanti revoliucija. Informacijos mokslai, 2014, Nr. 70, p. 45–57.

Dalyvavimas mokslinėse konferencijose

- *Searching for Ukrainian Identity: Vitaly Mansky's Documentary „Close relations“* (2016). Tarptautinė mokslinė konferencija „Diversity in Glocal Cinemas: Language, Culture, Identity“ Bilbao, Ispanija, 2017.
- *Ukraine Crisis Through the Lens of Documentary Filmmakers*. Tarptautinė mokslinė konferencija „Komunikacijos ir informacijos mokslai tinklaveikos visuomenėje: patirtys ir išvalgos. III“, Vilnius, Lietuva, 2016.
- *The Invisible Front (2014): a Lesson of the National History for International Audiences*. Tarptautinė mokslinė konferencija „Filming Locations: the Fabric of Culture, Myth and Identity in Small Cinema“. Malta, Valeta, 2015.

Vilniaus universiteto leidykla
Saulėtekio al. 9, LT-10222 Vilnius
El. p. info@leidykla.vu.lt,
www.leidykla.vu.lt
Tiražas 25 egz.