

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA  
LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS  
LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

VILNIUS ACADEMY OF ARTS  
LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE  
LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

NARIUS KAIRYS

**TARP ETNOGRAFIJOS IR FIKCIJOS: ŠARŪNO BARTO  
IR ALEKSEJAUS FEDORČENKOS FILMAI**

**BETWEEN ETHNOGRAPHY AND FICTION: THE FILMS OF ŠARŪNAS BARTAS AND  
ALEKSEY FEDORCHENKO**

**Daktaro disertacija**

**Doctoral Dissertation**

Humanitariniai mokslai, Menotyra (H 003)  
Humanities, Art History and Theory (H 003)

Vilnius, 2022

Disertacija rengta Vilniaus dailės akademijoje 2017–2022 metais

**MOKSLINIS VADOVAS**

*Prof. dr. Nerijus Milerius*

Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filosofija H 001

**KONSULTANTĖ**

*Doc. dr. Renata Šukaitytė-Coenen*

Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Disertacija ginama Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos jungtinėje Menotyros mokslo krypties taryboje:

**PIRMININKĖ**

*Prof. dr. Agnė Narušytė*

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

**NARIAI**

*Vyresn. m. d., dr. Erika Grigoravičienė*

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

*Doc. dr. Ieva Jusionytė*

Brown University (JAV), socialiniai mokslai, antropologija

*Doc. dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė*

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, istorija H 005

*Prof. dr. Rasa Vasinauskaitė*

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Disertacija ginama viešame Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos jungtinės Menotyros mokslo krypties tarybos posėdyje 2022 m. gegužės 13 d., 14 val. Vilniaus dailės akademijos Prof. Felikso Daukanto / 112 aud. (Maironio g. 3, 01124 Vilnius)

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekose.

The dissertation was written at Vilnius Academy of Arts, 2017–2022

#### SCIENTIFIC SUPERVISOR

*Prof. Dr. Nerijus Milerius*

Vilnius University, Humanities, Philosophy H 001

#### THESIS CONSULTANT

*Assoc. Prof. Renata Šukaitytė-Coenen*

Vilnius University, Humanities, Art History and Theory H 003

The doctoral dissertation will be defended at the Joint Academic Board of Art History and Theory of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre:

#### CHAIR

*Prof. Dr. Agnė Narušytė*

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

#### MEMBERS

*Dr. Erika Grigoravičienė*

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art History and Theory H 003

*Assoc. Prof. Dr. Ieva Jusionytė*

Brown University (USA), Social Sciences, Anthropology

*Assoc. Prof. Dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė*

Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, History H 005

*Prof. dr. Rasa Vasinauskaitė*

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art History and Theory H 003

The public defence of the dissertation will be held in front of the Joint Academic Board of Art History and Theory of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre on May 13, 2022, 2 p.m., at Vilnius Academy of Arts, Prof. Feliksas Daukantas / 112 auditorium (Maironio str. 3, 01124 Vilnius).

The dissertation is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the libraries of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre.



## Turinys

<b>IVADAS</b> .....	5
<b>I. ETNOGRAFINIO KINO RAIDA, SAMPRATA IR PRIELAIDOS</b> .....	20
<i>Etnografinio kino ištakos: kinematografinis kolonializmas ir išsaugojimo kinas</i> .....	20
<i>Tarp dokumento ir fikcijos: „Nanukas iš Šiaurės“</i> .....	26
<i>Antropologas(-ė) su kino kamera</i> .....	29
<i>Antropologinė vaidybinių filmų analizė</i> .....	32
<i>Stebėjimo kinas: etnografinio kino autonomija</i> .....	34
<i>Etnografinio kino fikcionalizacija: Jeano Roucho metodas</i> .....	37
<i>Ikonofobija: antropologija tarp vaizdo ir teksto</i> .....	41
<i>Fikcijos statusas etnografiniame kine</i> .....	45
<b>II. ETNOGRAFINIAI ŠARŪNO BARTO FILMAI: „TOFALARIJA“ IR „MŪSŲ NEDAUG“</b> .....	53
<i>Barto kino etnografiškumas</i> .....	53
<i>Tofalarija: vieta ir jos gyventojai</i> .....	59
<i>„Tofalarija“: išsaugoti kitą kultūrą</i> .....	62
<i>„Mūsų nedaug“: Tofalarija kaip ne-vieta</i> .....	66
<b>III. ETNOGRAFIJA KAIP FIKCIJA: ALEKSEJAUS FEDORČENKOS „ŠOŠO“, „DIEVIŠKOS PIEVŲ MARIŲ ŽMONOS“ IR „STARTOS“</b> .....	77
<i>Kinematografinio Fedorčenkos žaidimo taisyklės: tiesa ir pramanas</i> .....	77
<i>„Šošo“: vaidybinis filmas, kuris bus žiūrimas kaip dokumentinis</i> .....	81
<i>„Dieviškos pievų marių žmonos“: rekonstruoti kultūrą</i> .....	88
<i>„Startos“: kultūra kaip fikcija</i> .....	93
<b>IŠVADOS</b> .....	103
<b>LITERATŪROS SĄRAŠAS</b> .....	107
<b>ILIUSTRACIJOS</b> .....	119
<b>SUMMARY</b> .....	123

## IVADAS

### Tyrimo problema ir objektas

Etnografinio kino raida – tai ilgalaikė pastanga išgauti mokslo ir estetikos sintezę<sup>1</sup>. Ši Karlo G. Heiderio ištara, nors iš pažiūros atrodo tarsi savaime suprantama, iš tiesų yra gana paradoksali: ilgą laiką antropologės ir antropologai, bijodami diskredituoti savo mokslinį autoritetą, kaip tik siekė išvengti to, ko siekia bet kuris filmas – plačiąja prasme meniškumo. Maža to, didžiąją XX a. dalį antropologai(-ės) demonstravo atvirą nepasitikėjimą vizualinės prigimties tyrimų moksliniu pagrįstumu, objektyvumu bei reprezentatyvumu ir savo tiriamąją veiklą iš esmės grindė lingvistine prieiga. Kaip taikliai šiuo atveju pastebėjo prancūzų antropologas ir kino kūrėjas Jeanas Rouchas, antropologai(-ės) net ir filmą laikė knyga<sup>2</sup>. Taigi, didžiausias antropolog(i)ų bendrijos tabu buvo antropologas(-ė) su kino kamera.

Žinoma, ilgainiui, atsiradus supratimui, kad daugelis ankstesnių prielaidų apie mokslinę tiesą yra kvestionuotinos, ankstesnis reikalavimas etnografiniams filmams tapti moksliškesniais arba persivadinti menu, kaip tvirtina antropologas Davidas MacDougallas, nustojo buvęs aktualus<sup>3</sup>. Prie šios etnografijos, kaip centrinės antropologijos mokslinės paradigmos, sampratos pokyčio ženkliai prisidėjo ir vadinamoji etnografinio autoriteto krizė<sup>4</sup>, skatinusi į kultūrą žvelgti (savi)krištiškai, dialogiškai ir polifoniškai, idant, Jameso Cliffordo žodžiais tariant, atvertų erdvę ateičiai bei gebėjimui pripažinti naujus dalykus<sup>5</sup>. Dėl to, kaip pažymi Anna Grimshaw, etnografinio tyrimo procesas imtas konceptualizuoti kaip dialogas, pokalbis ar mainai tarp skirtingų šalių, o ne kaip duomenų rinkimas ar procedūrinė mokslinė interpretacija<sup>6</sup>. Kelis pastaruosius dešimtmečius vis daugiau tyrėjų (kaip antai: Schneider ir Wright<sup>7</sup>, Jennifer Clarke<sup>8</sup>, Grimshaw ir Ravetz<sup>9</sup>) diskutuoja

---

<sup>1</sup> Heider Karl G., *Ethnographic Film*, Austin: University of Texas Press, 2006, p. ix.

<sup>2</sup> Rouch Jean, *Ciné-Ethnography*, ed. Steven Feld, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2003, p. 36.

<sup>3</sup> MacDougall David, *Beyond Observational Cinema, Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 129.

<sup>4</sup> Daugiau: Clifford James, *Kultūros problema. XX amžiaus etnografija, literatūra ir menas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2006.

<sup>5</sup> Clifford, 2006, p. 33.

<sup>6</sup> Grimshaw Anna, *Eyeing the Field: New Horizons for Visual Anthropology, Visualizing Anthropology*, eds. Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, Bristol: Intellect Books, 2005, p. 25.

<sup>7</sup> Schneider Arnd, Wright Christopher (eds.), *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, Oxford and New York: Berg Publishers, 2010.

<sup>8</sup> Clarke Jeniffer, *Disciplinary boundaries between art and anthropology*, *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 13, No. 3, 2014, p. 178–191, <http://dx.doi.org/10.1080/14702029.2014.971557>

<sup>9</sup> Grimshaw Anna, Ravetz Amanda, *The ethnographic turn – and after: a critical approach towards the realignment of art and anthropology*, *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, Volume 23, Issue 4, 2015, p. 418–434, doi:10.1111/1469-8676.12218

apie poreikį antropologiniuose tyrimuose naudoti platesnį tarpdisciplininių praktikų – ypač vizualinių ir sensorinių – arsenalą ir pabrėžia, kad taip būtų įmanoma atrasti kitoniškų antropologinio žinojimo formų. Taigi, antropologės ir antropologai, ėmę naudoti savo praktikoje platų spektrą meninių priemonių, kurių anksčiau dėl griežto moksliskumo reikalavimų negalima buvo taikyti etnografiniuose tyrimuose, pradėjo liberaliau ir konceptualiau žvelgti ir į etnografinį kiną.

Prie poslinkio, lėmusio antropolog(i)ų lankstesnį ir produktyvesnį požiūrį į vizualinius tyrimus ir menines priemones kaip tokias, o meno pasaulio atsigrėžimą į etnografiją, ženkliai prisidėjo ir XX a. pabaigoje įvykęs *vaizdinis posūkis*, kurį dešimtajame XX a. dešimtmetyje humanitariniuose moksluose ir kultūros diskurse identifikavo Williamas Johnas Thomas Mitchellas<sup>10</sup>. Vaizdinis posūkis, t. y. padidėjęs susidomėjimas vaizdais dėl naujų medijų technologijų nulemtu gausaus jų vartojimo<sup>11</sup>, antropologijos lauke skatino permąstyti anksčiau beveik nekvestionuotą tekstologinių metodologijų taikymą etnografiniuose tyrimuose. Savo ruožtu antropologams(-ėms) būdingą ikonofobiją<sup>12</sup> – esą antropologija ir kinas esmiškai skiriasi tiek savo metodais, tiek tikslais – vis labiau ėmė keisti suvokimas, kad vizualiniai metodai neatlieka vien iliustratyvios funkcijos, bet savitai pratęsia, papildoma ar pasiūlo kitonišką prieigą nei lingvistinis/tekstualinis režimas<sup>13</sup>. Kaip atkreipia dėmesį menotyrininkė Erika Grigoravičienė, vaizdinis posūkis reiškia ne rašto kultūros pabaigą užplūdus skaitmeniniams vaizdams, bet veikiau posūkį į vaizdą po kalbos.<sup>14</sup> Taigi, etnografinio kino kūrėjos ir kūrėjai, pabrėžę kino kaip unikalios ontologine prasme audiovizualinės medijos ypatybes, siūlė ne tik klausti, ką pasakoja šis filmas, bet ir, pavyzdžiui, ką šis filmas rodo ar liudija.

Tuo pačiu ilgainiui pasikeitė ir etnografiniams filmams užduodami tikslai: pirmiausiai buvo suvokta, kad filmavimo kamera gali ne tik įrašinėti ir taip išsaugoti nykstančių „primityvių“, taigi nevakariečių, kultūrų apraiškas ateities kartoms (anot antropologės Margaret Mead, tai vis dar buvo laikoma pagrindiniu etnografinių filmų tikslu net vizualinės antropologijos kaip disciplinos susiformavimo pradžioje<sup>15</sup>), bet ir, pasak Emilie de Brigard, užfiksuoti daugiasluoksnės prigimties

---

<sup>10</sup> Mitchell W J T, *Picture Theory*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 11.

<sup>11</sup> Grigoravičienė Erika, *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 9.

<sup>12</sup> Daugiau: Taylor, Lucien, *Iconophobia: How Anthropology Lost it At The Movies*, *Transition*, 69, 1996. Šis reiškinys taip pat bus plačiau analizuojamas I-oje disertacijos dalyje.

<sup>13</sup> Kita vertus, dalis tyrėjų iki šių dienų tebesilaiko pozicijos, kad etnografija yra pirmiausia tekstologinės prigimties tyrimas. Antai antropologas Vytis Čiubrinskas mokomoje knygoje apie antropologijos teorijas rašo: „Etnografija antropologijoje suprantama dvejopai – kaip lauko tyrimas, t. y. dalyvaujantis stebėjimas, ir kaip to tyrimo rezultatas – jo aprašymas, etnografinio teksto (etnografinės monografijos) rašymas.“ (*Socialinės ir kultūrinės antropologijos teorijos*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2007, p. 11.)

<sup>14</sup> Grigoravičienė Erika, *Vaizdinis posūkis dailėtyroje*, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 64, 2012, p. 11.

<sup>15</sup> Mead Margaret, *Visual Anthropology in a Discipline of Words*, *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 3.

įvykius, ugdyti naujus regėjimo būdus bei iššaukti empatiją žmonijos atžvilgiu<sup>16</sup>. Dar daugiau: jei ilgą laiką etnografinis kinas buvo griežtai asocijuojamas su dokumentinio kino praktikomis, XXI a. antropologai(-ės) ėmė svarstyti apie naratyvinio ir netgi vaidybinio kino, kurio pagrindas yra fikcija, galimybę užčiuopti ir perduoti žiūrovams(-ėms) kitų kultūrų simbolines struktūras bei žinias ir sukurti sąlygas jusliniam kitos kultūros patyrimui (ko, pavyzdžiui, savo kuriamais filmais siekia Harvardo universitete, Sensorinės etnografijos laboratorijoje, dirbantys antropologai ir antropologės).

Ne mažiau svarbu ir tai, kad etnografiniam kinui šiuo metu keliami aukštesni estetiniai reikalavimai. Pasak Grimshaw, ilgą laiką kino kūrėjai(-os) apskritai abejojo etnografinio filmo kinematografinė verte<sup>17</sup>, o prastus estetinė ir techninė prasme šios krypties filmus paprastai vertino pagal tai, kiek jie yra moksliskai vertingi ir informatyvūs, kitaip tariant, kuriuos žiūrint galima bent jau ko nors sužinoti ir išmokti<sup>18</sup>. Situacija, galima sakyti, radikalai pasikeitė tik pastaruosius kelis dešimtmečius: dalis į kiną pasukusių antropolog(i)ų (kaip antai: Véréna Paravel, Mantas Kvedaravičius, Joshua Bonnetta, Stephanie Spray etc.) vis dažniau išbando įvairias kino kūrimo strategijas, kurios tradiciškai siejamos su meninink(i)ų kuriamu kinu. Tarytum jie ar jos būtų iš tiesų išgirdę dar 1973 m. programiniame straipsnyje „Kamera ir žmogus“ išsakytą paradoksalų Roucho kvietimą etnografiniams filmams tapti filmais.<sup>19</sup>

Panašų procesą galima identifikuoti ir meno lauke: anot Halo Fosterio, septintajame XX a. dešimtmetyje įvyko *etnografinis posūkis*, ženklines akivaizdžiai padidėjusį meninink(i)ų domėjimąsi antropolog(i)ų tyrimais ir metodais bei šiųjų pritaikymu kuriant meno kūrinius<sup>20</sup>. Fosteris išskiria kelias etnografinio posūkio šiuolaikinio meno lauke priežastis: pirma, menininkės ir menininkai antropologiją vertina kaip mokslą apie Kitą (taigi norėdami vystyti savo darbuose šią temą turi atsižvelgti į sritį, kuri, be filosofijos, daugiausiai nuveikė apmąstant įvairiapusiškas kitybės – nuo postkolonializmo iki feminizmo ir posthumanizmo – implikacijas); antra, vienas iš antropologijos pagrindinių objektų yra kultūra plačiąja prasme, taigi siekiant analizuoti ar tam tikru būdu perteikti

---

<sup>16</sup> De Brigard Emilie, *The History of Ethnographic Film, Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 38.

<sup>17</sup> Grimshaw, 2005, p. 17.

<sup>18</sup> Antai charakteringas pavyzdys, tiksliai nusakantis šio pobūdžio problemą, yra filosofės ir eseistės Dalios Staponkutės iš dalies anekdotiška, tačiau sykiu ironiška bei kritiška pastaba sąmoningai autorės neįvardijamo Lietuvoje sukurto filmo atžvilgiu: „Žiūrime Gintauto pasiūlytą nespaltotą lietuvišką filmą, kuriame lyja ir iš lėto sukasi vežimo ratai, kabindami vieškelio purvą, protarpiais pasigirsta dialogas, primenantis du liūdnus monologus, šmėkščioja lietuvių aktorės dvasingais veidais, kalbasi kaip nuskriaustos mergaitės, prunkščia arklys, vos pakeldamas purvą aplipusias kanopas. [...] Gintautas sako, kad „antropologiškai visai įdomu“.“ (Staponkutė Dalia, *Iš dviejų renkuosi trečią*, Vilnius: Apostrofa, 2014, p. 41.)

<sup>19</sup> Rouch, 2003, p. 44.

<sup>20</sup> Foster Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1996, p. 181.



įvairius kultūrinius procesus, reikia suprasti jų esminius struktūrinius principus; trečia, šiuolaikinė etnografija pabrėžia kontekstualumą, tarpdiscipliniškumą bei (savi)kritiškumą kaip esminius tyrimo kriterijus<sup>21</sup>. Visa tai imponuoja ir šiuolaikinėms menininkėms bei menininkams, kurie antropolog(i)ų taikomuose metoduose išvelgia galimybę suderinti teoriją su praktika, atnaujinti temų ir objektų repertuarą ir sykiu reformuoti pačią meno sąvoką.

Ne išimtis ir šiuolaikinių filmų režisierės bei režisieriai, kurie tarsi iš naujo atrado iš tiesų visą laiką kine glūdėjusį etnografinį potencialą: pavyzdžiui, parodyti marginalizuotą Kitą ir suteikti jam ar jai balsą, ar įgalinti bendruomenes pasipriešinti kultūrinei homogenizacijai, būdingai kolonijiniu pagrindu susiformavusioms valstybėms, ar tiesiog reflektuoti dabarties pasaulio būklę bei žmogaus padėtį jame. Todėl nenuostabu, kad pastaraisiais metais, iš esmės atliepiant etnografinį posūkį mene, sukuriama vis daugiau kokybiškų, originalių ir įdomių dokumentinių bei vaidybinių filmų, kurie vienaip ar kitaip nagrinėja etnografines temas<sup>22</sup>, o jų sukūrimas dažnai primena arba suvis sutampa su pačių antropolog(i)ų darbo metodais.

Nors etnografinius filmus yra įprasta sieti su vizualine antropologija kaip disciplina, t. y. neįmanoma jų interpretuoti ir analizuoti suskliaudus šiame lauke vykusius ilgalaikius procesus, tai nereiškia, kad toks kinas yra išimtinai antropolog(i)ų vykdoma kinematografinė veikla. Kaip teigia de Brigard, jei antropologai(-ės) apsiribotų tik tuo, kas buvo nufilmuota mokslinink(i)ų, vizualinės antropologijos istorija būtų daug skurdesnė<sup>23</sup>. Siekis suprasti, kaip reiktų žiūrėti vaidybinius filmus, kuriuose yra eksploatuojama etnografinė problematika, kokią padėtį jie užima etnografinio kino diskurse, ar šie filmai ir jų kūrėjai(-os) apskritai reflektuoja vykusius ir tebevykstančius procesus etnografinio kino lauke, ar etnografiją tiesiog subordinuoja atitinkam estetiniam režimui, tapo akstinu ir šiai disertacijai.

Kaip charakteringi tokio kino – lokalizuojamo tarpinėje padėtyje tarp mokslo ir meno – pavyzdžiai, kuriuose galima išvelgti etnografiniam kinui esmingų ypatybių tiek diegetiniame, tiek nediegetiniame lygmenyje, o pačių režisierių poziciją – analogišką ar bent jau panašią į antropolog(i)ų, pasirinkti lietuvių kino režisieriaus Šarūno Barto ir rusų kino režisieriaus Aleksejaus Fedorčenkos filmai, kuriuose, perfrazuojant Cliffordą, sykiu išryškėja ir moderniosios etnografijos problema: šiuolaikinė pabira tradicijų mozaika ambivalentiškai koreliuoja su modernaus žmogaus

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>22</sup> Galima išskirti kelias ašines temas: tai intersubjektiniai santykiai, Kito problema, Mes/Jie|Jos dichotomija, nykstančios kultūros išsaugojimas, galios santykių kritika, postkolonializmo diskursas, kultūrinių ir tautinių mažumų reprezentacija, žmogiškų ir ne-žmogiškų būtybių santykis etc.

<sup>23</sup> De Brigard, 2003, p. 18.

klajūniškumu ir mobilumu, kuriuos nuolatos lydi autentiškumo praradimo bei nutolimo nuo esmės jausmas<sup>24</sup>.

Taigi, galiausiai belieka užduoti pagrindinį šios disertacijos probleminį klausimą: kada ir kaip vaidybinis kinas tampa etnografiniu? Tiksliau: ar vaidybinius filmus, kurių pagrindas yra fikcija, nors jų nagrinėjamos temos ir problematika iš esmės atitinka etnografiniam kinui keliamus lūkesčius ir reikalavimus, o sukūrimo aplinkybės iš principo primena antropolog(i)ų darbo metodus, gali būti analizuotini ir interpretuoti kaip etnografinio kino pavyzdžiai, taigi taikant tuos pačius kriterijus kaip ir antropolog(i)ų kuriamiems filmams?

Šio klausimo pagrindu apibrėžiamas ir šio *tyrimo objektas* – ne antropolog(i)ų kuriamas kinas, kuriame persipina etnografiškumas ir fikcija.

## Filmų atrankos kriterijai

Empirinėje disertacijos dalyje kaip atvejai yra analizuojami du Barto filmai: „Tofalarija“ (1986) ir „Mūsų nedaug“ (1996), bei trys Fedorčenkos filmai: „Šošo“ (*Шошо*, 2006), „Startos“ (*Овсянки*, 2010) ir „Dieviškos pievų marių žmonos“ (*Олык мариЙ пылвомыш вате-влак*, 2012). Pasirinkimą disertacijoje analizuoti būtent šiuos šiųdvių režisierių filmus motyvavo kelios pagrindinės priežastys<sup>25</sup>.

Visų pirma, Bartas ir Fedorčenko yra vieni pirmųjų kino režisierių, kūrusių posovietiniu laikotarpiu ir posovietinėje erdvėje filmus, kuriuose etnografinis žvilgsnis yra nukreipiamas į vieną iš daugelio likusių po Sovietų Sąjungos subyrėjimo gyventi – ar jau išnykusių – Rusijos Federacijoje tautų ir jų kultūras. Nepaisant to, kad Barto debiutinis filmas buvo sukurtas 1986 m., taigi dar tebeegzistuojant Sovietų Sąjungai, kurios griūtis tuo metu nė nebuvo įmanoma numatyti, o Fedorčenko savo pirmuosius – dokumentinius – filmus sukūrė jau XXI a. pradžioje („Davidas“ (*Давид*, 2002), „Balto kapo vaikai“ (*Дети белой могилы*, 2003)), kino lauke abu režisieriai atsidūrė panašiu metu, t. y. Sovietų Sąjungoje vykstant fundamentaliems, įskaitant kino sistemą, pokyčiams<sup>26</sup>. Todėl, remiantis kinotyryninkės Renatos Šukaitytės įžvalga, kad Barto filmai patenka į po 1989-ųjų

---

<sup>24</sup> Clifford, 2006, p. 14–15.

<sup>25</sup> Dalis jų jau buvo minėtos pristatant disertacijos problemą ir objektą, dalis – bus išskleistos ir išplėtos empirinėje dalyje.

<sup>26</sup> Verta pridurti, kad Fedorčenko nuo 1990 m. dirbo ekonomistu, direktoriumi, o vėliau ir režisieriumi Jekaterinburgo (Sovietų Sąjungoje – Sverdlovsko) dokumentinių filmų kino studijoje „Nadežda“. Barto filmų tyrinėtojai debiutiniu filmu laiko ne „Tofalariją“ (priežastys, kodėl taip yra, bus aptariamos II-oje disertacijos dalyje analizuojant šį filmą), o po kelių metų, 1990-aisiais, sukurtą filmą „Praėjusios dienos atminimui“.

įvykių atminties ir postkolonializmo diskursą<sup>27</sup>, galima šį teiginį pritaikyti ir analizuojamiems Fedorčenkos filmams. Taigi abiejų režisierių filmai ne tik savitai – iš dalies ir kritiškai – žvelgia į aktyviai – ir agresyviai – vykdytą nutautinančią Sovietų Sąjungos politiką iš dabarties laikų, bet ir atveria naują puslapį tiek šiuolaikiniame etnografiniame, tiek ir vaidybiniame kine posovietinėje erdvėje, kuri šiame darbe traktuojama dvejopai: viena vertus, kaip istoriogeografinė, antra vertus – kaip diegetinė, taigi kinematografinė erdvė.

Antra, tiek Barto, tiek Fedorčenkos filmus, kurie bus analizuojami, galima suskirstyti į du atskirus blokus, kurių kiekvieną apibrėžia reprezentuojama filme kultūra. „Tofalarija“ ir „Mūsų nedaug“ yra nufilmuoti Tofalarijoje – taip neformaliai vadinamas regionas Rytų Sajanų kalnyne Sibire, kuriame gyvena mažiausia skaičiumi etninė Rusijos grupė – tofalarai. Savo ruožtu Fedorčenkos filmai „Šošo“ ir „Dieviškos pievų marių žmonos“ yra nufilmuoti Marių respublikoje, juose vaidina vietiniai gyventojai ir gyventojos. „Startose“ siužetas yra vystomas remiantis giminingų mariams, tačiau jau išnykusių merių kultūra. Nepaisant to, kad ir kituose šių dviejų režisierių filmuose pasireiškia etnografinis žvilgsnis į kitas kultūras, šio tyrimo ribos buvo nustatomos atsižvelgiant būtent į šį kriterijų tikintis, kad tokiu būdu disertacijos analitinė dalis bus mokliškai solidesnė ir išsamesnė bei leis apsibrėžti instrumentus, kuriuos bus galima įveiklinti tolimesnėse šių režisierių kūrybos studijose.

Trečia, visus šiuos penkis filmus dėl juose identifikuojamo savotiško rūpesčio, išreikšto mažesniu ar didesniu laipsniu, tautų ir jos kultūrų nykimo buvusioje Sovietų Sąjungoje atžvilgiu, taigi akivaizdaus suinteresuotumo etnografinė tematika plačiąja prasme, galima traktuoti kaip tam tikrus etnografinio kino pavyzdžius, kuriuos analizuojant išryškėja ir šiam kinui būdinga problematika.

Ketvirta, visi šie filmai yra sukurti remiantis skirtingomis kinematografinėmis strategijomis: nuo tradicinės dokumentikos, kurios pagrindas yra išsaugojimo etnografija (angl. *salvage ethnography*), iki kone kraštutinio meninės fikcijos laipsnio, pasireiškiančio kaip kitos kultūros sukūrimas. Tai savo ruožtu leidžia pažvelgti ir į etnografinio kino kūrimo strategijų potencialą bei ribotumą.

---

<sup>27</sup> Šukaitytė Renata, *The Apparitions of A Day Gone By and The Stasis of the Present in the Films of Šarūnas Bartas, Small Cinemas in Global Markets. Genres, Identities, Narratives*, eds. Lenuta Giukin, Janina Falkowska, David Desser, London: Lexington Books, 2015, p. 109.

## Temos iširtumas ir naujumas

Lietuvoje vizualinė antropologija vis dar gana nišinė sritis, iš esmės iki šiol neturinti realaus akademinio pagrindo. Pasitaiko viso labo pavieniai atvejai Lietuvos mokslo lauke apžvelgti vizualinės antropologijos raidos aspektus, pagrindinius principus bei galimas vystymosi kryptis<sup>28</sup>. Etnografinis kinas, kaip viena iš pagrindinių vizualinės antropologijos veiklos krypčių<sup>29</sup>, jo samprata ir prielaidos, yra dar mažiau tyrinėtos ir tyrinėjamos. Viena vertus, tai galima paaiškinti tuo, kad, atsižvelgiant į istorinį kontekstą, etnografijai būdingą problematiką Lietuvos kino kūrėjos ir kūrėjai ėmė reflektuoti savo darbuose palyginus neseniai, taigi akademiniam lauke neatsirado poreikis analizuoti tokio pobūdžio filmų. Iki šių dienų vyrauja požiūris, kad etnografinis kinas – tai itin siauro žanro dokumentiniai filmai, kuriuose yra artikuluojamos folklorinės temos ir vaizduojamos įvairios etninės tradicijos. Antra vertus, tokia padėtis etnografinio kino atžvilgiu ryškiai kontrastuoja su pasaulinėmis tendencijomis: etnografinis kinas yra ne tik kuriamas antropolog(i)ų, tiek tiesiogiai, tiek ir netiesiogiai susijusių su akademinėmis institucijomis, bet yra apsčiai tekstų, orientuotų į platų spektrą teorinių klausimų, analizuojančių ankstesnes antropolog(i)ų ir ne antropolog(i)ų kinematografines praktikas bei brėžiančių galimas etnografinio kino vystymosi trajektorijas. Dėl šios priežasties I-oje disertacijos dalyje, kurioje būtent ir bus nagrinėjami etnografinio kino raidos aspektai (be kurių išsamaus aptarimo Barto ir Fedorčenkos filmų analizė etnografinio kino perspektyvoje būtų abejotina, o gal ir neįmanoma), yra kone išimtinai remiamasi užsienietiška akademinė literatūra ir tokiais šios srities autoritetais, kaip: Amanda Ravetz, Anna Grimshaw, Davidas MacDougallas, Emilie De Brigard, Jeanas Rouchas, Lucienas Tayloras, Jay'us Ruby'is, Marcusas Banksas ir kt., dalis kurių savo mokslinėje veikloje sėkmingai derino ir teoriją, ir praktiką<sup>30</sup>.

Vienas iš minėtų bandymų aktualizuoti etnografinių filmų problematiką Lietuvoje yra Dovilės Kulakauskienės ir Andželikos Bylaitės-Žakaitienės mokslinė publikacija „Ką reprezentuoja

---

<sup>28</sup> Vienas iš nedaugelio bandymų glaustai pristatyti vizualinės antropologijos raidą yra Rasos Račiūnaitės-Paužuolienės straipsnis „Antropologijos vizualizacija: nuo fotografijos iki vizualinės antropologijos“ (*Logos*, nr. 80, 2014, p. 112–118). Taip pat yra keli antropologės Astos Jurevičiūtės itin referatyvaus pobūdžio straipsniai šia tema: „Vaidybinių filmų perspektyva vizualinės antropologijos (re)konstrukcijose“ (*Inter-studia humanitatis*, Nr. 6, 2008, p. 105–118), „Lietuviški vaidybiniai filmai valdžios diskursų kaitoje: vizualinės antropologijos analizė“ (*Acta humanitarica universitatis Saulensis*, T. 7, 2009, p. 157–164).

<sup>29</sup> Pasak Matthew Duringtono ir Jay'aus Ruby'io, kai kurie tyrėjai ir tyrėjos vizualinę antropologiją ir etnografinį kiną laiko sinonimiškomis sąvokomis, tačiau jie siūlo vizualinę antropologiją laikyti skėtiniu konceptu, apimančiu visus matomus ir vaizdinius kultūros aspektus, kur etnografinis kinas yra didesnės visumos dalis (Durlington Matthew, Ruby Jay, *Ethnographic Film, Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, eds. Marcus Banks, Jay Ruby, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2011, p. 190.). Tokios pozicijos laikomasi ir šioje disertacijoje.

<sup>30</sup> Be kita ko, nepamainomas šaltinis šiame darbe, leidęs kokybiškai įsigilinti į etnografinio kino problematiką, buvo Paulo Hockingso sudarytas chrestomatinis vizualinės antropologijos veikalas „*Principles of Visual Anthropology*“, kurio pirmas leidimas 1975 m. reikšmingai prisidėjo prie vizualinės antropologijos disciplinos konsolidavimo.

lietuviškas etnografinis filmas?“, kurio pagrindinė prielaida yra ta, jog etnografinis kinas yra vienos ar kitos kultūros reprezentantas, taigi turi turėti tam tikrą reprezentacinę vertę, kuri autorių suvokiama kaip siekis paveikti filmo žiūrovą(-ę) filme užfiksuota kultūra, kad ši(s) joje apsilankytų<sup>3132</sup>. Be kita ko, straipsnio autorės išsako lūkestį, kad etnografinis filmas turėtų siekti objektyviai ir autentiškai reprezentuoti tiriamą kultūrą (svetimą ar savą), vadinasi, vengti fikcijos, kuri neva ne tik iškraipytų vaizduojamą tikrovę, bet ir suklaidentų potencialų žiūrovą ar žiūrovę. Nors Kulakauskienė ir Bylaitė-Žakaitienė pripažįsta, kad etnografinis kinas gali būti konceptuali erdvė, kurioje kuriama kultūros prasmė<sup>33</sup>, autorės akivaizdžiai atstovauja konservatyviai ir, kaip bus parodyta I-oje disertacijos dalyje, daugeliu atžvilgiu anachronistinei etnografijos, besiremiančios tekstualiniais modeliais, tradicijai, dominavusiai iki reprezentacinės krizės ir žvelgusiai į etnografinį kiną nepatikliai ir todėl itin redukuotai bei instrumentiškai. Vis dėlto svarbu tai, kad šiame straipsnyje etnografinis kinas yra lokalizuojamas būtent tarp etnografijos kaip mokslinės paradigmos ir fikcijos kaip meno kūrinio sando<sup>34</sup>. Ši tarpinė padėtis tarp etnografijos ir fikcijos leidžia plėtoti tolimesnę diskusiją vaidybinio kino, kokį kuria Bartas ir Fedorčenko, atžvilgiu – šiandienos kinotyra ir vizualinė antropologija tiek Lietuvoje, tiek pasaulyje dar tik pradeda apmąstyti šio reiškinių implikacijas ir galimas vystymosi kryptis.

Apie Fedorčenkos filmus – dėl, matyt, jų sąlygiško naujumo – moksliniame lauke pradėta aktyviau mąstyti tik visai neseniai. Galima išskirti 2016 m. išleistą Vlado Strukovo veikalą „Šiuolaikinis Rusijos kinas: naujos eros simboliai“<sup>35</sup>, kuriame vienas iš dvylikos kino filosofijos prieiga analizuojamų filmų, faktiškai kurtų laikotarpiu nuo putino atėjimo į valdžią, yra Fedorčenkos „Startos“. Strukovas teigia, kad dabartiniai „ne mainstreaminiai“ Rusijos filmai pasižymi simboliu režimu, kurio studijos autorius nesieja vien su tokiais lingvistiškai giminingais terminais, kaip: simbolis ar simbolizmas, bet apibrėžia kaip tam tikrą „vizualinį stilių, filosofinę sistemą ir supratingumą“<sup>36</sup>. Šiam simboliniam režimui Strukovas priskiria ir Fedorčenkos filmus, kadangi šie remiasi tiek konkrečia naratyvine struktūra, tiek metaforiška vizualine kalba. Jei Strukovo išskiriamu simboliu režimu kaip kodifikuojančiu šiuolaikinį Rusijos autorinį kiną iš tiesų galima abejoti,

<sup>31</sup> Kulakauskienė Dovilė, Bylaitė-Žakaitienė Andželika, Ką reprezentuoja lietuviškas etnografinis filmas?, *Regional Formation and Development Studies*, Vol 23, No 3, 2017, p. 57, DOI: <http://dx.doi.org/10.15181/rfds.v23i3.1585>

<sup>32</sup> Asenas Balicki ironizuoja tokį požiūrį: nepaisant to, kad tokio pobūdžio etnografinės rekonstrukcijos filmai ir reprezentuoja tam tikros kultūros tradicijas bei ypatybes, dažniausiai juose vaidina apsirėdžiusios nepriekaištingais tautiniais kostiumais dailios aktorės ir aktoriai, kurie šoka ir dainuoja idealiai tvarkingoje aplinkoje. Taigi visas etnografinis potencialas yra sunivelijuojamas į sterilią muziejinę aplinką ir nė kiek neprimena realybės. (Balicki Asen, *Reconstructing Cultures on Film, Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 182-183.)

<sup>33</sup> Kulakauskienė, Bylaitė-Žakaitienė, 2017, p. 58.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>35</sup> Vlad Strukov, *Contemporary Russian Cinema: Symbols of a New Era*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 22.

Natalijos Majsovos siūlymas Fedorčenkos filmus žiūrėti remiantis provincijos konceptu, taigi išryškinant santykius tarp periferijos ir centro, yra ir sėkmingesnis, ir labiau pagrįstas<sup>37</sup>. Kaip ir Michailovos puikios filmų „Revoliucijos angelai“ (*Ангелы революции*, 2014)<sup>38</sup> bei „Startos“<sup>39</sup> analizės iš feministinės kritikos perspektyvos, be kurių pagalbos pastarojo filmo interpretacija šioje disertacijoje būtų daug skurdesnė.

Nepaisant to, kad straipsnių ir studijų apie šio režisieriaus filmus palaipsniui daugėja<sup>40</sup>, etnografinio posūkio implikacijos Rusijos kine ir Fedorčenkos filmų etnografiškumas tebėra pernelyg menkai apsvaistyti tiek pačioje Rusijoje, tiek ir globaliu lygmeniu (nekalbant jau apie Lietuvą). Todėl ši disertacija ne tik prisidės prie intelektualinės Fedorčenkos filmų recepcijos, bet ir leis labiau įsigilinti ir suprasti Rusijos kino lauke vykstančius procesus kinotyrimu bei etnografiniu atžvilgiu. Juo labiau, kad pastaruoju metu Rusijoje atsiranda vis daugiau Fedorčenkos adeptų, kurie bando pritaikyti panašius etnografinius metodus kurdami savo filmus (pavyzdžiui, Dmitry Davydovo „Laužas vėjyje“ (*Костёр на ветру*, 2016) ar Filippo Jurjevo „Banginių skerdikas“ (*Кумобой*, 2020)), kuriuose veiksmas rutuliojasi periferinėse Rusijos kraštuose ir kuriuose vaidina vietinės gyventojos ir gyventojai, kalbantys ne rusiškai, o savo dialektu.

Barto, kuris 1989 m. įkūrė pirmąją Lietuvoje nepriklausomą kino studiją „Kinema“ ir, anot kino kritikės Živilės Pipinytės, ne tik skatino lietuvių kiną keistis, bet ir suteikė impulsą kurti kitokią – neideologišką – kiną, polemizuojantį su lietuvių kultūros konservatyvumu<sup>41</sup>, kino recepcija taip pat buvo ir yra aktyvi Lietuvos ir užsienio specializuotoje kritinėje kultūrinėje spaudoje nuo pat 1990 m. pasirodžiusio filmo „Praėjusios dienos atminimui“. Yra apginti bakalauriniai ir magistriniai darbai<sup>42</sup>, parašyta ne viena mokslinė publikacija, nagrinėjusi vieną ar kitą Barto kinematografo aspektą iš kinotyrinės, ypač naratologinės, ir filosofinės prieigų, tiek Lietuvos moksliniuose

---

<sup>37</sup> Majsova Natalija, The province called earth: the chronotope of the post-Soviet province explored through contemporary Russian cinema on outer space, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Volume 10, Issue 3, ed. Birgit Beumers, 2016, p. 1–15, DOI: 10.1080/17503132.2016.1218622

<sup>38</sup> Mikhailova Tatiana, The myth of two goddesses, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Volume 13, Issue 3, ed. Birgit Beumers, 2019, p. 1–5, DOI: 10.1080/17503132.2019.1644787

<sup>39</sup> Михайлова Татьяна, Дым Отечества: тело как территория, сексуальность как идентичность в фильме «Овсянки», *Уральский Филологический Вестник*, no. 2, 2013, p. 227–236, [http://journals.uspu.ru/attachments/article/398/%D0%A4%D0%92\\_2013\\_2\\_%D0%A0%D0%9B\\_XXI\\_%D1%81%D1%82.%2021.pdf](http://journals.uspu.ru/attachments/article/398/%D0%A4%D0%92_2013_2_%D0%A0%D0%9B_XXI_%D1%81%D1%82.%2021.pdf)

<sup>40</sup> Pavyzdžiui, 2019 m. išėjusio žurnalo „*Studies in Russian and Soviet Cinema*“ 13-o tomo 3-ias numeris (sud. Birgit Beumers) kone visas dedikuotas „Revoliucijos angelams“. Kita vertus, nei „Šošo“, nei „Dangiškos pievų marių žmonos“, ypač lyginant su „Startomis“ ir „Revoliucijos angelais“, beveik arba išvis nesusilaukė didesnio akademinio dėmesio, taigi ši disertacija yra vienas pirmųjų bandymų analizuoti šiuos filmus akademiniam diskurse.

<sup>41</sup> Pipinytė Živilė, Vienatvės ir tylos kinas, *7 meno dienos*, 2005, Nr. 19 (848), [http://archyvas.7md.lt/lt/2009-05-15/kinas/vienatves\\_ir\\_tylos\\_kinas.html](http://archyvas.7md.lt/lt/2009-05-15/kinas/vienatves_ir_tylos_kinas.html)

<sup>42</sup> Pavyzdžiui, Kairys Narius, *Kino antropologija: žvilgsnis ir Kitas Šarūno Barto filmuose*, Vilniaus Universitetas, 2012; Kukta Gediminas, *Erdvės konstravimas lietuvių (kino) kultūroje: Šarūno Barto atvejis*, Vilniaus Universitetas, 2013; Ivanov Maksim, *Kino semiotikos ir fenomenologijos paribiai: Šarūno Barto filmo „Laisvė“ analizės bandymai*, Vilniaus universitetas, 2014.

žurnaluose bei leidiniuose, tiek ir užsienio (ypatingai daug šioje srityje nuveikė Šukaitytė). Vis dėlto sąlyginai menkas dėmesys buvo skiriamas etnografinėms Barto filmų implikacijoms apžvelgti, taigi šios disertacijos naujumas būtent ir pasižymi tuo, kad bus siekiama užpildyti šią spragą.

Be kita ko, sprendžiant iš pastaraisiais metais Lietuvos kino lauke pastatomų filmų, etnografija šiuo metu yra tarsi iš naujo atrandama: yra gręžiamasi tiek į savo pačių bendruomenes (Mindaugas Survila, Rugilė Barzdžiukaitė etc.), tiek į kultūrinę Kitą (pavyzdžiui, Rimvydo Leipaus trumpametražis filmas „Anna iš Ebuhando“ (2021) ar Linos Lužytės filmas „BLUE / RED / DEPORT“ (2022) apie Morijos pabėgėlių stovyklą Lesbo saloje Graikijoje). Apie šį poslinkį, žinoma, byloja ir Kvedaravičiaus, antropologo-tapusio-režisieriumi, jau sukurti ir tebekuriami filmai: „Barzakh“ (2011), „Mariupolis“ (2016), „Partenonas“ (2019); menininkės Emilijos Škarnulytės video darbai ir kt. Taigi, Barto filmų „Tofolarija“ ir „Mūsų nedaug“ analizė iš etnografinio kino perspektyvos ne tik prisidės prie su laiku vis labiau gausėjančio analitinių darbų apie šio režisieriaus kūrybą korpuso, bet ir pasiūlys atitinkamus instrumentus, kaip žvelgti į etnografinius elementus turinčius lietuviškus dokumentinius ir vaidybinius filmus, video darbus, taigi pasitarnaus kaip platforma tolimesnėms studijoms šioje srityje.

## **Tyrimo tikslas ir uždaviniai**

*Šioje disertacijoje keliamas tikslas:* remiantis etnografinio kino teorija iširti pasirinktus režisierių Šarūno Barto ir Aleksejaus Fedorčenkos filmus išryškinant fikcijos ir etnografijos problematiką.

### *Uždaviniai:*

1. Išryškinti pagrindinius etnografinio kino raidos aspektus, formavusius šiuolaikinę etnografinio kino sampratą;
2. Išnagrinėti etnografinio kino sampratą mokslo ir meno diskursų atžvilgiu bei ikonofobijos reiškinių;
3. Atskleisti estetinių kriterijų ir fikcijos reikšmę etnografiniuose filmuose;
4. Pasitelkiant Marco Augé *ne-vietos* konceptą išanalizuoti Šarūno Barto filmus „Tofolarija“ ir „Mūsų nedaug“;
5. Remiantis etnografinės fikcijos perspektyva išanalizuoti Aleksejaus Fedorčenkos kinematografinę prieigą filmuose „Šošo“, „Dieviškos pievų marių žmonos“ ir „Startos“.

## **Ginamieji teiginiai:**

1. Nepaisant to, kad antropologai(-ės) didžiąją XX a. dalį brėžė aiškia skirtį tarp mokslo ir meno, etnografinis kinas vystėsi paraleliai su pramoginiu, todėl susidūrė su panašiais estetiniais ir ontologiniais iššūkiais. Todėl nuostata, esą kinas ir antropologija esmiškai skiriasi tiek savo metodais, tiek tikslais, nėra produktyvi ir skatina ikonofobiją tarp antropolog(i)ų.
2. Etnografinis kinas ilgą laiką buvo asocijuojamas su antropolog(i)ų statomais dokumentiniais filmais, kuriuose buvo siekiama maksimaliai išvengti dramos, naratyvo, fikcijos ir apskritai bet kokio estetizavimo. Kitas etnografinio kino raidos etapas, atliepiant antropologijos ir meno suartėjimą, turėtų būti liberalesnis ir kūrybingesnis požiūris į šiuos aspektus, sykiu praplečiant ir tokio kino sampratą.
3. Kino režisieriaus Šarūno Barto filmai gali būti analizuojami iš etnografinio kino perspektyvos, tačiau „Tofalarijoje“ ir „Mūsų nedaug“ Tofalarija vaizduojama kaip kinematografinė ne-vieta, o tofalarai – kaip kolonijiniai subjektai, praradę savo kaip veikėjų statusą, taigi etnografiškumas yra subordinuojamas autorinei vizijai.
4. Aleksejus Fedorčenko savo filmuose „Šošo“, „Dieviškos pievų marių žmonos“ ir „Startos“ pasitelkia etnografinės fikcijos priegą siekdamas polemizuoti su rusiško nacionalizmo identitetu, tačiau jo siūloma alternatyva – etnografinis identitetas – yra grindžiama vyrišku pradū, kuris moteriai primeta Kitos statusą.

## **Tyrimo metodologija**

Vaidybiniai filmai neatsiranda iš niekur, t. y. jie yra vienos ar kitos kultūros produktas ar artefaktas. Todėl filmai, kaip specifinė vaizdų organizavimo sistema, ne tik visuomet *ka nors* liudys apie kultūrą, kurioje buvo nufilmuoti, bet gali apie ją atskleisti tai, kas kitais būdais būtų sunkiai pastebima ar net prieinama. Tačiau tam, kad filmas taptų liudijimu ar *kultūros dokumentu* (lot. *docere* – rodyti, mokyti, atskleisti), kaip siūlo vaidybinius filmus traktuoti antropologas Johnas E. Weaklandas<sup>43</sup>, reikia žinoti, kaip juos žiūrėti. Kitaip tariant, tam, kad tyrėjas kažką pamatytų, privalu atsakyti į klausimus: kodėl žiūri, į ką žiūri, kaip žiūri ir pan. Vadinasi, žiūrėjimo aktas pats savaime suponuoja partikulierią priegą, metodologiją, netgi ideologinę poziciją, kurių pasirinkimas yra problematiškas ir tyrėjui(-ai) kelia daug iššūkių.

---

<sup>43</sup> Weakland H. John, Feature Films as Cultural Documents, *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003



Be to, reikia pastebėti, kad antropologai(-ės) pirmąją XX a. pusę apskritai skeptiškai žvelgė į vaidybinių filmų tyrimus, nors pirmieji bandymai antropologiškai tirti vaidybinius filmus prasidėjo jau Antrojo pasaulinio karo metais JAV. Kadangi tradiciniai antropologiniai metodai, kaip lauko tyrimas, kai kuriuose pasaulio kraštuose tuo metu iš esmės buvo neįmanomi, pereita prie alternatyvių tyrimų būdų, kaip audiovizualinių šaltinių analizės, siekiant geriau pažinti sunkiai ar išvis neprieinamų visuomenių veikimo modelį. Tačiau vaidybinių filmų kaip kultūrinių dokumentų analizė, kad ir buvo pripažinta kaip viena iš galimų vizualinės antropologijos tyrimų krypčių, tebeliko nišinė veikla tarp antropolog(i)ų<sup>44</sup>. Pasak Weaklando, antropologai(-ės) tai laikė ne tiek rimtu moksliniu užsiėmimu, kiek pramoga, kuri asocijavosi su laisvalaikiu ir kino teatrais<sup>45</sup>. Weaklandas kritikuoja tokį požiūrį ir siūlo antropologiškai tirti filmus pasitelkus turinio analizės metodą<sup>46</sup>.

Siekdamas pagrįsti turinio analizės privalumus, Weaklandas griežtai atskiria antropolog(i)ų inicijuotus vaidybinių filmų tyrimus nuo tradicinės kinotyros. Anot antropologo, kinotyra yra susikoncentravusi į filmų kategorizavimą ir vertinimą iš pramoginės, techninės, meninės, moralinės pusės, užuot užsiėmusi sistetine bei nuoseklia jų turinio – kas yra rodoma ir kaip rodoma – analize, kuomet, jo manymu, pasižymi antropologinis filmų kaip kultūrinių dokumentų tyrimas<sup>47</sup>. Toks jo itin redukuojantis ir supaprastinantis požiūris į kinotyra veikia duoda priešingų rezultatų – atsiribodamas nuo šios ilgą ir turtingą tradiciją turinčios mokslinės disciplinos, taigi siūlydamas vienintelę įmanomą procedūrą tirti vaidybinius filmus, antropologas ne tik itin susiaurina potencialias filmo tyrimo išdavas, bet ir iš dalies pačią antropologinę filmų analizę paverčia gana specializuotu ir elitizuotu užsiėmimu, neatliepiančių pasikeitusio požiūrio į diskursyvų meno ir mokslo suartėjimą pačiame antropologijos lauke.

Vis dėlto, kadangi šiame darbe gilinamasi ir plėtojama tiek antropologijai, tiek konkrečiai etnografiniam kinui būdinga problematika, nors ir bus akcentuojamos filmo kaip meno kūrinio ypatybės, lygiai taip pat sąmoningai atsisakoma analizuoti filmus vien tik kinotyriniu požiūriu. Atvirkščiai, šioje disertacijoje, pabrėžiant tarpdiscipliniškumo reikšmę šiuolaikiniuose tyrimuose, yra ieškoma tokios trečiosios teritorijos, kaip ją įvardija Nerijus Milerius kalbėdamas apie filosofijos ir kino santykį, kuri nėra nei kino, nei antropologijos iš anksto pasisavinta, tačiau tiek vienam, tiek

---

<sup>44</sup> Išsamiau antropologinė vaidybinių filmų analizė bus pristatoma I-oje disertacijos dalyje.

<sup>45</sup> Weakland, 2003, p. 63.

<sup>46</sup> Turinio analizės metodo esmė – sistemaiškai tirti ir stebėti tokius dokumentus ar artefaktus, kaip antai: įvairius tekstus, garso įrašus, fotografijas bei filmuotą medžiagą, įskaitant užbaigtus filmus, ir nustatyti pasikartojančius prasmingus bei reikšmingus tiriamo turinio elementus. Didžiausias šio metodo privalumas – galimybė tirti tam tikrą socialinį ar kultūrinį reiškinį iš atstumo, t. y. tiesioginis dalyvavimas, kaip kad lauko tyrimo atveju, nėra būtinas (daugiau apie turinio analizės metodą vizualiniuose tyrimuose: Banks Marcus, *Using Visual Data in Qualitative Research*, London: Sage, 2007; Rose Gillian, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London: SAGE Publications Ltd, 2007.)

<sup>47</sup> Weakland, 2003, p. 48.

kitai rūpi<sup>48</sup>. Tokiu būdu yra tikimasi atverti reikšmingus interpretuojamų filmų aspektus ir sudaryti kompleksiską jų vaizdinį etnografinio kino paradigmoje.

Žinoma, kaip pastebi Grimshaw ir Ravetz, siūlymas dirbti peržengiant skirtingų disciplinų ribas yra visuomet pavojingas užsiėmimas, nes iškelia intelektualinės legitimacijos problemas<sup>49</sup>. Būtent dėl to stebėjimo kino pavyzdžių analizei savo veikalė „Stebėjimo kinas“ (*Observational Cinema*)<sup>50</sup> šios autorės pritaikė atvejo tyrimo metodologinę prieigą. Kaip teigia Robertas K. Yin, būtent atvejo tyrimo metodologinė prieiga leidžia tirti „šiuolaikinį fenomeną tikroviškame kontekste, ypač tuomet, kai ribos tarp fenomeno ir konteksto nėra aiškios.“<sup>51</sup> Helen Simons, apžvelgdama galimas atvejo tyrimo apibrėžtis, antrina Yinui. Ji pabrėžia, kad atvejo tyrimo savitumas pasireiškia tuo, kad ši metodologinė prieiga pasirinkto atvejo kompleksiskumą bei unikalumą leidžia tyrinėti esamame kontekste iš skirtingų perspektyvų ir sugeneruoti išsamų supratimą apie pasirinktą reiškinį<sup>52</sup>. Taigi atliekant atvejo tyrimą galima derinti tiek skirtingus duomenų rinkimo, tiek analizės ir interpretacijos būdus. Remiantis šiais argumentais, disertacijos empirinėje dalyje taip pat bus taikomas atvejo tyrimas, t. y. bus tiriami dviejų skirtingai etnografiškumą eksploatuojančių režisierių – Barto ir Fedorčenkos – filmai.

Be kita ko, dėl šios disertacijos tyrimo objekto – vaidybinio etnografinio kino – specifikos, t. y. jo tarpdisciplininės prigimties, bei analizuojamų filmų idiosinkratiškumo, Fedorčenkos ir Barto filmai bus analizuojami ir interpretuojami ieškant kiekvienam jam tinkamų analizės instrumentų, kurie neredukuotų jų ambivalentiško etnografijos atžvilgiu statuso, tačiau, priešingai, leistų ir toliau plėtoti antropolog(i)ų inicijuotą ir iki šių dienų tebesitęsiančią diskusiją, kas yra etnografinis kinas. Taigi, pildant, detalizuojant, tikslinant teorinėje disertacijos dalyje išskleistus etnografinio kino aspektus, lėmusius jo šiuolaikinę sampratą, empirinėje dalyje bus papildomai pasitelkiamos kitų autorių – antropolog(i)ų, kinotyrinink(i)ų, kritik(i)ų ir filosof(i)ų – įžvalgos bei konceptualūs instrumentai.

Dėl Barto filmuose identifikuojamo filosofijai būdingo problemų spektro, II-oje disertacijos dalyje, analizuojant filmus „Tofalariją“ ir „Mūsų nedaug“, bus taip pat remiamasi prancūzų filosofo Jeano-Paulio Sartre'o įžvalgomis solipsizmo atžvilgiu ir vienu esminiu jo fenomenologinės ontologijos konceptu apmąstant intersubjektinius santykius – žvilgsniu. Teoriniai Sartre'o filosofijos konceptai taip pat pravers ir III-ioje dalyje analizuojant Fedorčenkos filmą „Startos“,

---

<sup>48</sup> Milerius Nerijus, Įvadas, *Kinas ir filosofija*, sud. Nerijus Milerius, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 12.

<sup>49</sup> Grimshaw Anna, Ravetz Amanda, Introduction, *Visualizing Anthropology*, eds. Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, Bristol: Intellect Books, 2005, p. 2.

<sup>50</sup> Grimshaw Anna, Ravetz Amanda, *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2009.

<sup>51</sup> Yin Robert K., *Case Study Research: Design and Methods*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2009, n. p.

<sup>52</sup> Simons Helen, *Case Study Research in Practice*, London: Sage, 2009, p. 21.

sykiu į kitybės apmąstymus įtraukiant ir feministinę kritiką, įgalinančią išplėtoti etnografinio žvilgsnio ir Kito(s) reprezentacijos kine problematiką.

Kadangi analizuojami Fedorčenkos filmai „Šošo“, „Dieviškos pievų marių žmonos“ ir „Startos“ yra rusų rašytojo Deniso Osokino prozos kūrinių ekranizacijos, bus pasitelkiama, kad ir fragmentiškai, lyginamosios naratologijos prieiga. Nors pagrindinis dėmesys vis dėlto yra sutelkiamas į filmą, tačiau, kaip teigia Natalija Arlauskaitė, lygiavertiškai gretinant kino ir literatūros kūrinius, galima parodyti tam tikrų naratyvinių struktūrų ir priemonių atitikmenis ir savarankiškas reikšmių kūrimo strategijas<sup>53</sup>, kas šiuo atveju atrodo itin tikslinga.

Taigi, remiantis selektyvia, tačiau chronologine konkrečių Barto ir Fedorčenkos filmų epizodų, scenų ir planų deskripcija ir analize, bus siekiama atskleisti režisierių naudojamas kinematografines strategijas kuriant kiną, balansuojantį tarp etnografijos ir fikcijos. Tai savo ruožtu leidžia ne tik naujaip pažvelgti į tyrimo objektą, bet kartu sudaro sąlygas svarstyti tokius klausimus, kaip antai: ar filmas yra kultūrinis dokumentas, ar kažkas daugiau?; kaip reiktų traktuoti ir vertinti etnografines temas eksploatuojančius vaidybinius filmus?; ar fikcijos pagrindu sukurti filmai gali būti vertingi etnografiniai šaltiniai, ar jie vis dėlto per daug iškraipo reprezentuojamą kultūrą ir realybę?; ar analizuojamų filmų režisieriams rūpi autentiška kitos kultūros bei vietos reprezentacija, ar tai tik fonas filmo siužetui rutuliuoti?; ar Bartas bei Fedorčenko sprendžia tuos pačius etinius klausimus kaip ir antropologės ir antropologai kurdami savo filmus?; galų gale kaip apskritai galima kalbėti apie ne antropolog(i)ų kuriamus filmus etnografinio kino kontekste?

## Disertacijos struktūra

Disertaciją sudaro įvadas, trys dalys, išvados, literatūros sąrašas, santrauka anglų kalba. Įvade yra suformuluojama tyrimo problema, apžvelgiama tyrimui aktuali mokslinė ir kritinė literatūra, pagrindžiami analizuojamų filmų atrankos kriterijai, disertacijos naujumas, pristatomos teorinės bei metodologinės priegijos. Pirmoje disertacijos dalyje *Etnografinio kino raida, samprata ir prielaidos* analizuojama, kaip vystėsi etnografinis kinas, pasitelkiant konkrečius pavyzdžius parodoma, kaip keitėsi požiūris į etnografinio kino funkcijas ir prielaidas, konceptualizuojama teorinė disertacijos ašis, kuria bus remiamasi analizuojant Barto bei Fedorčenkos filmus. Antroje disertacijos dalyje *Etnografiniai Šarūno Barto filmai: „Tofalarija“ ir „Mūsų nedaug“* svarstoma, kodėl didžioji dalis Barto sukurtų filmų galėtų būti tyrinėjami etnografinio kino kontekste, o paties režisieriaus pozicija

---

<sup>53</sup> Arlauskaitė Natalija, *Savi ir svetimi Olimpai: ekranizacijos tarp pasakojimo teorijos ir kultūros kritikos*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2014, p. 17.

lyginama su etnografo, atliekančio lauko tyrimą. Vėliau pereinama prie „Tofalarijos“, debiutinio Barto filmo, ir dešimčia metų vėliau toje pačioje lokacijoje nufilmuoto vaidybinio filmo „Mūsų nedaug“ analizės. Galiausiai trečiojoje disertacijos dalyje *Etnografija kaip fikcija: Aleksejaus Fedorčenkos „Šošo“, „Dieviškos pievų marių žmonos“ ir „Startos“* analizuojami rusų režisieriaus filmai, kuriuose etnografinė medžiaga yra subordinuojama fikcijai siekiant polemizuoti su vyraujančiu šalyje rusiško nacionalizmo identitetu. Disertacijos išvadose pristatomi pagrindiniai rezultatai ir išvalgos.

## I. ETNOGRAFINIO KINO RAIDA, SAMPRATA IR PRIELAIDOS

Pirmasis etnografinis filmas, sukurtas prancūzo Felixo-Louis Regnault, buvo nufilmuotas panašiu metu – 1895 m. pavasarį – kaip ir brolių Lumière'ų „Darbininkų išėjimas iš Lumière'ų fabriko“ (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*) – vadinamasis pirmas<sup>54</sup> kino istorijoje filmas. Regnault, gydytojas, 1888 m. susidomėjęs antropologija, pasitelkęs Étienne Jules Marey 1882 m. išrastą chronofotografijos kamerą, su kuria buvo galima fiksuoti 12 kadru per sekundę, nufilmavo žiedžiančią puodą Volofų tautybės moterį. Remdamasis filmuota medžiaga, Regnault tvirtino pirmasis tokiu būdu pastebėjęs techniką, demonstravusią perėjimą nuo primityvaus puodų žiedimo prie horizontalaus žiedžiamojo rato panaudojimo<sup>55</sup>. Kitaip tariant, antropologas, pirmąsyk nukreipęs kino kameros objektyvą į kitą kultūrą, ne tik padarė atitinkamas išvadas, leidžiančias jam praturtinti tuometines antropologines žinias bei pagrįsti savo kaip mokslininko neofito autoritetą, bet ir pademonstravo kameros potencialą etnografiniuose tyrimuose. Priešingai nei tie patys broliai Lumière'ai, aktyviai siuntę savo samdytus operatorius tiek į kitas Europos šalis, tiek ir viso pasaulio, ne dėl to, kad iš principo domėtusi kita kultūra ar siektų ją reflektuoti iš mokslinės perspektyvos, bet pirmiausia todėl, kad turėjo aiškius pragmatinius tikslus – tokie egzotiniai reportažai masino pirmuosius kino žiūrovus(-es). Taigi, Regnault pavyzdys demonstruoja, kad antropologės ir antropologai, nusprendę kino kamerą (ar fotoaparata) naudoti kaip įrankį savo tyrimuose ir ekspedicijose, nuo pat pradžių labai aiškiai deklaravo ir siekė priešingų tikslų nei komercinio kino kūrėjai(-os), nors etnografinis kinas – tiek turinio, tiek formos prasme – vystėsi paraleliai su pramoginiu. Disertacijos teorinėje dalyje, analizuojant etnografinio kino raidą ir sampratą mokslo ir meno diskursų sankirtos atžvilgiu, bus konceptualizuojamos pagrindinės tokio kino prielaidos, kurios leistų empirinėje disertacijos dalyje tirti pasirinktus vaidybinius filmus kaip atvejus iš etnografinio kino perspektyvos.

### *Etnografinio kino ištakos: kinematografinis kolonializmas ir išsaugojimo kinas*

Tiek pramoginio, tiek ir etnografinio kino kūrėjų tikslai ir intencijos dažnai persidengdavo ir sutapdavo, kai filmo objektu tapdavo kita kultūra, taigi ne Vakarų. Jau nuo pat kino atsiradimo

---

<sup>54</sup> „Darbininkų išėjimas iš Lumière'ų fabriko“ pirmuoju filmu turėtų būti vadinamas sąlyginai. Viena vertus, kino istorijos diskurse yra priimta kino atsiradimą vertinti ankstesnių išradimų – ypač XIX a. – atžvilgiu; antra vertus, iki Lumière'ų kinematografinio eksperimento 1895 m. prancūzų išradėjas Louisas Le Prince'as dar 1888 m. nufilmavo kelių sekundžių trukmės filmą „Scena iš Raundhei sodo“ (*Roundhay Garden Scene*), o Jungtinėse Amerikos Valstijose Williamas Kennedy Dicksonas, dirbęs garsiam išradėjui ir verslininkui Thomui Alvai Edisonui, apie 1890 m., eksperimentuodamas su savo išradimu, kurį pavadino kinetografu, sukūrė filmą „Išdaigos“ (*Monkeyshines*).

<sup>55</sup> De Brigard, 2003, p. 15.

filmų kūrėjus ir kūrėjas masino kitos – egzotinės – kultūros<sup>56</sup>. Kaip teigia Nickas Deocampo, tuo metu, kai pradėti filmuoti Azijoje pirmieji filmai, visas žemynas, išskyrus kelias pavienes šalis (pavyzdžiui, Japoniją), iš esmės buvo kolonizuotas, taigi judančius vaizdus fiksuojantį aparatą į Aziją atvežė – ir vietiniams pristatė – Vakarų kolonijų agentai<sup>57</sup>. Todėl kinematografas, kaip vakariečių technologinis išradimas, yra glaudžiai susijęs su tokių šalių, kaip: Didžioji Britanija, JAV, Prancūzija, Ispanija, Olandija ir pan., vykdyta ekspansyvaus kolonializmo politika<sup>58</sup>. Parsivežtais iš kolonijų filmais buvo ne tik siekiama priartinti prie centro geografiškai ir kultūriškai tolimų kolonijų gyvenimą, bet ir įtvirtinti – bei tuo pačiu pateisinti – vakariečių hegemoniją. Be to, šiais filmais buvo apibrėžiamas kolonijinio subjekto statusas ir pademonstruojama „akivaizdi“ Vakarų civilizacijos technologinė ir kultūrinė viršenybė. Tai buvo daroma prisidengiant kinu kaip pramoga, t. y. siūlant vakariečių žiūrovams ir žiūrovėms įdomius – egzotiškus – reportažus iš tolimų, daugeliui nepasiekiamų, tačiau savų, nes kolonizuotų, kraštų. Tokiu būdu jau kino istorijos pradžioje buvo padėti pagrindai *kinematografiniam kolonializmui*, kurio esmė – kitos kultūros formų apropiacija ir vietinių gyventojų kaip egzotinio Kito eksploatacija siekiant įgyvendinti vakariečių auditorijai pritaikytą kino viziją<sup>59</sup>.

Etnografinis kinas, kaip teigia de Brigard, taip pat prasidėjo grynai kaip kolonializmo fenomenas<sup>60</sup>. Pramoginio kino kūrėjams(-oms) filmai iš kolonijų tesudarė menką dalį tuometinio repertuaro, tačiau etnografinių filmų kūrėjams(-oms) atrodė savaime suprantama, kad, užuot nukreipus kino kamerą į savąją kultūrą<sup>61</sup>, – tai įvyks daug vėliau, – reikia vykti į svetimus kraštus

---

<sup>56</sup> Be minėtų brolių Lumière'ų į tolimus kraštus užfiksuoti tiems laikams egzotinių reiškinių ir tradicijų (kendo treniruotėje besifechtuojančius japonus, opiumo rūkytojus Prancūzų Indokinijoje, žydų šokėjas Palestinoje etc.) siuntė operatorius dauguma, jei ne visos, didžiųjų tuo metu veikusių kino gamybos kompanijų: Edisono, Gaumont, The Warwick Trading ir kt.

<sup>57</sup> Deocampo Nick, Introduction: The Beginnings of Cinema in Asia, *Early Cinema in Asia*, ed. Nick Deocampo, Bloomington/Indiana: Indiana University Press, 2017, p. 1.

<sup>58</sup> Šiuo atžvilgiu Rusijos imperijos situacija skiriasi, bet tik iš dalies, nuo Vakarų kolonijinių valstybių, nes kolonizacija, kaip įtikinamai parodo Alexanderis Etkindas, visų pirma vyko šalies viduje, todėl istorikas kaip įveiklinantį mechanizmą, leidžiantį lyginti Rusijos imperiją su kitomis kolonijinėmis imperijomis, siūlo terminą „vidinė kolonizacija“ (Etkind Alexander, *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Cambridge: Polity Press, 2011.). Sovietų Sąjungoje „vidinė kolonizacija“, o su ja ir kinematografinė, vyko ir toliau – šią temą, pavyzdžiui, nagrinėja Fedorčenkos filmas „Revoliucijos angelai“.

<sup>59</sup> Kaip pastebi Walteris Benjaminas, porevoliucinėje Rusijoje „egzotizmas“ buvo laikomas kontrevoliucinės kolonijinės valstybės ideologijos atributu, o toks konceptas kaip „Tolimieji Rytai“ ne tik nebuvo romantizuojamas, bet ir suvis neegzistavo. Tačiau porevoliucinio kino kūrėjai, siekdami atskleisti, kaip Rusijos liaudį transformavo nauja socialinė tvarka, atrado kitą – „egzotini“ – objektą – valstiečius, kurie tuo pačiu turėjo tapti ir filmų apie save pagrindiniais žiūrovais (Benjamin Walter, On the Present Situation of Russian Film, *Selected Writings, Volume 2, part 1, 1927–1930*, ed. Michael W. Jennings, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005, p. 13–14).

<sup>60</sup> De Brigard, 2003, p. 15.

<sup>61</sup> Broliai Manakiai, Balkanų kino pionieriai, 1905 m. 35 mm „Urban Bioscope“ kamera nufilmavo minutės trukmės pirmąjį savo filmą, pavadinimu „Audėjos“, kuriame į kino juostą užfiksuojamas iš esmės etnografinis turinys: verpiančios ir audžiančios jų močiutė bei teta. Tokių etnografinio pobūdžio filmų, bent jau iš dabarties perspektyvos, kinematografo pradžioje buvo ypatingai daug, tačiau nei minėti broliai Manakiai, nei kiti tuo metu su naująja technologija dirbę kino kūrėjai ir kūrėjos, filmuodamos savo gyvenamąją aplinką bei kultūrinę ypatybę, nesureikšmino moksliniam diskursui būdingų problemų.

(kolonijas, rezervatus, okupuotas teritorijas ir pan.) ir čia, pasitelkus vaizdų įrašymo priemones, fiksuoti vietinių gyventojų elgesio ir tradicinės kultūros apraiškas: ritualus, šokius, papročius, meistrystę ir t. t., kol jos neišnyko arba radikaliai nepasikeitė dėl kontakto su vakariečiais, arba – bent jau – kol kas nors iš autochtonų dar gali juos prisiminti ir atkurti. Taigi, XIX a. pabaigoje ar XX a. pradžioje pirminė kamera kaip įrankį naudojusiu antropolog(i)ų intencija buvo užfiksuoti arba atkurti pirmykštį gyvenimo būdą išsaugojusių vietinių kultūrinės praktikas bei apraiškas ir tokiu būdu jas išsaugoti (angl. *salvage*). To buvo siekiama tam, kad būtų galima bent dalinai pamatyti, kaip šios kultūrinės praktikos kažkada atrodė ar galėjo atrodyti iki akultūracijos procesų.

Tačiau antropologės ir antropologai, kurie tokiu būdu panaudojo kino kamerą savo tyrimuose, neišvengė kontraversijų, kurios buvo tiek socialinės prigimties, tiek ir iš anksto užprogramuotos pačioje kino kaip medijos prigimtyje (pavyzdžiui, realybės reprezentuojamumo mastas; tikra vs. surežisuota problematika; tiesa vs. vaidyba ir pan.), ir kurias nuo pat pirmųjų bandymų antropologinėse ekspedicijose filmuoti reikėjo vienaip ar kitaip spręsti, idant būtų pagrįstas vizualinio metodo reikalingumas bei patikimumas.

Šias – ontologines ir antropologines – problemas galima identifikuoti jau pirmajame etnografiniame filme, nufilmuotame lauko tyrimo sąlygomis<sup>62</sup>. 1898 m. Alfredas Cortas Haddonas, biologas-tapęs-antropologu, organizavo antropologinę ekspediciją į Toreso sąsiaurio salas, esančias tarp Australijos ir Papua Naujosios Gvinėjos. Anot de Brigard, šios ekspedicijos tikslas buvo sistemiskai ištirti visus Toreso sąsiaurio gyventojų gyvenimo aspektus: vietinių fiziologiją, psichologiją, materialinę kultūrą, socialinę sanklodą bei religiją, todėl buvo pasitelkta aibė skirtingų, įskaitant ir visiškai tuo metu naujų, tyrimo metodų ir priemonių<sup>63</sup>. Ekspedicijos metu buvo ne tik daug fotografuojama, bet ir filmuojama brolių Lumière'ų užpatentuota kamera<sup>64</sup>. Vienas iš rezultatų: apie keturias minutes trunkantis filmas, kuriame užfiksuotas trijų vietinių šokis, skirtas iniciacijos kultui. Vis dėlto, kaip parodo Marcusas Banksas, juostos dokumentiškumas yra kvestionuotinas: pirma, iniciacijos kulto priėmę krikščionybę salos gyventojai nebepraktikavo,

---

<sup>62</sup> Regnault filmavo ne natūroje, o etnografinėje parodoje (*Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale*), kurios objektas buvo Vakarų Afrika. Be to, Regnault į kino kamerą žiūrėjo kaip į instrumentą, galintį sustabdyti ir išskaidyti judesį, kurį galima būtų vėliau studijuoti, taigi jam pirmiausia rūpėjo ne kontekstas, bet galimybė – tuo jis nesiskyrė nuo kitų kino pionierių – tiesiog užfiksuoti judesį, kas leistų, kaip pastebi Danas Marksas, pagrįsti prielaidą, kad žmogaus veiksmas yra redukuojamas į judesių kombinacijas (Marks Dan, *Ethnography and Ethnographic Film: From Flaherty to Asch and after*, *American Anthropologist*, Vol. 97, No. 2, 1995, p. 339, [www.jstor.org/stable/681966](http://www.jstor.org/stable/681966)).

<sup>63</sup> De Brigard, 2003, p. 16.

<sup>64</sup> Pasak Grimshaw ir Ravetz, iki šios Haddono organizuotos ekspedicijos antropologo(-ės) ir lauko tyrėjo(s) vaidmenys dažnu atveju išsiskirdavo, t. y. antropologės ir antropologai, užuot patys leidęsi į ekspedicijas, paprastai dirbdavo „profesorių skaitykloje“ remdamiesi misionierių, keliautojų, tyrinėtojų ir pan. liudijimais (Grimshaw, Ravetz, 2005, p. 4). Taigi ekspedicija į Toreso sąsiaurio salas yra svarbi tuo, kad čia ne tik pirmą kartą buvo panaudota filmavimo kamera kaip papildomas etnografinio tyrimo instrumentas, bet ir buvo apskritai pakloti pamatai lauko tyrimui kaip žinių įgijimui remiantis ne antriniais šaltiniais, o asmenine patirtimi ir tiesioginiu stebėjimu.

antra, būtent dėl šios priežasties prieš pat filmavimą jie turėjo pasigaminti ritualines kaukes iš jiems po ranka buvusių medžiagų<sup>65</sup>. Todėl galima kelti prielaidą, kad vietiniai ne tiesiog atliko ritualinį šokį priešais kino kamerą – jie jį suvaidino<sup>66</sup>. Kita vertus, nėra akivaizdžių įrodymų, kad Haddonas, nors ir sumokėjo vietiniams, būtų vertęs juos gamintis kaukes ar šokti. Kaip pabrėžia Banksas, vietiniams, kurie iš dalies savo noru turėjo prisiminti, kaip *teisingai* atlikti šokį priešais kino kamerą, buvo sudarytos – kad ir nespecialiai, nes ne tai konkrečiai domino Haddoną – sąlygos reinterpretuoti savo istorinį identitetą ir pažvelgti iš šalies į dabartinį<sup>67</sup>. Taigi ši filmavimo procedūra kaip vizualinis metodas ne tik ženklino etnografinio kino pradžią (bei išskėlė atitinkamus probleminius klausimus, susijusius su kinu kaip medija), bet ir paskatino tam tikrą pokytį vietinių gyventojų socialinės elgsenos atžvilgiu.

Iki šių dienų tarp kai kurių tyrėjų yra išlikęs įsitikinimas, kad Haddono organizuotos ekspedicijos metu nufilmuota medžiaga byloja ne tik apie etnografinio kino pradžią, bet apskritai vaizdą pavertė „svarbiu tyrimo objektu ir metodu.“<sup>68</sup> Vis dėlto šią prielaidą reiktų vertinti kritiškai. Nors statiškus ir/ar judančius vaizdus įrašanti kameros antropolog(i)ų tyrimuose pradėta naudoti faktiškai iškart, kai tik jos tapo prieinamos dėl XIX a. technologinių išradimų, anot Solo Worth'o, terminas *vizualinė antropologija*, žymintis kultūrinės antropologijos subdiscipliną, paplito tik po Antrojo pasaulinio karo<sup>69</sup>. Galima išskirti kelias pagrindines priežastis, kodėl antropologai(-ės) pusę XX amžiaus nepriėmė filmo kaip vizualinio metodo. Pirma, filmavimas, net ir atsiradus sąlyginai lengvoms nešiojamoms kameros ir garso įrašymo priemonėms, buvo labai brangi ir įnoringa procedūra. Technologinės ir ekonominės priežastys atgrasė daugumą antropolog(i)ų į kamerą pažvelgti kaip į tyrimui būtiną instrumentą. Maža to, reikėjo visiškai naujos arba gerokai pakoreguotos antropologijos teorijos, kurioje atsirastų vieta vizualiniams tyrimams. Tai yra, neužteko, kaip Haddono atveju, filmuoti etnografinę medžiagą, kurios pagrindinis tikslas būtų išsaugojimas, reikėjo išmanyti, ką ir kaip filmuoti, kad vėliau iš šios medžiagos galima būtų padaryti atitinkamas išvadas, pagilinti jau esamas žinias apie kultūrą ar netgi sukurti filmą. To nebuvo daroma, nes, anot de Brigard, didesnis dėmesys XX a. pirmoje pusėje buvo rodomas nebe materialiajai kultūrai, o psichologinėms ypatybėms ir socialinėms struktūroms<sup>70</sup>. Kitaip tariant, vaizdo įrašymo priemonės tapo nebeaktualios, nes jomis, buvo manoma, neįmanoma užfiksuoti,

---

<sup>65</sup> Banks, 2007, p. 20.

<sup>66</sup> Šiame kontekste – kalbant apie vaidinimą ir atlikimą – ypač tinka anglų kalbos terminas *perform*, kuris čia gali būti suvokiamas kaip turintis daugialypę, padiktuotą meno, socialinių mokslų bei kalbotyros, konotaciją.

<sup>67</sup> Banks, 2007, p. 20.

<sup>68</sup> Račiūnaitė-Paužuolienė, 2014, p. 114.

<sup>69</sup> Worth Sol, Margaret Mead and the Shift from “Visual Anthropology” to the “Anthropology of Visual Communication”, *Studies in Visual Communication*, Volume 6, Issue 1, 1980, p. 15.

<sup>70</sup> De Brigard, 2003, p. 17.



pavyzdžiui, bendruomenės struktūros ar pavienius individus saistančių ryšių. Taigi antropologija tapo „visų pirma literatūrinėmis pastangomis.“<sup>71</sup> Todėl nenuostabu, kad dalis pirmųjų etnografinių filmų, kurių vertės neįžvelgė tuometiniai mokslininkai ir mokslininkės, pradingo arba buvo užkonservuoti bibliotekų, universitetų ar namų archyvuose. Taigi juos apskritai matė tik siauras antropolog(i)ų ir specialistų(-čių) ratas<sup>72</sup>.

Iš dalies etnografinio kino, nors iki šių dienų tarp antropolog(i)ų diskutuojama, ar tokius filmus galima apskritai laikyti etnografiniais, kūrimo funkciją XX a. pirmojoje pusėje perėmė pramoginio kino, dar iki šiojo konceptualaus ir formalaus skirstymo į dokumentinį ir vaidybinį<sup>73</sup>, kūrėjos ir kūrėjai, kurie, kitaip nei antropologai(-ės), orientavosi į plačiąją auditoriją, nes savo gaminamais filmais pirmiausiai siekė merkantilinių tikslų. Kadangi ilgai paprasti reportažai iš egzotinių kraštų nebeatliepė žiūrov(i)ų lūkesčių, filmų kūrėjos ir kūrėjai, per pirmus kino istorijos dešimtmečius sparčiai tobulinę ir vystę kinematografinės išraiškos priemones ir galimybes, ėmė sėkmingai taikyti įvairias naratyvines strategijas.

Vieni iš tokių ankstyvų kino pavyzdžių, bandžusių suderinti egzotinių kelionių ir melodramos žanrus, yra garsaus kino iliuzionisto Georges'o Méliès'o brolio, Gastono Méliès'o, vaidybiniai filmai, nufilmuoti su aktorių trupe Ramiojo vandenyno salose 1912 m. Anot de Brigard, ne vienas iš šių filmų, vadintų *le documentaire romancé* žanru, nėra išlikęs, bet kai kurie jų, pavyzdžiui, „Maorių genties vadės mylimasis“ (*Loved by a Maori Chieftess*), nufilmuotas autentiškoje maorių gyvenamoje aplinkoje ir naudojantis vietos kultūros elementus kaip priemonę konstruoti įtikinamą ir paveikų vizualinį pasakojimą, šiais laikais būtų galėjęs suteikti vertingos etnografinės medžiagos<sup>74</sup>.

Lygiai taip pat į šią – romantinio etnografinio vaidybinio kino – žanrinę kategoriją patenka ir kiek vėliau, 1914 m., sukurtas ilgametražis filmas „Galvų medžiotojų kraštas“ (*Land of the Head Hunters*). Tai pirmas ilgametražis vaidybinis filmas, kuriame vaidmenis atliko išimtinai vietiniai

---

<sup>71</sup> Račiūnaitė-Paužuolienė, 2014, p. 114–115.

<sup>72</sup> Hughes Stephen Putnam, Anthropology and the Problem of Audience Reception, *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, eds. Marcus Banks, Jay Ruby, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2011, p. 295.

<sup>73</sup> Tradicinė kino istorija, stipriai paveikta kinotyrininko Georgeso Sadoulio teiginių, ilgą laiką laikėsi prielaidos, kad dviem esminėms filmų kūrimų tendencijoms – dokumentiniam ir vaidybiniam kinui – pradžią davė broliai Lumière'ai ir Georges Mélièsas. Toks įsitikinimas yra kritikuotinas, nes formali skirtis tiek kino kūrėjams(-oms), tiek žiūrovams(-ėms) pirmaisiais kino istorijos metais nebuvo aktuali. Pirmasis brolių Lumière'ų filmas „Darbininkų išėjimas iš Lumière'ų fabriko“, nors iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti priešingai, yra tiesiogine to žodžio prasme suvaidintas: darbininkės ir darbininkai, eidami iš fabriko, nežiūri į priešais vartus stovinčią kamerą ir pasiskirsto į kairę ir į dešinę puses, yra šventiškai apsirėdę; pats filmas yra nufilmuotas pagal scenarijų, be to, filmuotas tris kartus skirtingais metų laikais, taigi yra net trys išėjimo iš fabriko versijos. Maža to, dokumentinio kino sąvoką, rašydamas apie Roberto J. Flaherty filmą „Moana“ (*Moana*, 1926) ir remdamasis prancūzišku terminu *documentaire*, Johnas Griersonas pasiūlė tik 1927 m.

<sup>74</sup> De Brigard, 2003, p. 18–19.

gyventojai ir gyventojos. Edwardo S. Curtiso, labiau pagarsėjusio kaip profesionalaus fotografo, režisuotame filme buvo rekonstruota Kwakiutl, vienos iš Šiaurės Vakarų Amerikos indėnų genties, gyvenvietė iki susidūrimo su baltaisiais. Nors filme plėtojama pramanyta meilės ir keršto istorija, be to, rekonstruota gyvenvietė tik iš dalies atliepė tuometinę Kwakiutl situaciją, o aktorių apdarais rūpinosi pats Curtisas, režisierius, anot Dano Markso, savo filmu vis dėlto siekė pagrįsti emocinį bendrumą tarp vakariečių žiūrov(i)ų ir nepažįstamo kultūrinio Kito bei dokumentavo pirmiausia nykstantį gyvenimo būdą ir kultūrą<sup>75</sup>. Taigi šiame filme, kaip ir Haddonso nufilmuoto čiabuvių šokio atveju, yra akivaizdžiai išreikšta intencija atkurti ir išsaugoti kitą kultūrą kaip tokią. Būtent šią atkūrimo ir išsaugojimo nuostatą Curtisas pavertė savo centriniu uždaviniu tiek fotografuojant, tiek filmuojant. Jo žodžiais:

*Dėl didžiulių pokyčių, kurie įvyko praktiškai visose indėnų gyvenimo fazėse, ypač pastaraisiais metais, jei tik būtų pavėluota surinkti didžiąją dalį šio veikalo medžiagos, tiek aprašomosios, tiek iliustratyviosios, ji būtų amžiams prarasta. Kiekvieno seno vyro ar moters mirtis reiškia tam tikros tradicijos, žinių apie šventus ritualus, kuriais daugiau niekas nedisponuoja, mirtį; vadinasi, ateities kartų labui, gerbiant vienos iš didingiausių žmonijos rasių gyvenimo būdą, reikia nedelsiant rinkti medžiagą, antraip ši galimybė bus prarasta visiems laikams.*<sup>76</sup>

Šis Curtiso susirūpinimas nykstančia Šiaurės Amerikos indėnų kultūra atskleidžia du svarbius aspektus: viena vertus, jis atspindi gana paternalistinį ir kolonijinio mąstymo diktuojamą įsivaizdavimą, kad niekas kitas, išskyrus vakariečius, negalės išsaugoti nykstančios tradicinės kultūros, nes patiems jos atstovams(-ėms) neva tai nerūpi, nors kultūros nyksmą pirmiausiai ir lėmė susidūrimas su vakariečiais. Antra vertus, byloja apie įsisąmoninimą, kad, vaizdžiai kalbant, jei neįmanoma laiko atsukti atgal, tai verta bent jau jį sustabdyti pasitelkus būtent filmavimo ir fotografavimo kameras kaip technologinius instrumentus. Vis dėlto, kaip pastebi Hansas Christianas Adamas, pripažinti savo srityje antropologai(-ės) į Curtisą, kuris prieš imdamasis statyti filmą daugelį metų aktyviai fotografavo ir bendradarbiavo su įvairiomis JAV teritorijoje gyvenančiomis gentimis, žvelgė įtariai, nes šis, anot jų, neturėjo tinkamo akademinio išsilavinimo, o, pavyzdžiui, jo darytos fotografijos, nekalbant jau apie filmą, mokslininkams(-ėms) pasirodė pernelyg meniškos<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Marks, 1995, p. 340.

<sup>76</sup> Curtis Edward S., *The North American Indian*, Vol. 1, 1907/2006, p. xxviii, <http://www.gutenberg.org/files/19449/19449-pdf.pdf>

<sup>77</sup> Adam Hans Christian, Edward Curtis and the North American Indian, *The North American Indian. The Complete Portfolios*, Edward S. Curtis, Cologne: Taschen GmbH, 2005, p. 17.

Iš tiesų aptariamame filme yra ne tiek fiksuojama, kiek perkuriama Kwakiutl gyvenamoji realybė, tačiau „Galvų medžiotojų kraštas“, kaip vienas pirmųjų hibridinės formos atkuriamosios/išsaugojimo etnografijos (angl. *salvage ethnography*) pavyzdžių, kurio struktūra yra paremta fiktyviu pasakojimu, ne tik nubrėžė tam tikrą kryptį, kaip naudojant menines priemones galima ieškoti prieigų prie kitos kultūros, bet ir sukėlė būtiną tuo metu – o ir dabar – polemiką vizualinio metodo kaip tokio atžvilgiu. Todėl galima teigti, kad Curtisas – vienas pirmųjų menininkų, ženkliai prisidėjusių prie vizualinės antropologijos kaip disciplinos ir etnografinio kino formavimosi, nors jo pirminė intencija – išsaugoti Šiaurės Amerikos indėnų kultūrinį palikimą – nebuvo suformuota akademiniam lauke.

### ***Tarp dokumento ir fikcijos: „Nanukas iš Šiaurės“***

Nepaisant to, kad „Galvų medžiotojų kraštas“ yra vienas reikšmingesnių etnografinio pobūdžio filmų pirmojoje XX a. pusėje, bene garsiausias, daug sykių įvairiuose kino istorijos kontekstuose iki šiol aptariamasis ir analizuojamas filmas, patenkęs į tą pačią atkuriamosios arba išsaugojimo etnografijos paradigmą, taigi siekęs atkurti ir išsaugoti nykstančias kultūrinės praktikas, nors autentiškai ir nereprezentavęs esamos situacijos, yra Roberto J. Flaherty'čio „Nanukas iš Šiaurės“ (*Nanook of the North*), kurio premjera įvyko 1922 m., taigi 8 metais vėliau nei „Galvų medžiotojų kraštas“. Filmą apie inuitų gyvenimą atšiaurios gamtos sąlygomis šiaurinėje Kanadoje režisierius kūrė vadovaudamasis vadinamojo klasikinio realizmo taisyklėmis, t. y. perteikė veiksmą taip, kad šis atrodytų esąs tęstinis ir vientisas; montavo taip, kad perėjimai nuo vieno kadro ar plano prie kito būtų kuo mažiau pastebimi ir neblaškytų žiūrov(i)ų dėmesio; filmo siužetas – linijinis, remiasi aiškiu priežasties-pasekmės dėsnium, taigi pasakojimas, kuriame yra tiksliai veikiantis pagrindinis herojus – Nanukas, su kuriuo žiūrovė ir žiūrovas yra skatinami tapatintis, yra nuoseklus bei dramaturgiškai įtaigus. Galima teigti, Flaherty'is tobulai integravo naratyvinio kino struktūrą į egzotinių kelionių žanrą, todėl, priešingai nei Curtiso „Galvų medžiotojų kraštas“, „Nanukas iš Šiaurės“, nepaisant to, kad tai buvo pirmasis režisieriaus filmas, o jis pats iš esmės šio amato mokėsi filmavimo aikštelėje, atliepė tuometinių – vakariečių – žiūrov(i)ų lūkesčius ir susilaukė didelės sėkmės tiek komerciniu, tiek ir kritiniu atžvilgiu.

Pirmąsyk su inuitais Flaherty'is susidūrė ir šiųjų kultūra bei gyvenimo būdu susižavėjo apie 1910 m., kai išvyko žvalgyti geležies rūdos telkinių į Kanadą. Po kelių metų, 1913-aisiais, į trečiąją žvalgybinę ekspediciją, praėjęs tris savaites trukusius filmavimo kursus, organizuotus Eastman Company, jis su savimi pasiėmė ir neseniai įsigytą „Bell and Howell“ filmavimo kamerą. Nors ekspedicijos pagrindinis tikslas vėlgi buvo žemėlapiavimas, telkinių žvalgyba ir mineralų rinkimas,

jis taip pat ėmė filmuoti ir sutiktus kelionėje vietinius gyventojus ir gyventojas<sup>78</sup>. Šią veiklą Flaherty'is tęsė ir ketvirtosios ekspedicijos, surengtos 1915 metais, metu, tačiau šįsyk, grįžęs į Torontą, nusprendė iš sukauptos septyniolikos valandų filmuotos medžiagos sumontuoti filmą. Gautu rezultatu Flaherty'is nebuvo patenkintas: pasak Richardo Barsamo, filmas jam pasirodė esąs pernelyg nuobodus, be to, pastebėjo, kad žiūrovėms ir žiūrovams, spėjusiems susipažinti su filmuota medžiaga (per neapdairumą numetęs nuorūką ant lengvai užsiliepsnojančios nitratinės juostos, Flaherty'is ne tik pats smarkiai nukentėjo, bet ir sudegino negatyvą), daug įdomesnė yra lokacija, kurioje buvo filmuota, o ne pats filmas<sup>79</sup>. Tačiau tai jo entuziazmo neužgesino, priešingai – jis nusprendė darsyk vykti į Šiaurę, tačiau šį kartą jau kaip kino režisierius, o ne žvalgytojas.

Flaherty'is siekė užfiksuoti ir pademonstruoti buvusį inuitų didingumą (šiuo atžvilgiu jo aspiracija panaši į Curtiso), todėl jam buvo svarbu ne tik gyventi, dirbti bei bendradarbiauti kartu su savo filmo veikėjais ir veikėjomis, bet ir filmuoti būtent jų gyvenamoje aplinkoje. Aptardamas pagrindinius dokumentinio kino principus, Johnas Griersonas pabrėžė:

*Su Flaherty'čiu atsirado absoliuti būtinybė, kad pasakojimas kiltų iš lokacijos [...]. Todėl jo drama – tai drama dienų ir naktų, metų laikų ciklo, fundamentalios kovos už būvį, kuri leidžia jo žmonėms prasimaitinti, egzistuoti jų bendruomeniniam gyvenimui bei atsirasti genties orumui.*<sup>80</sup>

Vis dėlto Flaherty'is nelaikė savęs antropologu, priešingai, pabrėžė pirmiausia esąs menininkas, taigi jam neužteko tiesiog fiksuoti kino kamera inuitų ir jų pasaulio – jis visų pirma siekė sukurti nenuobodų, jo manymu, kino pasakojimą, kuris kiltų iš vietos, kur yra filmuojamas filmas. Kitaip tariant, Flaherty'is, kuris iš pradžių dirbo kaip geležies rūdų telkinių žvalgytojas, o tik vėliau susižavėjo kinu kaip galima alternatyva ankstesnei darbinei veiklai, sąmoningai brėžė takoskyrą tarp mokslo ir meno teigdamas, kad kino kūryba yra veikiau ne mokslinė, bet meninė praktika, nors jo filme iš esmės ir nagrinėjami etnografiniai klausimai.

Verta pastebėti, kad 1922 m., taigi tais pačiais metais kaip ir pirmąsyk parodytas „Nanukas iš Šiaurės“, Bronisławas Malinowskis, įvedęs ir pats taikęs dalyvaujančio stebėjimo (angl. *participant observation*) metodą, išleido programinį antropologijos veikalą „Ramiojo vandenyno vakarinės dalies argonautai“, kuriame teigė, kad etnografo pagrindinis tikslas yra „perprasti vietinio gyventojų

---

<sup>78</sup> Barsam Richard, *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988, p. 14.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>80</sup> Grierson John, *First principles of Documentary, Nonfiction Film Theory and Criticism*, ed. Richard Meran Barsam, New York: E.P. Dutton & Co, 1976, p. 22.

požiūrį, jo santykį su gyvenimu, suprasti *jo* įsivaizdavimą apie *jo* pasaulį.<sup>81</sup> Iš dalies savo intencijomis, etnografiniu požiūriu „Nanukas iš Šiaurės“ koreliuoja ir su Malinowskio dėstomais principais. Anot Markso, tiek Malinowskis, tiek ir Flaherty'is buvo įsitikinę, kad visi socialiniai veiksmai yra logiški sistemos, kurioje jie įvyksta, atžvilgiu, todėl etnografo(-ės) ar kino kūrėjo(s) užduotis yra pristatyti nepažįstamo kasdienio gyvenimo scenas taip, kad jų kontekstas ar vidinė logika taptų pastebima ir žiūrovams(-ėms), ir skaitytojams(-oms)<sup>82,83</sup>.

Be kita ko, kaip jau buvo minėta anksčiau, Flaherty'čiui buvo svarbu integruotis į tą kultūrinę terpę, kurioje jis stato filmą (nors kitose savo ekspedicijose jis tiek neišitraukė į vietinių kasdienį gyvenimą kaip į inuitų), kad įgautų filmo veikėjų pasitikėjimą ir šie ar šios galėtų pilnai atsiskleisti priešais kamerą. Vis dėlto, anot Barsamo, Flaherty'is turėjo išankstinę nuomonę ir įsivaizdavimą apie filmo subjektus ir objektus: žmones ir kultūras, todėl, nuvykęs filmuoti, iš esmės atrasdavo tai, ko ieškodavo, ir vėliau transformuodavo materialiąją ir temporalinę tikrovę taip, kad ji atitiktų jo asmeninę viziją<sup>84</sup>. Maža to, režisierius ne tik mokėjo vietinėms gyventojoms ir gyventojams, vaidinantiems jo filme, bet ir aktyviai režisavo filmuojamą realybę: kai kurios „Nanuko iš Šiaurės“ scenos yra visiškai sukurtos (pavyzdžiui, kai Nanukas atplaukia parduoti sumedžiotų žvėrių kailių, o baltasis prekeivis jam duoda plokštelę, kurios jis atsikanda...), kitos – pagražintos ar nenatūraliai – turint išankstinę dramaturginę schemą – ištemptos (ypač medžioklių scenos) ir t. t. Įvairios etnografiškai reikšmingos inuitų socialinės praktikos, tarkime, vedybinis ritualas, filme nėra rodomos, dėmesys sutelkiamas į, regis, amžiną inuitų kovą už savo būvį prieš stichiją<sup>85</sup>. Todėl, reikia pabrėžti, kad „Nanukas iš Šiaurės“ ne tiek perteikė vietinių, taigi inuitų, įsivaizdavimą apie juos supantį pasaulį, bet visų pirma liudijo apie gana redukuotą vakariečio menininko kinematografinę viziją, kurią jis konstravo turėdamas savitikslių darbotvarkę. Taigi, kaip taikliai pastebi Marksas, Flaherty'į, kuris ėmėsi kurti šį filmą neturėdamas akademinį aspiracijų, t. y. jis buvo susipažinęs su naratyvinėmis konvencijomis, tačiau neturėjo deramų mokslinių kompetencijų, reiktų atsargiai vadinti etnografu, o „Nanuką iš Šiaurės“ – etnografiniu filmu<sup>86</sup>.

Nors „Nanuką iš Šiaurės“ lydėjo nemažai etinių ir estetinių kontraversijų, o antropologai ir antropologės jį kritikavo dėl nekoherentiškos socialinio inuitų gyvenimo reprezentacijos, šis filmas

---

<sup>81</sup> Malinowski, Bronisław, *Argonauts of the Western Pacific*, London: Routledge, 2002, p. 19.

<sup>82</sup> Marks, 1995, p. 341.

<sup>83</sup> Vis dėlto, nepaisant panašių Flaherty'čio ir Malinowskio įsitikinimų, reikia pabrėžti, kad būtent su pastarojo antropologo tyrimais susijęs vaizdo kaip antropologinio tyrimo objekto ir metodo išstūmimas, kadangi dėmesys nuo išorinių reiškinių nukrypo prie vidinių.

<sup>84</sup> Barsam, 1988, p. 27.

<sup>85</sup> Nuolatinė žmogaus kova už būvį yra ir vėlesnių Flaherty'čio filmų (pvz., „Moana“ (1926), „Žmogus iš Arano“ (*Man of Aran*, 1934)) centrinė tema, tačiau, priešingai nei „Nanuke iš Šiaurės“, šiuose filmuose fikcija vis labiau tampa dominuojančiu elementu.

<sup>86</sup> Marks, 1995, p. 340.

padarė didžiulę įtaką ir postūmį tiek etnografinio, tiek dokumentinio kino, tiek ir dokufikcijos žanro raidai, o filme užduotos problemos tebėra aktualios ir kalbant apie filmus bei kino režisierius ir režisierius, kurie formaliai nėra priskiriami ar savęs nepriskiria vizualinės antropologijos laukui, nors jų nagrinėjamos temos dažnu atveju ir persidengia ar net sutampa. Vis dėlto antropologams(-ėms) tokio pobūdžio filmai kaip „Nanukas iš Šiaurės“ ar „Galvų medžiotojų kraštas“, kuriuos laikė viso labo vizualiniais kultūriniais dokumentais, ilgą laiką buvo įdomūs tik tiek, kiek suteikdavo naudingos informacijos apie tyrinėjamą kultūrą, kuri prieš tai galbūt nebuvo patekusi, arba pateko gana vėlai, į antropolog(i)ų akiratį. Šį kritiškai pragmatišką požiūrį puikiai iliustruoja de Brigard keliamas klausimas, kaip elgtis tokių filmų atžvilgiu, ir iškart pateikiamas į jį atsakymas:

*Neskaitant pramogos, kokia yra šių ne-mokslinių filmų apie žmones ir papročius vertė? [...] Žmonių elgesys dokumentiniame ir vaidybiniame kine dėl režisūrinių sprendimų gali būti taip smarkiai iškraipytas, kad pats filmas tampa moksliskai bevertis. Vis dėlto autentiškumas gali būti aptinkamas tose lygmenyse, kurių nepaliečia dramatinis veiksmas.<sup>87</sup>*

Taigi de Brigard etnografiniu aspektu pramoginį filmą siūlo vertinti ne kaip visumą, t. y. ne kaip pilnavertį vientisą meno kūrinį, bet iš esmės suskaidyti jį į paskiras dalis, kurios atitiktų autentišką rodomos kultūros reprezentaciją. Kitaip tariant, filmas kaip meno kūrinys – kad ir kokios kokybės jis bebūtų – antropolog(i)ų nedomino, taigi buvo brėžiama labai aiški skirtis tarp meno ir mokslo.

### ***Antropologas(-ė) su kino kamera***

Dėl didžiąją XX amžiaus dalį vyravusio skepticizmo kino kaip priemonės lygiavertiškai tekstualiniams metodams tyrinėti kitą kultūrą atžvilgiu pačių antropolog(i)ų kinematografiniai bandymai ir eksperimentai (kuriems, žinoma, didžiulę įtaką darė tai, kad kino technika buvo brangi, nepaslanki ir sudėtinga valdyti, ypač dėl antropologinių ekspedicijų specifikos) dažnai tebuvo tyrinėjamų kultūrų iliustracijos. Tokie etnografiniai filmai trukdavo nuo dešimties minučių iki valandos, o jų peržiūros vykdavo universitetuose ar muziejuose ir iš esmės atlikdavo švietėjišką funkciją<sup>88</sup>. Be to, rodomas vaizdas būdavo komentuojamas titrais, o nuo 1927 m., kai atsirado garsas,

---

<sup>87</sup> De Brigard, 2003, p. 19.

<sup>88</sup> Atkreiptina, kad švietėjiško pobūdžio etnografiniai filmai buvo orientuoti ne vien į vakariečių auditoriją. Didaktinį kino potencialą jau XX a. pradžioje pastebėjo kolonijų valdytojai. Pavyzdžiui, kaip teigia de Brigard, JAV kolonijinė administracija Filipinuose statė filmus, kuriais siekė ugdyti vietinių gyventojų sanitarinius įpročius ir kuriuose vaidino patys vietiniai. Kolonijinė valdžia suprato, kad filmu yra lengviau ir efektyviau parodyti tai, kas sunkiai perduodama

užkadriniu balsu, taigi galiausiai vis viena redukuojant jį į tekstą. Todėl, kaip pastebi Rouchas, tokie filmai dėl naudojamų egzotinių garso takelių, nevykusio montažo, naujienų pranešimus primenančio diktuojamo ar užrašyto teksto veikia liudijo apie tai, kas nutinka, kai mokslas yra painiojamas su komercija<sup>89</sup>. Kitaip tariant, nors antropologės ir antropologai formaliai ir stengėsi statyti etnografinius filmus, kurie nebūtų panašūs į meno kūrinius, tačiau ir pačios ar patys neišvengė ne pačių sėkmingiausių pramoginio kino praktikų imitacijos. Vis dėlto dalies antropolog(i)ų (kaip: Jeanas Rouchas, Johnas Marshallas, Robertas Gardneris etc.) tokia padėtis netenkina, todėl jie ar jos ėmė aktyviai ieškoti būdų, kaip pilnavertiškai integruoti kino kamerą į savo tyrimus, t. y. kurti ne tik iliustratyvius, bet konceptualiai originalius filmus, kurie savo analitiniu turiniu praturtintų antropologijos diskursą.

Pasak de Brigard, požiūris į kino kamerą antropologijoje ėmė pamažu keistis ketvirtajame XX a. dešimtmetyje<sup>90</sup>. Šiuos pokyčius, galima teigti, inspiravo kelios antropologės ir antropologai, iš kurių bene ryškiausi yra Margaret Mead ir Gregory'is Batesonas (pastarasis, beje, buvo Haddono studentas), kurie, anot Rasos Račiūnaitės-Paužuolienės, „pradėjo nuosekliai naudoti vizualines technologijas lauko tyrimuose ir stengėsi sukurti naują metodologiją, tinkamą jų konkrečių kultūrinių praktikų 1936–1938 m. Balyje ir Naujojoje Gvinėjoje tyrimui.“<sup>91</sup> Šios ekspedicijos metu antropologų duetas ne tik padarė gausybę fotografijų (25 tūkst.), bet ir nufilmavo daug medžiagos, kurią po Antrojo pasaulinio karo chronologiškai arba pristatydami kontrastuojančius elgesio tipus sumontavo į kelis filmus, 1952 m. išėjusius „Charakterio formavimas skirtingose kultūrose“ (*Character Formation in Different Cultures*) serijų pavidalu. Viena iš priežasčių, lėmusių tokią fotografinės bei filmuotos medžiagos gausą, buvo Batesono ir Mead įsitikinimas, kad taip vietiniai gyventojai ir gyventojos mažiau kreips dėmesio į kamerą ir todėl elgsis natūraliau jos akivaizdoje. Be to, kaip teigia Batesonas, užuot iš anksto atsirinkę tam tikras baliečių elgesio išraiškas, kurias lieptų jiems išpildyti tinkamomis fotografavimui ir filmavimui apšvietimo sąlygomis, jie stengėsi filmuoti tai, kas vyksta įprastai ir spontaniškai: „Į lauko tyrime naudojamas kameras žiūrėjome kaip į įrašymo įrankius, o ne kaip į priemones iliustruoti mūsų tezes.“<sup>92</sup> Viena vertus, šis Batesono teiginys suponuoja pasikeitusį požiūrį į vizualinės medžiagos funkciją (t. y., vaizdas nebėra tik iliustracija), antra vertus, identifikuoja metodą, kaip turėtų būti dirbama su kino kamera, būtent filmuoti kuo

---

žodžiu: vietiniai filipiniečiai, matydami kitų bendruomenės narių, ypač autoritetų, pasikeitusią elgseną, taip pat buvo linkę ją perimti (de Brigard, 2003, p. 19–20). Žvelgiant iš kino istorijos perspektyvos, tokį vizualinį kino potencialą – pasiekti neraštingą ir/ar daugiakalbę auditoriją – dar iki garso atsiradimo išvėlgė ir pritaikė tiek propagandinio, tiek ir komercinio kino gamintojai(-os).

<sup>89</sup> Rouch, 2003, p. 34.

<sup>90</sup> De Brigard, 2003, p. 26.

<sup>91</sup> Račiūnaitė-Paužuolienė, 2014, p. 114.

<sup>92</sup> Bateson, Gregory, Mead, Margaret, *Balinese Character: a Photographic Analysis*, New York: New York Academy of Sciences, 1942, p. 49.

ilgesnį laiko intervalą, kad būtų kuo objektyviau atskleista filmuojamoji tikrovė. Nors ilgai objektyvios realybės reprezentacijos kaip dokumentinio kino pretenzijos buvo atsisakyta, bent jau teoriškai, tačiau būtent toks – nenutrūkstantis įvykio stebėjimas ir fiksavimas – tapo svarbia etnografinio kino, kuris nebeapsiribojo vien nykstančios kultūros išsaugojimo funkcija, ypatybe.

Prie reikšmingų pokyčių vizualinės antropologijos ir sykiu etnografinio kino lauke šeštajame ir septintajame dešimtmetyje, ypač antropologo(-ės) su kino kamera statuso atžvilgiu, prisidėjo keli svarbūs veiksniai. Pirmiausia, įvyko technologinis proveržis: pavyzdžiui, 16 mm kino kameros miniatiūrizacija bei didesnis mobilumas, leidęs filmuoti ten, kur anksčiau tai buvo beveik neįmanoma; nešiojamų garso įrašymo priemonių atsiradimas ir pan.<sup>93</sup> Antra, ženkliai sumažėjo filmavimo komandos poreikis, be to, gamyba buvo decentralizuota – neretai vienas asmuo atlikdavo ir režisieriaus(-ės), ir vaizdo bei garso operatoriaus(-ės), ir montuotojo(s), ir prodiuserio(-ės) funkcijas, taigi antropologas(-ė) galėjo savarankiškai imtis kino produkcijos. Trečia, keitėsi dokumentinio kino funkcija ir estetiniai parametrai dėl augančio televizijos kaip audiovizualinės žiniasklaidos priemonės vaidmens. Anot Markso, šeštajame dešimtmetyje dalis antropolog(i)ų ėmė glaudžiau bendradarbiauti su TV prodiuserėmis ir prodiuseriais, kurie šiuos kvietė ekspertuoti ir konsultuoti įvairias pažintinio pobūdžio programas ir filmus<sup>94</sup> (vienas iš ryškesnių tokio bendradarbiavimo pavyzdžių yra 1970 – 1993 metais Didžiojoje Britanijoje transliuota TV programa „Dingstantis pasaulis“ (*Disappearing World*)). Kita vertus, dokumentinis kinas buvo iš esmės standartizuotas, t. y. pritaikytas televiziniam formatui, todėl kai kurie naujai susiformavę šeštajame XX a. dešimtmetyje dokumentinio kino judėjimai, pavyzdžiui, Jungtinėse Amerikos Valstijose Tiesioginio kino (angl. *Direct cinema*), savo manifestus būtent ir grindė televizijos užsakytų dokumentinių filmų kritika, o tai neliko nepastebėta ir etnografinio kino kūrėjų. Ketvirta, nepaisant to, kad XX a. pirmoje pusėje etnografiniai filmai sulaukė mažai institucinės paramos, situacija ėmė sparčiai keistis aptariamuoju laikotarpiu. Vokietijoje šioje srityje ėmė aktyviai veikti po Antrojo pasaulinio karo reorganizuotas Mokslinio kino institutas (Institut für den Wissenschaftlichen Film), kuriame 1952 m. buvo įsteigtas pirmas sistematizuotas etnografinio kino archyvas (kiek vėliau panaši institucija atsirado JAV ir Japonijoje), o tais pačiais metais Vienoje vykusiame Tarptautiniame antropologijos ir etnologijos mokslų kongrese buvo įkurtas Tarptautinis etnografinio kino komitetas, kuris rūpinosi etnografinių filmų gamyba, platinimu ir archyvavimu tarptautiniu mastu. Be to, 1966 m. Colinas Youngas ir Walteris Goldschmidtas pradėjo vystyti

---

<sup>93</sup> Nors, anot MacDougallo, kai buvo išrastos lengvos nešiojamos kameros ir sinchroniško vaizdui garso įrašymo priemonės, vos keletas etnografinio kino kūrėjų – Johnas Marshallas, Jeanas Rouchas – suskubo pritaikyti technologines inovacijas kurdami savo filmus (MacDougall, 2003, p. 117). Tai įvyko po maždaug dešimtmečio, kai pradėtas plėtoti stebėjimo kinas, kurio kitu atveju tiesiog būtų neįmanoma kurti.

<sup>94</sup> Marks, 1995, p. 341.



Etnografinių filmų programą Kalifornijos universitete (UCLA), kurios tikslas buvo sukurti sąlygas glaudesniajam kino kūrėjų ir antropolog(i)ų bendradarbiavimui.

### *Antropologinė vaidybinių filmų analizė*

Ilgą laiką gana skeptiškai žiūrėję į vaidybinio kino tyrimų potencialą, antropologai(-ės) jau Antrojo pasaulinio karo metais JAV pradėjo juos tirti ir sieti su platesniu kultūriniu kontekstu. Kadangi buvo siekiama geriau pažinti ir vėliau numatyti kitų – pirmiausia priešišku, kaip Vokietija, Japonija, Sovietų Sąjunga – visuomenių veikimo modelį tiek individualiu, tiek bendruomeniniu lygmeniu, o tradiciniai antropologiniai metodai, kaip antai: lauko tyrimas ar dalyvaujamasis stebėjimas, iš esmės tuo metu buvo neįmanomi, pereita prie alternatyvių priemonių bei metodų tirti kitas tautas ir kultūras.

Viena pirmųjų tokio pobūdžio studijų buvo 1943 m. antropologo Batesono atlikta 1933 m. Hanso Steinhoffo nacių propagandinio filmo „Hitlerjugendo Quex“ (*Hitlerjunge Quex*) antropologinė analizė. Filmą apie susižavėjusį nacizmu jaunuolį ir jo pastangas įsilieti į Hitlerjugendo tarpą ryžtingai aukojantis kovoje su komunistais Batesonas nagrinėjo penkiais skirtingais pjūviais: iš laiko, politinių grupių bei gyvenamosios aplinkos, kilmės šeimos, ateities šeimos ir mirties perspektyvų<sup>95</sup>. Tokia Batesono prieiga prie filmo, iš esmės kilusi iš jo kaip antropologo intereso kino atžvilgiu (apie jo indėlį į kino kameros integravimą į antropologinius tyrimus buvo rašyta praėjusiame skyriuje) bei diskurso suformuluotų lūkesčių, leido tyrėjui prieiti prie atitinkamų išvadų apie tuometinę nacistinės Vokietijos situaciją bei paskatino kitus antropologus ir antropologes rimčiau pažvelgti į galimybę tirti vaidybinius filmus.

Be kita ko, netrukus pradėta rimčiau svarstyti, kokias metodologines prieigas reiktų taikyti tokio pobūdžio analizėje, kokius reiktų kelti tikslus ir uždavinius, koks turėtų būti tyrimų objektas, kaip apskritai traktuoti vaidybinių filmų – kaip meno kūrinį, kultūrinį produktą, artefaktą ar duomenis ir pan. Vienas pirmųjų antropologų, siekęs susisteminti ir nubrėžti metodologines gaires, kaip derėtų tirti vaidybinius filmus iš antropologinės perspektyvos, yra Johnas E. Weaklandas. Straipsnyje pavadinimu „Vaidybiniai filmai kaip kultūriniai dokumentai“ antropologas teigia, kad nėra vienareikšmio atsakymo į klausimą, ar vaidybiniai filmai reflektuoja kultūrą, ar ją formuoja, tačiau į juos vis vien galima žvelgti kaip į tam tikrus *kultūrinius dokumentus*: vaidybiniai filmai yra kultūriškai informatyvūs, taigi perteikia tam tikrus vaizduojamai kultūrai būdingus elgesio modelius,

---

<sup>95</sup> Weakland, 2003, p. 51.

socialinius ryšius bei temas<sup>96</sup>. Nors, pasak Weaklando, vaidybinių filmų pamatas yra fikcija, antropologinėje analizėje tai neturėtų sudaryti papildomų problemų, kadangi pagrindinis tyrimo objektas yra ne šių filmų fiktyvumas, bet vaizdinė medžiaga, atskleidžianti žmonių socialinio elgesio ypatumus bei artikuluojanti minčių ir jausmų kultūrinės prielaidas ir modelius<sup>97</sup>. Kitaip tariant, šiuo aspektu antropologinės filmų analizės tikslas nesiskiria nuo tradiciškai antropologijos keliamų tikslų.

Pagrindinis metodas, kuriuo antropologas siūlo vadovautis tiriant vaidybinius filmus iš antropologinės perspektyvos, yra turinio analizė, nes būtent ši prieiga, anot jo, atliepia antropolog(i)ų siekį tirti kultūrą plačiaja prasme<sup>98</sup>. Weaklandas išskiria kelis vaidybinio filmo tyrimo žingsnius, kuriuos turėtų atlikti antropologas(-ė), tai: atidus filmo žiūrėjimas ir nagrinėjimas, ekstensyvus užrašų vedimas, išskirtų ir užfiksuotų reikšmingų turinio elementų apžvalga ir viso proceso pakartojimas. Be to, jei yra tokia galimybė, pravartu sužinoti, ką apie filmo turinį mano tiriamos kultūros atstovai(-ės) (nors tai formaliai ir išeina iš turinio analizės rėmų)<sup>99</sup>. Vis dėlto toks tyrimo pobūdis yra gana ribotas: pirma, metodologiškai yra sudėtinga, o gal ir ne visai įmanoma, visapusiškai apžvelgti filmo turinio bei išrašyti visas jame glūdinčias kultūrinės reikšmes; antra, tyrėja(s), šiuo atveju antropologas(-ė), gali turėti išankstinę nuomonę bei atitinkamas nuostatas reprezentuojamos kultūros atžvilgiu, taigi sureikšminti tai, kas nėra pagrindžiama pačia filmo medžiaga; trečia, kiekvienas atvejis yra skirtingas ir unikalus (viena yra tirti propagandinius filmus, skirtus pirmiausiai vidinei auditorijai, kita – komercinius koprodukcinis filmus, skirtus globaliam vartojimui), taigi, nepaisant pagrindinio taikomo turinio analizės metodo, kaskart bus reikalingi nauji instrumentai, leidžiantys tikslingai prieiti prie tiriamos medžiagos; ketvirta, patys antropologai(-ės) selektyviai renkasi filmus, kuriuos nori tirti, taigi asmeninis interesas gali nusverti mokslinį; penkta, Weaklandas kalba apie vaidybinius filmus, kurie buvo sukurti tam tikros kultūros rėmuose, t. y. jie rodo pasaulį tokį, kokį jį mato vietiniai, o ne kita(s), t. y. pašalietė ar pašalietis, atvykęs kurti filmo į kitą kultūrą<sup>100</sup>.

Vis dėlto, nepaisant to, kad antroje XX a. pusėje vaidybinių filmų kaip kultūrinių dokumentų analizė ir buvo pripažinta kaip viena iš galimų vizualinės antropologijos tyrimų krypčių, ji tebeliko gana nišinė veikla tarp antropolog(i)ų. Viena vertus, tarp didžiosios dalies antropolog(i)ų ir toliau vyravo skeptiškas požiūris į etnografinę tematiką eksploatuojančius vaidybinius filmus kaip tyrimo

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>100</sup> Šios disertacijos empirinėje dalyje dėmesys yra kreipiamas kaip tik į tokius vaidybinius filmus, kurių kūrėjai neturi vienareikšmio santykio su filme reprezentuojama kultūra ir jos atstovais(-ėmis). Galima teigti, kad filme reprezentuojamos kultūros atžvilgiu jie iš esmės yra pašaliečiai: Bartas – apskritai užsienietis (nors „Tofalarija“ ir filmavo dar prieš Sovietų Sąjungos griūtį), o Fedorčenko – dominuojančios kultūros atstovas.

objektus, išskyrus istoriškai pagarsėjusius atvejus. Antra vertus, besivystant vizualinei antropologijai ir vizualiniams metodams tapus priimtina priemai kultūros tyrimuose, antropologai(-ės) susikoncentravo į savo disciplinos rėmuose kuriamus etnografinius dokumentinius filmus bei jų aptarimą ir analizę.

### ***Stebėjimo kinas: etnografinio kino autonomija***

Vienas iš veiksnių, kuris, be prieš tai minėtųjų, atkreipė antropolog(i)ų dėmesį į etnografinio kino potencialą ir galimybes, yra suvokimas, kad, kaip teigia Timothy'is Aschas ir kt., didžiausia kameros vertė pasižymi tuo, kad ne tik galima jos pagalba nufilmuoti ir taip išsaugoti nykstančias kultūras, bet ir pamatyti ir užfiksuoti tai, ko negali žmogaus akis<sup>101</sup>. Žinoma, ši realizacija kino istorijos kontekste atrodo kiek pavėluota<sup>102</sup>, tačiau būtent tai paskatino antropologus(-es) plėtoti stebėjimo kino (angl. *Observational cinema*) kryptį<sup>103</sup>, kuri ilgainiui tapo bene populiariausia kinematografinė prieiga kuriant etnografinius filmus, kadangi antropologės ir antropologai manė tokiu būdu pagaliau galį kurti kokybiškus ir įtraukiančius filmus, kurie tuo pačiu būtų legitimūs antropologinės veikos produktai, t. y. tiek akademiškai, tiek kinematografiškai vertingi.

Markas McCarty'is, aptardamas savo ir Paulo Hockingso filmą „Kaimas“ (*The Village*, 1967) – tai vienas iš pirmųjų bandymų, taigi ir savotiškų eksperimentų, kurti etnografinį filmą konceptualiai ir metodologiškai pagrįstą stebėjimo kino prieiga – apibrėžė stebėjimo kiną kaip „tam tikros kultūros kinematografinį pristatymą, kuris nėra nei režisuotas ar incenuotas, nei atkurtas ar

---

<sup>101</sup> Asch Timothy, Marshall John, Spier Peter, Ethnographic Film: Structure and Function, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 2, 1973, p. 179, <https://doi.org/10.1146/annurev.an.02.100173.001143>

<sup>102</sup> Stebėjimo kino kryptčiai didžiulį autoritetą turėjęs vienas iš sovietų kino pradininkų Dziga Vertovas, nepripažinęs vaidybinių ir komercinių filmų, taigi ir režisūros konvencionaliaja reikšme, apie kino kameros pranašumą prieš žmogaus akį rašė dar XX a. trečiojo dešimtmečio pradžioje: „Aš – kino akis. Aš – mechaninė akis. Aš, mašina, rodau jums pasaulį, kokį tik aš galiu matyti. Aš išsilaisvinu šiandien ir amžiams nuo žmogiškojo nepaslinkimo, be perstojo judu, prisiartinu ir atsitolinu nuo objektų, palendu po jais, įlendu į juos [...]. Manęs nevaržo 16–17 kadru per sekundę riba, nevaržo laikas ir erdvė, todėl savo valia jungiu bet kuriuos visatos taškus. Mano kelias veda į naują pasaulio suvokimą. Naujai iššifruoju jums nepažįstamą pasaulį“ (Вертов Дзига, *Статьи, дневники, замыслы*, ред. С. Дробашенко, Москва: Искусство, 1966, p. 55). Šioje garsiojoje citatoje, iki šių dienų neprarusioje aktualumo ir tebeaprašomos įvairiuose teoriniuose ir praktiniuose diskursuose (šiuolaikinio meno, filosofijos, kintotyros, etnografijos ir t. t.), akcentuojama, kad kino kamera, galinti atsisturti visose įmanomose vietose ir situacijose, esanti tobulesnė už žmogiškąją akį, steigia naują realybę, o kartu su ja ir naują percepciją. Kitaip tariant, stebėjimas kamera čia nereikia paprasčiausio užfiksavimo to, kas yra ar vyksta prieš akis, priešingai – tai aktyvus išitraukimas į filmuojamą/stebimą realybę, kuris būtent ir žymi pastangą kultivuoti naujus regėjimo būdus. Tai buvo aktualu ir etnografinio kino kūrėjams, pasirinkusiems stebėjimo kino kryptį.

<sup>103</sup> Stebėjimo kino prieiga, nors dažniausiai hibridiškai derinama su kitomis kino kūrimo strategijomis, remiasi ir dauguma šiuolaikinių dokumentinio kino režisierių, kurios ar kurie, užuot komentavę tai, kas rodoma ekrane, ar vystę dramaturgiškai nuoseklią siužetinę liniją, veikiau palieka patiems vaizdams atverti daugiasluksnę ir daugiakryptę realybę. Panašiu principu vadovaujasi ir kai kurie vaidybinių kino režisieriai(-ės). Pavyzdžiui, Barto, kurio etnografinis filmų pobūdis bus išskleidžiamas II-oje disertacijos dalyje, ankstyvuose filmuose galima identifikuoti paradigminius panašumus su stebėjimo kino prieiga.

fikcionalizuotas<sup>104</sup>. Kitaip tariant, etnografinių filmų, besiremiančių stebėjimo kino prieiga, užduotis turėtų būti ne pasakoti istoriją, ne pagrįsti kokią nors tezę ar perteikti idėją, ne režisuoti, pavyzdžiui, kokio nors ritualo atlikimo, bet užfiksuoti tam tikras elgesio normas taip detaliai, kaip to neįmanoma būtų padaryti kitomis priemonėmis (tarkime, vedant lauko užrašus) ir sykiu sudaryti sąlygas iš tiesų išvysti kitą kultūrą. Taigi, kaip teigia Grimshaw ir Ravetz, stebėjimo kinas atsirado kaip atsitraukimas nuo etnografinio kino, kuris rėmėsi mokslinė paradigma naudoti kamerą kaip įrašymo priemonę rinkti duomenis tyrimui ir analizei<sup>105</sup>. Todėl stebėjimo kinas pirmenybę teikia įvairiems kultūriniais ženklams ir iš pažiūros nereikšmingoms vizualioms detalėms, kaip: gestams, elgesiui, mimikai ir pan.; ilgiems planams, perteikiantiems kasdienio gyvenimą ritmą ar tam tikrus filmuojamai bendruomenei svarbius įvykius, pabrėžiant jų singuliarią reikšmę bei temporalinį ir erdvinį kontinuumą<sup>106</sup>; bei minimaliam montažui, kuris tik išryškintų vaizdinę medžiagą, sąmoningai atsisakant trumpinti nufilmuotas scenas, kad būtų išgautas dramatinis efektas ar jų būtų parodoma filme daugiau. Kaip vaizdžiai pastebi Davidas MacDougallas<sup>107</sup>, didžiausias stebėjimo kino pasiekimas būtent ir pasireiškė tuo, kad „kamera dar kartą išmoko žiūrėti.“<sup>108</sup>

Ir, reikia pridurti, girdėti – atsakius visažinio užkadrinio anonimiško balso, komentuojančio vaizdą, manipuliatyvaus ar iliustratyvaus garso takelio, interviu (išskyrus retus atvejus ar kaip metodologinę priemonę, leidžiančią atlikti išsamesnį tyrimą), buvo siekiama įrašyti veikėjas ir veikėjus, kalbančius jų natūralioje gyvenamoje aplinkoje<sup>109</sup>. Kitaip tariant, buvo norima išgirsti, kaip jie ar jos kalba, ką kalba ir kur kalba. Taigi galimybė įrašyti garsą sinchroniškai vaizdai filmavimo vietoje – tai, kas šiais laikais atrodo savaime suprantama, – buvo svarbus technologinis lūžis visame kino lauke, įskaitant ir etnografinio kino gamybą. Kaip teigia vienas iš stebėjimo kino proponentų

---

<sup>104</sup> McCarty Mark, McCarty's Law and How to Break it, *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 70.

<sup>105</sup> Grimshaw, Ravetz, 2009, p. ix–x.

<sup>106</sup> Pasak Colino Youngo, priešingai nei lauko užrašų vedimas, filmas gali tiesiogiai reprezentuoti originalų įvykį ar situaciją (Young Colin, *Observational Cinema, Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 101). Todėl viena iš pagrindinių stebėjimo kino ypatybių – reikia atsistoti, vaizdžiai tariant, įvykių sukūryje, tai yra būti vietoje ir laiku, kad galėtum detalai užfiksuoti žmonių elgesio išraišką ir pan.

<sup>107</sup> MacDougallas yra vienas iš šios krypties pionierių etnografiniame kine, tiesa, nemanęs, kad stebėjimo kiną apibrėžia griežti principai ir fiksuotos taisyklės, o, priešingai, pabrėžęs jo takumą ir improvizacinę prigimtį, savo kuriamuose filmuose nuolat ieškojęs būdų kinematografiškai išreikšti ir formuluoti antropologinio žinojimo būdus.

<sup>108</sup> MacDougall, 2003, p. 125.

<sup>109</sup> Roberto Gardnerio filme „Palaimos giria“ (*Forest of Bliss*, 1986), kuris buvo filmuotas šventajame Indijos mieste Benaryje (Varanasyje) ir tapo vienu ryškiausių ir paveikiausių stebėjimo kino pavyzdžių, antropologas žengė dar toliau: nors žiūrovas(-ė) ir girdi vietinius gyventojus ir gyventojas, tačiau jų kalbėjimas nėra verčiamas (nėra nei užkadrinio balso, nei titrų), taigi, nežinodamas hindi ar kitų dialektų, kuriais šnekama, žiūrovas(-ė) turi pasikliauti vien vaizdais. Kitaip tariant, kultūra filme yra apmąstoma ir pristatoma ne verbaliai, o grynai vizualiai. Tokia prieiga būdinga ir daliai Fedorčenkos filmų, kurie bus analizuojami III-ioje disertacijos dalyje. Tačiau pastarojo režisieriaus intencija neapsiriboja vien siekiu vizualiai atverti kultūrą daugialypei interpretacijai. Fedorčenko, neversdamas filme „Šošo“ marių kalbos į rusų, išreiškia ir savo ideologinę poziciją.

Colinas Youngas (jo 1975 m. publikuotą straipsnį „Stebėjimo kinas“ vėliau imta netgi laikyti savotišku šios prieigos manifestu), „tarytum garsiniai filmai (angl. *talkies*) būtų prasidėję iš naujo, tik šįsyk teisingai.“<sup>110</sup> Taigi, stebėjimo kinas, galima teigti, visų pirma yra matymo ir girdėjimo kinas – kinas, kuris potencialiai auditorijai – ar tai būtų turinti(s) mokslinį interesą lauko profesionalė(-as), ar eilinis(-ė) filmo žiūrovas(-ė) – stebimą filme realybę ne objektyviai reprezentuoja, o, priešingai, atveria daugialypei interpretacijai, kuri yra veikiau kinematografinės nei tekstualinės prigimties<sup>111</sup>.

Vis dėlto reikia pastebėti, kad nėra vienos griežtos metodologijos, kaip reiktų kurti stebėjimo kino prieiga besiremiantį filmą. Žinoma, visi antropologai ir antropologės sutaria, kad yra esmiškai svarbu, kad kino kūrėjos ar kūrėjai – šiuo atveju netgi nebūtinai antropologas(-ė) – būtų išsamiai susipažinę su filmuojama kultūra, taigi ne tik atvažiuotų deramai pasiruošę, bet ir praleistų joje kurį laiką gyvendami<sup>112</sup>. Tačiau jau pačioje pradžioje išsiskyrė antropolog(i)ų nuomonės dėl kelių esminių nuostatų, kurios visų pirma yra susijusios su antropologo(-ės) vaidmeniu. Dalis stebėjimo kiną propaguojančių antropolog(i)ų (McCarty'is, Youngas) manė turį kuo mažiau sąveikauti su filmuojama tikrove bei joje veikiančiais asmenimis, kad galėtų užfiksuoti įprastą jų elgesį. Kitaip tariant, jie ar jos iš esmės vadovavosi prielaida, kad reikia filmuoti tai, kas vienaip ar kitaip įvyktų, jei antropologo ar antropologės nė nebūtų vietoje, kurioje ji(s) vykdo savo tyrimą. Tačiau taip buvo ignoruojamas paprasčiausias faktas, kad vis dėlto antropologas(-ė) ten yra, ir ji(s) yra ne viena(s), o su kamera, kuri yra nuolatos nukreipta į Kitą<sup>113</sup>. Maža to, ji(s) visuomet turi savo darbotvarkę, o kurdama(s) filmą turi nuolatos mąstyti apie estetinius, techninius, etnografinius ir kitus pasirinkimus.

---

<sup>110</sup> Young, 2003, p. 106.

<sup>111</sup> Kaip šiuo atveju taikliai pastebi ir apibendrina kino ontologinę savybę rusų kino režisierius Andrejus Tarkovskis: „Svarbiausias, suteikiantis formą kino pradą, persmelkiantis jį iki smulkiausių ląstelių, yra *stebėjimas*.“ (Tarkovsky Andrey, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, Austin: University of Texas Press, 1987, p. 66.)

<sup>112</sup> Pavyzdžiui, McCarty'is teigia, kad filmui pakankamai medžiagos surinkti reikia mažiausiai trijų mėnesių, nes tik per tiek laiko būna įveikiamas kultūrinis šokas, pramokstama kalbos, susirandami informantai ir pan. (McCarty, 2003, p. 70) Šias filmo kūrimo sąlygas antropologas dėstė beveik prieš pusšimtį metų, taigi per tiek laiko esmiškai pasikeitė tiek pati technologija (iš analoginio formato didžiaja dalimi buvo pereita prie skaitmeninio), tiek ir politinės, socialinės, ekonominės aplinkybės, tačiau pats faktas, kad, išskyrus kelias išimtis, joks geras etnografinis filmas – ir apskritai dokumentinis ar šiame kontekste vaidybinis filmas – nebus sukurtas, jei kultūrai nebus skiriamas deramas dėmesys ir svarbiausia – laikas.

<sup>113</sup> MacDougallas, remdamasis savo asmenine patirtimi, prieina prie paradoksalios šiame kontekste išvados: kadangi kurdamas „Gyventi su kaimene“ (*To Live With Herds*, 1972), vieną iš klasikinių stebėjimo kino pavyzdžių, antropologas visą laiką nešiodavo su savimi kamerą (12 valandų per parą), pasiruošęs bet kurią akimirką ją įjungti ir pradėti filmuoti, bendruomenės nariai netrukus nebežinojo, ar jis iš tiesų filmuoja (kamera dirbo beveik neskleisdama garso), ar tik rengiasi tai daryti, todėl elgėsi natūraliai – jei apskritai šis žodis tinka nusakyti žmogaus elgesį; taigi, kartais žmonės elgiasi natūraliau, kai yra filmuojami, nei įprastomis sąlygomis, kai juos kažkas tiesiog stebi iš šalies: „Asmuo su kamera turi aiškų darbą, tai yra filmuoti. Jo veikėjai tai supranta, ir todėl leidžia jam tai daryti.“ (MacDougall, 2003, p. 119.) Vis dėlto tai nekeičia esminio fakto, kad antropologė ar antropologas, su ar be kameros, visą laik tam tikru mastu bus pašalietis(-ė) ar netgi įsibrovėlis(-ė), kuri(s) vien savo buvimu daro įtaką žmonėms, kurie jį ar ją domina kaip Kitos kultūros atstovai(-ės).

Net ir McCarty'is pripažįsta, kad kinas nėra tiesiog langas į realybę, ko tikisi socialiniai mokslai (ar klasikinio realizmo proponentai), tai tam tikra meninė praktika, kuri ne visada gali atliepti griežtą metodologiją<sup>114</sup>. Kitaip tariant, filmas gali tiesiog neįvykti, jei bus iš anksto tikimasi išvysti ir užfiksuoti tai, kas tradiciškai rūpi antropologijai, pavyzdžiui, vietinių tarpusavio ryšių sistema. Todėl net ir stebėjimo kino prieiga kurtas filmas, kaip, beje, ir apskritai bet koks kitas filmas, remiasi atrankos principu – antropologė(-as) kaip socialinis stebėtoja(s) atsirenka kitoje kultūroje tai, kas jai ar jam atrodo svarbu. Kaip teigia Youngas, antropologė(-as) yra ne nešališka(s) stebėtoja(s), bet ta(s), kuri(s) stebi kaip įmanoma labiau iš vidaus<sup>115</sup>. Taigi selektyvumas, subjektyvumas, situaciškumas yra svarbios sąvokos, kurių neįmanoma eliminuoti, nors jos neva ir kelia grėsmę antropologo(-ės) moksliniam autoritetui. Žymiai svarbiau, kad stebėjimo kiną kuriantieji(-čiosios) reflektuotų savo pačių santykį su filmuojama kultūra ir taip dekonstruotų visažinį, objektyvų pasakotoją. Anot Grimshaw ir Ravetz, stebėjimas šiuo atžvilgiu pirmiausiai yra suprantamas kaip etinė pozicija<sup>116</sup>. Be kita ko, kaip taikliai pastebi MacDougallas, joks etnografinis filmas nėra tiesiog kitos visuomenės ar kultūros dokumentas, toks filmas pirmiausia liudija apie kino kūrėjo(s), taigi vienos kultūros atstovo(-ės), susitikimą ar susidūrimą su kitos kultūros atstovu(-e), nors dalis antropolog(i)ų ilgą laiką tai ir bandė susklasti ar net ignoruoti<sup>117</sup>.

### ***Etnografinio kino fikcionalizacija: Jeano Rouchio metodas***

Vienas iš nedaugelio aptariamuoju laikotarpiu kūrusių kiną antropologų, kuris, kaip niekas kitas tuo metu, sureikšmino kultūrinį susidūrimą ir apskritai gerokai praplėtė ir galiausiai netgi peržengė konservatyvų stebėjimo kino supratimą įvesdamas su meno praktikomis asocijuojamas technikas, yra prancūzų antropologas Jeanas Rouchas, kurį de Brigard įvardija „pirmuoju pilnu etatu dirbusiu etnografinio kino profesionalu“<sup>118</sup>. Rouchas, be abejonės, viena ryškiausių Europoje ir pasaulyje figūrų tarp antropolog(i)ų, ženkliai prisidėjęs prie kino populiarinimo ir proliferacijos antropologijos lauke, antropologiją nusprendė studijuoti kelerius metus Antrojo pasaulinio karo metu dirbdamas inžinieriumi Vakarų Afrikoje. Būtent šis žemynas, jo kultūra, jame gyvenančios tautos tapo ir jo kaip antropologo pagrindiniu domėjimosi objektu.

Medžiagą savo pirmajam etnografiniam filmui Rouchas, įsigijęs 16 mm „Bell and Howell“ kamerą sendaikčių turguje Prancūzijoje, nufilmavo ekspedicijos Nigerio upe metu, pokario metais

---

<sup>114</sup> McCarty, 2003, p. 74.

<sup>115</sup> Young, 2003, p. 110.

<sup>116</sup> Grimshaw, Ravetz, 2009, p. x.

<sup>117</sup> MacDougall, 2003, p. 125.

<sup>118</sup> De Brigard, 2003, p. 28.

antrą sykį išvykęs į Afriką. Nors filmuoti – ir, kameros trikojui įkritus į upę, improvizuoti – Rouchas mokėsi „filmavimo aikštelėje“, filmuota medžiaga buvo pakankamai kokybiška, kad antropologas galėtų su ja eksperimentuoti montažinėje, o vėliau demonstruoti paskaitų metu (be kita ko, remdamasis šios ekspedicijos lauko užrašais Rouchas apsigynė disertaciją). Netrukus Rouchas dar kartą išvyko į Nigerį, kur šalia įprasto etnografinio tyrimo toliau filmavo. Rezultatas – trys trumpametražiai filmai: „Vanzerbe magai“ (*Les magiciens de Wanzerbé*, 1948), „Apipjaustymas“ (*La circoncision*, 1949) ir „Apsėstųjų šokio iniciacija“ (*Initiation à la danse des possédés*, 1949), kurie buvo parodyti ne tik akademijos rėmuose, bet ir plačiajai publikai Bjarico festivalyje. Filmai susilaukė pripažinimo, kas paskatino Rouchą toliau eksperimentuoti ir dirbti etnografinio kino srityje.

Pastebėtina, kad didžiąją dalį savo filmų Rouchas nufilmavo itin reikšmingu daugeliui Afrikos tautų laikotarpiu: griūvant kolonijinei santvarkai ir kuriantis naujoms nepriklausomoms valstybėms. Kolonijinės eros pabaiga šeštajame ir septintajame XX a. dešimtmetyje, anot Markso, ne tik suteikė antropologijai politinio aktualumo, bet ir ženkliai praplėtė šios mokslo krypties auditoriją Vakaruose<sup>119</sup>. Sparčiai besikeičiant socialinėms ir politinėms aplinkybėms, antropologės ir antropologai, iš esmės vakariečiai, privalėjo radikaliai pergalvoti teorinę ir praktinę antropologijos paskirtį, ieškoti būdų dekonstruoti iš anksčiau užprogramuotus hierarchinius santykius tarp vietinių ir tyrėjų bei apskritai persvarstyti pačios disciplinos ir diskurso pagrįstumą bei reikalingumą. Roucho filmai ir etnografiniai tyrimai, kuriuose galima nesunkiai identifikuoti kultūrinį konfliktą – visų pirma tarp Afrikos kaip buvusios kolonijos ir Vakarų kaip buvusio kolonizatoriaus – kaip vieną iš fundamentalių sandų, idealiai atliepė šiuos procesus, nors jis ir buvo kritikuojamas tradicinės pakraipos antropologų ir antropologų, kuriems atrodė, kad jo veikla iškraipo antropologiją kaip tokią, o kuriami filmai neatitinka etnografiniam kinui keliamų reikalavimų.

Šį Roucho įvaizdį ypatingai sustiprino 1955 m. sukurtas filmas „Pamišę valdytojai“ (*Les maîtres fous*). Tai trumpametražis filmas, kuriame, užuot stebėjęs ir deskriptyviai filmavęs religinio Haukos judėjimo ceremoniją, kurios metu dalyviai performatyviai imituoja kolonijų valdytojus, Rouchas, anot Steveno Feldo, pirmąsyk panaudojo dramaturginę struktūrą bei fikciją pavertė svarbiu filmo elementu<sup>120</sup>. „Pamišę valdytojai“, davę pradžią etnofikcijos žanrui, nors pačioje pradžioje dėl kontraversiško smurto scenų ir Haukos kulto narių vaizdavimo, kaip teigia pats Rouchas, buvo stipriai kritikuojamas tiek antropolog(i)ų, tiek kai kurių jo pažįstamų afrikiečių<sup>121</sup>, vėliau neabejotinai

---

<sup>119</sup> Marks, 1995, p. 341.

<sup>120</sup> Feld Steven, Editor's Introduction, *Ciné-Ethnography*, Jean Rouch, ed. Steven Feld, Mineapolis/London: University of Minnesota Press, 2003, p. 5.

<sup>121</sup> Fulchignoni Enrico, *Ciné-Anthropology*, *Ciné-Ethnography*, Jean Rouch, ed. Steven Feld, Mineapolis/London: University of Minnesota Press, 2003, p. 163.

tapo klasikiniu antikolonijinio filmo pavyzdžiu, naujaip pažvelgiančio į Kitą ir todėl peržengiančio konvencinio etnografinio kino ribas.

Tendencija nesilaikyti vieno priimtino standarto išliko ryški ir vėlesniuose Roucho filmuose. Dėl technologinės kino aparato raidos, t. y. galimybės filmuoti rankine 16 mm kamera bei iš dalies sinchroniškai vaizdui, taigi lauko sąlygomis, įrašinėti garsą, antropologas, galima teigti, siekė išrasti naują kino estetiką, kuri, jo žodžiais tariant, leistų atverti sienas tarp visų civilizacijų<sup>122</sup>. Savo neortodoksinę etnografinę prasmę kino prieigą Rouchas grindė įkvėptas dviejų pirmoje XX a. pusėje dirbusių režisierių – Dzigos Vertovo ir ankstesniuose skyriuose minėto Flaherty'čio, kurie, anot antropologo, ne tik paklojo pagrindus etnografiniam kinui, nors sąmoningai to ir nesiekė<sup>123</sup>, bet ir savo darbais suformulavo pamatinį ontologinį kino klausimą: „ar reiktų „režisuoti“ realybę (Flaherty'is), ar vis dėlto reiktų filmuoti „be išankstinio žinojimo“ (Vertovas)?“<sup>124</sup> Priešingai nei antropologės ir antropologai, kurie laikėsi prielaidos, kad egzistuoja objektyvi ir autentiška realybė, o stebėtoja(s) esmiškai skiriasi nuo to, kas stebima, todėl filmuojantysis(-čioji) privalo būti kuo mažiau pastebima(s), jei įmanoma – nematoma(s) („musės ant sienos“ principas), Rouchas manė, kad etnografė ar etnografas „gali įsiskverbti į realybę, užuot laukęs, kol ji atsiskleis priešais stebėtoją.“<sup>125</sup> Taigi, užuot tiesiog fiksavęs realybę, Rouchas vis dažniau ją provokuodavo<sup>126</sup>, tačiau tik todėl, kad taip siekė išgauti savitą kinematografinę tiesą<sup>127</sup>.

1958 m. Dramblio Kaulo Krante Rouchas sukūrė filmą pavadinimu „Aš – juodaodis“ (*Moi, un Noir*), kuriame grupelė imigrantų iš Nigerijos, gyvenantys Abidžano lūšnyne, *vaidina* save arba Roucho terminais kalbant, psich dramą, kurioje dalyvauja tiek autorius, tiek ir filmo veikėjai. Nors ir neturėjo iš anksto parengto scenarijaus, Rouchas leido „Aš – juodaodis“ veikėjams perteikti savo

---

<sup>122</sup> Rouch, 2003, p. 35.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>126</sup> Provokacija dažnai suvokiama pejoratyvine reikšme: kaip pastangas dirbtinai iššaukti kažkieno reakciją sukuriant nepatogią situaciją ar pažeidžiant tam tikras socialines ar etines normas. Tačiau etnografiniuose filmuose ši sąvoka veikiausiai naudojama kaip priešprieša „musės ant sienos“ principui. MacDougallas provokacija vadina didesnę veikėjų įsitraukimą į filmavimo procesą, pavyzdžiui, iškeliant jiems ar joms papildomų klausimų, kurie priešingu atveju galbūt būtų neartikuliuoti. Antai filmuodami kartu su kolega Jamesu Blue „Kenijos Boranus“ (*Kenya Boran*, 1973), antropologai paprašė vieno iš bendruomenės narių, vardu Guyo Ali, pakomentuoti valstybės gimstamumo kontrolės politiką. Didelei jų nuostabai, ši tema iššaukė kito asmens, vardu Iya Duba, konservatyviausio pokalbio dalyvio, stiprią reakciją. Pastarasis visiškai nepritarė valstybės vykdomai politikai ir savo požiūrį aiškiai pagrindė vidine bendruomenės išlikimo logika. Anot MacDougallo, per visą ten praleistą laiką šis epizodas tiksliausiai atskleidė Boranų ekonomines vertybes, kas kitu atveju veikiausiai būtų tiesiog nutylėta (MacDougall, 2003, p. 127).

<sup>127</sup> Žymiausias Roucho filmas, kurį jis sukūrė kartu su sociologu Edgaru Morinu ir kuriame pirmąsyk kameros objektyvą nukreipė ne į kultūrinį Kitą, o į savo bendruomenę, t. y. į Paryžiaus gyventojus, neabejotinai yra „Vasaros kronika“ (*Chronique d'un été*, 1961). Su šiuo filmu, kuriame Rouchas panaudojo didžiąją dalį savo kinematografinių technikų: fikciją, dramą, provokaciją, kritiką, filmo kūrėjų bei veikėjų bendradarbiavimą ir filmo refleksiją pačiame filme, prasidėjo ir *Cinéma vérité* (It. *Tiesos kinas*) kino judėjimas. Šio filmo pagrindinis klausimas – ar priešais kamerą esantis žmogus vaidina ar ne – yra didesniu ar mažesniu mastu artikuliuojamos ir visuose kituose jo filmuose.



įsivaizduojamą pasaulį paraleliai filmuodamas jų kasdienę gyvenamąją aplinką. Tokiu būdu režisierius ne tik pabandė įgyvendinti siurrealistinę postkolonijinio pasaulio viziją, bet ir sudaryti sąlygas prabilti Kitam apie savo gyvenimą. Pasak paties Roucho, būtent tai ir skiria kiną nuo literatūros – iš ekrano į žiūrovą(-ę) Kitas kreipiasi tiesiogiai<sup>128</sup>, ir į jo kreipinį reikia vienaip ar kitaip atsakyti.

Taigi, Rouchui buvo svarbu, kad etnografinis kinas veiktų kaip savotiška platforma, kuri leistų tiek užsimegzti kitoniškam santykiui tarp antropologo(-ės) ir jo(s) tiriamos bendruomenės, tiek kultūriniam Kitam emancipuotis ir iš pavaldinio (angl. *subaltern*) tapti veikėju (angl. *agent*). Be kita ko, – vėlgi remdamasis Flaherty'čiu, kuris „Nanuko iš Šiaurės“ veikėjams ir veikėjoms parodė filmuotą medžiagą jų gyvenamojoje vietoje, – Rouchas ėmė propaguoti tai, ką įvardijo bendrąja antropologij (angl. *shared anthropology*): tiems vietinėms gyventojoms ir gyventojams, apie kuriuos ir su kuriais buvo kuriamas filmas, jis demonstruodavo filmuotą medžiagą arba pirminį montažo variantą, tada šiųjų aptarimą bei refleksiją nufilmuodavo ir įtraukdavo diskusiją į galutinę filmo versiją. Anot Roucho, tokiu būdu „stebėtojas yra priverstas palikti savo dramblio kaulo bokštą; kamera, diktofonas ir projektorius išvarė jį keistu iniciacijos keliu į pačią žinojimo šerdį. Pirmą kartą jo darbą vertina ne mokslininkų komisija, o žmonės, kuriuos antropologas išvyko stebėti.“<sup>129</sup> Dar daugiau: vietinių kaip bendradalyvių įtraukimas į tyrimo procesą Rouchui atrodė esąs vienintelis moraliai ir moksliskai galimas antropologinis požiūris.

Rouchas nebuvo vienintelis antropologas, kuriam toks požiūris buvo artimas. Kaip tik panašiu metu, septintajame dešimtmetyje, Solas Worth'as ir Johnas Adairas Jungtinėse Amerikos Valstijose žengė dar toliau: jie eksperimentavo su naujos pakraipos etnografiniais filmais, kuriuose Navahų genties indėnai patys kurtų filmus temomis, kurios nebūtų „nuleistos iš viršaus“, bet rūpėtų jiems patiems. Gana greitai išmokę naudotis antropologų atvežtomis 16 mm kameromis, jie per kelis mėnesius sukūrė septynis nebylius filmus<sup>130</sup>. Tačiau Rouchas siekė ne tik, kad į tyrimo procesą būtų įtrauktas ir tokiu būdu iš tiesų išgirstas Kitas – tai buvo tik vienas iš jo uždavinių ir indėlių į antropologijos ir etnografinio kino raidą. Prancūzų antropologas apskritai buvo vienas pirmųjų, kuris pabrėžė glaudaus meno ir antropologijos bendradarbiavimo būtinybę. Kai Lucienas Tayloras 1990 m. imdamas iš jo interviu paklausė, kaip šis suvokia meną ir mokslą savo veikloje, antropologas atsakė: „Nemanau, kad tarp jų yra kažkokia skirtis. Visi vaidybiniai filmai (angl. *fiction films*), kuriuos aš sukūriau, buvo apie tą pačią temą – „Kito“ atradimą, skirtingumo tyrimą.“<sup>131</sup> Taigi,

---

<sup>128</sup> Taylor Lucien, *A Life on the Edge of Film and Anthropology*, *Ciné-Ethnography*, Jean Rouch, ed. Steven Feld, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2003, p. 140.

<sup>129</sup> Rouch, 2003, p. 44.

<sup>130</sup> De Brigard, 2003, p. 31.

<sup>131</sup> Taylor, 2003, p. 137.

Rouchas sąmoningai trina formalias ribas, skiriančias mokslą nuo meno, etnografa(-ę) nuo kūrėjo(s)/menininko(-ės), pabrėždamas, kad kitybės problematika gali dominti ir menininką(-ę), ir antropologą(-ę)<sup>132</sup>. Ne veltui Rouchas, sukūręs virš 100 filmų, gebėjęs, anot Feldo, savo veikloje suderinti kiną su etnografija, siejęs dokumentinį kiną su drama, jungęs empirinius mokslus su siurrealistiniais sapnais<sup>133</sup>, tiek antropolog(i)ų tarpe, tiek kino lauke, kaip niekas kitas, įkūnijo antropologo su kino kamera įvaizdį.

### ***Ikonofobija: antropologija tarp vaizdo ir teksto***

Vis dėlto aštuntajame XX a. dešimtmetyje ir netgi vėliau, vizualinei antropologijai tapus neginčijama antropologijos subdisciplina, gausėjant intelektualinių pastangų pagrįsti kino reikšmę antropologiniuose tyrimuose bei antropolog(i)ų sukurtų kokybiškų etnografinių filmų, išeinančių iš akademijos ribų, taigi dominančių platesnę auditoriją, vis dar buvo abejojama galimybe audiovizualinėmis priemonėmis perteikti ir konstruoti antropologines žinias motyvuojant tuo, kad antropologija ir kinas esmiškai skiriasi tiek savo metodais, tiek tikslais. 1973 m. Rouchas savo chrestomatiniame straipsnyje „Kamera ir žmogus“ rašė:

*Dar niekada nebuvo tiek ginčijamasi dėl etnografinio kino, tiek abejojama autoriniu kinu. Ir vis dėlto metai iš metų etnografinių filmų skaičius auga, o jų kokybė gerėja. [...] Jei etnografinis kinas yra puolamas, vadinasi, jo būklė – gera, nuo šiol kamera rado vietą tarp žmonių.*<sup>134</sup>

Taigi prancūzų antropologas į šią gana prieštarinę situaciją pažvelgia gana išradingai: atlikdamas savotišką inversiją, jis teigia, kad arši etnografinio kino kritika tik patvirtina faktą, kad kamera tapo svarbiu ir pripažintu įrankiu tyrimuose, orientuotuose plačiaja prasme į žmogų. Nepaisant Roucho optimizmo, nepasitikėjimas ar nerimas vizualiniais metodais, ypač etnografiniu kinu, išliko ir šiuolaikinėje antropologijoje. Dalis autoritetingų antropolog(i)ų (kaip: P. T. W. Baxteris, Maurice'as Blochas etc.) ir toliau tvirtino, kad etnografinis kinas diskredituoja antropologiją kaip mokslą. Šį reiškinį Lucienas Tayloras, antropologas-virtęs-kino-kūrėju, kurio pasaulėžiūrai ir pasaulėvokai stiprią įtaką darė prieš tai minėtas Rouchas ir prancūziškoji antropologijos tradicija, įvardijo terminu ikonofobija.

---

<sup>132</sup> Kaip rašyta įvade, viena iš priežasčių, kodėl menininkai(-ės) atsigrėžė į antropologiją yra būtent Kito(s) klausimas.

<sup>133</sup> Feld, 2003, p. 3.

<sup>134</sup> Rouch, 2003, p. 29–30.

Ikonofobijos kaip tam tikro fenomeno antropologiniame diskurse ištakos yra modernioji antropologija, taigi sietina su tokiais šią discipliną konsolidavusiomis mokslininkėmis ir mokslininkais kaip Bronisławas Malinowskis ir jo amžininkai(-ės). Šios antropologės ir antropologai, atliepdami lingvistinio posūčio tendencijas XX a. pirmojoje pusėje, nors tiesiogiai nekritikavo etnografinio kino, kuris tuo metu dar buvo pačioje savo vystymosi pradžioje ir buvo suvokiamas primityviai bei instrumentiškai, ėmė pirmieji tvirtinti, esą vizualinė prieiga diskredituoja antropologiją kaip mokslą (nors paradoksaliai savo praktiką ir grindė tiesioginiu stebėjimu), bei dėjo pastangas atsitraukti nuo visko, kas jų tyrimus galėtų sieti su populiariąja kultūra.

Šiuolaikinė ikonofobija dažnu atveju remiasi panašiais argumentais. Antai Maurice'as Blochas, vienas žymiausių marksistinės antropologijos atstovų, 1988 m. duotame interviu savo pašnekovui sakė, kad etnografinis kinas yra geras tiek, kiek yra naudojamas kaip duomenys, kurie yra inkorporuojami į mokymo(si) procesą, kitais atvejais etnografinis kinas užsiima priešinga antropologijai veikla: „Etnografinis kinas [...] bando įteigti mintį, neva užtenka spoksoti į žmones, išgirst jų žodžius, išimtus iš konteksto, kad kažką apie juos išmoktum. Ši idėja, kad etnografinis kinas gali kalbėti už save, būtent ir yra neteisinga.“<sup>135</sup> Taigi, Blochas, iš esmės kritikuodamas stebėjimo kino prieigą, atliepia šimtmečio senumo požiūrį, kad vizualumas atlieka vien iliustratyvią didaktinę funkciją, o kino kūrėjai ir kūrėjos nesuvokia esą jų filmai yra konstruktai – požiūrį, kurį būtent sąlyginai sėkmingai ir stengėsi keisti etnografinio kino kūrėjai(-os) ir apskritai vizualinės antropologijos plačiąja prasme atstovai(-ės).

Be kita ko, viena iš ikonofobijos priežasčių, anot Taylora, yra manymas, kad žiūrovė(-as) yra visiškai priklausoma(s) nuo kino vaizdinio ar pasakojimo, todėl ekrano akivaizdoje ji(s) tarsi praranda savo autonomiškumą bei gebėjimą rinktis iš to, ką mato, taigi, laisvai interpretuoti<sup>136</sup>. Kitaip tariant, žiūrovė(-as) neva mato tai, ką režisierius(-ė) nori, kad ji(s) matytų. Tai viena iš kino miskoncepcijų, kuri remiasi prielaida esą filmas konstruoja monologišką objektyvios realybės iliuziją, kuria žiūrovė(-as) yra priversta(s) – ir išmokyta(s) – tikėti. Visų pirma, šiuolaikinis kinas – bent jau didelė jo dalis – nebesistengia mimetiškai, aristoteliškąją prasme, atkartoti realybės ir įtikinti, tarytum viskas *iš tiesų* taip atrodo ir yra, o sukuria kironišką bei atvirą kino vaizdinį, kuris perteikia realybės neapibrėžtumą, nepaklūsta konvencionaliems priežasties ir pasekmės ryšiams. Be to, kaip buvo rašyta apie stebėjimo kiną, šiuolaikiniuose etnografiniuose filmuose, žiūrovė(-as) yra kaip tik aktyviai įtraukiama(s) į filmo prasmės kūrimą, nes jai ar jam nebėra didaktiškai peršami tam tikri apibendrinimai ir idėjos. Taigi iš esmės yra pasitikima žiūrov(i)ų gebėjimu žiūrėti ir kartu

---

<sup>135</sup> Houtman Gustaaf, Interview with Maurice Bloch, *Anthropology Today*, Vol. 4, No. 1, 1988, p. 20, <https://www.jstor.org/stable/3032876>

<sup>136</sup> Taylor, 1996, p. 68.

interpretuoti. Toks žiūrovas ar žiūrovė, filosofo Jacques'o Rancière'o žodžiais tariant, tampa emancipuotu(-a), nes užklausia įprastą opoziciją tarp veiksmo ir (pasyvaus) žiūrėjimo, t. y. emancipuota(s) žiūrovas(-ė) ne tiek priima informaciją, kiek pats ar pati stebi, renkasi, lygina, interpretuoja ir t. t.<sup>137</sup>

Ikonofobiją skatina ir nuolatinis filmo lyginimas su antropologiniu tekstu. Vis dėlto, kaip tikina MacDougallas, antropologinės idėjos turėtų būti nagrinėjamos proceso, kuriame jos susiformavo, atžvilgiu, vadinasi, negalima taikyti vien tekstualinio – „žodžio-ir-sakinio“ (angl. *word-and-sentence-based*) – tyrimo modelio ten, kur šios idėjos yra komunikuojamos neverbaliniu – vaizdo-ir-epizodo (*image-and-sequence-based*) – būdu<sup>138</sup>. Kitaip tariant, filmas gali būti tam tikras intelektualinis tyrimas, kuris yra atliekamas ne verbalinėmis, o audiovizualinėmis priemonėmis. Tayloras taip pat atkreipia dėmesį, kad etnografinį tyrimą galima vykdyti ne tik lingvistiniu, bet ir grynai kinematografiniu būdu. Pasak šio antropologo, filmas yra vienu metu ir *diskursas apie* (angl. *discourse about*), ir *ko nors įrašas* (angl. *record of*)<sup>139</sup>, todėl yra prasminga ne bandyti pagrįsti tekstologinio modelio viršenybę prieš vizualinį, o kelti – ir galbūt bandyti atsakyti – tokius klausimus: „O jeigu filmas išvis nekalba? O jeigu filmas ne tik konstituoja diskursą apie pasaulį, bet ir (re)prezentuoja patirtį apie jį? O jeigu filmas ne sako, bet rodo?“<sup>140</sup>

Nors pozityvistinę etnografiją (sietiną su tokiomis sąvokomis kaip: duomenys, įrodymas, tiesa, objektyvumas) ir semiotinę prieigą (tekstas, ženklas, skaitymas, vertimas) vizualinėje antropologijoje sąlyginai pakeitė fenomenologiniai tyrimo modeliai (anot Grimshaw ir Ravetz, pastaruoju metu daugiau dėmesio skiriama būtent kūno, juslių, patirties, emocijų ir panašioms tradiciškai su fenomenologija siejamoms kategorijoms<sup>141</sup>), ikonofobija būdinga ir patiems etnografinio kino lauko veikėjams bei veikėjoms. Kaip pastebi Tayloras, vieni iš jų (pvz., Jay'us Ruby), iš esmės nedarantys skirties tarp teksto ir vaizdo ontologinių parametrų, naiviai tikisi, kad kažkada etnografiniai filmai savo analitiniu turiniu prilygs antropologiniams tekstams. Kiti(-os) savo kinematografinių darbų apskritai nelaiko reikšmingu indėliu į antropologinio žinojimo evoliuciją, o, priešingai, kiną vertina kaip tiesiog gražius judančius paveiksliukus, padedančius empatiškai tapatintis su „egzotiniais“ žmonėmis ir populiarinti pačią discipliną<sup>142</sup>.

Ši problema, nors iš šių dienų perspektyvos ir atrodo pasenusi, ypatingai dėl skaitmeninių technologijų (savotiško Vertovo fantazijos išsipildymo), vaizdinio posūkiu antropologijoje bei

<sup>137</sup> Rancière Jacques, *The Emancipated Spectator*, London/New York: Verso, 2009, p. 13.

<sup>138</sup> MacDougall David, *Transcultural cinema*, Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 63.

<sup>139</sup> Taylor, 1996, p. 83.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>141</sup> Grimshaw, Ravetz, 2009, p. 131.

<sup>142</sup> Taylor, 1996, p. 90.

reikšmingai pasikeitusio į pozityviają pusę požiūrio į meno praktikas, panašu, menkai kito pastaraisiais dešimtmečiais: jau aštuntajame XX a. dešimtmetyje Rouchas atkreipė dėmesį, kad antropologai(-ės) turi puikias technologines priemones, tačiau vis dar nežino, kaip jomis geriausiai pasinaudoti<sup>143</sup>, todėl jų filmai netenkina nei mokslinio griežtumo, nei kino meno standartų<sup>144</sup>. Nepaisant to, kad daugėja vizualinės antropologijos absolvenčių ir absolventų, kurių baigiamieji darbai yra ne rašto darbai, o filmai, skaičius įvairiose pasaulio vizualinės antropologijos institucijose (kelios ryškesnės: Mančesterio universiteto Granados centras, Harvardo universitete veikianti Sensory Ethnography Lab ir kt.), atrodo, kad vis viena neįstengiama išspręsti šios problemos turimomis priemonėmis, todėl antropologai(-ės) tarsi neturi kito pasirinkimo, tik kurti filmus, kurie būtų išimtinai įdomūs tik jiems patiems ar joms pačioms (tai irgi viena iš menkavertiškumo priežasčių, nes savo darbus jie ar jos neišvengiamai lygina su profesionalių kino kūrėjų). Vadinasi, galima kelti prielaidą, kad būtent ikonofobija didžiąja dalimi lėmė tai, kad dauguma antropolog(i)ų kuriamų filmų, kaip pažymi MacDougallas, yra veikiau apie antropologiją, o ne antropologiniai filmai, t. y. užuot prisidėję prie antropologinio žinojimo evoliucijos, jie tiesiog nurodo į antropologiją kaip tokią<sup>145</sup>.

Žinoma, MacDougallui pirmiausiai rūpi parodyti, kad filmas gali būti prilyginamas savitam etnografiniam tyrimui, kuris kinematografinėmis priemonėmis formuotų antropologinį žinojimą, todėl jis suskliaudžia estetiką kaip kino kūrimo principą. Tačiau būtent estetinė kokybė (čia, žinoma, suprantama ne kantiškąja prasme kaip nesuinteresuotas grožis) yra akivaizdus etnografinių filmų trūkumas. Antai Grimshaw ir Ravetz, nors ir prioretizuoja percepcijos klausimus, temų preferenciją, etines problemas ir kitus dėmenis etnografiniuose filmuose, teigia, kad formalios kūrinio savybės, kurias autorės supranta kaip estetines kategorijas, yra taip pat svarbios<sup>146</sup>.

Nėra konkretaus empirinio kriterijaus, kaip nustatyti ir įvertinti kino (dar kartais anachronistiškai vadinamo septintuoju menu, neva nurodant, kad kinas iš tiesų yra menas) meninę vertę, kuri susideda iš daugybės skirtingų dedamųjų ir yra nuolatinio tapsmo procese. Vis dėlto galima teigti, kad antropologams(-ėms) yra patogu suskliausti tam tikrus estetinius klausimus ir savo etnografinius filmus kurti akademijos rėmuose, nes tokiu būdu jie ar jos yra išlaisvinami iš daugybės tradicinių – pradedant techninėmis, baigiant platinimo (nors tokie filmai ir yra rodomi specifiniuose šiai sričiai skirtuose festivaliuose, tačiau jų aprėptis yra sąlygiškai nedidelė) – problemų, su kuriomis susiduria bet kurie kiti filmų kūrėjai ir kūrėjos, dalyvaujančios globaliame

---

<sup>143</sup> Rouch, 2003, p. 45.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>145</sup> MacDougall, 1998, p. 76.

<sup>146</sup> Grimshaw, Ravetz, 2009, p. 161.

kino lauke. Vis dėlto estetiniai klausimai, čia suvokiami plačiąja prasme, turėtų būti traktuojami lygiavertiškai etnografiniams, jei iš tiesų siekiama, kad antropolog(i)ų kuriami filmai ne tik kaip kad anksčiau atliktų išsaugojimo funkciją ar leistų pamatyti žmogaus elgesio spektrą, bet būtų tam tikras kino avangardas, kuris keičia žmogaus žinojimo, matymo ir suvokimo būdus. Taigi, siekiant galutinai integruoti kino kamerą į etnografinius tyrimus ir išsilaisvinti iš neproduktyvaus ginčo priešinant vizualinius ir tekstologinius tyrimų modelius, reiktų darsyk prisiminti Roucho ištarą, kad „dabar mes laukiame tikrų etnografinių filmų; filmų, kurie suderina mokslinį griežtumą ir kinematografinę kalbą.“<sup>147</sup>

### *Fikcijos statusas etnografiniame kine*

Viena iš šios Roucho ištaros poteksčių yra kvietimas antropologijai labiau suartėti su meno praktikomis. Kitaip tariant, antropologams(-ėms) integruoti įvairias menines praktikas į savo atliekamus audiovizualinius etnografinius tyrimus. Kaip buvo nesyk rašyta prieš tai, ilgą laiką antropologai(-ės) stengėsi išvengti visko, kas bent kiek jų veiklą sietų su menu ir kūryba plačiąja prasme, nes manė, kad tokios sąsajos kenkia jų kaip mokslinink(i)ų autoritetui, tačiau ilgainiui šios nuostatos ėmė keistis. Pasak Grimshaw ir Ravetz, XXI a. antropologai(-ės) tarsi iš naujo susidomėjo įvairiomis meno praktikomis (apie tai liudija ženkliai padidėjęs šiai temai skirtų tarptautinių konferencijų, kūrybinių dirbtuvių, parodų, mokslinių publikacijų skaičius)<sup>148</sup>.

Be kita ko, šiuolaikinį etnografinį kiną yra sudėtinga pozicijuoti vieno ar kito diskurso (meno ar antropologijos) rėmuose. Dažnu atveju tai tarpdisciplininiai kūriniai, kurie liudija ne apie antropologijos siekį imituoti meną ar apropriuoti tradiciškai su menu siejamas praktikas, bet, kaip pabrėžia Grimshaw ir Ravetz, apie pastangą sukurti sąlygas kūrybingiems mainams tarp antropologijos ir meno<sup>149</sup>. Tyrėjoms antrina ir Clarke, kuri teigia, kad tarpdisciplininiai antropologijos ir meno praktikų mainai sukuria prielaidas naujiems regėjimo būdams ir kitokioms žinojimo formavimo priemonėms<sup>150</sup>. Pretekstas tokiam mainų pobūdžiui tapo aktualus, nes su naujomis skaitmeninėmis audiovizualinėmis technologijomis etnografiniai filmai ypatingai diversifikavosi.

Pastaraisiais dešimtmečiais antropologai(-ės) vis dažniau eksperimentuoja su įvairiomis tradicinėmis ir naujomis medijos praktikomis, kaip antai: videomenas, fotografija, teatras, dizainas,

---

<sup>147</sup> Rouch, 2003, p. 45.

<sup>148</sup> Grimshaw, Ravetz, 2015, p. 418.

<sup>149</sup> Grimshaw, Ravetz, 2005, p. 10.

<sup>150</sup> Clarke, 2014, p. 179.

tinklaidės, mobiliosios programėlės, virtuali realybė etc. Akcentuojanti medijų technologijų svarbą šiuolaikiniame pasaulyje praktika yra įvardijama kaip multimodalinė prieiga. Pasak tyrėjų Bellos Dicks, Bambo Soyinka ir Amandos Coffey, ši sąlyginai nauja kultūrinės antropologijos subdisciplina bei metodologija nėra tiesiog medijų mozaika, veikiau tai multisemiotinė etnografijos forma, kuri pasižymi tuo, kad reikšmė yra konstruojama per įvairiapusiškus ryšius tarp skirtingų medijos režimų<sup>151</sup>. Viena vertus, tai reiškia, kad tradicinė lauko tyrimo samprata keičiasi, nes tyrimo objektu lygiavertiškai gali tapti įvairios virtualios bendruomenės, skaitmeniniai nomadai ir pan. Taigi antropologui(-ei) nėra poreikio fiziškai vykti „kitur“ – šis „kitur“ yra pasiekiamas iš bet kurio pasaulio taško, turinčio prieigą prie interneto. Antra vertus, konkrečiai kalbant apie etnografinį kiną, filmas, ar tiksliau – filmuota medžiaga, tėra vienas iš sudėtinių antropologinio tyrimo komponentų, taigi gali būti naudojama savo pirmine forma vien kaip papildoma tyrimo išvalgas sustiprinanti dalis, todėl nebėra poreikio ją vertinti kino kaip meno kontekste. Maža to, į etnografinį filmą nustota žiūrėti kaip į vienintelį įmanomą galutinį rezultatą, t. y. filmuota medžiaga galiausiai gali virsti filmu, filmais, video instaliacija etc.<sup>152</sup> Taigi šiuolaikiniai antropologai ir antropologės liberaliau traktuoja mokslinę paradigmą tiek rašant antropologinį tekstą, tiek filmuojant etnografinį filmą.

Nepaisant to, didžioji dauguma antropolog(i)ų vis dar įtariai žvelgia į vaidybinį kiną kaip į būdą gaminti etnografinį kiną. 1973 m. de Brigard rašė, kad didžiausias pokytis etnografiniame kine įvyko perorientavus kino kamerą žvelgti į vidinį žmogaus pasaulį, o ne vien išorinį<sup>153</sup>, tačiau kino istorijoje, konkrečiai – vaidybiniuose filmuose, šis pokytis įvyko daug anksčiau, ir, reikia pastebėti, pasiekė daug įtikinamesnio ir originalesnio rezultato. Todėl nenuostabu, kad, kaip teigia Grimshaw ir Ravetz, stebėjimo kino pradininkai(-ės) pripažino, kad vaidybiniai filmai (angl. *fiction films*) gali sėkmingiau perteikti emocinę žmonių gyvenimų tekstūrą ir įtikinti žiūrovus(-es) pasitelkiant vaizduotę aktyviau ieškoti prasmės<sup>154</sup>. Būtent dėl šios priežasties tam tikrus vaidybinius filmus (pavyzdžiui, kurtus italų neorealitų, apie kurių kinematografinę prieigą Barto stiliaus ir stebėjimo kino kontekste daugiau bus kalbama II-oje disertacijos dalyje), kuriuose buvo priešinamasi klasikinio Holivudo stiliaus standartams ir buvo akcentuojamas neapibrėžtas santykis su

---

<sup>151</sup> Dicks Bella, Soyinka Bambo, Coffey Amanda, Multimodal ethnography, *Qualitative Research*, Vol. 6(1), 2006, p. 78.

<sup>152</sup> Pavyzdžiui, 2007 m. Tayloras kartu su Ilisa Barbash, remdamiesi savo filmuota medžiaga apie Montanos piemenis, genančius avių bandas į vasaros ganyklas kalnuose, sukūrė video instaliaciją „Plūstančios avys“ (*Sheep Rushes*), kurią rodė Maria Goodman galerijoje Niujorke, o kiek vėliau, 2009 m., sumontavo ir pilnametražį filmą „Vandeninė monažolė“ (*Sweetgrass*), kuris buvo sėkmingai rodomas įvairiose platformose: nuo akademinų iki skirtų plačiajai publikai kino festivalių. Panašią taktiką taikė ir kitas Sensory Ethnography Lab prodiusuotas filmas – Ernsto Karelo, Toby Lee ir Pawelo Wojtasiko „Vienos rūšies“ (*Single Stream*, 2014), kuris 2013 m. liepą – lapkritį buvo eksponuojamas kaip plačiaformatė video instaliacija Niujorke Museum of the Moving Image, o po metų, 2014, išėjo kaip kino teatrams pritaikyta versija, kuri nuo instaliacijos skyrėsi tiek forma, tiek turiniu.

<sup>153</sup> De Brigard, 2003, p. 38.

<sup>154</sup> Grimshaw, Ravetz, 2009, p. 82.

kompleksiškai suvokiama realybe, laikė savotišku pagrindu, nuo kurio galima būtų atsispirti plėtojant radikalesnę, nors ir realistinę, pasaulio viziją, šįsyk jau išreikštą grynai etnografiniame dokumentiniame filme.

Be abejo, reikia pabrėžti, kad tokie stebėjimo kino proponentai kaip Youngas kaip tik priešinosi viskam, kas etnografinius filmus sietų su fikcija: „Fikcijai siaubiant dokumentinio kino teritoriją, dokumentinis kinas privalėjo dar labiau priartėti prie savo temos ir sykiu dar labiau nutolti nuo fikcijos pagrindu kuriamų filmų.“<sup>155</sup> Youngas fikciją čia suvokia kaip naratyvą, dramaturginę struktūrą, kurios ašis – konfliktas, aktorių įsikūnijimą į personažus etc. – priemonės, kurios tarsi leidžia žiūrovui ar žiūrovei įtikėti kino pasakojimo tikrumu ir be kurių neva neišsivaizduojamas joks vaidybinis kinas, kuris savo prigimtimi yra *a priori* fiktyvus. Taigi, jei „ikonofobai“ nepritarė etnografiniam kinui *per se*, tai etnografinio kino kūrėjai ir kūrėjos – bet kam, kas jų darbus sietų su naratyvu, drama ar fikcija ir taip diskredituotų jų mokslinį autoritetą. Kitaip tariant, etnografinio kino lauke dirbantys antropologai ir antropologės iš esmės apsiribojo realistiniu vaizdavimo stiliumi ir vengė įtraukti į savo filmus bet kokius jų manymu fiktyvius elementus. Todėl ilgą laiką etnografinis kinas buvo – ir iš esmės yra – asocijuojamas su dokumentiniu kinu, turinčiu minimalią naratyvinę struktūrą ir išlaikančiu kad ir trapų, kad ir ne objektyvų, bet tam tikrą *status quo* realybės, įvykių, subjektų etc. reprezentacijos atžvilgiu.

Vis dėlto antropologijos lauke yra charakteringų pavyzdžių, kur į fikciją žvelgiama ne kaip į grėsmę, bet kaip į etnografinio kino potencialą. Pavyzdžiui, Rouchas, kaip buvo rašyta anksčiau, buvo etnofikcijos žanro etnografiniame kine pradininkas. Tokiame etnografiniame filme vietiniai gyventojai ir gyventojos prisiima tam tikrus, nebūtinai tiesiogiai susijusius su jų kasdiene tapatybe, vaidmenis, kad sukurtų – ar atkurtų – atitinkamą tenykštės tikrovės vaizdinį, įgalinantį gilesnę refleksiją ir peržengiantį įprastos reprezentacijos ribas. Kaip teigia jam būdinga vaizdinga maniera pats Rouchas, jis, kaip etnografas ir kino kūrėjas, beveik nemato skirties tarp dokumentinio ir vaidybinio filmo, nes kinas savo esme žymi perėjimą iš realaus pasaulio į išsivaizduojamąjį, o etnografija yra permanentinė kryžkelė iš vienos konceptualios visatos į kitą<sup>156</sup>. Šią Roucho pastabą galima išskleisti pasitelkiant Rancièrè'o mintį, kuria jis tarsi išlaisvina fikciją nuo naratyvo:

*Tai, kas realu, turi būti fikcionalizuota, idant galėtų būtų apmąstoma. [...] „Naratyvo“ sąvoka užrakina mus į opoziciją tarp realaus ir dirbtinio, kurioje pasimeta tiek pozityvistai, tiek dekonstrukcionistai. Kalba eina ne apie tvirtinimą, kad viskas yra fikcija. Kalba eina apie tai, kad*

---

<sup>155</sup> Young, 2003, p. 99.

<sup>156</sup> Fulchignoni, 2003, p. 185.



*estetinėje epochoje fikcija apibrėžė modelius, kurie susieja faktų pateikimą ir suprantamumo formas, bei nutrynė ribas tarp faktų logikos ir fikcijos logikos.*<sup>157</sup>

Šioje disertacijoje fikcija nėra išimtinai sinonimiška atitinkamoms naratyvinėms praktikoms ar fikcionalizuotiems vaidmenims kine, nors šis aspektas irgi svarbus. Fikcija apskritai tampa ne tik vienu esminiu kino kūrinio sandu, bet ir, vaizdžiai tariant, savotiška laiko mašina, t. y. jei antropolog(i)ų kuriamas etnografinis kino pamatas – dabartis, tai vaidybiniai filmai gali sėkmingai integruoti tiek praeitį, tiek dabartį, tiek ir ateitį. Kitaip tariant, tokiaame filme galima ne tik atkurti prarastą kultūrą ar kūrybingai reflektuoti dabartinę kultūros padėtį, bet ir kritiškai pažvelgti į kultūros ar kultūrų ateitį.

Todėl nenuostabu, kad ilgamete tradicija kaip įmanoma labiau priešintis dokumentinio kino fikcionalizacijai, už kurią iki šiol advokatauja kai kurie etnografinio kino kūrėjai ir kūrėjos, vis labiau imama abejoti. Iš esmės tai atliepia XX a. pabaigoje įvykusią etnografinės reprezentacijos krizę ir kaip pasekmę susiformavusią tendenciją etnografiją laikyti tam tikra sukonstruota fikcija, kadangi jų autoriai ar autorės negali sukontroliuoti juos ar jas veikiančių galios ir istorijos diskursų, taigi ir vadinamoji etnografinė tiesa ar jos verifikacijos mechanizmai yra šališko ir nebaigtinio proceso dalis<sup>158</sup>. Maža to, pastarąjį dešimtmetį antropologai ir antropologės ėmė kurti filmus<sup>159</sup>, kurie skatina naujaip formuluoti etnografinio kino sampratą, nes juose yra akivaizdžiai dedama pastanga dehierarchizuoti tradicinį objekto ir subjekto santykį bei dekonstruoti antropocentristinę žiūrą, taigi atliepti šiandienos posthumanistinės filosofijos tendencijas ir aktyviai spręsti antropoceno diktuojamas problemas. Šiuose filmuose ieškoma naujų regėjimo, pažinimo ir patyrimo režimų, daug dėmesio skiriant haptiniam vizualumui<sup>160</sup> ir jusliniam kitos ar savos kultūros patyrimui, todėl į fikciją žiūrima kaip į vieną iš galimų kino kūrimo strategijų iš dalies atliepiančią paradoksalią

---

<sup>157</sup> Rancière Jacques, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, London/New York: Continuum, 2004, p. 38.

<sup>158</sup> Clifford James, Introduction: Partial Truths, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, eds. James Clifford, George E. Marcus, Berkeley: University of California Press, 1986, p. 7.

<sup>159</sup> Keli paminėtini: Vérénos Paravel ir Lucieno Castaing-Tayloro „Leviathanas“ (*Leviathan*, 2012), „Kaniba“ (*Caniba*, 2017), „Nakvišumai“ (*Somniloquies*, 2017); Johno Paulo Sniadeckio „Užsienietiškos dalys“ (*Foreign Parts*, 2009), „Jūra jūra“ (*El Mar La Mar*, 2017), kurto kartu su Joshua Bonnetta; Stephanie Spray ir Pacho Velezo „Manakamana“ (2013) ir t. t.

<sup>160</sup> Haptinio vizualumo, kuomet akis tampa tarsi lytos organu, terminą kaip tam tikrą atsvarą optiniam vizualumui, kuris yra asocijuojamas su instrumentiniu bei objektyvizuojančiu žvilgsniu, pasiūlė kinotyrininkė Laura U. Marks. Anot tyrėjos, pasižymintys haptiniu vizualumu filmai gali multisensoriškai įtraukti žiūrovą tuomet, kai kultūriniai patyrimai nėra pasiekiami rega (Marks Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, London: Duke University Press, 2000, p. 22 – 23). Haptiniu vizualumu pasižymi, pavyzdžiui, ankstesnėje išnašoje minėti Paravel ir Castaing-Tayloro filmai. Pasak Paravel, statant „Leviataną“ buvo išsikeltas antropologinis imperatyvas sukurti „įkūnytą“ (angl. *embodied*) filmą, tarytum „kūnas būtų akimi“. (Dowell Pat, 'Leviathan': The Fishing Life, From 360 Degrees, *npr.org*, 2013-01-16, <https://www.npr.org/2013/03/16/174404938/leviathan-the-fishing-life-from-360-degrees>)

Rancière'o įžvalgą, kad dokumentinis filmas, nors pagal apibrėžimą ir yra pasišventęs realybei, gali pasižymėti didesniu fikcijos laipsniu nei fiktyvus filmas, pasišventęs tam tikriems veiksmo ir veikėjų stereotipams<sup>161</sup>. Antai ir Tayloras, aptardamas savo ir Vérénos Paravel filmą „Leviatanas“ apie, gerokai supaprastinant, žvejus ir žvejybą Šiaurės Atlanto vandenyne, teigia:

*Nė vienas iš mūsų nebuvo mokomas tapti dokumentinio kino kūrėju. [...] [T]aigi mes nesimokėme, kaip kurti dokumentinius filmus ar kažką, kas atrodytų kaip dokumentinis filmas tradicine prasme. [...] Mums nerūpi kino kūrimo ribos, nes jos mums atrodo dirbtinos. Šiame filme, be abejonės, buvo daug investuota į realizmo užfiksavimą. Filmas nebuvo suvaidintas, jam nebuvo rašomas scenarijus ir jis niekaip nebuvo iš anksto planuojamas. Tai ne fiktyvus filmas, bet taip pat jį galima vadinti fiktyviu, nes jis buvo nufilmuotas viduryje šio tamsaus okeaninio nieko. Tai visatos mikrokosmosas, neturintis erdvėlaikinių išmatavimų. Jis ima egzistuoti kaip savaiminė progresyvi erdvė, kuri atrodo esanti fiktyvi.<sup>162</sup>*

Tayloras pabrėžia kelis svarbius etnografinio kino paradigmai aspektus: pirma, „Leviatanas“ nėra tradicinis etnografinis dokumentinis filmas, todėl formalūs šiam žanrui reikalavimai yra traktuojami laisvai ir savitai. Pavyzdžiui, kino kamera (tiksliau – kino kameros, nes filmo kūrėjai naudojo autonomiškas „GoPro“ kameras, kurias pritvirtino įvairiuose žvejybos tralerio vietose: nuo stiebo iki tinklų) neįkūnija subjektyvaus žvilgsnio, pabrėžiamas ne tiek racionalus, kiek sensorinis filmo matmuo. Antra, nors čia ir siekiama perteikti ne suvaidintą ar pramanytą, bet antropologiškai realų pasaulį – šiuo atveju žvejybos, fikcija tampa konstituojančiu elementu, kuris, kaip teigė vienas autoritetingiausių fiktyvumo teoretikų Wolfgangas Iseris (nors jo samprotavimai buvo pirmiausia skirti literatūrai, galėtų būti pritaikyti ir šiame kontekste), sykiu ir ardo, ir dubliuoja referencinį pasaulį<sup>163</sup>. Taigi, fiktyvumas įgalina ribų tarp to, kas tikra, ir to, kas įsivaizduojama, peržengimą. Osciliuodamas tarp etnografinės realybės ir fikcijos, „Leviatanas“ pasiūlo visiškai unikalų kinematografinį pasaulio vaizdinį ir tuo pačiu, kaip minėta anksčiau, kviečia permąstyti etnografinio kino sampratą, kadangi jame, pasiremiant apie kitą filmą išsakytą Mileriaus mintį, fikcija įsitaiso pačiame tikrovės branduolyje kaip šios intensyvumo simptomas<sup>164</sup>.

---

<sup>161</sup> Rancière, 2004, p. 38.

<sup>162</sup> Chang Kee, Q&A with Lucien Castaing-Taylor & Véréna Paravel, *Anthem*, 2013-03-01, <http://anthemmagazine.com/qa-with-lucien-castaing-taylor-verena-paravel/>

<sup>163</sup> Iser Wolfgang, *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas: literatūrinės antropologijos perspektyvos*, Vilnius, Aidai, 2002, p. 11.

<sup>164</sup> Milerius Nerijus, Vėlyvas in memoriam draugui, *Literatūra ir menas*, 18 (3712), 2020, <https://literaturairmenas.lt/s-keltininkai/nerijus-milerius-velyvas-in-memoriam-draugui>

Taigi, kaip parodė etnografinio kino raidos analizė, iki šiol nėra nusistovėjusio konsensuso, kas yra etnografinis kinas ir kas jį gali kurti. Etnografinio kino raidos pradžioje antropologės ir antropologai, pasitelkę filmavimo kamerą, siekė pirmiausiai užfiksuoti svetimą – kitą – kultūrą. Todėl etnografinis kinas pagal apibrėžimą buvo laikomas toks dokumentinis kinas, kurio objektas yra ne vakariečių kultūra. Reprezentuoti kitą kultūrą, užuot leidus jai pačiai byloti apie save, kaip pademonstravo Edwardas Saidas savo chrestomatiniame postkolonializmo studijų veikale „Orientalizmas“, iš esmės reiškia ją kontroliuoti<sup>165</sup>, todėl orientalistas rodo tai, ką reikia pamatyti<sup>166</sup>. Iš dalies todėl etnografinio kino kūrėjai(-os) jau pačioje pradžioje deklaravo siekį ne tiek pažinti kitą kultūrą dėl paties pažinimo, kiek išsaugoti ją, kol ji dar neišnyko dėl susidūrimo su vakariečiais. Kitaip tariant, etnografinis kinas pirmiausiai asocijavosi su kultūros išsaugojimo funkcija. Tačiau po Antrojo pasaulinio karo kamerai atsigręžus ne tik į kitą, bet ir į savą bendruomenę (ši tendencija šiais laikais dar ryškesnė), tokia etnografinio samprata (nors didžioji dalis etnografinių filmų iki šių dienų orientuojasi į kultūrų išsaugojimą) žymėjo pasenusį, o gal ir klaidinantį požiūrį. Etnografiniam kinui imta kelti naują tikslą – atskleisti tam tikrą kultūros veikimo modelį, kitaip tariant, parodyti tai, kas anksčiau buvo nežinoma apie tiriamą kultūrą ir ko kitu būdu būtų neįmanoma padaryti. Tačiau ir ši samprata tiek dėl jos abstraktumo (galima teigti, kad beveik visi filmai kaip kultūriniai produktai visuomet kažką liudys ir atskleis apie kultūrą), tiek dėl, Cliffordo žodžiais tariant, pokolonijinės etnografinio autoriteto krizės<sup>167168</sup>, imta abejoti. Kamera nustojo buvusi objektyviu stebėjimo instrumentu, kuriuo galima likus pačiai ar pačiam nepastebėtam, tarytum antropologas(-ė) kone magiškai susklistų savo paties ar pačios buvimą, parodyti kitą kultūrą<sup>169</sup>. Kamerą antropologai(-ės) pradėjo traktuoti kaip kritinį instrumentą, kuriuo filmavimo metu yra aktyviai reflektuojamas santykis su Kitu ir mokomasi naujų regėjimo bei girdėjimo būdų, sykiu pabrėžiant antropologo(-ės) ir filmo subjektų bendradarbiavimo svarbą. Todėl, žvelgiant iš šiandienos perspektyvos, antropologai(-ės) dėl istorinių, technologinių, sociopolitinių ir kitų priežasčių savo kuriamuose filmuose klausimą „ką filmuoti?“ (t. y. kokią kultūrą, bendruomenę ar individą) nebelaiko prioritetiniu. Dabar svarbiau atsakyti – „kaip, kodėl, su kuo filmuoti?“

Todėl, galima kelti prielaidą, antropologijos atsigręžimas į vaidybinį kiną, per daugiau nei šimtmetį išstobulinusį platų spektrą estetinių priemonių ir strategijų, buvo istoriškai neišvengiamas.

---

<sup>165</sup> Said Edward, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979, p. 60.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>167</sup> Clifford, 2006, p. 21.

<sup>168</sup> Be kita ko, etnografinio autoriteto krizė, kaip pastebi Grimshaw ir Ravetz, taip pat žymėjo (kiek ironiškai, nes laikėsi pagrindinės prielaidos esą kultūra traktuotina kaip tekstas) etnografijos, grindžiamos išimtinai tekstualiniais modeliais, paradigmos pabaigą. (Grimshaw, Ravetz, 2005, p. 6.)

<sup>169</sup> MacDougallas, kritikuodamas tokį požiūrį, sarkastiškai teigia, kad tokiu būdu į kamerą galima pradėti žiūrėti kaip į slaptą ginklą, kuriuo siekiama įgauti žinių (MacDougall, 2003, p. 120).

Apie tai liudija Roucho etnografinio kino idėjų ištakos Flaherty'čio ir Vertovo filmuose, stebėjimo kiną praktikavusių antropolog(i)ų požiūris į italų neorealizmą, taip pat nesenas Grimshaw ir Ravetz bandymas aktualizuoti prancūzo kino kritiko André Bazino ontologines kino teorijos tezes, ypač kino ir realybės santykio atžvilgiu<sup>170</sup>, taip atliepiant anksčiau prasidėjusius procesus kinotyroje<sup>171</sup>, ir daugelis kitų pavyzdžių. Jei žengtume dar vieną žingsnį toliau (tokį veiksma galima traktuoti tiesiogiai – išeiti iš akademijos), galėtume paklausti: ar filmą, kurio pagrindinis veikimo principas kyla iš fikcijos, nors jis vienaip ar kitaip gvildena etnografinę problematiką ir tematiką, įmanoma laikyti etnografiniu filmu, o jį sukūrusį režisierę ar režisierių, kurį plačiąja prasme domina ne tiek mokslas, o menas ir pramoga, galima priskirti etnografinio kino kūrėjui ar kūrėjai?

Dalis antropolog(i)ų, kaip, pavyzdžiui, Jay'us Ruby'is, dramatiškai skelbęs etnografinio kino mirtį<sup>172</sup>, nors yra vienas iš labiausiai prisidėjusių prie vizualinės antropologijos kaip disciplinos konsolidacijos teoretikų, griežtai laikėsi nuostatos, kad etnografinių filmų gaminimas turėtų būti išimtinai antropolog(i)ų prerogatyva<sup>173</sup>. Tokios pozicijos vis dar laikosi daugelis su etnografiniu kinu dirbančių antropolog(i)ų, įskaitant teoretikus(-es) ir praktikus(-es). Antai antropologas P. Kerimas Friedmanas, pats kuriantis etnografinius filmus ir, be kita ko, dirbantis etnografinio kino festivalio programos sudarytoju, taigi iš esmės aktyviai formuojantis supratimą, kas yra etnografinis kinas, neseniai, 2020 m., išleistoje etnografiniam kinui skirtoje studijoje, siekdamas apibrėžti, kas yra etnografinis kinas, identifikuoja keturias tokio kino apibrėžtis, kurios, jo manymu, tebefunkcionuoja ir tam tikra prasme konkuruoja viena su kita iki šių dienų: 1. Etnografinis filmas kaip įrašas 2. Etnografinis filmas kaip tekstas 3. Etnografinis filmas kaip juslių impresija 4. Etnografinis filmas kaip į santykius orientuota praktika<sup>174</sup>. Vis dėlto visos šios apibrėžtys, kad ir kaip būtų tiksliai įvardytos – apie tai liudija ir šioje disertacijoje atlikta etnografinio kino raidos analizė – gali būti pritaikytos tik antropolog(i)ų kuriamiems filmams.

Vadinasi, daugelis šioje disertacijos dalyje paminėtų filmų ir režisierių, ypač kūrusių XX a. pirmoje pusėje (pvz., Flaherty'is, Curtisas), yra pašalinami iš etnografinio kino diskurso. Be kita ko, kaip teigia Grimshaw ir Ravetz, stebėjimo kino kryptį, kuri dažnai yra laikoma sinonimiška pačiam etnografiniam kinui, vystymąsi inicijavo asmenys, kaip antai: Colinas Youngas, Davidas ir Judith MacDougallai, Davidas Hancockas, Herbas Di Gioia, kurie neturėjo akademinio antropologinio

---

<sup>170</sup> Grimshaw, Ravetz, 2009.

<sup>171</sup> Daugiau šia tema: Brašiškis Lukas, Apie nereprezentacinio kino galimybę. Nuo André Bazino iki Gilles'io Deleuze'o, *Religija ir kultūra*, 11, 2012, p. 7–15, doi: 10.15388/Relig.2012.0.838

<sup>172</sup> Ruby Jay, *The Death of Ethnographic Film*, 1998, [https://www.researchgate.net/publication/265025213\\_The\\_Death\\_of\\_Ethnographic\\_Film](https://www.researchgate.net/publication/265025213_The_Death_of_Ethnographic_Film)

<sup>173</sup> Ruby Jay, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2000, p. 239.

<sup>174</sup> Friedman, Kerim P., Defining Ethnographic Film, *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, ed. Phillip Vannini, London, New York: Routledge, 2020, p. 17.

išsilavinimo ir jų ryšys su disciplina iš pradžių buvo veikiau marginalus<sup>175</sup>. Dalies šių režisierių filmai šiuo metu neabejotinai laikomi etnografinio kino klasika, o jie patys ar pačios – antropologais ir antropologėmis. Kitaip tariant, būtent šis charakteringas pavyzdys parodo, kad etnografinis kinas negali būti tapatinamas vien su akademinė disciplina, t. y. etnografinio kino kūrėja(s) gali būti ne tik antropologas(-ė) pagal specialybę, bet ir kino režisierius(-ė): ar dokumentinio, ar vaidybinio, ar videomeno etc. Maža to, pastaruosiu metu galima identifikuoti reiškinių, kai patys antropologai ir antropologės sąmoningai nutolsta nuo akademijos ir pasuka kino kūrėjų keliu (pvz., Tayloras, Paravel, lietuvių antropologas Mantas Kvedaravičius), nors jų filmus, be abejonės, galima įvardinti kaip etnografinius. Todėl nenuostabu, kad Kvedaravičius, paklaustas žurnalisto, ar visi geri filmai iš esmės yra antropologija, atsako: „Be abejonės. [...] Bet kuris geras filmas – tai ne tik papasakota istorija, bet ir gyvenimiško aspektų distribucija ir reprezentacija.“<sup>176</sup>

Taigi, antroje ir trečiojoje disertacijos dalyse kaip tik ir bus siekiama išanalizuoti kelis tokius vaidybinių filmų pavyzdžius, kurie dėl sukūrimo aplinkybių bei plėtojamų temų ir problematikos, remiantis šioje disertacijos dalyje išskleistais teoriniais etnografinio kino principais ir prielaidomis, patenka į etnografinio kino paradigmą demonstruodami tiek akivaizdžius jos trūkumus, tiek privalumus, tiek ir galimą tolesnio vystymosi kryptį.

---

<sup>175</sup> Grimshaw, Ravetz, 2009, p. 77.

<sup>176</sup> Десятерик Дмитрий, Все хорошо кино – це антропология, *Національна спілка кінематографістів України*, 2017-04-17, <http://www.ukrkino.com.ua/kinotext/interview/?id=7672>

## II. ETNOGRAFINIAI ŠARŪNO BARTO FILMAI: „TOFALARIJA“ IR „MŪSŲ NEDAUG“

### *Barto kino etnografiškumas*

Veikalo „Vizualinės antropologijos principai“ įvade antropologė Mead pareiškia, kad „geriausi etnografiniai filmai atsiranda tuomet, kai filmo kūrėjas ir etnografas yra sujungiami viename asmenyje, nors dažnu atveju vienas interesas ir įgūdis nusveria kitą.“<sup>177</sup> Šarūnas Bartas, bene plačiausiai pasaulyje žinomas ir dėl savito stiliaus (lėtas ritmas, minimalus naratyvas ir verbalinės kalbos stoka, ilgi ir statiški planai, nekonvencionalus stambių planų naudojimas, vaizdų asociatyvumas, galų gale įdėmus realybės stebėjimas) atpažįstamas režisierius iš Lietuvos, iš dalies gali atitikti šią Mead prielaidą. Nors Bartas niekada nėra savęs vadinęs etnografu ar antropologu, juolab nėra baigęs akademinį šios srities studijų, kai kurie kinotyrininkai jo filmuose išvelgia etnografinio kino bruožų, o jo paties poziciją sulygina su antropologo. Pavyzdžiui, Šukaitytė teigia, kad Bartas, nors dalyje jo filmų ir fiksuojama socialinė, politinė bei kultūrinė transformacija pokomunistinėse visuomenėse, tarytum prisiima etnografo (stebėtojo) vaidmenį, nes jo santykis su filme reprezentuojama realybe yra gana neutralus<sup>178</sup>. Antai kino ir teatro kritikas Vaidas Jauniškis, recenzuodamas „Septynis nematomus žmones“ (2005), taip pat rašo, kad Bartas ne tik užsiima „antropologiniu stebėjimu“, bet ir kuria filmą, primenantį ne ką kitą, o „antropologinę dokumentiką“<sup>179</sup>.

Jauniškis, bandydamas apibrėžti „Septynis nematomus žmones“ per tam tikrą kino žanrą, simptomiškai susiduria su panašia identifikavimo problema kaip ir dauguma Barto kūrybą nagrinėjusių autorių. Šią problemą – jei tai apskritai problema – galima būtų paaiškinti tuo, kad, kaip teigia Šukaitytė, „Barto filmai nesiūlo žiūrovui identifikavimosi objekto, nes juose nėra herojų (veikiau antiherojai) ir sudėtinga atskirti, kas gera ir bloga, tikra/objektyvu ir virtualu/subjektyvu.“<sup>180</sup> Kaip žinia, žanrinis kinas neišvengiamai remiasi opozicijomis, kurias žiūrovė(-as) yra išmokyta(s) nesunkiai atpažinti, bei klasikinio kino realizmo konvencija viską, kas vienokia ar kitokia forma pasirodo filme, subordinuoti naratyvinei struktūrai. Režisuodamas savo filmus, bent jau didžiąją jų dalį, Bartas nei vadovaujasi aiškiais priežasties-pasekmės ryšiais grįsta dramaturgija, nei kuria aktyvius ir psichologiškai motyvuotus personažus, su kurių veiksmis galėtų tapatintis žiūrovas(-ė),

---

<sup>177</sup> Mead, 2003, p. 7.

<sup>178</sup> Šukaitytė, 2015, p. 116.

<sup>179</sup> Jauniškis Vaidas, Po premjeros. Nuo skrajučių iki skrydžių, *Lietuvių filmų centras*, 2005-11-06, <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=3778>

<sup>180</sup> Šukaitytė Renata, Marco Augé ir Gilles'io Deleuze'o erdvės diskurso atspindžiai Šarūno Barto kinematografijoje, *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, sud. Monika Saukaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012, p. 143–145.

nei siekia produkuoti nuspėjamas žiūrovo(-ės) reakcijas iššaukiančius sensomotorinius vaizdinius ir situacijas, kaip juos apibūdina savo veikale „Kinas 2: Vaizdinys-laikas“ prancūzų filosofas Gilles’is Deleuze’as<sup>181</sup>, be kurių neįsivaizduojamas teleologiškas, linijiniu naratyvu grindžiamas kinas.

Kaip taikliai pastebi Irina Novikova, Bartas, kaip ir, pavyzdžiui, rusų režisierius Andrejus Tarkovskis, kiną regi kaip visiškai autonominę raiškos formą<sup>182</sup>. Todėl jam kinas pirmiausiai – ir šiuo savo požiūriu jis priartėja prie kino ištakų – yra vizualinis reginys. Jo kuriamuose filmuose tai pasireiškia skirtingais lygmenimis. Pavyzdžiui, „Mūsų nedaug“ prasideda (po įžanginių titrų) net kelias minutes trunkančiais (paprastai apsiribojama vos kelių sekundžių trukmės įžanginiais kadrais (angl. *establishing shot*)), kalbant Martino Lefebvre sąvokomis, „ne-naratyviniais kino peizažais“, kurie tarsi pertraukia pasakojimą izoliuodami žvilgsnio objektą<sup>183</sup>: pirmajame kadre matome lėktuvų aerodromą ir ilgą horizontalia linija toluoje lėtai riedantį prekinį traukinį; antrajame – pavasario atlydžio upę ir vedantį į gyvenvietę tiltą virš jos; trečiajame – pusiau užšalusią upę (dalis jos vis dar sukaustyta ledu, kita – jau taki). Taigi, Barto filmuose yra veikiau sureikšminamas peizažas kaip erdvės elementas, žvilgsnis ar kūno kalba kaip komunikacijos ir ryšio užmezgimo priemonė bei, plačiąja prasme, įvairios kino estetikos galimybės, leidžiančios pasitelkus skirtingus režimus stebėti ir fiksuoti kino kamera pasaulio vyksmą.

Ne veltui nemažai kino kritik(i)ų (pvz., Macaitis<sup>184</sup>, Romney<sup>185</sup>, Schlegel<sup>186</sup>) – ypač kalbant apie ankstyvųjų, dešimtajame XX a. dešimtmetyje sukurtų filmų kritinę recepciją – pabrėžia, kad Barto filmuose yra apskritai trinamos ribos tarp to, ką vadiname dokumentiniu ir vaidybiniu kinu. Šiuo atveju verta pastebėti, kad „Tofalarija“ (1985), jo debiutinis filmas, sukurtas kartu su Valdu Navasaičiu, metai prieš pradėdant studijuoti režisūrą Sąjunginiame kinematografijos institute (VGIK) Maskvoje, neatitiktų tokio apibūdinimo, nes tai vienintelis režisieriaus filmas, kurį, be abejonės, galima laikyti etnografiniu dokumentiniu filmu. Vis dėlto daugelis jo kitų vėliau pastatytų filmų (paminėtini: „Trys dienos“ (1991), „Koridorius“ (1995), „Mūsų nedaug“ (1996), „Laisvė“ (2000), „Septyni nematomi žmonės“ (2005), „Eurazijos aborigenas“ (2010) bei „Šerkšnas“ (2017)) turi tam tikrų etnografiniam kinui būdingų ypatybių tiek diegetiniame, tiek niediegetiniame lygmenyje, nors jų *modus operandi* ir yra fikcija.

---

<sup>181</sup> Deleuze Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

<sup>182</sup> Novikova Irina, Spaces of Intertextuality and Aesthetic of Slow in the Films by Šarūnas Bartas. Three Days, Corridor, *Baltic Cinemas after the 90s: Shifting (Hi)Stories and (Id)Entities*, ed. Renata Šukaitytė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010, p. 11.

<sup>183</sup> Lefebvre Martin, Between Setting and Landscape in the Cinema, *Landscape and Film*, ed. Martin Lefebvre, New York/London: Routledge, 2006, p. 29.

<sup>184</sup> Macaitis Saulius, Ir baugu, ir malonu. Ar iškils lietuvių „Naujoji banga“?, *Jaunimo gretos*, Nr. 5, 1991.

<sup>185</sup> Romney Jonathan, Are you sitting comfortably?, *The Guardian*, 2000-10-07, <http://www.guardian.co.uk/film/2000/oct/07/books.guardianreview>

<sup>186</sup> Schlegel Hans-Joachim, Kinas turi kalbėti gimtąja kalba, *Kinas*, Nr. 3 (274), 1999.

Visų pirma, Barto filmuose yra nuolatos pasikartojantis susidomėjimas kitybės, intersubjektyvių santykių ar tiesiog Kito kaip antropologinės kategorijos problemomis. Kaip teigė prancūzų antropologas Marcas Augé, Kitas „yra ne tik tema, kurią kartkartėmis nagrinėja antropologija; tai jos vienintelis intelektualinis objektas, pagrindas, kuriuo yra apibrėžimi skirtingi tyrimo laukai.“<sup>187</sup> Taigi Barto filmus, iškeliančius tiek filosofines, tiek antropologines Kito implikacijas, galima tyrinėti iš intersubjektyvių santykių perspektyvos. Viena vertus, filmuose yra sukuriamos tokios sąlygos, kuriose pasireiškia radikalus solipsizmas – Kito egzistavimas nereikalingas subjekto sąmonei, antra vertus, parodomos naujų etinių santykių su Kitu užmezgimo galimybės (kaip kad filme „Laisvė“).

Antra, nemaža dalis Barto, kurį kino kritikas Jonathanas Romney pavadino „keliaujančiuoju per pasaulį“ (angl. *globe-trotting*)<sup>188</sup>, filmų yra nufilmuoti ne Lietuvoje (arba dalinai), o kitose šalyse ar kraštuose: tarkime, „Mūsų nedaug“ – Tofalarijoje, „Laisvė“ – Maroke, „Septyni nematomi žmonės“ – Kryme. Tarytum Bartas būtų etnografas, kuris leidosi į ekspediciją siekdamas kino kamera iširti ir užfiksuoti kitas kultūras, ar tai būtų tofalarai Sibire, ar berberai Maroke, ar totoriai Kryme. Be kita ko, jis tai daro iš dalies neapribodamas savęs ir filmo komandos iš anksto paruoštu vaidybinio kino produkcijai būdingu griežtu tvarkaraščiu ir planu ar scenarijumi (kaip jis pats tvirtino apie jį dokumentinį filmą „Vienas lauke – karys“ sukūrusiam prancūzų režisieriui Guillaume’ui Coudray<sup>189</sup>), o pasiryždamas būti – gyventi – tarp tų kultūrų. Štai viename interviu apie „Septynis nematomus žmones“ rusų žurnalistei Irinai Kornejevai Bartas tvirtina:

*Aš norėjau sukurti filmą ne kaip turistas – aš važiauvau ten gyventi. Ieškojau filmo lokacijų. Praleidau vien tam visus metus.*<sup>190191</sup>

Šiuo atžvilgiu jis yra panašus į I-oje disertacijos dalyje minėtus ankstyvojo kino režisierius – Curtisą ir Flaherty’į, kurie savo filmus taip pat statė išgyvendami į kitą kultūrinę aplinką. Be to, toks Barto – tuometinis – požiūris atliepia Roucho išskirtą etnografinio kino principą: „[P]rieš pradėdamas filmuoti, etnografas turi praleisti daug laiko lauko tyrimo sąlygomis.“<sup>192</sup> Taigi šiam režisieriui, kaip ir bet kuriam antropologui ar antropologei, dirbančiam su kita kultūra taikant

<sup>187</sup> Augé Marc, *Non-places: An Introduction to Supermodernity*, London/New York: Verso, 1995, p. 18.

<sup>188</sup> Romney, 2000.

<sup>189</sup> Coudray Guillaume, *Šarūnas Bartas – vienas lauke karys*, ERA FILM, Vilnius, 2010a.

<sup>190</sup> Корнеева Ирина, Минимум слов и максимум взглядов *Семь невидимок на Киношоке*, *Российская газета* (3877), 2005-09-19, <https://rg.ru/2005/09/19/a79496.html>

<sup>191</sup> Ši Barto pastaba „važiauvau ten gyventi“, taigi į Krymą, šiandienos geopolitiniame kontekste gali nuskambėti kontraversiškai, tačiau filmo premjera įvyko 2005 m. – taigi 9 metai iki pusiasalio aneksijos.

<sup>192</sup> Rouch, 2003, p. 36.



dalyvaujamojo stebėjimo metodą, yra svarbu įsigyventi į tenykštę aplinką, situaciją, netgi peizažą, idant galiausiai būtų sukurtas filmas.

Taip pat verta atkreipti dėmesį, kad kelionės ar judėjimo bendrąja prasme motyvas yra akivaizdus filmo diegetiniame lygmenyje: didžiojoje dalyje šio režisieriaus filmų personažai yra apibrėžiami būtent per skirtingus judėjimo erdve režimus. Dažnu atveju jų kelionė nėra teleologiška, motyvuota, veikiau atitinkanti nomadišką keliavimo pobūdį konkrečiai neapibrėžta geografija, apie kurią sužinoti įmanoma tik iš kontekstualios informacijos. Maža to, priešingai nei žanriniame kine, tarkime, kelio filme, ši kelionė nėra vainikuojama personažų transformacija, kažkokių tikslų įgyvendinimu. Apskritai Barto filmų personažai yra anemiški, neveiklūs, jie tiesiog juda per skirtingas tranzitines erdves ir stebi tai, kas vyksta aplink juos, neturėdami tam jokios įtakos. Antai „Mūsų nedaug“ protagonistė, kaip teigia Tony McKibbinas, atvyksta į tofalarų bendruomenę ne tam, „kad atrastų save, kaip galėtume tikėtis iš pranašo, ir ji nėra čia tam, kad pakeistų bendruomenę, kaip galėtume tikėtis iš veikėjo“<sup>193</sup>. Šiuo atžvilgiu diegetiniame lygmenyje svarbu ne tiek, koks santykis mezgasi tarp atvykėlės ir vietinės bendruomenės, bet pats faktas, kad dėl vienos ar kitos priežasties ji atsidūrė pas tofalarus.

Trečia, Barto kinematografinis stilius, ypač atidus realybės stebėjimas, iš dalies primena stebėjimo kiną – vis dar vieną populiariausių tarp antropolog(i)ų kinematografinių technikų kuriant etnografinį kiną. Stebėjimo kinas, anot Taylora, kaip taisyklė yra atviras daugybinėms interpretacijoms ir įgalina įvairiapusišką žvilgsnio perspektyvą<sup>194</sup>. Reikšmių daugis, hermeneutinis atvirumas, klasikinio kino realizmo kanono neatitinkantis filmų naratyvas yra būdingas ir daugeliui Barto filmų. Žvelgiant iš kino istorijos perspektyvos, verta pastebėti, kad Barto kinematografiniam stiliui, nors ir netiesioginės ar paties režisieriaus artikuliuotos, turėjo įtakos Antrojo pasaulinio karo pabaigoje susiformavęs italų neorealizmas<sup>195</sup>, kurį Youngas vaizdingai įvardijo kaip stebėjimo kino krikštą<sup>196</sup>. Neorealistinius filmus kūrę autoriai (Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti ir kt., bent jau kalbant apie ankstyvąją jų kūrybą) vengė itin dramatiškus siužetų vingrybių, personažų psychologizavimo, dalinai profesionalių aktorių ir, palikę kino paviljonus, sutelkė dėmesį į pokarinę Italijos tikrovę bei į paprastus žmones ir jų kasdienybę. Anot Deleuze'o, kuris supriešino neorealizmą su tradiciniu hollywoodiniu kinu, šios krypties filmuose „situacija, kurioje atsiduria veikėjas, visapusiškai apnuogina jo motorinį neįgalumą ir priverčia jį pamatyti ir išgirsti tai, kas

---

<sup>193</sup> McKibbin Tony, Prakeikimo kinas, *Štaurės Atėnai*, Nr. 744, 2005, [http://www.culture.lt/satenai/?leid\\_id=744&kas=straipsnis&st\\_id=3905](http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=744&kas=straipsnis&st_id=3905)

<sup>194</sup> Taylor, 1996, p. 75–76.

<sup>195</sup> Paraleles tarp neorealizmo ir Barto filmų įtikinamai pagrindė Maxim Ivanov straipsnyje „Kur nuriedėjo vogti neorealizmo dviračiai. Pokario Italija ir Šarūnas Bartas“ (*Kinas*, 2011, Nr. 1 (313)).

<sup>196</sup> Young, 2003, p. 105.

nebėra pavaldus įprasto atsako ar reakcijos sferai“, todėl tai – matančio žmogaus kinas, o ne veikiančio<sup>197</sup>. Todėl nenuostabu, kad tiek italų neorealistas, tiek kitos vaidybinio kino režisierės ar režisieriai, kuriuos tiesiogiai ar netiesiogiai įkvėpė šis judėjimas, kaip teigia MacDougallas, paradoksaliai daugiau skyrė dėmesio stebėjimui nei tuometiniai dokumentiniai filmai<sup>198</sup>. Vis dėlto net ir neorealisticiniai filmai pasižymėjo aiškiai identifikuojama dramaturgine struktūra, kurios ašis – konfliktas kaip toks (šiuo atžvilgiu Barto filmai irgi nėra išimtis – konfliktas čia dažniausiai pasireiškia itin klasikiniu ir kone nuobodžiu būdu: per nužudymo aktą). Stebėjimo kine, kaip tvirtina Youngas, dėmesys detalėms turi pakeisti dramatinę įtampą, o filmo autentiškumas – dirbtinį jaudulį<sup>199</sup>. Taigi dramaturginė schema, kaip kad esti Barto filmuose, neturėtų būti naudojama kaip savotiška *deus ex machina* tam, kad būtų suvienytos paskiros scenos ir epizodai, o pats filmas kaip visuma atrodytų prasmingas.

Be kita ko, stebėjimo kinas etnografiniame kontekste yra suvokiamas ir iš etinės perspektyvos. Kaip pastebėjo Youngas, terminas „stebėjimas“ nurodo į partikuliarią poziciją, kurios pagrindas – antropologo(-ės) fundamentali pagarba filmo veikėjų, su kuriais ir kuriomis užmezgamas intymus santykis, atžvilgiu<sup>200</sup>. Taigi, apsigyvendami kitoje kultūroje ar bendruomenėje, antropologės ar antropologai, siekiantys sukurti etnografinį filmą, stengiasi remtis ne apriorinėmis nuostatomis ir stereotipais, bet pagarba tos kultūros atžvilgiu, kuri pasižymi tyrėjo(s) atvertimi bei pasiryžimu konstruoti supratimą tos kultūros diktuojamu vizualiniu bei verbaliniu žodynu ir ištekliais. Dėl meninio kino kūrimo specifikos tokius standartus ne visada įmanu išlaikyti. Taigi kultūros reprezentacija gali būti smarkiai įtakota filmo kūrimo aplinkybių bei režisieriaus(-ės) santykio su rodoma kultūra.

Nors, panašu, Bartas užmezga itin glaudų santykį su vietiniais, tampančiais jo filmų aktoriais, tačiau neatrodo, kad jis aktyviai ir sąmoningai užklaustų jų kaip veikėjų (angl. *agency*) filme reikšmę, kuri yra viena iš esminių kategorijų antropolog(i)ų praktikuojamoje stebėjimo kino prieigoje. Be to, jei stebėjimo kino praktikai(-ės) ir teoretikai(-ės) dėjo dideles pastangas paneigti esą šiai krypčiai yra būdingas *vizualizmas*, t. y. „atitolęs, atsietas, kontroliuojantis žvilgsnis, objektyvizuojantis žmones kaip subjektus ir neigiantis juos kaip veikėjus bei jų istoriškumą“<sup>201</sup>, yra gana akivaizdu, kad tai vienas iš Barto kino bruožų. Režisierius veikia žvelgia į filmo personažus instrumentiškai (pvz., vienas iš pagrindinių „Mūsų nedaug“ personažų yra tofalarą vaidinantis japonų aktorius Minoru Hideshima; oficialioje filmo anotacijoje yra rašoma, kad apskritai filme tėra viena aktorė – Katerina

---

<sup>197</sup> Deleuze, 1989, p. 3.

<sup>198</sup> MacDougall, 2003, p. 118.

<sup>199</sup> Young, 2003, p. 108.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>201</sup> Grimshaw, Ravetz, 2009, p. 114.

Golubeva, suvaidinusi protagonistę<sup>202</sup>). Taigi priskirti Barto filmus vien tik stebėjimo kino paradigmai būtų klaidingas žingsnis. Tačiau to ir nebūtina daryti – šio darbo rėmuose, kaip netrukus bus parodyta analizuojant „Tofalariją“ ir „Mūsų nedaug“, yra siekiama išryškinti tiek tiesiogines sąsajas, tiek ir glūdinčius prieštaravimus.

Kalbant apie Barto filmų etnografiškumą, nemažiau svarbu ir tai, kad daugelis jų patenka į postkolonializmo diskursą. Viena iš pagrindinių priežasčių yra ta, kad režisierius pradėjo dirbti vykstant paradigminiam XX a. sociopolitiniam lūžiui, t. y. griūvant Sovietų Sąjungai. Kaip teigia Šukaitytė, Bartas kuria savo filmus stebėdamas ir tirdamas „nejaukias vietas ir jų gyventojus (etniškai įvairialypę terpę, bet dramatiškai paveiktą rusifikacijos politikos) tolimose vakarykštės imperijos provincijose.“<sup>203</sup> Todėl nenuostabu, kad daugelis tyrėjų bei kino kritik(i)ų (pvz., Atkinsonas<sup>204</sup>, Jauniškis, McKibbinas, Šukaitytė etc.) įvardija Bartą kaip vieną iš ryškiausių posovietinės erdvės režisierių, kurio filmuose yra fiksuojamas pokomunistinės realybės, paženklintos tuštuma ir beprasmybe, materialinis ir moralinis skurdas bei trauminės buvusios Sąjungos gyventojų patirtys, trukdančios adaptuotis prie kardinaliai pasikeitusių sąlygų besiblaškant tarp senosios – komunistinės – ir naujosios – kapitalistinės – santvarkų. Šiuo atžvilgiu Tofalarija, Krymas, Kaliningradas, netgi Vilnius, kur buvo nufilmuoti jo pirmieji filmai, turi vieną bendravardiklį: šios teritorijos, regionai, miestai (plačiaja prasme posovietinės erdvės) patyrė ryškią kultūrinę degradaciją, pasižymėjusią ne tik materialiniu nuosmikiu, bet ir temporaliniu sąstingiu, kaip teigia savo esė apie ankstyvuosius Barto filmus kino režisierius ir kinotyrininkas Lukas Brašiškis<sup>205</sup>.

Dar daugiau: šių filmų personažai, nepajėgiantys, kaip pastebi Šukaitytė, išnaikinti trauminės atminties simptomų savo sąmonėje ir keisti savo likimo<sup>206</sup>, gali būti įvardinti kaip kolonijiniai subjektai ar pavaldiniai (angl. *subaltern*), kurie yra praradę savo kultūrinę tapatybę ir veiklumą (angl. *agency*), tarytum būtų išmesti už istorijos ribų, kitaip tariant, neišvengiamai marginalizuoti. Todėl nė kiek nenuostabu, kad Barto filmų personažai veikia stebi nei veikia; jaučia nuolatinę tuštumą ir nuovargį; yra susvetimėję su savo aplinka ir kitais asmenimis; yra linkę į alkoholizmą ir perdėtą žiaurumą. Šie personažai, ar tai būtų lietuviai, ar tofalarai, ar totoriai, prarado savo gyvenamosios vietos prasmę, taigi, kalbant Augé terminais, gyvena anonimiškoje ne-vietoje (pranc. *non-lieu*), „kurioje nei tapatybė, nei ryšiai, nei istorija nebeturi prasmės; erdvės, kuriose vienatvė patiriama kaip prislegianti ar išsunkianti individualumą, kuriose vien greitai pralekiantys vaizdiniai leidžia

---

<sup>202</sup> *Kinema.lt*, <https://www.kinema.lt/musu-nedaug-1996>

<sup>203</sup> Šukaitytė, 2015, p. 115.

<sup>204</sup> Atkinson Michael, Being There, *Village Voice*, 2003-01-28, <http://www.villagevoice.com/2003-01-28/film/being-there/1/>

<sup>205</sup> Brašiškis Lukas, Historical Contingencies in Šarūnas Bartas' Early Films, *East European Film Bulletin* (70), 2016, <https://eefb.org/retrospectives/sarunas-bartas-the-corridor-1994-in-memory-of-a-day-gone-by-1990-three-days-1991/>

<sup>206</sup> Šukaitytė, 2012, p. 148.

stebėtojai spėti apie praeities buvimą ir ateities galimybę.<sup>207</sup> Taigi, Bartas savo filmuose būtent ir rodo – tyrinėja – tokius posovietinius erdvėvaizdžius, kuriems dešifruoti yra itin paranki Augé nevietos konceptas.

### ***Tofalarija: vieta ir jos gyventojai***

Tofalarija, esanti Rytų Sajanų kalnyne Sibire (plotas – apie 21 tūkst. kv. km), kaip administracinis-politinis vienetas šiandienos Rusijoje neegzistuoja. 1939 m. sovietų valdžia oficialiai apibrėžė šį regioną kaip Tofalarijos rajoną Irkutsko srityje, bet nepraėjus nė dešimtmečiui, 1948 m., jis buvo panaikintas ir inkorporuotas į Nižneudinsko rajoną. Tokia regioninė subordinacija išliko iki šių dienų, tačiau pats kraštas ir toliau neformaliai vadinamas Tofalarija.

Istoriškai tofalarai, kuriuos sudaro penkios giminės, yra klajokliai<sup>208</sup>. Šiuo atžvilgiu jie yra panašūs į daugelį kitų Sibiro etninių grupių, gyvenusių kalnų grandinės juosiamoje taigoje: jų pagrindinė veikla buvo medžioklė ir šiaurės elnių bei arklių auginimas, praktikavo vieną iš šamanizmo atmainų, socialinė bendruomenės organizacija, kaip teigia antropologas Igoris Rasadinas, parašęs vieną naujausių etnografinių monografijų apie tofalarus ir jų kultūrą, buvo gerai išvystyta, taigi tofalarai, kaip etninė grupė, pasižymėjo savita ūkine-kultūrine veikla<sup>209</sup>. Vis dėlto tofalarai, priešingai nei tuviai, gimininga tofalarams tiurkų tauta, išlaikiusi lamaistinę budizmo tradiciją, buvo linkę pereiti į rusų ortodoksų bažnyčią, taigi perimti ir rusų kalbą, o tai savo ruožtu lėmė spartesnę ir platesnę jų asimiliaciją su etniniais rusais<sup>210</sup>. Šis procesas juo labiau pagreitėjo, kai trečiajame-ketvirtajame XX a. dešimtmetyje sovietai ėmė ardyti tradicinį tofalarų klajoklišką gyvenimo būdą, taigi nacionalizuoti jų gyvulius ir perkėlinėti juos į tris permanentines gyvenvietes: Aligdžerą, Viršutinę Gutarą ir Nerkhą, kuriose taip pat apsigyveno ir rusakalbė populiacija. Tuo pačiu buvo pastatytos mokyklos, kuriose vienintelė leidžiama kalba buvo rusų, medžioklė ir elnių auginimas buvo organizuojami pagal socialistinius – planinės ekonomikos – principus, taigi įsteigiant kolūkius ir taikant kvotas, planus ir pan. Per kelis dešimtmečius dėl diskriminacinės sovietų kolonialistinės politikos, neturinčios analogų savo tempu ir mastu nė carinėje Rusijoje, Tofalarijoje įvyko radikalūs pokyčiai, paveikę vietinių gyventojų materialinę ir nematerialinę kultūrą bei paveldą. Kadangi

---

<sup>207</sup> Augé, 1995, p. 87.

<sup>208</sup> Nors jau XIX a. šaltiniuose yra minimas etnonimas „tofa“, iki pat Sovietų Sąjungos rusai juos vadino pagal vieną iš giminių – *karagasais* (lt. juodoji žąsis), tačiau nuo 1934 m., įsteigus Tofalarijos nacionalinę tarybą, buvo oficialiai įtvirtintas tofalarų pavadinimas. (Рассадин Игорь, *Хозяйство, быт и культура тофаларов*, Улан-Удэ: Издательство Бурятского центра СО РАН, 2005, p. 19.)

<sup>209</sup> Рассадин, 2005, p. 175.

<sup>210</sup> *An Ethnohistorical Dictionary of the Russian and Soviet Empires*, ed. James Stuart Olson, Westport, Connecticut/London: Greenwood Press, 1994, p. 640.

tofalarai buvo priversti adaptuotis prie sėsiaus gyvenimo, tai lėmė jų tradicinių kultūrinių ypatybių nykimą: nuo buitinių (pavyzdžiui, rūbai ir maistas supanašėjo į Sovietų Sąjungos gyventojų) iki dvasinių (nors šiuo metu niekas nedraudžia senųjų papročių ir ritualų (laidotuvių, vestuvių), jie iš esmės yra pamiršti arba pakeisti rusiškais<sup>211</sup>).

Remiantis 2010 m. atliktu visuotiniu Rusijos gyventojų surašymu, Tofalarijoje gyveno vos 762 žmonės<sup>212</sup>. Manoma, kad tofalarų skaičius, bent jau paskutinius tris amžius, kai atsirado pirmieji rašytiniai šaltiniai apie šią etninę grupę, visą laiką buvo mažas, o XX a., sovietiniu laikotarpiu, netgi didėjo<sup>213</sup>, tačiau didžiausia žala sovietų valdymo metu tofalarams buvo padaryta būtent jų kultūros, kuri buvo tampriai susijusi su klajoklišku gyvenimo būdu, atžvilgiu. Nors po Sovietų Sąjungos griūties vietiniai gyventojai ir įgavo teisę į jiems anksčiau priklausiusius taigos plotus, šiaurės elnių, kurie juos ir maitino, ir rengė, ir buvo neatsiejami nuo jų materialinės bei nematerialinės kultūros, tofalarai beveik nebeaugina, nes paskutiniais Sovietų Sąjungos metais šių gyvulių skaičius smarkiai krito (šiuo metu jie iš esmės augina arklius)<sup>214</sup>, be to, iš 762 tofalarų tik 93 kalbėjo ar bent jau suprato tofalarų kalbą<sup>215</sup>. Vis dėlto pastaruoju metu tarp tofalarų atsiradęs susidomėjimas jų pačių kalba ir folkloru (pavyzdžiui, visuose tofalarų kaimuose atsirado etninės kultūros centrai) suteikia vilties, kad savita šios vienos seniausios Sajonų etninės grupės kultūra neišnyks.

Ryškesnis susidomėjimas tofalarais<sup>216</sup> atsispindi antroje XX a. pusėje Sovietų Sąjungos rašytiniuose ir audiovizualiniuose šaltiniuose. Antai kino kritikas Igoris Mancovas, aptardamas Barto filmą „Mūsų nedaug“, prisimena gana charakteringą dialogą tarp dviejų vaikų iš sovietinio filmo „Keistuolis iš penktos „B““ (*Čudak iz piatogo "B"*, 1972), pastatytą pagal Vladimiro Železnikovo apysaką „Keistuolis iš šeštos „B““ (sic!) ir, beje, filmuoto Vilniuje:

---

<sup>211</sup> Рассадин, 2005, p. 177.

<sup>212</sup> *Всероссийская перепись населения 2010 года*, [https://rosstat.gov.ru/free\\_doc/new\\_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-01.pdf](https://rosstat.gov.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-01.pdf)

<sup>213</sup> Рассадин, 2005, p. 20.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>215</sup> *Всероссийская перепись населения 2010 года*, [https://rosstat.gov.ru/free\\_doc/new\\_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-05.pdf](https://rosstat.gov.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-05.pdf)

<sup>216</sup> Tofalarija ir jame gyvenantys vietiniai gyventojai ir gyventojos traukė – ir iki šiol traukia – įvairius lankytojus ir lankytojas: nuo etnograf(i)ų iki meninink(i)ų, nuo turistų iki gamtos mylėtojų. Priežasčių, be abejo, yra įvairių, tačiau čia galima išskirti dvi: pirma, Tofalariją yra labai sunku pasiekti – tik oro transportu arba užšalusiomis upėmis žiemą, todėl čia vis dar galima tikėtis išvysti bei keliauti minimaliai žmogaus paveiktu kraštovaizdžiu bei atsiskirti nuo likusio pasaulio; antra, tofalarai yra mažiausia etninė grupė Rusijoje, taigi tam tikra prasme dėmesys jiems yra dirbtinai iškeltas.

- *O mano tėtis komandiruotėje.*
- *Afrikoje?*
- *Ne, Sibire, pas tofalarus.*
- *Tai žmonės?*
- *Taip, gentis tokia, labai maža.*<sup>217</sup>

Garsas apie tofalarus pasiekė ir periferines Sovietų Sąjungos šalis. Pavyzdžiui, 1967 m. Juozas Požėra, žurnalistas iš Lietuvos, gavo leidimą vykti į Tofalariją dalyvauti vietinių gyventojų rengiamoje medžioklėje. Po kelerių metų, 1970-aisiais, lietuvių kalba išėjo gana tipinis tiems laikams travelogas-etnografinė apybraiža, iškalbingu pavadinimu „Tofalarijos mohikanai“. Pavadinimas, žinoma, nurodo į Jameso Fenimore'o Cooperio istorinį nuotykių romaną „Paskutinis mohikanas“ – tuo metu populiarią knygą Sovietų Sąjungoje. Be neišvengiamai romantizuotų ir moksliskai naivių pastebėjimų Požėros apybraižoje akcentuojamas ir tofalarų kultūros nuosmukis, patologiškas alkoholio vartojimas (viename epizode aprašoma, kaip vietinis paslapčia nuo likusių šeimos narių iškeičia šunį – medžiotojui svarbiausią gyvūną – į spirito butelį), konstatuojama, kad tofalarams yra svetimas sėslumo jausmas:

*Jiems svetimas prisirišimas prie vienos vietos, aptvertos ilgų karčių tvora. Jie nepažįsta šito jausmo. Tik jų vaikai žino šitą jausmą, šitą sėslumo ligą ir ilgesį namų su keturiomis sienomis, su langais ir stogu, kuris užstoja žvaigždes. Jie, senieji tofalarai, kankinasi tarp keturių sienų, nes, kaip jie patys sako, miegodami nemato žvaigždžių...*<sup>218</sup>

Taigi Požėra galbūt ne visai intencionaliai, pradedant pavadinimu ir baigiant tofalarų buities aprašymais, kritikuoja sovietų valdžios sprendimus, lėmusius tokią tofalarų padėtį. Apybraiža, reikia manyti, praėjo cenzūrą ir buvo išleista tik todėl, kad buvo parašyta lietuvių kalba, ir todėl, kad pats autorius nuo 1970 m. iki 1976 m. dirbo Lietuvos TSR Rašytojų sąjungos valdybos sekretoriumi<sup>219</sup>, vadinas, priklausė sovietinei nomenklatūrai.

Barto susidomėjimas Tofalarija ir jai parodytas ypatingas dėmesys (ypač turint omeny, kad šioje vietoje nufilmuoti du jo filmai, iš kurių vienas – debiutinis) – iš dalies atsitiktinis. Kaip jis pats pasakoja, Tofalarijoje pirmąsyk atsidūrė 1979 m., kai jam buvo viso labo 15 metų<sup>220</sup>. Proga pažinti

<sup>217</sup> Манцов Игорь, Человек в пейзаже, *Искусство кино*, 7, 1997, p. 26.

<sup>218</sup> Požėra Juozas, *Tofalarijos mohikanai*, Vilnius: Mintis, 1970, p. 39.

<sup>219</sup> *Žurnalistikos enciklopedija*, Vilnius: Pradai, 1997, p. 397.

<sup>220</sup> Coudray Guillaume, *Sharunas Bartas on Few of Us (1996) and Tofalaria (1986)*, ERA FILM, Vilnius, 2010b.

ši atokų ir sunkiai pasiekiamą kraštą atsirado todėl, kad jį pakvietė dalyvauti ekspedicijoje su baidarėmis Udos upe Rytų Sajanų kalnuose. Pamatęs tenykštę gamtą, susipažinęs su tofalarais, būsimas režisierius norėjo savo įspūdžius ir patirtis aprašyti, tačiau suprato, kad žodžių tam neužteks – reikia filmuoti:

*Aš buvau Sibire, kalnuose, labai toli nuo civilizacijos. Pirkau pas seną prasigėrusį šamaną šautuvą. Ėjau pas jį į trobelę. Mačiau ir girdėjau, kas ten darosi. Ėjau atgal ir man kažkaip pasidarė aišku, kad tai galima tik nufilmuoti. Kad tas vaizdas ir garsas, ir visa, ką aš tuo metu jaučiu, yra tai, ko aš kitaip negalėsiu perteikti, pasakyti. Kas man tikriausiai nebeduos ramybės iki gyvenimo galo ir aš niekaip negalėsiu išmesti iš savęs.<sup>221</sup>*

Patirtas tos – „labai toli nuo civilizacijos“ – kelionės įspūdis buvo toks stiprus, intensyvus ir į nieką nepanašus, jog praėjus keleriems metams Bartas nusprendė grįžti į Tofalariją, tik šįsyk jau su kino kamera. Poetiškai kabant, būtent Tofalarija pagimdė ir Bartą kaip kino režisierių<sup>222</sup>.

### **„Tofalarija“: išsaugoti kitą kultūrą**

Tam, kad devintajame XX a. dešimtmetyje lankytoja(s) iš kitų Sovietų Sąjungos dalių galėtų nuvykti į Tofalariją, vis dar reikėjo gauti specialų leidimą, tačiau šią kliūtį būsimo filmo autorius, kaip vaizdžiai pasakoja Barto filmų prodiuserė Jurga Dikčiuvienė, apėjo 1983 m.: pažadėjęs Tado Ivanausko zoologijos muziejaus direktoriui<sup>223</sup> iš Tofalarijos į Lietuvą atvežti *Moschus moschiferus* (Muskusinės kabargos) iškamšą, sugebėjo įtikinti šį paskirti jam profesinę komandiruotę<sup>224</sup>. Taigi 1986 m., praėjus keleriems metams po techniškai visomis prasmėmis sudėtingos, nuo ankstyvos vasaros iki rudens trukusios ekspedicijos į Tofalariją<sup>225</sup>, kartu su bendraautoriumi Valdu Navasaičiu ir postprodukcijos etape bendradarbiaujant su garso operatoriumi Vidmantu Blažiu Bartas užbaigė savo pirmąjį filmą – „Tofalariją“.

Tai – trumpametražis nespalvotas filmas (originali versija – 18 min., skaitmenizuota – 12 min. 49 sek.), nufilmuotas su 16 mm „Krasnagorsk“ kamera ant spalvotos reversinės juostos, kurią Bartas,

---

<sup>221</sup> Coudray, 2010a.

<sup>222</sup> Gana pavaizdu, kad kartu su Bartu į Tofalariją filmuoti filmo vykęs Valdas Navasaitis, sužavėtas tenykštės gamtos ir filmavimo proceso, vienąsyk, jiems brendant per upelį, tarsi atkartojų pirminį Barto įspūdį, virtusį pretekstu grįžti: „Ar supranti, kad tai – mūsų gyvenimo kelionė.“ (Matulytė Julija, *Kinema Know-How*, Vilnius: Studija Kinema, 2020.)

<sup>223</sup> Dikčiuvienė veikiausiai painioja direktorių su direktore, nes nuo 1981 m. muziejui vadovavo Nijolė Gulbinienė.

<sup>224</sup> Matulytė, 2020, n. p.

<sup>225</sup> Ekspedicija į Tofalariją ir filmo kūrimo procesas yra gana detalai ir vaizdingai aprašytas Julijos Matulytės knygoje-meniniame projekte „Kinema Know-How“ (2020).

grįžęs į Lietuvą, pats ir ryškino<sup>226</sup>. Be kita ko, „Tofalarija“ yra įgarsinta paties režisieriaus (šiuo atžvilgiu Barto filmų korpuse „Tofalarija“ yra išskirtinė, nes užkadrinio balso – nei paties autoriaus, nei filmo aktoriaus – nebebus nė viename vėlesniame filme), kuris lėtai ir kiek melancholišku tonu rusiškai skaito tekstą:

*Nuo senų laikų Rytų Sajano kalnų gilumoje gyvena tiurkų kalbos grupei priklausanti tautelė – tofalarai. Kadaisė jie klajojo po visą Rytų Sajano kalnyno masyvą – Udos, Birusos ir kitų kairiųjų Obės intakų aukštupius. 1648 metais rusų kazokai čia pastatė sustiprintą gyvenvietę Udinskij Ostrog, dabar vadinamą Žemutiniu Udinsku. Iki tol tofalarų skaičius ėmė stipriai mažėti ir, pirmojo Rusijos gyventojų surašymo duomenimis, 1897 metais jų buvo tik 400.<sup>227</sup>*

Įžanginę – enciklopedinę – kalbą iliustruoja konvencionalūs tokiam žanrui panoraminiai taigos ir kalnų vaizdai. Vėliau kamera lėtai priartina slėnyje įsikūrusią pagrindinę tofalarų gyvenvietę – Aligdžerą, kurioje jau rodomi vietiniai gyventojai – tofalarai. Iš vaikiško vežimėlio į žiūrovą(-ę) (į kamera) žvelgia mažas berniukas, šalia sėdintys vaikai ir vyresnio amžiaus moteris; ant sūpynių supasi vaikai; susėdusi ant suoliuko rūko senukų pora; raiti ant arklių upę kerta keli vyrai. Vaizdus iš tofalarų kasdienio pasaulio palydi užkadrinis balsas, kuris praneša, kad šiems žmonėms yra uždrausta gyventi klajokliškai, jų tradicijos ir religiniai ritualai yra beveik užmiršti, o ir jie patys beišnyksta: „Tauta dar egzistuoja, tačiau jos kultūra skendi užmarštyje.“ Šią niūrią režisieriaus išvadą tarytum užtvirtina filme pasirodantis stambus tofalaro veido planas (1 pav.). Senolio veidas šiuo atžvilgiu tampa vizualiniu ženklu, žyminčiu tofalarų kultūros būkle: teoriškai ji dar egzistuoja, bet praktiškai jau yra beišnykstanti. Taigi filme tarsi bandoma užčiuopti šį virsmo į nebūtį tašką ir galbūt išsaugoti tai, kas liko – tofalarų kultūros pėdsaką.

Todėl nenuostabu, kad po vėliau einančios serijos įprastų peizažinių vaizdų filmas vis labiau žengia į etnografijos lauką. Užkadriniam balsui komentuojant viską, kas matoma ekrane, rodomi tenykštėse upėse randami moliniai akmenėliai (2 pav.), kuriuos tofalarai garbina dėl jų ypatingos, lyg žmogaus rankomis nulipdytos formos. Papasakojama ir susijusi su šių akmenėlių atsiradimu legenda. Akmenėlius filmuoja ne tik natūroje, bet ir kaip muziejinius eksponatus, apšviestus dirbtine šviesa. Netrukus apžvelgiami priešistoriniai (filme sakoma, kad jie 2000-3000 metų senumo) piešiniai ant uolų prie Nerkhos gyvenvietės, kuriuose vaizduojami įvairūs gyvūnai, medžiotojai ir pan. (3 pav.)

<sup>226</sup> Matulytė, 2020, n. p.

<sup>227</sup> Čia ir toliau naudojamas filmo vertėjos Inesos Laurinavičienės vertimas iš rusų į lietuvių kalbą.



Užkadrinis balsas, taigi režisierius, pripažįsta nežinąs, ar tai tofalarų protėvių piešiniai, bet jie vis vien jam tampa reikšmingu radiniu, nes priklauso Tofalarijos kultūriniam paveldui.

Po piešinių ant uolos epizodų asociatyviai pereinama prie pagrindinės tofalarų ūkinės veiklos – šiaurės elnių auginimo: „Bronzos amžiaus žmonės, kaip kadaise tofalarai, buvo klajokliai, o jų pagrindinis gyvūnas – šiaurės elnias.“ Po šio kelias minutes trunkančio epizodo filme, atliepiant konvenciją, parodomas dėmesys ir nematerialinei tofalarų kultūrai. Tik pačioje filmo pabaigoje pasakotojas tarsi pakeičia toną ir ištaręs tofalarų maldą: „Mes priėjome tave, Didysis upeli, mūsų daug ir tolimas mūsų kelias“, nutyla. Pasigirsta klasikinės muzikos kompozicija, žiūrovas mato seriją poetinių-asociatyvių vaizdų: valgantį ir rūkantį seną tofalarą, gurguliuojančią kalnų upę, rusų ortodoksų kryžių ir degtinės stiklinę kapinėse. „Tofalarija“ galiausiai užsibaigia sustabdytu kadru, kuriame matome stambų kurį laiką artėjusios prie kameros mergaitės veido planą (4 pav.). Su šiais vaizdais, kurie tarsi ateina iš vadinamosios lietuvių poetinės dokumentikos tradicijos (Robertas Verba, Henrikas Šablevičius ir kt.), įvyksta savotiškas lūžis – visažinis etnografas pasišalina, lieka stebėtojas, kuris, užuot užsiėmęs tradicine etnografija, tiki kino galia parodyti tai, ko neįmanoma įvardinti.

„Tofalarija“ osciliuoja tarp etnografinės ir poetinės dokumentikos (taip, kaip ji suprantama lietuviškos dokumentinės tradicijos rėmuose). Nors filme nėra pagrindinio(-ės) veikėjo(s) ar veiksmis paremtu siužeto, o naratyvą iš esmės keičia užkadrinio balso pasakojimas apie tofalarus, kuris formuoja žiūrovo(-ės) lūkesčius ir supratimą apie rodomą kultūrą, filme pirmiausia atsiskleidžia Barto kaip etnografo žvilgsnis. Režisierius, nekritiškai ir nesąmoningai perimdamas imperijos žvilgsnį į savo pavaldinius, žvelgia į Tofalariją ir tofalarus iš dominuojančios galios pozicijų, nors ir akcentuoja prarastą kultūrą, t. y. turi gerus ketinimus. Būtent ši išvada – tofalarų kultūra išnyksta – tampa filmo išeities tašku.

Gana simptomiška, jog „Tofalarijoje“ taip ir neišgirstame, ką apie savo kultūrą ir jos būklę mano patys tofalarai. Filme jie neturi balso, jiems nesuteikiamas aktyvus vaidmuo, tarytum būtų nepasitikima jų gebėjimu patiems papasakoti apie savo kultūrą. Augé apibūdina antropologinę vietą kaip „prasmės principą žmonėms, kurie joje gyvena, ir suprantamumo principą asmeniui, kuris ją stebi.“<sup>228</sup> Žiūrint „Tofalariją“, neišvengiamai susidaro asimetrinis įspūdis, kad tofalarai yra susvetimėję su savo gyvenamąja vieta, t. y. iš antropologinės vietos ji jiems tapo ne-vieta, kurią gali apibrėžti ir *paaiškinti* tik išorinis stebėtojas, taigi pašalietis, kuriam tofalarai tarsi delegavo šią galią. Antai ir Mancovas, nors kalba apie „Mūsų nedaug“, teigia, jog tofalarų tauta išmiršta, kadangi jie

---

<sup>228</sup> Augé, 1995, p. 52.

„nebeturi jėgų kurti savojo gyvenimo „istorijos““<sup>229</sup>. Taigi papasakoti jų „gyvenimo istoriją“ už juos gali tik kiti – privilegijuoti pasakotojai iš Vakarų. Šiuo atžvilgiu Bartas, prisiimdamas tokio pasakotojo vaidmenį, atliepia procesą, vykstantį nuo XVIII a., kai iš vakarų atvykusieji ėmė pirmąsyk tirti tofalarų kultūrą ir vėliau ją pristatyti vakariečiams. Toks Barto santykis su šia kultūra neišvengiamai lemia tam tikrą egzotizavimo mastą, kai paskiri faktai yra pateikiami kaip arbitrali tiesa<sup>230</sup>, o patys tofalarai pristatomi iš tradicinės ar veikiau anachronistinės etnografinės perspektyvos nekvestionuojant vakarietiško naratyvo.

Nors šiuolaikiniai etnografai ir etnografės, nepaisant jų ideologinės pozicijos, reikia manyti, „Tofalariją“ vertintų kritiškai, vis dėlto, žvelgiant iš istorinės perspektyvos, šis filmas, deklaruodamas rūpestį dingstančiai tofalarų kultūrai, atliepia vieną iš pradinių etnografinio kino intencijų – su kino aparatu fiksuoti ir taip išsaugoti tai, kas neišvengiamai nyksta istorinių procesų eigoje. Kaip buvo rašyta I-oje dalyje, toks kinas vėliau imtas vadinti išsaugojimo etnografija<sup>231</sup>, taigi „Tofalariją“, siekiančią parodyti ne tai, ko nebėra, bet tai, kas yra buvę, tiek diegetiniame lygmenyje (užkadrinis balsas nuolatos pabrėžia, kad tofalarų kultūra ties išnykimo riba), tiek kontekstualiai galima laikyti tokio pobūdžio filmu.

Maža to, šiame filme galima įžvelgti ir dar vieną grynai su kino medija susijusį reiškinių. Kai filme rodomi piešiniai ant uolų, užkadrinis balsas sako:

*Dabar jie nubluko, nusitrynė. Jų beveik nesimato. Tik naudojant gumos kljus ir kaproninę virvę galima piešinius paruošti filmavimui.*

Ir vis dėlto jie yra matomi: dėl paprasčiausios žmogaus pastangos – technologinės ir gnoseologinės – juos pamatyti. Šį teiginį galima ekstrapoliuoti toliau: į kino juostą, kad ir instrumentiškai, užfiksavus tofalarus, prieš tai nematomi žmonės virto matomais<sup>232</sup>. Deja, nebuvo žengtas dar vienas žingsnis – tofalarai, įamžinti kino juostoje, liko bebalsiais anonimais – egzotišku kultūriniu vienetu.

---

<sup>229</sup> Манцов, 1997, p. 28.

<sup>230</sup> Tarkime, filme režisierius teigia, kad *tofa* reiškia žmogus, nors iš tiesų jis nieko nereiškia, kaip jau rašyta ankstesniame skyriuje, tai etnonimas.

<sup>231</sup> Pirmosios tofalarų ir jų gyvenamojo pasaulio fotografijos, anot Rasadino, atsirado tik XX a. pradžioje – V. N. Vasiljevo 1910 metų straipsnyje apie tofalarus buvo publikuota 16 nuotraukų (Рассадин, 2005, p. 9). Taigi filmas patenka į tą pačią išsaugojimo paradigmą kaip ir šios fotografijos, kurios buvo daromos pirmiausiai siekiant mokslinių tikslų, o ne meninių.

<sup>232</sup> Šią interpretaciją galima taikyti ir vėlesniems Barto filmams, pavyzdžiui, „Septyniems nematomiems žmonėms“, nes režisierius iš principo savo filmų subjektais renkasi visuomenės paraštėse esančius individus. Vis dėlto, kaip bus parodyta kitame skyriuje, ši pastanga pamatyti Kitą „Mūsų nedaug“ ganėtinai komplikuojasi.

Anot Barto, „Tofalarija“ buvo pakviesta į UNESCO kino festivalį, tačiau sovietų valdžia (Goskino) filmo į užsienį neišleido, nes režisierius atsisakė iškirpti scenas, kuriose tofalarai vaizduojami kaip vargetos, gyvenantys visiškame skurde<sup>233</sup>. Nors Sovietų Sąjungoje tai buvo gana dažna ir patogi priežastis ne tik neišleisti filmo į užsienio festivalius, bet ir apskritai nerodyti jo Sąjungos kino teatruose, t. y. „paguldyti filmą ant lentynos“, Barto versija yra kvestionuotina, nes „Tofalarijos“ premjera Lietuvoje įvyko tik po 30 metų – 2016 m. kino festivalyje „Kino pavasaris“. Maža to, ta proga skaitmenizuotas ir dalinai restauruotas filmas tapo 5 min. trumpesnis – tai, ko režisierius nepadarė tada, padarė – dabar. Po filmo parodymo festivalyje jis vėlei tarsi pradingo – tapo viešai neprieinamas. Tarytum pats filmo autorius būtų nusprendęs jį užmiršti (įdomu ir tai, kad, kaip rašyta įvade, Barto kūrybos tyrinėtojai kone vienbalsiai jo debiutiniu filmu laiko 1990 m. sukurtą filmą „Praėjusios dienos atminimui“), nes, neakademiškai tariant, tąsyk jam nepavyko išvartyti Tofalarijos šmėklų: „Kas man tikriausiai nebeduos ramybės iki gyvenimo galo ir aš niekaip negalėsiu išmesti iš savęs.“ Galbūt todėl Bartas nusprendė po dešimties metų grįžti į Tofalariją – trečiajai ekspedicijai į šią vietą – tik šįsyk kurti radikaliai kitokį filmą.

### ***„Mūsų nedaug“: Tofalarija kaip ne-vieta***

Tofalarų maldos („Mes priėjome tave, Didysis upeli, mūsų daug ir tolimas mūsų kelias“), kurią ištarus „Tofalarijoje“ tarsi uždaroma verbalinė filmo plotmė, žodžiai „mūsų daug“ savitai – kaip parafrazė – atliepia po dešimties metų sukurtą filmą „Mūsų nedaug“. Kaip jau rašyta prieš tai, tofalarai – mažiausia skaičiumi etninė Rusijos grupė, taigi Bartas kone tiesiogiai komentuoja savo kito filmo pavadinimu šią situaciją. Vis dėlto būtų klaidinga žvelgti į „Mūsų nedaug“ kaip į savotišką „Tofalarijos“ tęsinį – tai du diametralūs filmai: pirmiausia todėl, kad vienas kuriamas pasitelkiant etnografinės dokumentikos, kitas – vaidybinio kino kūrimo strategija. Be to, jei „Tofalarijoje“ pats autorius, įsikūnijantis į visažinį pasakotoją, prisiima mediatoriaus tarp reprezentuojamos kultūros ir potencialių filmo žiūrov(i)ų funkciją, „Mūsų nedaug“ antropologas iš esmės yra nematomas: į tofalarų kultūrinį bei kasdienį gyvenimą duris atveria (ir lygiai taip pat uždaro) pats filmas kaip meno kūrinys. Dėl šios sąlyginai paprastos priežasties gali susidaryti įspūdis, kad žiūrėdama(s) „Tofalariją“, kurioje tofalarų kultūra yra pirmiausia pristatoma verbaliai, apie tofalarus žiūrovė(-as) sužino nepalyginamai daugiau nei žiūrėdama(s) „Mūsų nedaug“. Bet ar tikrai daugiau ir tuomet ko daugiau? Šiame skyriuje būtent ir bus ieškoma atsakymų į šiuos klausimus.

---

<sup>233</sup> Coudray, 2010b.

„Mūsų nedaug“ siužetas yra sąlyginai elementarus, be to, paskiri epizodai, kaip įprasta ankstyvajam Barto kinui, nėra susaistyti aiškiais dramaturginiais priežasties-pasekmės ryšiais<sup>234</sup>. Apie protagonistę filme taip nieko ir neatskleidžiama. Kitaip tariant, žiūrovas(-ė) nesužino, nei kas ši mergina, nei ko ji ieško. McKibbinas svarsto, kad ji galbūt yra „antropologė stebėtoja“<sup>235</sup>. Kadangi filme nėra nieko, kas leistų patvirtinti tokią interpretacijos galimybę, reikia manyti, McKibbinas pasiduoda gnoseologiniam stereotipui – jei jau baltoji moteris atkeliauja pas atokiai nuo centro gyvenančius ne-baltuosius, vadinasi, ji gali būti tik antropologė. Savo ruožtu Laura Sinagra, viena pirmųjų apžvelgusi Barto filmus užsienyje leistame akademiniam leidinyje (tiesa, straipsnyje gausu faktologinių liapsusų, pavyzdžiui, Vilnius painiojamas su Kaliningradu), nors ir nebando spėlioti, koks yra „Mūsų nedaug“ protagonistės profesinis išsilavinimas, kelia mažai kuo filmo kontekste pagrįstą prielaidą, kad moteris atsidūrė tolimuosiuose Rusijos Rytuose, taigi tarp tofalarų, nes lietuvių režisierius tokiu būdu komentuoja savo tautiečių trėmimus į Sibirą Antro pasaulinio karo metu ir vėliau bei pabrėžia rasinę įtampą daugiaetninėje Sovietų Sąjungoje<sup>236</sup>. Pats Bartas savo pasirinkimą neatskleisti biografinių ar psichologinių detalių apie protagonistę aiškina taip:

*Mes nežinome, kaip ji ten atsidūrė. Kas nutiko prieš tai. Galime įsivaizduoti, kad jai prieš tai kažkas nutiko, kad visiškai viena vyktų į tokią vietą ir pan. [...] Aš to nepasakosiu, nes kiekvienas turi sukurti savo istoriją. Nenoriu, kad mano kinas būtų didaktinė istorija, kurią gali perskaityti laikraštyje. [...] Nėra prasmės tuomet filmuoti. Tai paskutinis dalykas, kurį norėčiau parodyti. O pagrindinė priežastis ta, kad vaizdas pats savaime sukuria daug. Ir didelė jo dalis – žmogus.*<sup>237</sup>

Taigi, vengdamas didaktiškumo, Bartas intencionaliai renkasi nepasakoti nei apie savo protagonistę, nei apie kitus personažus. Be to, filme nėra nei dialogų, nei vietovardžių, nei kokių kitų papildomų detalių, kurios leistų žiūrovui(-ei) identifikuoti, kur konkrečiai plėtojasi filmo veiksmas, kokie žmonės ten gyvena, apie kokią kultūrą yra kalbama ir pan. Vis dėlto, nors ši atoki vieta – didingą ir neaprepiamą gamtovaizdį kaip opoziciją žmonių apgyvendintai erdvei fiksuojantys kadrai iš malūnsparnio akivaizdžiai suponuoja didžiulį atstumą nuo civilizacijos – iš esmės galėtų būti bet kur

---

<sup>234</sup> Filmo protagonistė yra malūnsparniu atskraidinama į vidurį kalnų esantį kaimą, ten ji sutinka vietinį gyventoją, užsuka pas jį į svečius, vakare įvyksta išgertuvės, po kurių protagonistė, užpulta kelių girtų vyriškių, gindamasi įvykdo žmogžudystę ir yra priversta bėgti iš gyvenvietės, nors bėgti iš esmės nėra kur; paraleliai vystoma vietinių gyventojų meilės drama, kurios rezultatas panašus: vienas iš personažų yra nušautas.

<sup>235</sup> McKibbin, 2005.

<sup>236</sup> Sinagra Laura, Sharunas Bartas, *Exile Cinema. Filmmakers at Work Beyond Hollywood*, ed. Michael Atkinson, Albany: State University of New York Press, 2008, p. 90.

<sup>237</sup> Coudray, 2010b. (Versta iš anglų kalbos, kadangi režisierius pasakoja apie filmą ne lietuviškai, o angliškai.)

didžiulėje buvusios Sovietų Sąjungos teritorijoje<sup>238</sup> (vėlgi istorinis laikotarpis nėra aiškus – veiksmas gali vykti tiek prieš, tiek ir po Sovietų Sąjungos griūties), o protagonistės motyvai – bet kokie, iš karto aišku, kad ši kelionė nėra tipiška bent jau keliais aspektais. Visų pirma, protagonistė keliauja viena, be kita ko, menkai pasiruošusi atšiaurioms tenykštėms sąlygoms (vadinasi, tai nėra nei turistinė išvyka, nei, sakykime, mokslinė ekspedicija). Antra, vietiniai gyventojai, su kuriais ji susiduria, yra ne-vakariečiai (iš kontekstualios informacijos – filmo anotacijos, interviu etc. – žinoma, kad tai – tofalarai), taigi, net ir atsizvelgus į niveliuojančią Sovietų Sąjungos politiką pilietinio tapatumo atžvilgiu, skirtumas tarp jos ir jų yra pernelyg akivaizdus, kad būtų nepastebėtas ir ignoruojamas.

Todėl filme iš karto užprogramuotos mažiausiai kelios binarinės opozicijos: civilizacija/gamta, kultūra/egzotika, svetima/pažįstama, užmarštis/atmintis, sava(s)/kita(s) ir pan. Šios opozicijos suponuoja neišvengiamą susidūrimą tarp protagonistės ir tofalarų. Jei „Tofalarijoje“ buvo akcentuojama nykstanti tofalarų kultūra, susidūrimas su kultūriniu Kitu tampa „Mūsų nedaug“ išeities tašku. Maža to, filme įvyksta savotiška inversija, nes šis kultūrinis Kitas, priešingai nei galima būtų pamanyti žinant kontekstualią informaciją, yra ne tik tofalarai, bet ir pati protagonistė. Jos kitybė „Mūsų nedaug“ pasireiškia mažiausiai dviem režimais: kaip moters (Kitos) ir kaip svetimšalės (kultūrinės Kitos). Jau filmo pradžioje šie du režimai aktyvuojami pasitelkus vieną iš ryškesnių filmo figūrų – senovo amžiaus vietinį gyventoją tofalarą (personažą nr. 2).

Tofalaras atjoja ant elnio prie trobelės, stovinčios šalia upelio, pririša gyvulius ir įeina vidun. Tuomet sėdasi prie stalo, susisuka papirosą, užsirūko ir nukreipia žvilgsnį į ant sienos kabantį plakatą, kuriame pavaizduota pozuojanti fotoaparatu nuoga baltaodė moteris (5 pav.). Tai maksimaliai atitrauktas nuo realybės, pagal erotinės ikonografijos taisykles sukonstruotas moters atvaizdas: jos kūnas yra tarsi iškirptas iš natūralios aplinkos (jei tokios būta), jį supa bespalvis fonas, maža to, dar yra įrėmintas juodame stačiakampyje. Senuko žvilgsnis tyrinėja, taigi apžiūrinėja (plakatas atrodo kaip tiesiogine ir perkeltine prasme nučiupinėtas): a) moters kaip Kitos kūną b) europidės kaip kultūrinės Kitos kūną c) nuogą moters kūną (kaip vujaristinio ir šiuo atveju veikiausiai adoruojančio žvilgsnio objektą) d) kūną kaip atvaizdą, taigi reprezentaciją. Tam tikra prasme permanentinė moters kūno fiksacija erotinio atvaizdo pavidalu idealiai išpildo nesąmoningą vyro troškimą paversti moterį jo viršenybę įkūnijančiu objektu – Kita, su kuria jis gali elgtis kaip tinkamas. Vis dėlto, sprendžiant

---

<sup>238</sup> Kaip straipsnyje „Marco Augė ir Gilles’io Deleuze’o erdvės diskurso atspindžiai Šarūno Barto kinematografijoje“ pademonstravo Šukaitytė, Barto filmus apskritai paranku analizuoti taikant Deleuze’o terminą *bet kokia erdvė* (pranc. *l’espace quelconque*), kadangi šių filmų erdvėvaizdžiai stokoja įprastų riboženklų, o joje veikiantys personažai, nebūdami vieni su kitais susieti, išgyvena radikalų vienišumo potyrį, kuris pasireiškia tuo, kad jie veikia stebi aplinką, nei ją veikia tradicine dramaturgine prasme. Anot Šukaitytės, esminis skirtumas tarp Augė pasiūlytos ne-vietos ir Deleuze’o bet kokios erdvės koncepcijų yra tai, kad „Deleuze’as šios anonimiškos erdvės nesieja vien tik su urbanistiniu moderniosios kultūros erdvėvaizdžiu (didieji prekybos centrai, viešbučių tinklai, oro uostai, stotys ir pan.), jam visų pirma ši erdvė yra tapsmo ir virsmų vieta – „molekulinė“ erdvė.“ (Šukaitytė, 2012, p. 137.)

iš ambivalentiškų tofalaro veiksmų plakate pavaizduotos moters atžvilgiu (žiūrėdamas į ją, jis pakelia tai vieną ranką, tai kitą, tarsi norėtų iš tiesų paliesti ir pajauti prieš jį esantį kūną arba lyg atliktų tam tikrą ritualinį – magišką – veiksmą), gali susidaryti įspūdis, kad ši Kita jam yra daugiau nei reprezentacija. Žinoma, moteris iš plakato niekada tofalarui neatsakys nei žvilgsniu, nei juo labiau veiksmu, ši Kita visam laikui liks tiesiog tyrinėjamu – nužiūrinėjamu – kūno atvaizdu. Kita vertus, filme ši plakate pavaizduota moteris atlieka metanaratyvinę funkciją: ji įspėja apie tai, kad pas tofalarą iš tiesų atvyksta – tarsi išlipa iš plakato – baltaodė moteris – Kita.

Kaip galima nuspėti, dėmesys vėlei nukreipiamas į protagonistę. Matome ją vidurkalnėje, sunkiai besileidžiančią akmeningu šlaitu žemyn (taigi pas tofalarus ji tiesiogine to žodžio prasme nusileidžia iš kitur). Kurį laikąėjusi pėsčiomis, moteris įsėda į visureigį, kurio vairuotojas paveža ją iki tofalarų gyvenvietės. Čia moteris susitinka su personažu nr. 2. Abu sėdi šalia vienas kito prie pamažu gęstančio laužo, rūko ir tyli (6 pav.). Tačiau susitikimas tėra formalus, kadangi nė vienas neparodo, kad sėdintysis greta kurį nors iš jų domintų (kaip jie susiję vienas su kitu, ar protagonistė keliavo būtent pas šį vyrą, ir panašūs klausimai nėra atsakomi). Protagonistė net ir sėdi pasisukusi į personažą nr. 2 profiliu, tarsi vengdama jo žvilgsnio. Tofalaras taip pat tiesiog sėdi ir į ją nė kiek nereaguoja, nors, atrodytų, turėtų būti priešingai. Susidaro įspūdis, kad santykis su šalie esančiu žmogumi yra grindžiamas abejingumu, t. y. abu personažai praktikuoja faktinį solipsizmą, pasireiškiantį egzistencinėje ir kultūrinėje plotmėje.

Neilgai trukus persikeliama į namo vidų. Mancovas pastebi, kad būtent čia filmo kadrai vis daugiau „užteršiami“, kadangi žmonės ima užpildyti interjerą<sup>239</sup>. Sugirgžda atveriamos durys ir į kambarį, kuriame yra jaunas vyras (personažas nr. 3), įeina senasis tofalaras, o paskui jį – ir moteris. Personažas nr. 3, taip pat tofalaras (pastarąjį, beje, vaidina japonų aktorius Hideshima Minoru), sprunka į kitą kambarį. Staigų jo pasišalinimą, be abejo, išprovokuoja protagonistė, tačiau priežastys nėra aiškios. Galima tik konstatuoti, kad jaunas vyras nusprendžia išbėgti iš kambario tuomet, kai pamato protagonistę, nes pirma, žvilgtelėjęs į personažą nr. 2, jis nė nesureaguoja. Taigi tai vienintelis aktyvus žvilgsnis, provokuojantis tam tikrus veiksmus. Tačiau jis nėra nukreiptas į Kitą, priešingai – tai savirefleksijos aktas, kai suvoki, kad gali būti pamatytas. Personažai nr. 1 ir nr. 2 lieka vieni kambaryje ir ima valgyti duoną. Moteris visu kūnu yra pasisukusi nuo senuko, taigi santykis tarp jųdviejų nesikeičia. Kadru sekama kaip ir prie laužo panaši: iš pradžių stambūs veido planai, po to – vienas bendras planas. Jie ir toliau vienas kito atžvilgiu demonstruoja atsainumą.

Tačiau staiga, jiems tebebūnant prie stalo, protagonistė (rodomas jos stambus planas) pakreipia galvą arčiau centro, užsimerkia, atsimerkia ir sukonzentruoja į kažką žvilgsnį. Nors ji sėdi

---

<sup>239</sup> Манцов, 1997, p. 29.

taip, kad jai neįmanoma matyti personažo nr. 2, tačiau kadru seką suponuoja, kad ji žiūri ne kur kitur, o į senuko veidą. Bartas teigia, kad stambus planas yra naudojamas beveik visuose filmuose, kadangi „tik stambiame veido plane mes aiškiai matome žmogaus emocijas“<sup>240</sup>, tačiau šiuo konkrečiu atveju (kelias minutes rodomas ekstremaliai stambus veido planas: akys ir aplink jas susiraukšlėjusi veido oda (7 pav.)) neįmanoma suprasti, kokios emocijos atsispindi personažo nr. 2 veide, vadinasi, jis nėra „perskaitomas“. Taigi ekstremaliai stambus tofalaro veido planas steigia paradoksalią situaciją: iš taip arti žvelgti į veidą ir matyti jį visą fokuse įmanoma tik todėl, kad žvilgsnis yra technologinės prigimties, t. y. medijuotas kino aparato, tačiau tuo pačiu, dėl sukonstruotų kinematografinių sąlygų, po kurio laiko intencija jį pažinti tiesiog pranyksta, tarytum veidas ištiktų jį žiūrintįjį ar žiūrinčiąją). Kaip pastebi kultūrologas ir filosofas Michailas Jampolskis, aptardamas stambaus plano naudojimą kine, stambaus plano „funkcija yra ne tiek rodyti herojų (kartais tik akis) iš šalies, bet kiek parodyti, jog herojus žiūri“<sup>241</sup>. Todėl Barto teiginys, kad šis kino estetikos elementas leidžia pamatyti žmogaus emocijas, yra antraeilis dalykas – reikšminga tai, kad tokiu būdu yra steigiamas intencionalus žiūrėjimo aktas.

Be kita ko, stambus tofalaro veido planas „Mūsų nedaug“ tarsi susišaukia su „Tofalarijoje“ irgi naudotu stambiu tofalaro veido planu (1 pav.). Kaip rašyta prieš tai, pastarajame filme senojo tofalaro veidas tarsi žymi ambivalentišką tofalarų kultūros būklę: senoji kultūra gali bet kurią akimirką išnykti. Iš dalies galima panašiai interpretuoti ir „Mūsų nedaug“ sceną – žiūrovė(-as) yra priversta(s) ilgai – nenatūraliai ilgai – žiūrėti į seną susiraukšlėjusį žmogaus veidą, kuris savo ruožtu žiūri į žiūrovę(-ą), taigi išnykstanti kultūra kreipiasi į ją ar jį. Perfrazuojant Cliffordą<sup>242</sup>, trikdantis autsaideris, žiūrintis tiesiai į kamerą, staiga atsiduria pačiame žiūrovo(-ės) žvilgsnio, taigi ir dėmesio, centre, vadinasi, nebeįmanoma išlaikyti saugaus atstumo. Žvilgsnį, žinoma, galima nusukti, galima paprasčiausiai užmerkti akis, bet tai juk reikštų kapituliaciją prieš vaizdą. Dar daugiau: tai reikštų sąmoningą nenorą matyti Kitą – marginalizuotą, nebylų, trikdantį.

Nors nėra aišku, ar protagonistė apskritai žiūrėjo į senojo tofalaro veidą – stambus veido planas žymi, jei ne pokytį personažų santykiuose, tai tam tikrą pokytį tiek žiūrovo(-ės) santykiyje su tuo, kas matoma, tiek naratyve. Pasikeitus kadrams, protagonistė nebesėdi už stalo, o stovi prie įėjimo į kitą kambarį, kurio vaizdinys yra tiek pat realus, kiek įsivaizduojamas. Kitaip tariant, protagonistės žvilgsnis įsteigia ir kinematografinę realybę. Kai ji nustoja žiūrėti ir įžengia į kambarį, šis pasikeičia, t. y. tampa toks, koks yra matomas kitiems ir kitoms. Lova tebestovi, langai tie patys, tačiau šviesa

<sup>240</sup> Brašiškis Lukas, Šarūnas Bartas – lietuvių kino filosofas, *bernardinai.lt*, 2009-11-06, <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2009-11-04-sarunas-bartas-lietuviu-kino-filosofas/34707>

<sup>241</sup> Jampolskij Michail, *Kalba-kinas-įvykis: kinas ir prasmės paieškos*, Vilnius: Mintis, 2011, p. 49.

<sup>242</sup> „Susitikimas su Else kažkoks kitoks: trikdantis autsaideris staiga atsiduria *pačioje* buržua namų erdvėje. Atstumo išlaikyti neįmanoma.“ (Clifford, 2006, p. 18.)

kitokia, be to, nebėra prieš tai buvusių eglučių, ant grindų guli išplėšytais lapais žurnalas. Ji pasilenkia prie jo, ima vartyti, tačiau staiga išgirdusi žingsnius suklusta ir pasukusi galvą pažvelgia sau per petį. Netrukus pamatome, kad tai senolis pakilo iš savo vietos tam, kad iš kailinių kišenės pasiimtų degtinės butelį. Ji atsigula į lovą, o senolis išgėręs užsnūsta prie stalo.

Name atsiranda daugiau žmonių. Protagonistė atsirėmusi į sieną, jos veidas ir vėl filmuojamas stambiu planu. Akys žvelgia į dešinę pusę, tačiau kur iš tiesų yra nukreiptas jos žvilgsnis? Kitame kadre regime naują personažą, o fone vaikštineja personažas nr. 3. Pastarasis į nieko nekreipia dėmesio, tiesiog lėtai vaikšto pirmyn atgal. Kitas kadras paaiškina erdvės struktūrą: moteris stovi prie įėjimo į kambarį, kurio viduje yra du vyrai. Nors jie vienas kito nemato, tačiau visi trys yra savotiškai susieti: juos jungia bendras erdvėlaikis. Kito egzistavimas tampa svarbiu erdvėlaikio komponentu, todėl jų žvilgsniai, vaizdžiai tariant, yra virtę ausimis. Personažas nr. 3 staiga sustoja ir atsisuka tiesiai į kamerą arba įėjimą į kambarį. Jis nieko nedaro, tiesiog pasižvalgo, tarytum kažką mąstyty, kažko lauktų. Veikiausiai moters buvimas jam yra žinomas. Vaizdų choreografija suponuoja tiesioginio kontakto atsiradimo galimybę: jo žvilgsnis ir jos žvilgsnis tarsi susitinka prie įėjimo į kambarį. Visgi nei ji, nei jis neperžengia durų slenksčio – esamas, pabrėžtinai vengiant vienas kito, santykis į nieką neišsirutuliuoja, o protagonistė lieka atsargios stebėtojos pozicijoje. Tokį jos vaidmenį užtvirtina tolimesnis beveik dešimt minučių trunkantis išgertuvių epizodas, kuriame ji tiesiogiai nedalyvauja, nors iš dalies pasilieka toje pačioje – namo – erdvėje.

Apšnerkštame kambaryje – žmonių, balsų ir žvilgsnių chaosas: vieni vaikšto, kiti dainuoja ar šoka, kažkas burba sau panosėje, dar kažkas valgo konservus. Mizanscena tarsi suponuoja, kad šie žmonės nebeturi prasmingo pasakojimo, jų pasaulis persmelktas erozijos ir tik alkoholis dar sugena juos į vieną krūvą. Tai iš esmės atitinka Barto ir daugelio kitų, susidūrusių su tofalarais, požiūrį, kurį aiškiai perteikia Dikčiuvienė:

*Runq* (Barto kalė, kurią jis įsigijo Maskvoje pakeliui į Tofalariją – N. K.) *Šarūnas pasiėmė į Sibirą bazės saugumo sumetimais. Kaip sargą, nes žinojo tofalarų polinkį išgėrus brautis į namus per visus galus, o neišgėrus – prašyti alkoholio ar dar ko nors. Bet kuriuo metu, kiaurą parą. [...] Vietinių psichologija sunkiai nuspėjama. [...] Tofalarai pirko bet kokį alkoholį, nebuvo jam atsparūs, kaip ir indėnai. Prie vietos pririšta, nugirdyta klajoklių tauta.*<sup>243</sup>

Taigi nenuostabu, kad filme geriama tol, kol tai įmanoma fiziškai: kai kūnas nebegali daugiau gerti, baigiasi ir šventė. Vieni išsiskirsto, kiti čia pat ant grindų užmiega. Protagonistės stambus veido

---

<sup>243</sup> Matulytė, 2020, n. p.



planas dar kartą parodomas išgertuvių įkarštyje, po to matome ją jau nutilusiame kambaryje. Ji sėdi ant žemės ir rūko, šalia prie stalo sėdi kažkoks vyriškis. Minėtasis vyriškis bei dar vienas personažas žvelgia į moterį, o ji – į juos. Tai pirmas ryškus konfliktas filme. Vyrai kėsinaisi į moters kūną. Moteris, gerai suvokdama vyrų intencijas, ima kovoti už savo kūną. Kito kūną ji taip pat paverčia taikiniu. Protagonistė išsitraukia peilį ir čia konfliktas peržengia teorinius samprotavimus.

Jampolskis rašo, kad viena iš mirties kine ypatybių yra ta, kad „regime mirties akimirką – krintantį herojaus, kurį peršovė kulka, kūną, – bet nematome lavono. Jis dingsta iš filmo veikiamas kažkokios magijos. Mirtis kine nepagamina lavono – tai dar labiau pabrėžia jos maginį-simbolinį pobūdį.“<sup>244</sup> Čia – priešingai. Mirties akimirka nėra užfiksuojama, matome tik patį lavoną. Jokios magijos. Scena nufilmuota gana atsainiai, iš vieno taško, nėra siekiama visko parodyti ar sukurti papildomos įtampos. Jei ne kraujo dėmė, galima būtų pagalvoti, kad auka tiesiog girta užmigo vidury kambario. Emocinė įtampa yra perkeliama į etinį lygmenį. Akcentuojamos veikiau ne pačios grumtynės, o stebėtojų pasyvumas. Atsibunda personažas nr. 2, tačiau dėl girtumo nesugeba atsikelti. Konfliktą stebi ir personažas nr. 3, tačiau nesikiša ir lemiamą akimirką užsidengia akis. Kito matymas verčia priimti atitinkamą laikyseną, todėl šis išraiškingas gestas, primenantis vaikišką įsivaizdavimą, kad esi nematomas tuomet, kai pats nematai, parodo, kad bandoma išvengti atsakomybės Kito atžvilgiu.

Įvykdžiusi žmogžudystę protagonistė palieka kaimą. Atsidūrusi gamtoje, ji ieško pastogės, todėl juda į matytą filmo pradžioje tofalaro trobelę. Iš pradžių į namą įeina protagonistė, tačiau vėliau prie jos prisijungia ir personažas nr. 3, kuris taip pat sprunka nuo saviškių, tik jau dėl kitos priežasties (kokios, nėra aišku, tačiau paralelinė naratyvinė linija nurodo į santykių aiškinimąsi). Kai iš lauko atsiveria trobelės durys ir į vidų įeina personažas nr. 3, ji negali nepažvelgti – Kitas pirmiausia yra grėsmė. Supratusi, kad įėjusysis nekelia pavojaus, protagonistė užmerkia akis ir nusuka veidą. Šis vyras jai nieko nereiškia, tai paprasčiausiai judantis objektas. Todėl ryte, išeidama iš trobelės, ji nė neatsigręžia į ją palydintį žvilgsnį. Atrodo, kad naktį ji būtų praleidusi viena ir dabar už savęs nieko nepalieka. Šis neatsakytas žvilgsnis – tai santykio nebuvimo konstatavimas, kurį galutinai užtvirtina mirtis. Medžiotojas be jokios aistros ar neapykantos tiesiog užsitaiso šautuvą ir nušauna personažą nr. 3 į nugarą, kai šis geria prie upės vandenį. Lavoną kaip kokį daiktą nusineša srovė. Tuo tarpu protagonistę ištinka panašus likimas – į kalnus atslenka pūga, tačiau ji, nors ir mato virš jos skrendantį malūnsparnį, nėra pajėgi pasidaryti jam matoma ir tokiu būdu išgelbėta. „Taip atrodo pasaulis, – rašo Mancovas, – kuriame kultūra negyvena, kur taiga paverčia žmogiškąjį kūną akmenim ir dulke...“<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> Jampolski, 2011, p. 194.

<sup>245</sup> Манцов, 1997, p. 29.

Galima konstatuoti, kad „Mūsų nedaug“ yra konstruojamas kaip etnografinė fikcija, kurioje išėjimas tašku tampa tarpasmeninis bei kultūrinis susidūrimas. Šis susidūrimas vyksta ne kur kitur, o Tofalarijoje, kuri filme rodoma kaip ne-vieta. Protagonistė keliauja į tolimą ir sunkiai pasiekiamą kraštą, kuris kaip ir visos posovietinės erdvės patyrė dramatiškus pokyčius (žinoma, Tofalarijoje, kaip rašyta anksčiau, esminiai pokyčiai, privedę prie esamos būklės, prasidėjo daug anksčiau, t. y. pirmoje XX a. pusėje, kai vietiniai buvo priversti iš klajokliško gyvenimo pereiti prie sėslaus), tačiau su Tofalarija jos niekas nesieja: ji neįsigyvena ir nesusigyvena su vietine bendruomene, o tarsi praslydusi pro ją ir jos gyventojus bei gyventojas žvilgsniu (teisybė, už savęs palieka lavoną) keliauja tolyn, nors šis tolyn galiausiai pasiekia natūralų akligatvį – nepraeinamus kalnus.

Kaip pastebi Šukaitytė, šiuolaikiniuose filmuose, pirmiausia, aišku, atsiremiant į Barto kiną, anoniminiai erdvėvaizdžiai naudojami kaip naratyvinis elementas, kuriame vienaip ar kitaip įtraukiamos įvairios migracijos formos bei šiuolaikinio žmogaus judrumo formos<sup>246</sup>. Todėl filme „Mūsų nedaug“, atrodytų, visiškai pagrįstai suskliaudžiamos konkrečios geografinės nuorodos akcentuojant būtent „anoniminio erdvėvaizdžio“ kaip ne-vietos reikšmę. Vis dėlto Tofalarijos kaip ne-vietos statusas filme yra palaikomas dirbtinai – kinematografinėmis priemonėmis, todėl gali susidaryti klaidingas įspūdis, kad ne tik pašaliečiams(-tėms), bet ir patiems vietiniams gyventojams – tofalarams – Tofalarija yra virtusi ne-vieta. Iš tiesų Tofalarija iš kultūriškai autentiškos ar antropologinės vietos tampa ne-vieta arba „Tofalarija“<sup>247</sup> dėl kino aparato veikimo. Kitaip tariant, Tofalarija kaip ne-vieta egzistuoja tik kine.

Kadangi filme vietiniai nėra įgalinami ir įveiklinami (galima nebent išskirti tai, kad kai kurie iš jų filme vaidina, taigi tampa aktoriais), be to, negirdime jų, taip ir nesužinome, koks iš tiesų yra jų santykis tiek su gyvenamąja vieta, tiek su kultūra. Šukaitytė, analizuodama Barto filmus, teigia, kad žiūrovas(-ė) negirdi marginalizuotų bendruomenių atstovų kalbos, nes šie yra kolonijiniai subjektai (angl. *subalterns*), taigi negali kalbėti už save<sup>248</sup>. Tačiau tai yra konkretūs režisieriaus pasirinkimai įgyvendinant savo kinematografinę viziją. Dar daugiau: remiantis šia Šukaitytės prielaida, galima konstatuoti, kad filmas būtent ir užtvirtina jų kaip kolonijinių subjektų padėtį, užuot ieškojęs būdų, kaip juos emancipuoti, t. y. parodyti juos kaip politinius subjektus, turinčius balsą. Tuo pačiu komplikuojasi jų matomumas: jei „Tofalarijoje“ jie buvo matomi bent jau pasitelkus etnografinio žvilgsnio režimą, „Mūsų nedaug“ jie tampa veikiau rekvizitu, kuris yra režisuojamas pagal režisieriaus įgeidžius.

---

<sup>246</sup> Šukaitytė, 2012, p. 135.

<sup>247</sup> Kabutės šiuo atveju nurodo ne tiek į filmo pavadinimą, nors šiame kontekste tai irgi svarbu, kiek į fiktyvią – sukonstruotą kinematografinėmis priemonėmis – vietą, kuri neegzistuoja anapus ekrano.

<sup>248</sup> Šukaitytė, 2015, p. 115.

Vis dėlto, kaip minėta anksčiau, „Mūsų nedaug“ išsiskiria tuo, kad čia jokia forma nefunkcionuoja kalba (išskyrus, žinoma, paratekstą: pavadinimą ir įžanginius bei baigiamuosius titrus), taigi, priešingai nei „Tofalarijoje“, kurioje verbaliai perduodama informacija didžiąja dalimi formuoja žiūrovo(-ės) supratimą apie tofalarus, režisierius pasikliauja grynai vizualinėmis priemonėmis perteikti savo kinematografinę viziją apie kitą kultūrą. Todėl filme „Mūsų nedaug“ žodinę komunikaciją diegetiniame lygmenyje (tarp personažų), kuri įprastai paaiškina, kas ir kodėl vyksta, pilnai pakeičia žvilgsnis, tampantis vieninteliu agentu, leidžiančiu bent iš dalies suvokti, kas iš tiesų vyksta.

Ankstyvuose Barto filmuose žvilgsnis yra vienas reikšmingiausių elementų. Antai gana charakteringas ir iliustratyvus pavyzdys iš „Laisvės“ filmavimo užkulisių: „Va toks turi būt. Taip, taip. Va dabar tavo žvilgsnis geras. Šitas tavo žvilgsnis... Tau už nugaros sėdi Fatima ir žiūri kažkur į kitą pusę... Jis jau viską reiškia. Yra scena tarp jūsų dviejų.“<sup>249</sup> Filmo režisierius aiškina aktoriui Valentinui Masalskiui, kaip šis turįs *teisingai* žvelgti į savo partnerę – Fatimą Ennaflaoui (nors ji stovi už jo nugaros, taigi nepatenka į tiesioginį Masalskio regos lauką, be to, žiūri į priešingą pusę), kad tarp jų vaidinamų personažų atsirastų santykis. Panašią situaciją stebime ir „Mūsų nedaug“ – tik čia žvilgsnis, kaip pirmą kartą komunikacijos priemonė, žymi ne tik santykio buvimą arba nebuvimą, bet ir kultūros bei socialumo irimą, kurį ypač pabrėžia kalbos stoka.

Vienas pirmųjų į intersubjektinių santykių bei Kito apmąstymus žvilgsnio koncepciją įvedė prancūzų filosofas Jeanas-Paulis Sartre'as, kuris teigė: „Jei Kitas iš principo yra tas, kuris į mane žiūri, tuomet mes turime gebėti paaiškinti Kito žvilgsnio prasmę.“<sup>250</sup> Žvilgsnio Sartre'as nesuvokia konvencionaliai. Pirma, būtų klaidinga manyti, kad žvilgsnis nurodo tik į regėjimo organą – akis, kurios yra nukreiptos į kažką. Akys čia suprantamos ne kaip juslinis organas, o kaip tam tikra atrama žvilgsniui. Vyksta savotiška fenomenologinė redukcija, t. y. akys, žvelgiančios į tave, yra tarsi suskliaudžiamos. Kito žvilgsnis, eidamas priešakyje, Sartre'as daro išvadą, slepia jo akis<sup>251</sup>. Antra, žvilgsnis yra veikiau aptinkamas kaip tam tikras percepcijos laukas: girgždančios durys, šnopavimas už sienos, garuojantis ant stalo paliktas arbatos puodelis – visa tai gali būti suvokta kaip Kito žvilgsnis. Taigi, suvokti žvilgsnį reiškia įsisąmoninti, kad į tave yra žvelgiama, o ne identifikuoti žvilgsnį kaip objektą pasaulyje. Trečia, žvilgsnis nėra būtinai sietinas su konkrečiu Kito buvimu šalia tavęs. Žvilgsnis visų pirma yra tarpininkas, nukreipiantis tave-subjektą į tave-objektą. Taigi būtiškumams Sartre'o koncepcijoje yra susijusi su Kito žvilgsniu, kuris slepia Kito objektiškumą ir

---

<sup>249</sup> Coudray, 2010a.

<sup>250</sup> Sartre Jean-Paul, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, New York: Philosophical Library, 1956, p. 257.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 258.

priverčia tave, viena vertus, suvokti save kaip esantį objektu Kitam, antra vertus, suvokti Kito subjektiškumą. Vis dėlto Sartre'o ontologinėje filosofijoje egzistuoja permanentinis konfliktas, kuris remiasi tavo objektiškumu Kitam arba Kito objektiškumu tau, todėl žvilgsnis tampa šio konflikto pagrindiniu įrankiu. Kaip pastebi Nijolė Keršytė, Sartre'as vadovaujasi metafiziniu-ontologiniu prietaru, kad „tik tas, kas matoma, iš tiesų yra“<sup>252</sup>. Tačiau šis ontologinis prietaras, išskyrus išimtinis atvejus, beveik neatsiejamas nuo kino kaip medijos. Būtent todėl analizuojamame Barto filme ši žvilgsnio problematika tampa ne tik teorinė, bet ir empirinė<sup>253</sup>.

Paradoksalu ir tai, kad Sartre'as iš tiesų bandė spręsti solipsizmo problemą, t. y. siekė parodyti, kad intersubjektiniai santykiai nėra redukuojami vien į pažinimo aktą, o santykis tarp tavęs ir Kito yra ne abstraktus, bet konkretus, tačiau „Mūsų nedaug“ atveju galima įsitikinti, kad tam tikromis kinematografo modeliuojamomis sąlygomis viskas kaip tik susiveda į solipsizmą, nes Kitas, kad ir žiūri į tave, kad ir yra sutinkamas, vis viena gali išlikti tik objektu tarp kitų objektų. Kaip teigia Novikova, filme „Mūsų nedaug“ juntama ir matoma „betiksliskumo atmosfera, dvasinis nuopuolis ir moralinė degradacija“<sup>254</sup> būtent ir sudaro sąlygas solipsizmui. Be kita ko, kultūrinis susidūrimas tarp vietinių ir atvykėlių, pasibaigęs vieno iš jų mirtimi, tik dar labiau užtvirtina solipsistinį būvį. Sartre'as rašo: „Kito mirtis konstituoja mane kaip nepataisomą objektą, visiškai kaip ir mano paties mirtis.“<sup>255</sup> Taigi nužudymas nėra išeitis iš konfliktinių santykių tarp tavęs ir Kito, šis kraštutinis veiksmas kaip tik galiausiai sugrąžina prie pirminio taško.

Maža to, filme solipsizmas pasireiškia ne tik egzistencinėje plotmėje, taigi intersubjektinių santykių dinamikos kontekste, bet ir, žvelgiant iš etnografinės perspektyvos, kultūrinėje: solipsistui kita kultūra yra nereikalinga. Tofalarai kaip kultūrinis Kitas nebeturi ko pasiūlyti atvykėliui(-ei) iš šalies: jų kitoniškumas tėra formalumas, jų pasakojimai yra išsemti bei neįdomūs, kitaip tariant, šis Kitas stovi ant išnykimo ribos. Jei „Tofalarijos“ autorius galėtų būti pavadintas „kultūrinės homogenizacijos pranašu, apraudančiu sugriauntuosius tropikus“<sup>256</sup>, kuris, konstatuodamas tofalarų kultūros būklę kaip negrįžtamai prarastą, tarsi jaučia savotišką ilgesį tradicijos autentiškumui ir grynumui, tai jau „Mūsų nedaug“ tofalarų kultūrinį išskirtinumą galutinai pakeičia betiksliskumas ir prasmės nebuvimas: „[N]ėra jokio sugrįžimo atgal, nėra jokios esmės, kurią reikia atpirkti.“<sup>257</sup> Todėl režisierių domina ne tofalarai kaip konkrečios kultūros atstovai, net ne pati tofalarų kultūra, kaip galima pagalvoti žiūrint pirmąjį jo filmą, bet konkreti vieta – taigi, Tofalarija. Bent jau tol, kol bus

---

<sup>252</sup> Keršytė Nijolė, Kitas veidas, *Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*, Emanuelis Levinas, Vilnius: Aidai, 2001, p. 32.

<sup>253</sup> Daugiau: Kairys Narius, Žvilgsnis į Kitą. „Mūsų nedaug“ atvejis, *Fokuse: moterys Lietuvos kine*, sud. Lina Kaminskaitė, Natalija Arlauskaitė, Vilnius: Lapas, 2021, p. 272–297.

<sup>254</sup> Novikova, 2010, p. 13.

<sup>255</sup> Sartre, 1958, 412.

<sup>256</sup> Clifford, 2006, p. 16.

<sup>257</sup> *Ibid.*

sukurtas filmas – nors Bartas savo etnografinės pakraipos filmus kurdavo ilgai gyvendamas tose vietose, kur vykdavo filmavimai, jį su jomis siejo grynai pragmatinis, kad ir išėjęs laike, santykis. Heideris, kritikuodamas tokį interesuotų etnografinėmis temomis kino kūrėjų požiūrį, pavadino jį: *atvykau-nufilmavau-ir-greit-išvykau*<sup>258</sup>. Barto atveju yra tam tikra korekcija – žodis greitai galbūt ir išnyksta, tačiau visa kita lieka: *atvykau-nufilmavau-ir-išvykau*. Po „Mūsų nedaug“ premjeros į Tofalariją Bartas daugiau negrįžo, o kitas jo filmas, išėjęs lygiai po metų, vadinosi „Namai“.

---

<sup>258</sup> Heider, 2006, p. 5.

### III. ETNOGRAFIJA KAIP FIKCIJA: ALEKSEJAUS FEDORČENKOS „ŠOŠO“, „DIEVIŠKOS PIEVŲ MARIŲ ŽMONOS“ IR „STARTOS“

#### *Kinematografinio Fedorčenkos žaidimo taisyklės: tiesa ir pramanas*

Kaip buvo rašyta ankstesnėje dalyje, analizuotose Barto filmuose, kuriems būdingas stebėjimo kino stilius, taigi minimalus naratyvas, vaizdų asociatyvumas ir lėtas ritmas, sutelkiamas dėmesys į dabartį: tik „Tofalarijos“ atveju yra veikiau verbaliai konstatuojama, kad tofalarų kultūra išnyksta, o „Mūsų nedaug“ – fiksuojama degradatyvi tenykščių gyventojų padėtis iš esmės neekstrapoliuojant nei galimų priežasčių, nei pasekmių. Aleksejus Fedorčenko, Rusijoje gyvenantis režisierius, kiek vėliau nei Bartas, tačiau irgi savo filmuose nukreipė etnografinį – ir sykiu konceptualiai kritišką – žvilgsnį į išnykusias ar beišnykstančias Rusijos mažumų kultūras bei jų įvairiapusiškas apraiškas posovietiniu laikotarpiu. Pastarojo režisieriaus filmai, kaip ir Barto sulaukę tarptautinės sėkmės tiek estetiniu, tiek ir nagrinėjamų temų požiūriu, tyrinėja ne tik dabartį, bet ir praeitį, tuo pačiu atverdami galimybę modeliuoti Rusijos Federacijoje gyvenančių tautų ir jų kultūrų ateities scenarijus. Vystyti tokį įvairiapusišką santykį su laiku filmuose Fedorčenko įmanu tik todėl, kad jo prieiga esmiškai skiriasi nuo Barto – užuot apsiribojęs stebėjimu (ar stebėjimų pagrindu suformuotais komentarais), rusų režisierius konstruoja naratyvą, rekonstruoja (ar veikiau – sukuria) išnykusias kultūras ir – svarbiausia – eksplicitiškai remiasi fikcija kaip filmo išeities tašku.

Be kita ko, kaip minėta įvade, priešingai nei aptarti II-oje dalyje Barto filmai, Fedorčenkos „Šošo“, „Startos“ bei vėlesni „Dieviškos pievų marių žmonos“ ir „Revoliucijos angelai“ yra rusų rašytojo Deniso Osokino<sup>259</sup> prozos kūrinių ekranizacijos. Osokino, parašiusio filmų „Šošo“, „Startos“ ir „Dieviškos pievų marių žmonos“ scenarijus bei prisidėjęs prie „Revoliucijos angelų“ scenarijaus, kūriniai neišvengiamai padarė didelę įtaką ir Fedorčenkos filmų pobūdžiui<sup>260</sup>. Tačiau būtent todėl, kad tiek Bartas, tiek Fedorčenko naudoja skirtingas kinematografines prieigas ir strategijas kuriant etnografinės pakraipos ir turinio filmus, analizuojant šių menininkų kūrinius kaip atvejus galima susidaryti kompleksiškesnį vaizdą, kaip etnografiškumas galimai pasireiškia vaidybiniuose filmuose

---

<sup>259</sup> Režisieriaus ir Osokino bendradarbiavimas prasidėjo 2004 m., kai Fedorčenko perskaitė šio rašytojo prozą rusų kalba leidžiamame literatūros žurnale. Su kino specifika iš praktinės pusės Osokinas jau buvo susipažinęs dar prieš bendradarbiavimą su Fedorčenko, kadangi kartu su etnografinių filmų režisieriumi Edgaru Bartenevu 2003 m. sukūrė trumpametražį dokumentinį filmą „Odia“ (Одья) apie vieną iš Rusijos etninių mažumų – komius ir jų kultūrą. Tiek Bartenevą, tiek Fedorčenko būtent ir sudomino rašytojo kūryboje plėtojamos etnografinės temos.

<sup>260</sup> Be kita ko, kalbant apie Fedorčenkos ir Osokino bendradarbiavimą, svarbu paminėti ne tik tematinį (Rusijos kultūrinių mažumų pasaulis) ir politinį (antinacionalistinio rusiško identiteto konstrukcija) bendravardiklius, bet ir stilistinį panašumą – tiek Osokino proza, tiek Fedorčenkos filmai savo prigimtimi yra postmodernistiniai, taigi abu kūrėjai, vaizdžiai tariant, rėmėsi tuo pačiu *logos*, nors jų išraiškos priemonės ir skyrėsi.

ir ar tokius filmus galima apskritai traktuoti kaip etnografinio kino pavyzdžius, praturtinančius antropologijos diskursą.

Fedorčenkos sukurti filmai, pradėdant nuo debiutinio ilgametražio vaidybinio filmo „Pirmieji mėnulyje“ (*Первые на Луне*, 2005), yra rodomi užsienio festivaliuose, gauna apdovanojimus tiek pačioje Rusijoje, tiek svetur, yra plačiai aptarinėjami kino kritik(i)ų (Lietuva – ne išimtis, nes su šio režisieriaus filmais yra supažindinama(s) ir Lietuvos kino festivalių lankytoja(s)). Toks dėmesys veikiausiai neturėtų stebinti: valstybės remiamų patriotinių pseudofantastinių karinių daugiabiudžėčių filmų (kaip antai: Nikitos Michalkovo, Fiodoro Bondarčuko, Timuro Bekmambetovo filmai) bei gausiai gaminamų nostalgiskų romantinių komedijų fone Fedorčenkos kūriniai reprezentuoja tokį šiuolaikinį Rusijos kiną, kuriame yra išreikšta autorinė vizija ir kuriame iš istorinės, politinės ir etnografinės perspektyvų yra savitai – iš esmės postmoderniai<sup>261</sup> – reflektuojama dabartis siekiant polemizuoti su dominuojančiais šiuolaikiniame Rusijos kine naratyvais. Kaip teigia analizuodama „Startas“ Michailova, Fedorčenko konstruoja įsivaizduojamą išnykusios merių tautos identiteto modelį kaip laisvą nuo ksenofobijos, agresijos ir didybės manijos, asocijuojamų su imperinėmis idėjomis, ir taip tarytum tęsia pradėtą pirmaisiais dokumentiniais filmais ginčą su rusišku nacionalizmu<sup>262263</sup>. Tai viena iš tikėtinų priežasčių, kodėl, kaip rašyta įvade, jo kinematografiniai darbai savo ruožtu paskatino savotišką etnografinį posūkį posovietinės erdvės kino lauke (matyt, ne mažiau svarbu ir tai, kad jie sulaukė pripažinimo ir apdovanojimų tarptautiniuose festivaliuose).

Fedorčenko kine debiutavo 2002 metais filmu „Davidas“. Tai dokumentinis filmas apie išsigelbėjusį iš nacių ir sovietų koncentracijos stovyklų minskietį žydą vardu Davidas (holokausto temą režisierius pratęs filme „Anos karas“ (*Война Анны*, 2018)). Antrasis filmas, „Balto kapo vaikai“, pasirodęs po metų, 2003-iaisiais, taip pat dokumentinis, nagrinėja panašią temą: Stalino nuosaku ištremtų į Kazachstaną etninių grupių (ukrainiečių, lenkų, korėjiečių, čėčėnų) likimą. Taigi, jau pirmuose filmuose išryškėja jo susidomėjimas valstybinę/imperinę priespaudą ir trėmimus patyrusiomis etninėmis Rusijos mažumomis ir apskritai kitomis kultūromis. Nors debiutinio

---

<sup>261</sup> Pavyzdžiui, Maria Bezenkova ir Xenia Leontyeva teigia, kad Fedorčenkos „Startos“ yra postmodernus kūrinys, nes kiekvienas šio filmo kadras, epizodas yra tam tikra nuoroda, modelis ar citata į jau egzistuojančias menines paradigmas. (Bezenkova Maria, Leontyeva Xenia, *The Global and the National in Post-Soviet Russian Cinema (2004–2012)*, *A Companion to Russian Cinema*, ed. Birgit Beumers, Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, Inc., 2016, p. 242.) Šį teiginį galima pritaikyti ir kitiems Fedorčenkos filmams, kuriems būdingi tokie postmodernaus kino elementai, kaip antai: ironija, pastišas, kultūrinis sinkretizmas, vienos tiesos nebuvimas, manipuliacija atpažįstamas kultūriniais ženklais ir t. t.

<sup>262</sup> Михайлова, 2013, p. 227.

<sup>263</sup> Antai iškalbingas Fedorčenkos atsakymas į klausimą, kas jam yra gimtinė: „Jei apie mano gimtinę spręstume iš mano filmų, ji neturi sienų...“ (Бондаренко Наталья, Алексей Федорченко: "Меря - синоним заветного в каждом из нас", *Журнал «Огонёк»*, № 34 (5143), 2010-08-30, [http://www.merjamaa.ru/news/aleksej\\_fedorchenko\\_merja\\_sinonim\\_zavetnogo\\_v\\_kazhdom\\_iz\\_nas/2010-09-01-67](http://www.merjamaa.ru/news/aleksej_fedorchenko_merja_sinonim_zavetnogo_v_kazhdom_iz_nas/2010-09-01-67))

Fedorčenkos vaidybinio filmo „Pirmieji mėnulyje“ pagrindinis objektas ir tema nėra tiesiogiai susiję su etnografija kaip tokia, tačiau jau šiame filme išsikristalizuoja tam tikros būdingos šio režisieriaus stilistikai ypatybės, kurias jis toliau kultivuoja savo vėlesniuose filmuose, taigi yra aktualios ir šio tyrimo rėmuose. Antai ir Alexanderis Prohorovas filmą „Pirmieji mėnulyje“ susieja su ankstesniais režisieriaus dokumentiniais filmais ir visų jų estetiką bei tematiką, įskaitant net ir paties Fedorčenkos karjerą, prasidėjusią po Sovietų Sąjungos žlugimo, įvardija *išlikimo* (angl. *survival*) terminu<sup>264</sup>.

Tai, kad Fedorčenko yra artima dokumentinio kino stilistika ir jis yra puikiai susipažinęs su specifine tokio kino problematika, galima įsitikinti atidžiau pažvelgus į „Pirmieji mėnulyje“. Šiame filme režisierius naudoja specialiai filmui studijoje ar lokacijose nufilmuotą kvazi-archyvinę medžiagą, kurią dėl įtikinamumo efekto kartais pramaišiu montuoja su kitų dokumentinių ir vaidybinių filmų ištraukomis (pvz., Vasilijaus Žuravliovo „Kosmininė kelionė“ (*Космический рейс*, 1936)). Taip pat filme atsiranda vienaip ar kitaip susieti su pagrindiniais filmo personažais netikri liudininkai (t. y. aktoriai), kurie neva duoda filmo režisieriui (irgi aktoriui) interviu. Be kita ko, pats „režisierius“ dar ir komentuoja užkadriniu balsu tai, kas rodoma, taigi, atlikdamas neva neutralaus komentatoriaus funkciją, užtikrina tiesos garantą ten, kur prasilenkiama su istorine ir technologine logika. Apskritai filmas sukonstruotas kaip mokumentikos žanro kūrinys, kurio pagrindas – fiktyvi istorija – tarytum viskas vyko iš tikrųjų – apie sovietų bandymą 1938 m. nuskraidinti žmogų į mėnulį. Taigi apie Sovietų Sąjungos kosmoso programos pradžią ketvirtajame XX a. dešimtmetyje, ar tiksliau – apie tai, kaip konstruojami mitai apie Sovietų Sąjungos modernizaciją, kurios apoteozė, žinoma, buvo kosmoso programa. Šis Fedorčenkos filmas meistriškai apsimitinėjo esąs dokumentinis, kurio faktišku patikimumu ir realumu patiklus žiūrovas ar žiūrovė iš inercijos ne visada abejojo. Kaip pastebi Lilia Nemchenko, „Pirmieji mėnulyje“ daliai žiūrov(i)ų ir kritik(i)ų, galiausiai sužinojus, kad tai suvaidintas filmas, iššaukė tiek pasimetimą, kaip reiktų jį suprasti ir vertinti (simptomiška, kad filmas skirtinguose festivaliuose buvo nominuotas ir net gavo apdovanojimų tiek dokumentinio, tiek ir vaidybinio kino kategorijose), tiek ir pasipiktinimą, kad režisierius išjuokia šlovingą Sovietų Sąjungos kosminių skrydžių programos istoriją<sup>265</sup>.

Kita vertus, didžioji dauguma kritik(i)ų ir kintyrinink(i)ų (Nemchenko, Alexanderis Prohorovas, Daria Kabanova<sup>266</sup>, Natalija Majsova etc.), priešingai, pabrėžė filmo novatoriškumą demitologizuojant bei dekonstruojant Sovietų Sąjungos istorinius naratyvus pasitelkiant anksčiau

---

<sup>264</sup> Prokhorov Alexander, *The Redemption of Lunar Reality: Aleksei Fedorchenko's First on the Moon* (Pervye na lune), 2005, *New Russian Cinema. KinoKultura*, Issue 11, 2006, <http://www.kinokultura.com/2006/11r-firstmoon2.shtml>

<sup>265</sup> Немченко Лилия, Мокьюментари: семантика и прагматика (на материале фильмов А. Федорченко и М. Местецкого), *Филологический класс*, 1(51), 2018, p. 138, <https://core.ac.uk/download/pdf/159242714.pdf>

<sup>266</sup> Kabanova Daria, Mourning the Mimesis: Aleksei Fedorchenko's First on the Moon and the Post-Soviet Practice of Writing History, *Studies in Slavic Culture*, 10, 2012, p. 75–93, <http://www.pitt.edu/~slavic/sisc/SISC10/docs/kabanova.pdf>



beveik neplėtotą posovietiniame kino lauke mokumentikos žanrą kaip postmoderniai ironišką žvilgsnį į imitacijos imitaciją. Todėl galima teigti, kad režisieriaus pasirinkimas režisuoti pirmąjį savo ilgametražį filmą kaip mokumentikos žanro kūrinį, kuris pagal apibrėžimą provokuoja, absurdizuoja ir kvestionuoja stereotipišką įsivaizdavimą, koks yra ir turėtų būti medijos ir tikrovės santykis, byloja apie Fedorčenkos siekį kritiškai reflektuoti konvencionaliai suvokiamus ir traktuojamus reiškinius bei išardyti tokias kinematografinės reprezentacijos formas, kurios griežtai atskiria tai, kas apibrėžiama kaip pramanas ir kaip tikrovė. Pasak paties Fedorčenko:

*Mes nenorėjome nei per daug slėpti savo pramaną, nei iš karto jį atskleisti. Kad nebūtų nei per didelio pasitikėjimo, nei per didelio nepasitikėjimo. Kad žiūrovai galėtų savarankiškai priėti prie išvadų. Kad jie patys atspėtų žaidimo taisykles ir nuspręstų, ar žaisti jiems pagal šias taisykles, ar ne.<sup>267</sup>*

Be kita ko, Majsova, remdamasi provincijos konceptu, kurį supranta kaip struktūrinę filmo ypatybę, žyminčią dinamiškus santykius tarp centro ir periferijos, atkreipia dėmesį, kad Sovietų Sąjungos laikotarpiu kurtuose filmuose apie kosmosą provincija buvo vaizduojama kaip atsilikusi įvairiomis prasmėmis periferija, kurios vienintelė viltis – progresyvus centras, tačiau jau posovietiniuose filmuose provincija yra integruojama į patį centrą kaip *topos*, kuriame filmo personažai bando įgyvendinti – ir kartais įgyvendina – savo svajones<sup>268</sup>. Ne išimtis ir Fedorčenkos filmai, kuriuose centras nebėra vienpusiškai suvokiamas kaip progreso šaltinis. Režisierius atlieka savotišką inversiją: periferija tampa tarsi centro protezu – vieta, kurioje progreso nuostata yra apskritai dekonstruojama ir parodoma jos primityviai – dažniausiai per prievartos mechanizmus – palaikoma galios struktūra. Šis Fedorčenkos kūrybinis principas ypač akivaizdus ir aktualus jo etnografinės pakraipos filmuose, kuriuose žvilgsnis yra sutelkiamas į Rusijoje gyvenančių tautinių ir etninių mažumų padėtį bei jų kultūras. Viena vertus, jis savo filmus (pavyzdžiui, šioje dalyje analizuojamus filmus „Šošo“, „Dieviškos pievų marių žmonos“ bei „Startos“), kaip, beje, ir Bartas, kuria specifinėse, nutolusiose nuo centro lokacijose, kur gyvena ar gyveno ne rusų tautos, taigi vykdo tam tikrą lauko tyrimą. Kaip pabrėžia Augé, tai, „kas atitolę nuo tiesioginio teritorijos stebėjimo, atitolę ir nuo antropologijos“<sup>269</sup>. Antra vertus, pats gyvendamas ir dirbdamas ne Maskvoje, o Jekaterinburge, režisierius komplikuoja santykį tarp centro ir periferijos ir tuo pačiu kvestionuoja

---

<sup>267</sup> Матизен Виктор, Мы не полируем время, *Новые известия*, 2005-07-06, <https://newizv.ru/news/culture/06-06-2005/25646-aleksej-fedorchenko>

<sup>268</sup> Majsova, 2016, p. 13.

<sup>269</sup> Augé, 1995, p. 9.

etnografinio kino kaip kolonijinio fenomeno palikimą, kurio esmė – kaip buvo rašyta I-oje dalyje – priartinti prie centro geografiškai ir kultūriškai nutolusias kolonijas.

Taigi, jau debiutiniame Fedorčenkos filme „Pirmieji mėnulyje“ ne tik išryškėja režisieriaus ir vėlesniuose – etnografinės pakraipos – filmuose funkcionuojantys binariniai kodai: centras/periferija, atmintis/užmarštis, mitologizacija/demitologizacija, fikcija/tikrovė, tiesa/pramanas, sava/svetima, bet ir jo įsigilinimas į kino istoriją, estetiką ir ontologiją, pasireiškęs aktyviu dokumentinio ir vaidybinio kino ribų peržengimu ar net trynimu, kadangi į pačią dokumento sampratą Fedorčenko, anot Serguei Oushakine'o, žvelgia kaip į meninio įkvėpimo šaltinį, o ne kaip į autentiškumo įrodymą<sup>270</sup>.

### **„Šošo“: vaidybinis filmas, kuris bus žiūrimas kaip dokumentinis**

Fedorčenkos neortodoksiškas požiūris į tikrovės ir fikcijos, tiesos ir pramano santykį kine, ypač konvencionaliai suvokiamų dokumentinio ir vaidybinio kino stilistikų atžvilgiu, dar labiau išryškėja 2006 m. sukurtame vidutinio metro (60 min.) filme „Šošo“<sup>271</sup>, kuris tais pačiais metais vykusiame rusiškame kino festivalyje, skirtame tautinei kūrybai, tradicinei kultūrai ir etnografijai, gavo prizą „Už profesionalumą ir nestandartinę formą“. Nepaisant to, kad šio nedidelio biudžeto filmo idėjinis ir naratyvinis pagrindas yra literatūros kūrinys („Šošo“ yra Osokino apsakymo „Nauji batai“ (*Новые ботинки*, 2005) ekranizacija), taigi jį būtų galima priskirti vaidybinio kino kategorijai, režisierius, kaip ir metais anksčiau kurtame „Pirmieji mėnulyje“, ne tik gausiai naudoja etnografinius realybės „dokumentus“ (pavyzdžiui, scenos iš marių švenčiamos žiemos palydėtuvių šventės), bet ir pasitelkia dokumentinį režimą tam, kad užmaskuotų vaidybiniam kinui priskirtinus elementus. Taigi ne iš karto tampa aišku, kad filme veikiantys asmenys, t. y. vietiniai gyventojai ir gyventojos, yra režisieriaus viziją įgyvendinantys aktoriai, vaidinantys pagal iš anksto parengtą scenarijų. Fedorčenkos žodžiais tariant, „Šošo“ yra „vaidybinis filmas, bet žmonės jį žiūrės kaip dokumentinį.“<sup>272</sup>

<sup>270</sup> Oushakine Serguei Alex., Imaginary Documents: Inventing Traditions in Aleksei Fedorchenko's Cinema, *The Contemporary Russian Cinema Reader 2005 – 2016*, ed. Rimgaila Salys, Boston: Academic Studies Press, 2019, p. 139.

<sup>271</sup> Kai Semenova paklausė Fedorčenkos, koks jo mėgstamiausias filmas, šis pusiau juokais, pusiau rimtai atsakė: „Aleksejaus Fedorčenko „Šošo“. Tai dokumentinė pasaka marių kalba. Realus stebuklingas pasaulis, upatinga stilistika [...]. Raganiai, būrėjos, dievai, realybės estetizacija.“ (Семенова Ирина, Алексей Федорченко: Реальный волшебный мир, *Искусство кино*, 10, 2010, <https://old.kinoart.ru/archive/2010/10/n10-article13>) Kad „Šošo“ yra mėgstamiausias jo sukurtas filmas, Fedorčenko kartojo ir vėlesniuose interviu (pvz., Гольдберг Софья, Луна и Шошо, *Журнал "Эксперт"*, 2007-09-17, <https://expert.ru/siberia/2007/34/fedorchenko/>) Be kita ko, „Šošo“, lyginant su kitais vaidybiniais Fedorčenkos filmais, sulaukė mažiausiai dėmesio tiek iš žiūrov(i)ų, tiek iš kritik(i)ų bei kinotyrinink(i)ų.

<sup>272</sup> Гольдберг, 2007.

Vietomis fikcija filme pasireiškia gana eksplacitiškai, t. y. žiūrovė(-as) gali nuvokti, kad prieš jos ar jo akis surežisuota scena, kurioje pasirodo aktoriais ir aktorėmis tapę kaimo gyventojai, tačiau vietomis apie tam tikro epizodo fiktyvumo lygį galima spręsti tik vertinant filmą kaip visumą arba referuojant į identišką situaciją apsakyme. Pavyzdžiui, filmo pradžioje išvystame iš miško sniegu žirgliojantį vyriškį, kuris nešasi kojūkus – nors filme jis vaizduojamas kaip vietinis gyventojas, iš Osokino apsakymo ir pabaigos titrų žinome, kad tai – personifikuotas dievas Kugarnia<sup>273</sup> (išvertus iš marių kalbos – Penktadienis), kuris sekioja paskui filmo protagonistą – vyriausiąjį kaimo kugyžą<sup>274</sup>, vardu Kapitonas (aktoriaus tikrasis vardas toks pats, taigi greičiausiai jis buvo ir Osokino apsakymo prototipas), išsiruošęs į greta esantį didesnę miestelį pirkti naujų batų. Išskyrus tai, kad šis veikėjas užsiima keista veikla – vaikšto užsilipęs ant kojūkų (8 pav.), jokie požymiai neišduoda jo antgamtiškos prigimties – tarytum šis dievas, nesiskirdamas nei elgesiu, nei išvaizda nuo paprastų mirtingųjų, organiškai užimtų savo vietą žmonių pasaulyje<sup>275</sup>.

Jei Kugarnios dieviška prigimtis filme nėra išreiškiama, tai jau filmo pradžioje be šio veikėjo yra įvedami tokie, kurių išskirtinumas ir šiuo atveju fiktyvumas kelia mažiau abejonių, nors jų funkcijos filme paaiškėja tik ilgainiui. Kol Kugarnia eina apsnigtu lauku tilto per upelį link, visai šalia, apsnigtame medyje, tupi gyvūnu persirengęs žmogus, kuris groja į dūdmaišį panašiu instrumentu; netrukus ant tiltelio magiška – galima sakyti, meliesiška – atsiranda ir daugiau persirengėlių, kurie, pasikeitus keliems kadrams, jau šoka kitoje vietoje aplink dūmtraukiu kaip smuiku grojantį saviškį. Nors persirengėlių kostiumai ir kaukės yra veikiausiai gamintos pačių vietinių ir naudojamos nebūtinai tik filme, bet ir realybėje, tiek režisūriniai pasirinkimai, tiek šių veikėjų, netikėtai pasirodančių skirtingose scenose besirutuliojant filmui, vaidyba akivaizdžiai liudija, kad šis etnografiškumas yra sukonstruotas ir skirtas pirmiausia filmui kaip kūriniiui, t. y. veikiausiai šiais veikėjais personifikuojama žiema (pavyzdžiui, vienoje scenoje persirengėlis bando beprasmiškai, nepaisant pavasarinio atodėkio, prikasęs į kibirą sniego nuo žemės šį krauti ant namo stogo). Apskritai šiame kontekste šie persirengėliai gali būti aptariamami I-oje dalyje minėto Haddonso ekspedicijos metu nufilmuoto iniciacijos ritualo kontekste. Nepaisant to, kad tai akivaizdžiai

---

<sup>273</sup> „paskui autobusą ant žalio medžio kojūkų skuodžia kugarnia – kapitonas jos nemato. didysis penktadienis – kugarnia – šinšos kaimo giraitėje nerimastingas ir smalsus dievas – apsirėdęs margais senais rūbais. ne tai moteris – ne tai vyras. įvairiapusiškas labai – ar įvairiapusiška. kugarniai-penktadieniui labai svarbu kad kapitonas nuvyktų iki rajono centro ir nusipirktų gerus patogius nebrangius batus. ir grįžtų į šinšą – trečią valandą.“ (Осокин Денис, *Овсянки (сборник)*, Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2011, p. 44.)

<sup>274</sup> Kugyza (marių kalba – *кугыза*) reiškia žiniuonį, žynį, vaidilą. Marių kalboje dar aptinkamo kaip onaengas (*онаен*), kartas (*карт*) ar kartas kugyza (*карт кугыза*).

<sup>275</sup> Apsakyme šis dievas vaizduojamas labai panašiai. Viena vertus, jį mato Kapitonas, o kiti apsakymo veikėjai(-os) gali su juo bendrauti, antra vertus, jis ir pats elgiasi kaip žmogus: stovi šalia turgaus ir geria vieną puodelį kavos po kito, kol laukia Kapitono, ieškančio turguje batų. Kai filme Kugarnia vaikšto ant kojūkų turguje, nei prekeiviai, nei pirkėjai, regis, nekreipia į jį dėmesio. Taigi pagrindinis skirtumas tarp būdo, kaip Kugarnia funkcionuoja filme ir apsakyme, yra tas, kad tekste yra aiškiai nurodoma, kad tai dievas, taigi ir skaitytoja(s) jį traktuoja pirmiausiai kaip antgamtinę figūrą.

suvaidintos scenos, vietiniai gyventojai, paslėpę veidus po veikiausiai savo rankomis gamintomis kaukėmis ir priešais kamerą vaidindami šį balaganą, kartu galimai atranda ar užtvirtina ir santykį su savo pačių tradicijomis. Taigi, filmas tarytum tampa savotiška platforma vietiniams gyventojams reflektuoti savo kultūrinį identitetą.

Karnavališką persirengėlių šokį pakeičia dokumentiniai vaizdai iš Kapitono pirkios: senukas pietauja, kalbasi telefonu, galiausiai išsitraukia paslėptus už sieninio nuplėšiamo kalendoriaus, rodančio 2005 m. balandžio 9 dieną (šeštadienį), pinigus. Režisierius paraleliai pagrindiniam veikėjui, kurio statusas dėl dokumentiško vaizdavimo vis dar nėra aiškus, montuoja scenas, kuriuose pasirodo tai minėtieji persirengėliai, tai Kugarnia, taigi ir toliau įterpia į savo filmą „negrynus“ vaizdus, t. y. suvaidintas scenas. Kiek vėliau filme atsiranda papildomi veikėjai, kuriuos vaidina vietiniai gyventojai: vienas iš kugyžų (atpažįstamas iš baltos tradicinės kepurės), sėdėdamas pusrogėse vadelioja miške savo arklį, sunkiai klampojantį per kelius siekiančias pusnis, kitas kugyza, jau ant slidžių, taip pat traukia į mišką, kur netrukus prie aukšto beržo, ant kurio šakų priraišiota rankšluosčių, ima atnašauti maistą miško dievams ir kalbėti marių kalba malda, kuri nėra verčiama į rusų.

Apskritai filme, kaip ir realybėje, pasireiškia dvikalbystė: vietiniai šneka ir marių, ir rusų kalbomis (filme pastarosios labai nedaug, vos keli žodžiai). Tačiau nei monologai, nei dialogai nėra verčiami iš marių į rusų. Šiuo iš pažiūros paprastu veiksmu, galima sakyti, Fedorčenko siekia kelių tikslų. Visų pirma, tokiu būdu yra nubrėžiama simbolinė demarkacinė linija tarp rusų ir marių kultūrų. Taigi, neversti marių kalbos į rusų sykiu reiškia neversti marių kultūros į rusų. Vertimo aktą kaip tokį galima laikyti viena iš pagrindinių etnografijos savybių – norint suprasti kitą kultūrą, reikia ją visų pirma išversti. Tačiau šiuo konkrečiu atveju, atsižvelgiant į Rusijoje gyvenančių tautinių mažumų padėtį ir kontekstą, vertimas reikštų subordinuoti marių kultūrą dominuojančiajai. Taigi būtent kalbinis elementas tampa priemone režisieriui išreikšti savo iš esmės politinę poziciją nacionalinio identiteto atžvilgiu atkreipiant dėmesį, kad egzistuoja ir kita kultūra, kuri gali būti „visiškai nesuprantama“.

Antra, neversdamas filme marių kalbos į rusų, Fedorčenko atliepia ir kai kurių antropolog(i)ų (pavyzdžiui, Roberto Gardnerio, apie kurio filmą „Palaimos giria“ buvo rašyta I-oje dalyje) požiūrį į etnografinio filmo funkcijas pabrėžiant jo, kaip audiovizualinės medijos, išskirtinumą antropologinio teksto atžvilgiu. Kitaip tariant, regimų ar girdimų filme marių kultūrinių ypatybių, įvairių etnografinių niuansų, jų hermeneutinės reikšmės „Šošo“ žiūrovei(-ui) ne tik verbaliai nekommentuoja joks ekspertas ar ekspertė (kaip „Tofalarijoje“), bet ir nepadedą suprasti nė vietiniai gyventojai (nebent, žinoma, žiūrovė(-as) moka marių kalbą). Taip žiūrovė(-as) skatinama(s) įsitraukti į filmą ir imtis aktyvaus vaidmens jį interpretuojant. Sykiu tai ir radikalus atsakas ikonofobijai.

Trečia, tokiu būdu Fedorčenko ne tik palaiko tam tikro laipsnio intriga, bet ir tarsi klausia, ką apskritai reiškia sutikti ar susidurti su kita kultūra. Kaip teigia pokalbyje apie kiną ir antropologiją Kelly Askew, tokia prieiga kuriamas kinas galėtų žiūrovę(-ą) į kultūrinius procesus įtraukti labiau ir intymiau nei dokumentinis kinas.<sup>276</sup>

Netrukus filme matome kelias gana siurrealistines, kad ir dokumentine maniera nufilmuotas scenas, kurios sudaro įspūdį, kad filmu siekiama veikiau ne papasakoti istoriją, bet užfiksuoti marių ritualus, apeigas, papročius, aukojimus ir pan. Vienas vyriškis gatvėje į visas pasaulio šalis mėto sagas, o tada tiesiog ima bėgti gatve tolyn; kitas, kugyza, neša iš namų ką tik išvirtą žuvienę, išpylęs ją ant kelio sėdasi ant tuščio puodo ir ima kažko laukti; trečiasis, kad ir šeštadienis, taigi laisvadienis, paleidžia į darbą malūną. Vis dėlto visos šios scenos, kad ir atrodo tiesiogiai viena su kita nesusijusios, yra sudėtinės naratyvo dalys, kurio centrinė ašis – Kapitono kelionė pirkti naujų batų. Antai pirmasis veikėjas, atlikęs savo ritualą, nubėga ne kur kitur, o Morki miestelio link – ten, kur nuvažiavo ir Kapitonas, o paskui jį nusekė ant kojūkų Kugarnia. Antrasis žuvienę ant kelio išpila irgi ne veltui – taip jis tikisi, kad Kapitonas sėkmingai grįš namo su nauju pirkinium. Malūnininkas malūną dirbti paleidžia irgi dėl tos pačios priežasties, kuri taip sujaudino visą kaimą.

Visos šios scenos, o ir daugelis kitų, atskleidžia kompleksiską izeriškos triados – realumo, fiktyvumo ir įsivaizdavimo – sąsają filme, kurią ypatingai išryškina ir faktas, kad filmas yra ekranizacija. Kugyzai išeinant su žuviene iš namų, žmona ištraukia iš jo striukės kišenės cigaretę, kurią tuoj pat ir prideda (jis pats to negali padaryti, nes laiko abiem rankomis puodą). Iš pažiūros niekuo neišskirtinis kasdienis veiksmas vis dėlto kyla ne visai organiškai, t. y. iš situacijos, bet yra diktuojamas filmo scenarijaus – lygiai taip pat ši scena yra aprašyta ir apsakyme, nors šių veiksmų – nei cigaretės pridedimo, nei žuvienės pylimo skersai gatvės sakant maldą – natūralumo filme beveik neįmanoma kvestionuoti (suskliaudus prielaidą, kad tai visgi meno kūrinys). Lygiai tas pats galioja ir malūnininkui (9 pav.) – nepaisant to, kad jis yra *tikras*, malūnas *iš tiesų* stovi, malami *tikri* grūdai, tačiau, žvelgiant iš filmo – ir apsakymo – perspektyvos, jis ir jo malūnas yra subordinuoti fikcijai. Pasak Iserio, fiktyvumas ir įsivaizdavimas, demonstruodami antropologinius polinkius, atlieka vaidmenį ir mūsų kasdieniame gyvenime<sup>277</sup>. „Šošo“ būtent ir pasižymi tuo, kad jame persipina tiek literatūrinio teksto, tiek filmo, tiek ir kasdienio gyvenimo elementai, taigi analizuotų scenų realumas kaip tik ir liudija apie etnografinį režimą ir jo svarbą tiek kino, tiek ir literatūros kūrinio sukūrimo faktui<sup>278</sup>.

<sup>276</sup> Coover Roderick, On Vérité to Virtual: Conversations on the Frontier of Film and Anthropology, *Visual Studies*, 24: 3, 2009, p. 237, DOI: 10.1080/14725860903309146

<sup>277</sup> Iser, 2002, p. 10.

<sup>278</sup> Be kita ko, nors „Šošo“ siužetas nėra itin sudėtingas, tačiau filme, priešingai nei apsakyme, nėra aiškinami nei veikėjų tarpusavio ryšiai (pavyzdžiui, išpylęs ant gatvės žuvienę kugyza iš tiesų yra Kapitono sūnus), nei dažno veiksmo motyvai

Ne tik filmo naratyvinė linija, bet ir struktūra yra iš dalies perimta iš Osokino apsakymo. Tiesa, Osokino apsakyme tėra lotyniškais skaičiais sužymėti poskyriai, o paskiros „Šošo“ dalys yra suskirstytos į tematinius skyrius, turinčius atskirus pavadinimus, kurie kartais veikia kaip paaiškinamieji titrai. Pavyzdžiui, pirmas skyrius vadinasi „kapitonas-kugyza važiuoja naujų batų į rajono centrą morki“<sup>279</sup>, taigi taip atskleidžiama pagrindinė filmo intriga ir naratyvinė linija. Be to, šis skyrius prasideda po aštuonių minučių trukmės įžangos (kone penktadalio filmo), taigi ne tik nusako tolimesnį veiksmą, bet ir suteikia užuominų, kaip reiktų interpretuoti tai, kas buvo rodoma prieš tai. Antrasis skyrius (nuo pirmo jį skiria vos 1 min. 26 sek.) vadinasi „bičių klausymas“. Čia vėlgi, kaip ir daugelyje kitų scenų, grąžinama į dokumentinės etnografijos režimą: trumpoje scenoje tvarkomas po žiemos avilys ir iš tiesų klausomasi bičių norint sužinoti, kaip jos jaučiasi, ar pasiruošusios pavasariui ir pan. Antai šeštojo skyriaus pavadinimas yra veikiau užkalbėjimas: „balta balta balta gulbe, / baltoji saulele, / baltasai malūne – tarakhtunai, / lai mano šeima ilgai / kartu su manimi juokiasi, / o kapitonas iš morki / su naujais batais grįžta“, kuris padeda iš dalies suprasti, kodėl taip sujudo visas kaimas, kai Kapitonas išvyko pirkti batų, ir kurį galimai sakė kuris nors iš kugyzų viename iš ankstesnių epizodų.

Žinoma, batai tėra pretekstas – tikroji sujudimo priežastis yra pavasaris. Žodis *šošo* marių kalba būtent ir reiškia pavasarį. Taigi, akivaizdu, kad tiek filme, tiek apsakyme (čia veiksmas irgi vyksta vieną balandžio šeštadienį) akcentuojamas pereinamasis metų laikas, kuris lemia gyvosios gamtos atsinaujinimą bei atgimimą arba, priešingai, neišgyvenus žiemos – mirtį. Tai savo ruožtu atliepia ir žmonių būseną (toks ryšys ypatingai svarbus kalbant apie marius, kurie išlaikė panteistines tradicijas, todėl vis dar palaiko intymų ir kone religinį santykį su gamta ir jos ciklais). Regis, eilinė garbaus amžiaus vyriausiojo kugyzos kelionė įsigyti naujų batų įgyja metaforišką prasmę ir sykiu tampa kaimo įvykiu, sujaudinančiu visus gyventojus (ir netgi dievus).

Be kita ko, filme yra epizodas, skirtas marių Užgavėnių ekvivalentui – Ujarnios šventei (marių kalba – *Ўярня*), kurios metu yra išlydima žiema. Tautiniais rūbais apsirėdę mariai ant šventinio stalo be kitų patiekalų deda blynus (10 pav.), susirinkusi lauke bendruomenė visai kaip linksminasi: šoka, dainuoja, čiuožinėja nuo „ujarnia lomaš“ (specialiai šventei sumeistraitų dviejų ilgų lentų) ir t. t. Įdomu tai, kad šventę, kaip ir Rusijoje ar Lietuvoje, mariai mini vasario pabaigoje

---

ir pan. Dėl šios priežasties Osokino apsakymas, kuriame nepalyginamai gausiau detalių ir įvairių paaiškinimų, tampa svarbiu norint labiau įsigilinti į „Šošo“. Kita vertus, galima ir tokia metodologinė pozicija, kuri susklistų tekstinį filmo pagrindą.

<sup>279</sup> Osokino apsakyme nei tikriniai daiktavardžiai, nei žodžiai sakinio pradžioje nėra žymimi didžiosiomis raidėmis. Lygiai ta pačia maniera rašomi ir filmo skyrių pavadinimai. Taip pat verta atkreipti dėmesį, kad filmo skyriai yra užrašyti ir marių, ir rusų kalba, tačiau pastaroji dominuoja. Taigi rašytinis tekstas, o ne verbalinis, leidžia konvencionalia prasme suprasti Kitą. Viena vertus, taip atskleidžiamas filmo ryšys su literatūros kūriniumi ar, galima sakyti, rašytine etnografija. Antra vertus, taip parodoma, kad filmas gali suderinti ir perskaitymo, ir girdėjimo režimus.

arba kovo pradžioje, tačiau, sprendžiant iš Kapitono sieninio kalendoriaus, filme yra nurodyta konkreti data: 2005 m. balandžio 9 d., taigi Ujarnia nesutampa su batų pirkimo „švente“. Osokino apsakyme Ujarnia nėra minima, taigi Fedorčenko šią šventę įterpė dėl etnografinio filmo poveikio ir pobūdžio bei asociatyvių sąsajų su filmo tema. Todėl nenuostabu, kad filmą užbaigia savotiškas *post scriptum*: sniegas jau nutirpęs, dirvoje prasikalę pirmieji daigai, susirinkę prie augančio vidury dirbamų laukų švento beržo marių kugyzai atlieka būsimo derliaus laiminimo apeigas. Nėra taip ir svarbu, ar ši scena yra suvaidinta filmui ar Fedorčenko specialiai išlaukė, kol vyks šis šventinimas, fikcija ir toliau funkcionuoja kaip neatsiejamas nuo realybės elementas: Kapitonas, vyriausiasis kugyza, aišku, avi naujais batais, parsivežtais iš turgaus (11 pav.).

Kadangi filme fikcija ir tikrovė yra tampriai susijusios, o žiūrovei(-ui) yra paliekama laisvė interpretuojant pačiai ar pačiam susidėlioti filmą, suprasti, ką reiškia vienas ar kitas ritualas, pavyzdžiui, kodėl vienas iš kugyzų atnašauja maistą prie pasirinkto medžio, o kitas – pila žuvienę ant kelio, „Šošo“ gali būti tipologizuojamas kaip įkvėpta rusiškos (sic!) tradicijos etnofikcija, kuria siekiama išgauti saviems dėsniams paklūstančią kinematografinę kultūros reprezentaciją. Šiuo atžvilgiu santykį su filme reprezentuojama kultūra yra siekiama palikti atvirą, o ne redukuojantį į pažinimą. Antai Semenova, po pokalbio su Fedorčenko gavusi iš režisieriaus „Šošo“ kopiją ir pasižiūrėjusi filmą, rašė:

*Aš nelabai gerai suprantu marių religinių ritualų, bet viskas, ką mačiau, man pasirodė kaip dar viena geniali ir gudri Aleksejaus mistifikacija. Tai suteikė man estetinį malonumą, nors, žinoma, nesupratau nė žodžio.*<sup>280</sup>

Be įprasto rusiškai kino kritikos tradicijai epiteto „genialus“ Semenova, kaip ir daugelis kitų kritik(i)ų, recenzavusių „Pirmieji mėnulyje“ ir vėlesnius filmus, nors ir prabrėžia filmo estetinį poveikumą, toliau tiražuoja Fedorčenkos kaip mistifikuoto kino kūrėjo įvaizdį<sup>281</sup>. Mistifikacija apskritai tampa parankiu terminu apibūdinti tai, ko iki galo nesupranti, ypač jei tai garsaus režisieriaus darbas. Tačiau tiek „Pirmieji mėnulyje“, tiek „Šošo“ atveju toks niveliuojantis apibūdinimas uždaro interpretacijos galimybę, taigi yra neproduktyvus. Be kita ko, jei rusiškame kino kritikos kontekste mistifikacija tampa pozityviu Fedorčenkos filmų apibūdinimu, tai, pavyzdžiui,

---

<sup>280</sup> Семёнова, 2010.

<sup>281</sup> Šiam apibūdinimui pasiduoda ir Alma Valantinienė. Žurnalistė iš Lietuvos režisieriui užduoda klausimą apie vieną filmo „Dangiškos pievų marių žmonos“ epizodą: „Tai mistifikacija?“, į ką Fedorčenko atsako, kad: „Mistifikacija aš neužsiimu. Tai pasaka. Mano vaidybiniai filmai yra pasakos.“ (Valantinienė Alma, Rusų režisierius A. Fedorčenko: visame pasaulyje scenarijų krizė, LRT KLASIKOS laida „Ryto allegro“, *LRT.lt*, 2015-09-08, <https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/14609/rusu-rezisierius-a-fedorcenko-visame-pasaulyje-scenariju-krize>

vienas iš antropolog(i)ų kritinių aspektų Flaherty'čio filmų atžvilgiu kaip tik ir buvo, kad jis mistifikavo filme reprezentuojamą kultūrą, taigi iškreipė jos percepciją ir recepciją<sup>282</sup>. Kitaip tariant, atsiranda reali grėsmė matyti kitą kultūrą, pažįstamą tik iš kino, iš idealizuotos perspektyvos, t. y. neturinčios nieko bendro su realybe. Kita vertus, Fedorčenkos atveju tokią galimą antropolog(i)ų kritiką, kaip parodė filmo analizė, nėra visiškai tikslinga, nes fikcija čia nėra maskuojama etnografiniu autentiškumu, taigi žiūrovė(-as) iš karto supranta, kad filmas yra konstrukcija.

Filme svarbus ir vietinių gyventojų bendradarbiavimas. Antai MacDougallas, kritikuodamas ortodoksiškai traktavusiųjų stebėjimo kino kryptį, kuria vadovaudamasis ir pats kūrė savo etnografinius filmus, požiūrį, nors vėliau ir koregavo savo mintis, teigė, kad kitas stebėjimo kino etapas, į kurį jau įžengė Rouchas, turėtų būti dalyvaujamas kinas (angl. *participatory cinema*), kurio pagrindas – lygiateisis tiek antropologės(-o), tiek Kito, į kurio pasaulį ana(s) įžengianti(s), dalyvavimas kuriant filmą apie šiojo kultūrą<sup>283</sup>. Kaip teigia de Brigard, būtent etnografinio filmo kaip komunikacijos proceso tarp filmo kūrėjų ir veikėjų reinterpretacija buvo vienas iš pagrindinių pokyčių, įvykusių šioje srityje po Antrojo pasaulinio karo<sup>284</sup>. Galima teigti, kad Fedorčenko, nors ir turi mažai ką bendro su stebėjimo kino kryptimi, taip pat savo filme pabrėžia dalyvavimo kaip bendros kūrybos reikšmę. Ne veltui filmo pabaigoje, dar prieš minėtą *post scriptum* epizodą, parodoma filme pačius save vaidinusių vietinių kugyžų portretų galerija. Šie portretai nėra statiški ir sustingdyti, veikėjai kelias sekundes rimta veido išraiška žiūri į kamerą, kol galiausiai ima šypsotis<sup>285</sup>. Tarp kugyžų, beje, atsiranda ir Osokinas, kuris buvo trumpam sušmėžavęs ir keliose ankstesnėse scenose: pirmąsyk režisierius parodo jį važiuojantį traukiniu (reikia manyti, iš Kazanės į Marių respubliką, pas filmo veikėjus), antrąsyk – sėdintį kambaryje ir besišnekučiuojantį su vietiniais (vienas jų vaidino Kugarnia, kitas – bėgusįjį į Morki). Tiesiogiai su siužetine linija šios scenos neturi nieko bendro, tačiau atskleidžia režisieriaus požiūrį: tokie dokumentiniai kadrai liudija apie jam rūpimą bendros antropologijos (angl. *shared anthropology*) principą, kuris išryškina bendraautorystės svarbą ir santykį su filme reprezentuojama marių kultūra.

Nors „Šošo“ pasižymi itin eklektišku, dažnai ne itin motyvuotu montažu, vizualinis stilius nėra estetiškai paveikus, naratyvas gana elementarus, jame, išskyrus kalbos vartojimą, beveik neaptiksi kritiškų ar politiškai angažuotų įžvalgų bei refleksijų, kuriomis pasižymėjo kiti Fedorčenkos filmai, o pievų marių kultūra yra iš tiesų tam tikru mastu idealizuojama, šį filmą galima neabejotinai traktuoti kaip etnografinio kino pavyzdį, taigi ir analizuoti būtent iš šios perspektyvos.

---

<sup>282</sup> Balikci, 2003, p. 188.

<sup>283</sup> MacDougall, 2003, p. 128.

<sup>284</sup> De Brigard, 2003, p. 32.

<sup>285</sup> „Startose“ taip pat yra panaši scena: protagonistas, dirbantis popieriaus fabrike fotografu, „fotografuoja“ darbininkus – tik šiųjų fotografijos, kaip ir „Šošo“ atveju, yra kinematografiškos.



Maža to, filme yra aiškiai išreikštas paties Fedorčenkos susidomėjimas marių kultūra, noras giliau su ja susipažinti bei galiausiai pristatyti ją žiūrovėms ir žiūrovams, kuriems tradicinės formos etnografiniai filmai galimai nebūtų tokie patrauklūs. Taigi, galima teigti, kad „Šošo“ – tai šiuolaikiška pastanga kinematografinėmis priemonėmis perteikti – ir sykiu sukurti – magišką marių pasaulį, kuriame dievai tebegyvena šalia žmonių, o kultūra suprantama ne kaip priešara tarp gamtos reiškinių ir žmogaus veiklos, bet kaip holistinė pasaulėžiūra ir pasaulėjauta, kylanti iš bendrystės tarp skirtingų veikėjų. Be kita ko, „Šošo“ tapo savotiška platforma pasiruošti vėlesniems režisieriaus kinematografiniams projektams, kurie ne tik toliau vystytų etnografines temas, bet ir atlieptų tarptautinius profesionaliam vaidybiniam kinui taikomus standartus ir kartu būtų skirti platesnei auditorijai.

### **„Dieviškos pievų marių žmonos“: rekonstruoti kultūrą**

Panašiai kaip ir Bartas, sukūręs du filmus Tofalarijoje, Fedorčenko taip pat neapsiribojo viena kinematografinė pievų marių ir jų kultūros reprezentacija (ar kaip sako pats Osokinas, „marių medžiaga“<sup>286</sup>). 2012 m. sukurtas ilgametražis filmas „Dieviškos pievų marių žmonos“ pagal to paties pavadinimo Osokino knygą<sup>287</sup>, nors ir atsisako dokumentiniam kinui būdingo realybės vaizdavimo, taigi nebeapsimetinėja esąs dokumentinis, galima sakyti, yra savotiškas „Šošo“ tęsinys, kadangi jame irgi yra vaizduojama marių kultūra bei tradicijos<sup>288</sup>.

Filmą, apimantį tiek skirtingus metų laikus, tiek ir istorinius laikotarpius: pradedant vėlyvuosiu sovietmečiu (aštuntasis XX a. deš.) ir baigiant šiomis dienomis, sudaro 22 daugiau ar mažiau autonomiškai epizodai<sup>289</sup>. Kiekvienas šių epizodų yra pavadintas vienos iš veikėjų vardu (visi moterų vardai prasideda iš O raidės, pavyzdžiui, Ovdači, Ovrosi, Odarnia, Opi ir t. t.), taigi filmas nesivadovauja klasikine naratyvine schema. Kitaip tariant, šiuos 22 epizodus jungia ne, kaip įprasta, tos pačios veikėjos ar veikėja, su kuria galėtų tapatintis žiūrovas(-ė), ar viena siužetinė linija, bet

<sup>286</sup> Андреев Владимир, Писатель Денис Осокин снабдил Алексея Федорченко сценариями на несколько лет вперед, *Комсомольская правда*, 2010-12-10 <https://www.ural.kp.ru/daily/24605/776492/>

<sup>287</sup> Осокин Денис, *Небесные жены луговых мари*, Москва: Эксмо, 2013.

<sup>288</sup> Verta paminėti, kad „Dieviškų pievų marių žmonių“ scenarijų Osokinas parašė tais pačiais metais kaip ir knygą – dar 2004 m., taigi aštuoni metai iki filmo premjeros. Šiuo atžvilgiu svarbu ir tai, kad Fedorčenko, net ir susipažinęs su „Dieviškų pievų marių žmonių“ medžiaga, pirmiausia ėmė dirbti prie „Šošo“. Todėl pastarąjį filmą, kaip rašyta prieš tai, galima vertinti ne tik kaip užbaigtą meno kūrinį, bet ir kaip tam tikrą priemonę iš arčiau susipažinti su marių kultūra ir pasirengti vėlesniam filmui, kuris pasižymėtų įmantresne naratyvine konstrukcija ir solidėniu marių kultūros išmanymu. Tai deklaruoja ir pats režisierius, kurio pozicija primena etnografo: „Kadangi žinojau mažai apie marius, reikėjo iš pradžių išstudijuoti šios tautos mitologiją, gyvenseną, kultūrą, tradicijas, ritualus. [...] „Šošo“ leido mums pagyventi marių kaime, susipažinti su kartais – marių šventikais, sudalyvauti jų apeigose.“ (Туула Максим, Алексей Федорченко: «Скучно делать то, что делают все», *Бюллетень Кинопрокатчика*, 2013-06-08, [https://www.kinometro.ru/interview/show/name/fedorchenko\\_o\\_mari](https://www.kinometro.ru/interview/show/name/fedorchenko_o_mari))

<sup>289</sup> Osokino knygoje yra 38 pasakojimai.

būtent marių kultūra, čia suprantama plačiąja prasme, ir vieta – pievų marių kaimas, kuriame gyvena filmo veikėjos ir rutuliojasi filmo veiksmas.

Be kita ko, kaip ir „Šošo“, „Dieviškose pievų marių žmonose“, iš esmės siekiant panašių tikslų<sup>290</sup>, vaidina vietiniai mairiai (nors šiame filme yra ir profesionalių aktorių), kurie vėlgi šneka ne rusų, o gimtąja – marių kalba<sup>291</sup>. Vis dėlto šis filmas nuo „Šošo“ skiriasi tuo, kad marių dialogai ir monologai yra verčiami į rusų. Ir jie yra verčiami ne subtitrų pagalba, o juos įgarsinant gana monologišku, nestandartiniu užkadriniu balsu, priklausančiu ne profesionaliam aktoriui, o pačiam Osokinui<sup>292</sup>. Be kita ko, rašytojas pasirodo ir priešpaskutiniame filmo epizode (vieninteliame, kuris yra nufilmuotas dokumentinio kino stiliumi): susirinkusiems bibliotekoje, kur vyksta grožinės literatūros skaitymų vakaras, klausytojams(-oms) atvykęs Osokinas rusiškai perskaito vieną iš savo knygos istorijų pavadinimu „Ošaniaj“<sup>293</sup>. Taigi, filme rašytojas funkcionuoja dviem pavidalais: kaip vertėjas-kūrėjas ir kaip autorius-veikėjas. Abu šiuos vaidmenis jungia etnografo figūra<sup>294</sup>. Kitaip tariant, knygos ir scenarijaus autorius čia tampa tarsi kitos kultūros vertėju, nors vertėjo funkcija čia tolygi kūrėjo. Kalba tampa etnografiniu įrankiu, o autorius – etnografu, steigiančiu atitinkamą santykį su marių kultūra.

Vis dėlto „Dangiškose pievų marių žmonose“ vaizduojamas marių kaimas realybėje iš tiesų neegzistuoja, tai iš skirtingų marių gyvenviečių sukonstruotas fiktyvus, vadinasi, egzistuojantis tik filme, kaimas ir jo apylinkės<sup>295</sup>. Taigi, jei „Šošo“ buvo siekiama pavaizduoti realias vietas su realiais jų gyventojais ir gyventojomis, kitaip tariant, kurti tikrovišką marių kultūros reprezentaciją, kad ir fikcionalizuotą naratyviniame lygmenyje, „Dieviškose pievų marių žmonose“ jau deklaruojamas

---

<sup>290</sup> Kita vertus, kaip teigia viename interviu filmo režisierius, kalba leidžia atsiriboti nuo realybės, suprask, rusiškos, pažvelgti į įprastus peizažus ir žmones iš šalies: „Kita kalba viską keičia – išeina kažkoks stebuklingas pasaulis.“ (Кичин Валерий, У нас любви - выше крыши, *Российская газета*, 2012-10-16, <https://rg.ru/2012/10/14/fedorchenko-poln.html>) Fedorčenko, užuot viešame interviu akcentavęs potencialų kalbos kaip įrankio panaudojimą polemikoje su dominuojančiu Rusijos identitetu, kurį daugeliu atžvilgiu lemia dominuojanti šalies kalba, taigi rusų, renkasi gana neutralią poziciją teigdamas, kad marių kalba yra skirta parodyti kitokio pasaulio galimybę. Vadinasi, politinis etnografinis aspektas yra redukuojamas į tam tikrą kultūros egzotiškumą. Vis dėlto, atsižvelgiant į tai, kad interviu yra duodamas Rusijos žiniasklaidai, tai jokia būdu nereiškia, kad negali būti kitokių, viešai nedeklaruojamų Fedorčenkos intencijų. Kita vertus, kino kūrinys neturi atitikti jį sukūrusio asmens užmanymo – jis jį visuomet gali peržengti, sabotuoti ar suvis paneigti.

<sup>291</sup> Vėlgi reiktų atkreipti dėmesį, kad dalis rusakalbių aktorių turėjo specialiai filmui mokytis tekstus marių kalba. Maža to, dalis pačių marių aktorių, kalbančių kitu dialektu nei pievų mairiai ar išvis nebešnekančių marių kalba, irgi turėjo išmokyti jiems nežinomų žodžių (Кичин, 2012). Taigi, režisieriui buvo ypatingai svarbu sukurti ne tik „vieno kaimo/vieno pasaulio“ vaizdą, bet ir išpūdi, kad šiame kaime šnekama ta pačia, t. y. viena, kalba.

<sup>292</sup> Filmų versijoje, skirtoje tarptautinei publikai, Osokino balso nebelyka, vertimas yra pateikiamas subtitruose, taigi dingsta ir papildomos reikšmės, kurias galima išžvelgti rusiškoje filmo versijoje.

<sup>293</sup> Filmų pabaigoje, lygiai taip pat kaip ir „Šošo“, Fedorčenko parodo filme vaidinusių aktorių kinematografinę galeriją. Tarp jų pasirodo ir aktorė (o gal ir tikras asmuo), įkūnijanti Ošaniaj, kurią žiūrovė(-as) galėjo tik įsivaizduoti klausydama(s) Osokino pasakojimo.

<sup>294</sup> Pavyzdžiui, „Startose“, nors Osokinas kaip etnografas nepasirodo, tačiau vienas iš veikėjų, Aistas Sergejevas, yra Osokino *alter ego*, taigi atlieka gana panašią funkciją.

<sup>295</sup> Pasak Fedorčenkos, iš viso buvo rengtos keturios filmavimo ekspedicijos į skirtingus išsibarsčiusius po Rusiją marių kaimus, bet tik paskutinioji vyko Mārijoje (Туула, 2013).

kitas tikslas – rekonstruoti marių kultūrą ir jos užmirštas ar beužmirštas praktikas, papročius ir ritualus, suteikiant jiems kinematografinį apipavidalinimą. Kaip teigia pats Fedorčenko:

*Daugelis apeigų užmirštos, jos dar buvo vakar, prieš dešimt ar keturiasdešimt metų, bet jau išsitrynė. Mes jas atgaiviname ir įpynėme į šiuolaikinio gyvenimo audinį. [...] Mes dar spėjome šių apeigą sugriebti ir sugrąžinti. Daug ką taip ištraukėme – neišeik, neišeik, dar pabūk... Patys mariai sužinos dar daug ką naujo iš to, kas sena ir užmiršta.*<sup>296</sup>

Pavyzdžiui, viename iš paskutiniųjų epizodų, pavadinimu „Osylaj“, yra vaizduojama sena marių tradicija 40 dieną po mirties parvesti velionį iš kapinių į namus, kur jam surengiama šventė, o ryte pasiūsti atgal į kapines su prašymu daugiau negrižti (12 pav.). Tiesa, tiek tikrovėje, tiek ir filme mirusįjį įkūnija jo artimas draugas, kuris persirengia jo drabužiais. Kadangi ši tradicija jau beveik nebeegzistuoja (tik jos supaprastintas variantas), filme ją yra rekonstruojama – nors sykiu fikcionalizuojama – ir taip išsaugojama dėl pačios tautos kultūrinės atminties, tarsi atliepiant etnografinio kino tikslus. Filme yra ir daugiau tokių nebepraktikuojamų kultūrinių praktikų rekonstrukcijos pavyzdžių. Antai paskutiniame epizode, pavadinimu „Ocvoen“, paauglė protagonistė, prasidėjus pirmosioms menstruacijoms, pūsdama tradiciniu marių pučiamuoju instrumentu (režisierius rado jį etnografiniame muziejuje) visam kaimui paskelbia, Fedorčenkos žodžiais tariant, „apie kaime atsiradusią naują nuotaką“<sup>297</sup>. Vis dėlto šiuo konkrečiu atveju siekis grąžinti nebepraktikuojamą kelis dešimtmečius kultūrinę praktiką veikia liudija ne apie etnografines intencijas ir rūpestį atitinkamos kultūros praeitimi, dabartimi ir ateitimi, o apie konkrečius režisieriaus – etinius ir estetinius – pasirinkimus, kaip jis konstruoja savo filmą<sup>298</sup>.

Bendrajai prasme etnografinis kinas gali būti apibrėžiamas kaip kinas, kurio pagrindinė intencija – užfiksuoti filme ir taip išsaugoti tam tikrą gyvenimo būdą, kuriam iškilo reali grėsmė išnykti. Jeigu nebeįmanoma tiesiogiai stebėti ir filmuoti tokio gyvenimo būdo, tuomet yra inicijuojamas antras metodas – rekonstrukcinis. Kinematografinės išnykusių ar beišnykstančių kultūrų ir gyvenimo būdų rekonstrukcijos, kaip buvo parodyta I-oje dalyje, vyksta nuo pat XIX a.

---

<sup>296</sup> Valantinienė, 2015.

<sup>297</sup> Туула, 2013.

<sup>298</sup> Žvelgiant iš marių perspektyvos, kyla pagrįstų abejonių, ar tam tikrų nebepraktikuojamų kultūrinių praktikų sugrąžinimas šiame filme nėra jiems įžeidus. Šiuolaikinis etnografinis filmas, jei tai iš tiesų etnografinis, turėtų visų pirma rūpintis ne tarptautinės auditorijos, bet vietinių gyventojų, kurių kultūra yra reprezentuojama, recepcija. Fedorčenko pripažįsta, kad kurdamas filmą, ypač dėl to, kaip jame yra vaizduojamos marių moterys, iš vietinių gyventojų girdėjo, kad jį turėtų daryti ne rusų režisierius, o marių. Fedorčenko šį klausimą, bent sau, išsprendė apsilankydamas pas vyriausiąjį marių kugyžą, kuris galiausiai palaimino filmo kūrėjus (Кичин, 2012).

pabaigos – XX a. pradžios, taigi nuo pat kino atsiradimo. Nors dauguma kultūrinių žmonijos praktikų jau išnyko dėl to, kad paprasčiausiai mirė asmenys, turėję specifines žinias apie tam tikrą kultūrą, tačiau daliai antropolog(i)ų XX amžiuje, o kartais ir dabar, vis dar pavyksta rasti tokius žinių saugotojus bei saugotojas ir prikalbinti juos ar jas sudalyvauti filmo kūrimo procese (pvz., Iano Dunlopo „Dykumų žmonės“ (*Desert people*, 1967)), kad būtų bent dalinai rekonstruota beišnykstanti kultūra. Ir, žinoma, tai ne tik etnografinio kino prerogatyva – dauguma vaidybinių filmų, kurių veiksmas rutuliojasi bent kažkiek nutolusioje praeityje, iš esmės užsiima rekonstrukcija, kadangi visi kultūriniai reiškiniai, net jei tai sava kultūra, yra procesualūs, taigi nuolatos kinta.

Etnografiniame kine, kurį stato antropologai(-ės), kultūrų rekonstravimas įgavo kone religinį pobūdį – tai pirmiausia bandymas išsaugoti – ar prikelti – tai, kas jau išnyko: ar tai būtų materialios ir dvasinės kultūros atributai, ar tam tikri tradicinio elgesio modeliai. Kaip teigia Balikci, rekonstruodama(s) kultūras, antropologė(-as) deda pastangas apsukti akultūracijos procesą ir išsaugoti tradicinio elgesio elementus būsimoms kartoms<sup>299</sup>. Sykiu tokios rekonstrukcijos atliepia ir švietėjiškus tikslus: pavyzdžiui, buvusiose kolonijose šiuo metu dominuojančios kultūros atstovai(-ės) gali susipažinti su dažnai marginalizuojamais ir stigmatizuojamais autochtonais. Iš dalies, galima teigti, tokio švietėjiško tikslo siekia ir Fedorčenko: kurdamas filmus apie Rusijos teritorijoje gyvenančias kultūrinės mažumas jis, viena vertus, parodo, kad šie žmonės apskritai egzistuoja, antra, kad turi unikalų kultūrinį identitetą, trečia, išsaugoja nykstančias, kad ir fikcionalizuotas, kultūrinės apeigas, ketvirta, kaip rašyta prieš štai, polemizuoja su dominuojančiu nacionalistiniu ruso identiteto modeliu.

Vis dėlto Balikci pabrėžia, kad etnografės ir etnografai, rekonstruodami kitą kultūrą, turėtų vengti vaizduoti tai, kas kultūroje gali pasirodyti kaip neįprasta ir unikalų. Juo labiau tokiuose filmuose neturėtų būti eksplisitinį naratyvų, griežtų scenarijų, profesionalių aktorių ar suvaidintų scenų<sup>300</sup>. Remiantis tokiu apibrėžimu, akivaizdu, kad analizuojami Fedorčenkos filmai, – tiek „Šošo“, tiek ir „Dieviškos pievų marių žmonos“, – kuriuose dokumentinis realizmas yra subordinuojamas fikcijai (režisierius savo filmus įvardija kaip dokumentines pasakas<sup>301</sup>), antropolog(i)ų, dirbančių etnografinio kino lauke, nebūtų traktuojami kaip etnografiškai pagrįstos kitos kultūros rekonstrukcijos, ir geriausiu atveju nebent patektų į tokių filmų kategoriją, kokius statė režisieriai-etnografai-mėgėjai kaip Flaherty'is, kurie „žavėjosi senoviniu įgavusių savotišką mistinę aurą žmonių gyvenimo būdu“<sup>302</sup>. O blogiausiu – būtų apkaltinti (juk būtent tokio pobūdžio filmų ilgą laiką

---

<sup>299</sup> Balikci, 2003, p. 181.

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> Valantinienė, 2015.

<sup>302</sup> Balikci, 2003, p. 181 – 182.

ir buvo stengiamasi išvengti), kad iš tiesų užsiima etnografinių temų vulgarizacija, falsifikacija ar apropiacija.

„Dieviškose pievų marių žmonose“ yra apstu epizodų, kuriuose pasirodo antgamtinės būtybės: nuo miškinų iki zombių. Dažnas jų neturi nieko bendro su etnografija ar kultūros rekonstrukcija, tai veikia marių folkloro ar mitologijos kinematografinės interpretacijos, kurios skirtos nekritiškam vartojimui į pirmą planą iškeliant „stebuklingą“ marių pasaulį. Kitomis aplinkybėmis, t. y. suskliaudus filmo etnografinį pobūdį, taigi žvelgiant į jį ne iš etnografinės perspektyvos, tai nesudarytų didelės problemos, tačiau „Dangiškose pievų marių žmonose“ vis dėlto yra aiškiai išreikšta pastanga rekonstruoti marių kultūrą, jos užmirštus aspektus. Maža to, yra pabrėžiama, kad patys mairiai sužinos apie savo kultūrą tai, ko nežinojo ar jau pamiršo. Būtent ši ypatybė komplikuoja filmo recepciją, kadangi iš tiesų etnografinė medžiaga tampa sunkiai atskiriama nuo meninės fikcijos ir režisieriaus fantazijos apie vaizduojamą kultūrą, taigi ir pats etnografiškumas tampa kvestionuotinas. Taigi, remiantis Balicki teiginiais apie kitos kultūros rekonstravimo etnografiniame filme pobūdį, galima teigti, kad „Dangiškose pievų marių žmonose“ etnografiškumas yra redukuojamas į patrauklų kinematografinį reginį, kurio tikslas ne tiek atkurti pamirštas kultūrinės praktikas ar reprezentuoti kitą kultūrą, kiek išpildyti savo viziją apie ją<sup>303</sup>.

Kaip ir „Šošo“ atveju, pats Fedorčenko filme taip ir nepasirodo, kitaip tariant, lieka už kadro. Anot režisieriaus, jis norėjo, kad filme pasirodytų Osokinas, knygos „Dieviškos pievų marių žmonos“ autorius, jog žiūrovas suprastų, kad visus filmo pasakojimus parašė būtent šis žmogus<sup>304</sup>. Viena vertus, tai galima būtų traktuoti kaip režisieriaus gestą, kuriuo, kaip rašyta analizuojant „Šošo“, patvirtinama ir akcentuojama bendraautorystė (nors galima būtų interpretuoti ir priešingai – kaip atsakomybės atsisakymą), antra vertus, tai atskleidžia filmo meta lygmenį – visa tai, nepaisant galimo įsivaizdavimo esą kultūros reprezentacija yra autentiška, yra pirmiausiai fikcija. Kitaip tariant, Fedorčenko, kurio postmodernūs filmai reflektuoja tiesos ir pramano dichotomiją kinematografinėje formoje, net ir šiame filme paverčia klausimą, ar tai autentiška etnografija, ar ne, beprasmišku, nes ji bet kuriuo atveju bus *užrašyta*, taigi sukurta. Vis dėlto šią poziciją, kaip rašyta prieš tai, komplikuoja siekis iš tiesų rekonstruoti kultūrą, o ne apsiriboti fantazija apie ją. Iš dalies šias problemas, kylančias iš pastangos rekonstruoti kitą kultūrą, gana radikaliu būdu Fedorčenko išsprendė savo filme

---

<sup>303</sup> Antai Osokino knygos anotacija ne tik taikliai nusako jo stilių, kuris, kaip rašyta prieš tai, yra labai artimas ir pačiam Fedorčenko, bet ir puikiai tinka pakeitus kelis žodžius apibūdinti ir patį filmą: „Tai ne viena knyga – tai knygos. Ir tai svarbu. Kaip svarbu ir kiti dalykai: čia nesuprasi, kur poezija, kur proza, kur pasaka, o kur pasakėčia, kas vyksta antipasaulyje, o kas – kasdieniame pasaulyje, nors ir jis mums nėra visiškai pažįstamas ir įprastas.“ (Осокин Денис, *Небесные жены луговых мари*, Москва: Эксмо, 2013.) Knygos anotacijoje ne tik pabrėžiamas magiškas marių pasaulis, bet iš karto yra atskiriami „mes“ nuo „jų“, taigi etnografiškumas rinkodaroje eksploatuojamas tuo pačiu principu kaip ir anksčiau, kai kita kultūra buvo pristatoma vakarietei(-čiai) skaitytojai(-ui) ar žiūrovei(-ui) kaip egzotiškas produktas.

<sup>304</sup> Valantinienė, 2015.

„Startos“, kurios chronologiškai, stebėtina, buvo sukurtos anksčiau nei „Dieviškos pievų marių žmonos“.

### **„Startos“: kultūra kaip fikcija**

Nufilmavę „Šošo“, Fedorčenko su Osokinu ne iš karto ėmėsi dirbti prie „Dieviškų pievų marių žmonių“ – filmo apie marius ir jų kultūros reprezentaciją, bet pradėjo vystyti kitą kinematografinį projektą – vaidybinį filmą pavadinimu „Startos“ (2010), kuris, kaip ir „Dieviškos pievų marių žmonos“, yra sukurtos pagal to paties pavadinimo kaip ir filmas Osokino apysaką<sup>305</sup>. Tarptautinė „Startų“ premjera įvyko Venecijos kino festivalyje, kur filmas, prie kurio įgyvendinimo prisidėjo garsus rusų kino operatorius Michailas Kričmanas, buvo apdovanotas keliais prizais (įskaitant FIPRESCI). Apskritai šis filmas yra bene sėkmingiausias Fedorčenkos kinematografinis projektas tiek apdovanojimų, tiek uždarbio prasme (anot Michailovos, vien Rusijoje jį pasižiūrėjo 60 tūkst. žiūrov(i)ų<sup>306</sup>, kas autoriniam kinui šioje šalyje yra gana didelis pasiekimas).

„Startos“ Fedorčenkos etnografinio kino korpuse išsiskiria dar ir tuo, kad šis filmas yra ne apie gyvenančią Rusijoje vieną iš tautinių mažumų, jos kultūrą ar istoriją, bet apie giminingą mariams, tačiau jau nebeegzistuojančią finougrų gentį – merius, kurie kadaise gyveno plačioje dabartinės Rusijos teritorijoje tarp Volgos ir Maskvos ir ilgainiui, iki XVI a., asimiliavosi su slavais. Šiuo atžvilgiu „Startose“ etnografiškumo aspektas, kaip netrukus bus parodyta, yra komplikuojamas iki kraštutinumo – priešingai nei ankstesniame skyriuje aptartose „Dieviškose pievų marių žmonose“, šiame filme kultūra yra ne rekonstruojama, bet sukuriama kone *ex nihilo*.

Kitaip nei ankstesniuose skyriuose analizuoti Fedorčenkos filmai, kurių neįmanoma apibrėžti remiantis vienu ar kitu kino žanru, „Startos“ yra gana tipinis žanrine prasme kelio filmas. Netikėtai mirus protagonisto, vardu Aistas Sergejevas, darbdavio Mirono Kazlovo žmonai Tatjanai, šis nusprendžia ją palaidoti ne pagal rusišką tradiciją, o merių: užuot palaikus užkasus į žemę, paslapčia velionę kremuoti ir pelenus paleisti paupiui. Į talkininkus Mironas pasikviečia Aistą. Vyrai, apiplovę direktoriaus namuose mirusiosios kūną, sėda į džipą ir iš Nėjos, kurioje gyvena, vyksta į nuošalų gamtos kampelį prie Okos upės, kur prieš daug metų jaunavedžiai praleido medaus mėnesį. Sudeginę paupy Tatjanos palaikus, Mironas ir Aistas važiuoja atgal į Nėją, tačiau pasiklysta. Po kurio laiko jie

---

<sup>305</sup> Nors rusiškai filmas vadinasi „Овсянки“, oficialus lietuviškas filmo pavadinimas yra „Tylūs stebėtojai“. Tačiau šioje disertacijoje laikomasi originalaus, pažodinio vertimo iš rusų kalbos, taigi „Startos“. Šis pasirinkimas motyvuojamas tuo, kad startos, žvirblinio būrio paukščiai, filme jau savaime funkcionuoja kaip metafora. Angliškas filmo pavadinimas yra taip pat alegorinis: „Silent Souls“ (lietuviškai – „Tylios sielos“). Taip apysakoje apibūdinami tenykščiai žmonės: „liaudis čia keistoka – taip. veidai neišraiškingi kaip blynų tešla. plaukai ir akys neaiškios spalvos. gilios tylios sielos.“ (Серегев Аист, Овсянки, *Октябрь*, номер 10, 2008, n. p., <https://magazines.gorky.media/october/2008/10/ovsyanki.html>)

<sup>306</sup> Михайлова, 2013, p. 227.

atvyksta į Žemutinį Naugardą, čia pasibasto po prekybos centrą, užkanda sušių ir galiausiai su dviem sutiktomis moterimis praleidžia naktį viešbutyje. Kitą dieną, bevažiuojant tiltu per Volgą, startos, kurias filmo pradžioje Aistas nusiperka turguje ir šios lydi abu veikėjus visoje kelionėje, ištrūksta iš narvelio, Mironas nesuvaldo automobilio, ir jie visi nugarma į „didžiąją merių upę“<sup>307</sup>.

Taigi, „Startos“ remiasi klasikinio kelio filmo naratyvine schema<sup>308</sup>: kaip ir, pavyzdžiui, chrestomatiniame šio žanro filme, Denniso Hopperio „Easy Rider“ (1969 m.), kuriame du vyrai protagonistai motociklais keliauja po Jungtines Amerikos Valstijas bandydami atrasti, kas Amerika yra iš tiesų, taigi tautos ir kartu savo kultūrinį identitetą, kol galiausiai jų paieškas vienoje iš pietinių valstijų brutaliai nutraukia „redneck’ai“, taip ir „Startose“ abu veikėjai, Mironas ir Aistas, leidžiasi į kelionę motorizuota transporto priemone per buvusias merių žemes, idant iš principo užklaustų savo kultūrinę tapatybę ir „kelio gale“ neišvengiamai patirtų vienokią ar kitokią transformaciją, kurios kulminacija – mirtis<sup>309</sup>. Žinoma, nepaisant aliuzijų ir intertekstualių nuorodų į amerikietiškus kelio filmus<sup>310</sup>, „Startos“ labiau atitinka europietiško kelio filmo apibrėžimą. Anot Ladermano, amerikietiški kelio filmai dažniausiai statomi remiantis viena iš dviejų naratyvinių strategijų (nors ne taip ir retai jos abi persidengia): pirmojoje už įstatymo ribų atsidūrę veikėjai ar veikėjos sprunka nuo teisėsaugos, taigi tai pabėgimo istorija; antrojoje į kelionę išsiruošia veikėjos ar veikėjai, kurie savo esatimi yra klajokliai, romantizuojantys kelyje patiriamą laisvę kaip alternatyvą įprastai visuomenės santvarkai, taigi tai ieškojimo istorija. Antai europietiškos kelio filmuose yra labiau akcentuojama veikėjų introspekcija bei įvairios psichologinės ir filosofinės problemos<sup>311</sup>. „Startose“ veikėjai nei

---

<sup>307</sup> Taip filme yra vadinama Volga.

<sup>308</sup> Kaip teigia Stevenas Cohanas ir Ina Rae Hark, kelio filmuose dažniausiai matome sėdinčią automobilio priekyje ir bendraujančią gana intymiomis temomis porelę veikėjų dėl dažniausiai praktinių naratyvo konstravimo priežasčių. (Introduction, *The Road Movie Book*, eds. Steven Cohan, Ina Rae Hark, London and New York: Routledge, 1997, p. 8.)

<sup>309</sup> Verta pridurti, kad „Startose“ mirtis nereiškia baigtinumo: užuot žuvę, veikėjai, priešingai, įgauna nemirtingumą, nes, pasak merių „tikėjimo“, taip atsitinka, kai nuskęsti – bet nenusižudai – upėje. Taigi jie ir toliau egzistuoja pomirtiniame – ar tarpmirtiniame – pasaulyje: Aistas rašo knygą, Mironas ieško Tatjanos.

<sup>310</sup> Galima paminėti ir kitą klasikinį kelio filmą – amerikiečių režisieriaus Ridley Scotto „Telma ir Luiza“ (*Thelma & Louise*, 1991), kuriame abi veikėjos, užuot pasidavusios jas persekiojančiai policijai, nuvažiuoja savo automobiliu nuo skardžio. „Startų“ veikėjų kelionė, kaip rašyta prieš tai, irgi pasibaigia panašiu būdu – jų mašina nugarma nuo tilto į upę. Vis dėlto „Telmos ir Luizos“ veikėjų veiksmą motyvuoja maištas prieš konservatyvius socialinius normatyvus ir patriarchalinę visuomenės sanklodą, tuo tarpu nei Mironas, nei Aistas prieš nieką nemaištauja, jų mirtis yra metafizinio pobūdžio. Maža to, Scotto filmas žymėjo tam tikrą lūžį kelio filmuose veikėjų atžvilgiu: pasak Cohano ir Hark, ilgą laiką šiame žanre dominavusios heteroseksualių baltųjų vyrų poros užleido vietą ne tik moterims, bet ir homoseksualiems asmenims, translyčiams bei kitų rasių nei baltųjų asmenims (1997, p. 12). Šiuo atžvilgiu „Startos“ yra konvencionalus ar veikiau senamadiškas kelio filmas, nes, anot Timothy Corrigan, tokio tipo filmuose yra išimtinai sutelkiamas dėmesys į vyrus kaip veikėjus ir moterų kaip veikėjų eliminavimą (*A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1991, p. 143). Nors „Startose“ automobilyje be Aisto ir Mirono dar yra ir pastarojo žmona, tačiau ši yra mirusi, ir funkcionuoja tik kaip judviejų prisiminimas bei tariamas kelionės motyvas. Kaip pastebi Davidas Ladermanas, tipiniai kelio filmai būtent ir apibrėžia aktyvų impulsą (šiuo atveju, važiavimą) per vyrišką pradą, o moteris veikėja yra nužeminama iki pasyvios keleivės ir/arba erotinės distrakcijos (*Exploring the Road Movie. Driving Visions*, Austin: University of Texas Press, 2002, p. 20). Plačiau ši problema bus išskleista šio skyriaus pabaigoje analizuojant filmą iš feministinės kritikos pozicijos.

<sup>311</sup> Laderman, 2002, p. 247–248.

bėga nuo teisėsaugos, nei romantizuoja kelią kaip tokį, jų kelionės priežastis – noras atsisveikinti su velione tradiciniu merių būdu, t. y. kremuojant Tatjaną gamtoje atokiai nuo pašalinių akių. Todėl jų kelionė – tai perėjimas per skirtingas gedulo stadijas, kas, savo ruožtu, lemia ir atitinkamą filmo atmosferą bei pobūdį.

Kita vertus, tiek amerikietiški, tiek ir europietiški kelio filmai, nagrinėdami tapatybės politikos problematiką, neišvengiamai paliečia ir etnografinę tematiką. Kaip teigia Ladermanas, pasitelkdamis kelionės, ar tiksliau – kelio, motyvą, šio žanro filmai siekia kritiškai pažvelgti į tai, kas laikoma atpažįstama, įprasta ir duota kultūroje. Kitaip tariant, tyrinėja realias ar įsivaizduojamas filme reprezentuojamos kultūros ribas – „status quo konvencijas“<sup>312</sup>. Būtent tuo pasižymi ir „Startos“: kelio filmas čia tėra naratyvinė schema, kuri leidžia plėtoti tiesiogiai su etnografija susijusią problematiką<sup>313</sup>. Abu veikėjai išvyksta į kelionę ne tik tam, kad palaidotų Tatjaną, bet ir tam, kad atrastų santykį su dingusia merių kultūra, taigi sykiu suvoktų, kas jie tokie yra iš tiesų – rusai ar meriai. Apskritai „Startoms“ apibūdinti yra parankus Michelio de Certeau terminas „erdviniai pasakojimai“, kuriuo jis nusako išreiškiamą per pasakojimų kūrimo praktiką tamprų ryšį tarp judėjimo erdve ir tapatybės politikos<sup>314</sup>. Kitaip tariant, važiuodami merių žemėmis, protagonistai tuo pačiu kuria pasakojimą apie išnykusią tautą, iš abstrakčios erdvės verčia šį kraštą antropologine vieta.

Nors, kaip rašyta anksčiau, merių nebėra, apie šią tautą liudija tiek istoriniai šaltiniai, tiek archeologiniai radiniai, tiek ir vietovardžiai (pastarasis aspektas pabrėžiamas ir filme). Dar daugiau: Rusijoje yra įvairių – nuo virtualių iki realių – bendruomenių, kurie lig šiol (ar veikiau – *nuo šiol*) vadina save meriais ir kruopščiai renka su šia pradingusia kultūra susijusią informaciją: nuo papročių ir ritualų iki kalbos žodyno. Vis dėlto „Startose“ vaizduojamas merių tradicines praktikas, pasitelkdamas savo išmonę bei etnografines žinias, išimtinai sukūrė Osokinas, nors ir rėmėsi kitų Rusijos teritorijoje gyvenančių ar gyvenusių tautų kultūromis bei lingvistinėmis ypatybėmis. Anot paties Osokino, merių tradicijos nėra pagrindinis filmo objektas – tai jo sugalvota metafora, bet taip iš tiesų galėjo būti, nes jis remiasi savo *tyrimais* ir *stebėjimais*<sup>315</sup>. Šiuo atveju metafora – ypač etimologine reikšme – yra ne tik, vėlgi kalbant Osokino žodžiais, „merių etnografija“<sup>316</sup>, bet ir pati protagonistų kelionė.

---

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 1–2.

<sup>313</sup> Dar vienas kelio filmo bruožas, susijęs su etnografiniu diskursu, yra šio žanro filmuose problematizuojamas dialektinis santykis tarp modernybės ir tradicijos. Anot Cohano ir Hark, modernų, šiuolaikinį pasaulį reprezentuoja motorizuota transporto priemonė, o tradicinį, praėjusį ar bepraeinantį – kraštovaizdis, kurį skrodžia kelias (1997, p. 3). „Startose“ yra nuolatos pabrėžiama, kad vietos, pro kurias važiuoja savo džipu protagonistai, yra buvusios merių žemės.

<sup>314</sup> De Certeau Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984.

<sup>315</sup> Андреев, 2010.

<sup>316</sup> *Ibid.*



Michailova, reaguodama į tai, kad dalis kritik(i)ų nesureikšmino šio fakto<sup>317</sup>, netgi siūlo apibūdinti filmą pejoratyvinu terminu: „feikloras“<sup>318</sup>. Kita vertus, ši autorė, nors ir kritikuoja tyrėjas(-us), kurios ar kurie filmą pozicionuoja „neotnografiniame“ kontekste, atkreipia dėmesį ne tiek į fiktyvias merių tradicijas, vaizduojamas filme, kiek į Fedorčenkos polemiką su vyraujančiu rusiško nacionalizmo naratyvu, kurį Rusijoje aktyviai palaiko įvairūs politiniai ir kultūriniai diskursai. Anot Michailovos, „Startose“, kaip, beje, ir kituose Fedorčenkos filmuose, siūlomas kitoniško – pliuralistinio, atviro ir heterogeniško – Rusijos gyvenančio asmens identiteto konstruktas, kuris būtų laisvas nuo rusiško imperializmo<sup>319</sup>. Kitaip tariant, Fedorčenko savo filmuose steigia etnografiškai traktuojamą identitetą, kuris, anot Cliffordo, yra visada mišrus, santykinis ir kūrybiškas: „Žengdamas į pasaulį, kur viskas tarpusavyje susiję, žmogus visada, nors skirtingu laipsniu, „neautentiškas“: užspestas tarp kultūrų, įsivėlęs į santykius su kitais.“<sup>320</sup> Be kita ko, Fedorčenko nesiekia sukurti įspūdžio, kad filme, nors ir nufilmuotu klasikinio realizmo stiliumi, reprezentuojama autentiška merių kultūra. Ne viename interviu režisierius pabrėžia, kad merių kultūrinė reprezentacija buvo fikcionalizuota<sup>321</sup>. Etnografinė fikcija pasireiškia kaip esminis struktūrinis filmo elementas, kurio Fedorčenko nebando maskuoti tokiomis kinematografinėmis priemonėmis kaip „Pirmieji mėnulyje“ ar net „Šošo“, nors užsienietei(-čiui) žiūrovei(-ui), ypač linkusiai(-iam) egzotizuoti Rusiją, įtarimų gali nesukelti nei vaizduojami merių papročiai, nei kiek fantastinis filmo siužetas.

Viena iš ryškiausių filme rodomų tradicijų yra susijusi su vestuvių ir laidotuvių apeigomis. Likus dienas iki vestuvių, artimiausios nuotakos draugės riša šiajai ant gaktos plaukų spalvotas juosteles (13 pav.), kurias povestuvinę naktį atriša jaunikis. Lygiai tas pats ritualas kartojasi ir mirus žmonai: tik šįsyk ant gaktos plaukų juosteles riša našlys (filme jam padeda Aistas). Taigi filme ritualas atliepia veidrodinį principą: juostelių rišimas ant lyties kiekvienąsyk, kad ir skamba kiek makabriškai, performatyviai inicijuoja naują moters būvį: iš pradžių – žmonos, o vėliau – velionės.

Kitas charakteringas pavyzdys, kurį ne taip ir sunku patikėti esant tikrą, yra merių paprotys vadinamas dūminimu – savotiškas išpažinties žanras<sup>322</sup>: kai miršta artimas žmogus ir jo ar jos palaikus save laikantys merių ainiiais veža kremuoti, artimojo netekęs asmuo pasakoja jam

---

<sup>317</sup> Pavyzdžiui, Colleenas Barry teigia, kad „Startos“ „pasiūlo savotišką kinematografinį vadovą į merių tradicijas.“ (Barry Colleen, 'Silent Souls' revives ancient Merja traditions, *The Boston Globe*, 2010-09-04, [http://archive.boston.com/ae/movies/articles/2010/09/04/silent\\_souls\\_revives\\_ancient\\_merja\\_traditions/](http://archive.boston.com/ae/movies/articles/2010/09/04/silent_souls_revives_ancient_merja_traditions/))

<sup>318</sup> Михайлова, 2013, p. 229.

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> Clifford, 2006, p. 25 – 26.

<sup>321</sup> Pavyzdžiui: „Mes su scenarijaus autoriumi Denisu Osokinu pasistengėme rekonstruoti kai kurias šios tautos apeigas ir įsitikinimus, nors faktiškai sukūrėme pasaulį, kurio nėra ir nebuvo.“ (Бондаренко, 2010)

<sup>322</sup> „Šie pokalbiai vadinasi dūminimu. kartais kremuojantysis taip ir klausia: dūminti galima? nes kai kurie dūmo neatlaiko. tačiau dažniausiai šalia kremuojančiojo nebūna svetimų ausų. galima dūminti be įspėjimo – jei jau šitos ausys sutiko eiti į laidotuves. ir dėl šios priežasties laidoja pas mus ne minia, o vienas ar du žmonės. niekada nebūna daugiau penkių.“ (Сергеев, 2008, n. p.)

talkinančiam patikėtiniui įvairias intymias istorijas iš bendro velionio (šiuo atveju – velionės) ir pasakotojo gyvenimo. „Startose“ Mironas ne tik pasakoja Aistui, kaip jis Tatjanai „atplėšė visas tris skylutes“, bet ir rodo erotinius vaizdo įrašus iš telefono ir pan. Be to, filme gausu „flashbackų“ – intarpų iš praeities. Tačiau šie prisiminimai yra tiek Mirono (jis jais dalinasi ir su talkininku, ir su žiūrove(-u), kuri(s) šiomis aplinkybėmis irgi tampa laidotuvių ritualo dalyve(-iu)), tiek ir Aisto (Mironui jis jų nepasakoja, taigi apie juos žino tik žiūrovė(-as)).

Taigi, nepaisant to, kad merių tauta yra išnykusi, filme yra tvirtinama, kad rudimentiniai jų papročiai yra tebepraktikuojami tenykščių gyventojų, laikančių save šios tautos palikuoniais, nors šie merių kalbos jau ir nebemoka. Kai pakeliui į vietą, kur norima atlikti kremavimo ritualą<sup>323</sup>, pagrindinių veikėjų automobilį sustabdo policininkas ir paklausia, iš kur važiuojate ir ką vežate, vairuotojas tiesiai šviesai atsako, kad iš Nėjos, o veža *veretenicą* (rus. – *веретеница*) – meriai taip vadina savo mylimąsias. Policininkas žvilgteli į automobilio galą, kur guli užklota pledu mirusioji, ir, nieko nepakomentavęs, tiesiog pasidomi, kas čia per paukščiai<sup>324</sup>. Pasakotojas žiūrovui paaiškina *veretenicos* reikšmę ir priežastį, kodėl policininkas jų nesulaikė: „Čia dauguma prisimena, kad jie – meriai.“ Kitaip tariant, merių kultūrinis identitetas yra grindžiamas atminties procedūra – kultūra egzistuoja tiek, kiek ji yra prisimenama. Dar daugiau: nepaisant to, kad ši kultūrinė praktika – kremavimas – žvelgiant iš modernios teisinės valstybės perspektyvos yra akivaizdžiai nelegali, ji čia pasireiškia kaip esanti virš įstatymų, taip parodant, kad tradicija yra tarytum metafizinės tvarkos dalis.

Todėl nenuostabu, kad „Startų“ protagonistas Aistas Sergejevas<sup>325</sup>, gyvenantis Nėjos miestelyje, įsikūrusiame prie to paties pavadinimo upės, yra mėgėjas etnografas, renkantis duomenis apie išlikusius merių kultūros pėdsakus šiandienos Rusijoje. Be to, jo pagrindinis darbas popieriaus fabrike yra fotografo. Taigi, jam filme suteikiama simbolinė stebėtojo ir atminties saugotojo bei kūrėjo galia, kuri reiškiasi dviem režimais: tekstualiniu ir vizualiniu. Aisto – savo vardą jis irgi kildina iš merių (rusiškai *aucm* reiškia gandra) – tikslas dvejopas. Viena vertus, pragmatinis: jis tikisi

---

<sup>323</sup> Meriai, kaip sužinome iš Osokino apysakos: „dažnai degina savo mirusiuosius tyliai. ir tai teisinga. mūsų kapinės pustuštės – ten iš esmės guli atvykėliai. zakse vėliau tiki žodžiu – ir išduoda mirties liudijimą. nes štai taip meluoti – tarkime, slepiant nusikaltimą – pats niekingiausias poelgis: melagis, prisidengęs merių laidotuvėmis, labai greitai ir skausmingai mirs.“ (Серебев, 2008, n. p.)

<sup>324</sup> Tatjanos mergautinė pavardė yra Ovsiankina, o startos rusiškai yra ovsianki (*овсянки*). Tokių simbolių sutapimų filme apstu. Nepaisant to, kad Tatjana mirus, ji toliau egzistuoja metonimiškai – persikūnijusi į startas. Todėl, prieš nukrentant veikėjams į upę, startos ne šiaip ima skraidyti po automobilio saloną, bet: „puola bučiuoti“ vairuotoją. Be kita ko, Tatjana filme ir apysakoje akivaizdžiai personifikuoja ir išnykusią merių kultūrą. Ji galutinai išnyksta tik įkritus mašinai į upę.

<sup>325</sup> „Startas“ Osokinas publikavo 2008 m. žurnale „Октябрь“ (nr. 10) pasirašęs būtent Aisto Sergejevo slapyvardžiu. Tiek apysakoje, parašytoje pirmuoju asmeniu, tiek ir filme – girdime užkadrinį pasakotojo balsą – protagonistas atskleidžia parašęs šį kūrinį jau po mirties upės dugne savo tėvo, savamokslio merių poeto, spausdinimo mašinėlę, kurią šis paskandinęs upėje tikėdamasis pomirtiniame gyvenime ir toliau rašyti: „...suradau dumbliną tėvo spausdinimo mašinėlę. užėjau su ja į tykią nėjos upę priešais nėjos miestą – kur buvo mano namai. kaipgi čia gera. ant žalių dumblių ir mirusių žuvų atspausdinau šitą knygą.“ (Серебев, 2008, n. p.) Taigi kūrinio autorystė pasižymi dviguba referencija fikcijos ir tikrovės atžvilgiu bei atliepia postmodernistinę teksto-anapus-teksto sampratą.

užfiksuoti ir taip išsaugoti merių kultūros likučius. Antra vertus, utopinis: rekonstruoti išnykusią kultūrą ir ją integruoti į šiandienos Rusijos kultūrinį kraštovaizdį. Protagonisto tikslas atliepia ir filmo intenciją. Kaip pastebi Strukovas, filmas yra nukreiptas tiek į praeitį (kaip archeologinis siekis sužinoti daugiau apie užmirštą kultūrą), tiek į ateitį (kaip pastanga patvirtinti merių kultūrinę identitetą daugiaetninėje ir daugiakonfesėje Rusijos visuomenėje)<sup>326</sup>. Vis dėlto, pastebėtina, kad pagrindinis filmo ritualas, ties kuriuo yra visapusiškai susikoncentruojama, yra laidojimo. Mirtis kaip tokia yra ambivalentiška atminties atžvilgiu, kadangi gali inicijuoti tiek tam tikro žmogaus, daikto ar reiškinio atminą, tiek ir užmarštį. Filme į tokią ambivalentišką situaciją patenka ištisa kultūra. Būtent tai yra viena iš priežasčių, kodėl Strukovas mano, kad ir patį filmą galima traktuoti kaip savotišką laidojimo ritualą, kurio tikslas, kad ir paradoksalus šiuo atveju, yra „autochtonų kultūros rekonstrukcija“<sup>327</sup>.

Vis dėlto, jei filmų „Šošo“ ar „Dangiškų pievų marių žmonių“ dėmesys nukreipiamas į marius, kurie ne tik išlaikė – bent jau dalinai – savo kultūrinę identitetą, bet ir puoselėja bei praktikuoja savo tautines tradicijas, taigi šiuose filmuose susiduriama su gyva kultūra, kas leidžia bent teoriškai svarstyti jos rekonstrukcijos galimybę, tai „Startose“, kaip rašyta prieš tai, merių kultūra, o ir patys jos atstovai, egzistuoja tik „ant popieriaus“ ar – šiuo atveju – „ant juostelės“. Kita vertus, reikia pabrėžti, kad Fedorčenko ir nesiekia autentiškos kitos kultūros rekonstrukcijos ir tuo pačiu reprezentacijos. Pirma, merių kultūra kaip tokia jau nebeegzistuoja, taigi visos rekonstrukcijos pastangos jau *a priori* remiasi interpretacija ir fikcionalizacija. Antra, filme kaip tik artikuliuojamas klausimas, koks turėtų būti santykis su tokia išnykusia kultūros forma, ir ar apskritai įmanoma ir verta bandyti ją išsaugoti. Ne veltui „Startų“ centrinė ašis yra laidotuvių ritualas, kuris šiame kontekste gali būti interpretuojamas kaip savotiškas atsisveikinimas su pačia kultūra (14 pav.). Trečia, kaip pastebi Oushakine’as, kultūra kaip tokia, nors visą laiką yra pagunda ją laikyti savotiška duotybe, iš tiesų irgi yra sukonstruota, todėl aptariamasis Fedorčenkos filmas, užuot sureikšminęs prarastas tradicijas, siūlo jas kurti, t. y. keičia požiūrį į kultūros išsaugojimo ar atkūrimo procesą<sup>328</sup>. Būtent tai viena iš priežasčių, nors ir suformuluota kitais žodžiais, kodėl Strukovas mano, kad įmanoma „Startas“ apibrėžti kaip etnografinį filmą, kuris dar ir suteikia kultūrinei mažumai, kad ir fiktyviai, balsą<sup>329</sup>.

Pasirinkta Fedorčenkos prieiga gali būti pagrįstai kritikuotina iš feministinės kritikos pozicijų<sup>330</sup>. Verta atkreipti dėmesį, kad filme vyrauja išimtai maskulinistinis – ar netgi

---

<sup>326</sup> Strukov, 2016, p. 205.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>328</sup> Oushakine, 2019, p. 143.

<sup>329</sup> Strukov, 2016, p. 205.

<sup>330</sup> Pasak Aistės Račaitytės ir Mantės Valiūnaitės, moterų reprezentacijos kine klausimas siejamas su antrąja feminizmo banga aštuntajame dešimtmetyje; tyrėjos(-ai) siekė pademonstruoti, kaip konstruojami moterų įvaizdžiai kine, kokias ideologines implikacijas toks vaizdavimas turi ir kaip tai veikia kino žiūroves(-us) (Ką veikia ir kaip atrodo moterys

falocentristinis, kaip jį apibrėžia Laura Mulvey<sup>331</sup>, – kultūros modusas, t. y. į kultūros kaip tokios ontologines prielaidas žvelgiama grynai iš vyro, kaip galios centro, pozicijos<sup>332</sup>. Jei kultūrą filme iš tiesų yra antropomorfizuojama pasitelkiant velionės Tatjanos figūrą, tuomet filme jai nėra suteikiamas aktyvus vaidmuo, priešingai, ji patiria maksimalų instrumentalizacijos laipsnį. Anot Simone de Beauvoir, moteris patriarchalinėje visuomenėje iš esmės apibrėžiama ne kaip individualybė, bet kaip susijusi ir visiškai priklausoma nuo vyro būtybė, negalinti būti autonomiškas subjektas, todėl moteris yra laikoma ne kuo kitu, o Kita: „Jis yra Subjektas, jis yra Absolutas – ji yra Kita.“<sup>333</sup> Filme Tatjanos padėtis būtent ir pasireiškia plačiu moters kaip Kitos moduliacijų spektru.

Visų pirma, Tatjana yra vaizduojama kaip seksualinis geismo objektas: jos vyras Mironas ne tik pasakoja – *dūmina* – įvairias erotines jų bendro gyvenimo detales, kur jis yra bet kokio veiksmo iniciatorius, bet jo pasakojimas yra gausiai iliustruojamas įvairiomis scenomis, kuriose Tatjanos kūnu visaip kaip manipuliuoja geidžiantysis. Taigi, filme yra išryškinama perskyra tarp subjekto kaip galios centro ir objekto kaip tos galios raiškos priemonės, kur subjektas yra vyras, o objektas – moteris. Be to, Aistas taip pat prisipažįsta, kad jį ir Tatjaną siejo daugiau nei platoniškas santykis, nors jis niekur ir neišsirutuliavo, taigi jis taip pat žvelgė į Tatjaną kaip į geismo objektą. Nagrinėdamas geismo Kitam situaciją, Sartre'as parodė, kad geidžiančiojo intencija pasireiškia tuo, jog šis deda pastangas sugriebti Kito (šiuo konkrečiu atveju – Kitos) laisvą subjektyvumą per jo objektyvumą jam<sup>334</sup>. Būtent todėl geidžiantysis galiausiai patiria nesėkmę: „Jos sąmonė, kuri žaidė jos kūno paviršiuje ir kurios skonį aš bandžiau pajusti savuoju kūnu, dingsta mano žvilgsnyje.“<sup>335</sup>

---

lietuvių komerciniame kine, *Fokuse: moterys Lietuvos kine*, sud. Lina Kaminskaitė, Natalija Arlauskaitė, Vilnius: Lapas, 2021, p. 153).

<sup>331</sup> „Falocentrizmo visose jo manifestacijose paradoksas yra tas, kad jis priklauso nuo kastruotos moters vaizdinio, idant suteiktų pasauliui tvarką ir prasmę.“ (Mulvey Laura, *Visual and Other Pleasures*, New York: Palgrave, 1989, p. 14.)

<sup>332</sup> Dalis advokataujančių už filmą tyrėjų siūlo kitonišką interpretaciją. Pavyzdžiui, Strukovas stengiasi filmo analizę pakreipti į metafizinę ir ontologinę plotmę, ir mano, kad visas seksualinis filmo turinys veikia liudija ne apie maskulinistinį dominavimą, bet apie epikūrišką mėgavimąsi gyvenimu. Savo mintį jis grindžia epizodu, kuriame po laidotuvių ceremonijos, atvykę į Žemutinį Naugardą, vyrai sutinka dvi moteris, kurios pasiūlo jiems savo paslaugas. Anot tyrėjo, kadangi filme nėra verbaliai nurodoma, kad jos yra prostitutės, todėl negalima teigti, kad jos tokios ir yra (2016, p. 204). Ši, sakykime, naivi prielaida, grįsta verbaliniu kalbos aktu (kas nepasakyta, to nėra), ignoruoja kiną kaip audiovizualinę mediją su visomis jos per daugiau nei šimtmetį išvystytomis išraiškos galimybėmis. Be to, scena, kurios metu abi merginos, iš pradžių nejudėdamos gulėjusios nuogos ant lovos, o kamerai, kuri slinkdama iš viršaus filmuoja jas nuo pėdų iki galvos, pasiekus jų veidus, ima mechaniškai judėti imituodamos seksualinį aktą, yra pagal erotinio-vujaristinio žvilgsnio schemą sukonstruotas vaizdas, kur moteris yra redukuojama į seksualinį objektą, turintį kelti skopofilinį malonumą. Tačiau ši įsiuva, kurios tikslas priversti žiūrovą(-ę) tapatintis su tuo, kas matoma ekrane, t. y. tarsi jis pats ar ji pati dalyvautų seksualiniame akte, iš dalies atsisuka prieš pačius filmo kūrėjus: žiūrint šią sceną tampa akivaizdu, kad ji yra ne tik konstruojama iš vyriškos galios pozicijos, bet yra skirta išimtinai vyriškam žvilgsniui, tarsi pakeičiančiam filmo veikėjus vyrus, kurie fiziškai nė nedalyvauja joje, taigi lieka už kadro. Kaip taikliai pastebi moterų reprezentaciją kine iš psichoanalitinės feministinės teorijos perspektyvos tyrinėjusi Sharon Smith, „filmai išreiškia fantazijas ir pasąmoninius kūrėjų (dažniausiai – vyrų) poreikius.“ (Smith Sharon, *The Image Of Women In Film: Some Suggestions For Future Research*, *Feminist Film Theory. A Reader*, ed. Sue Thornham, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, p. 15.)

<sup>333</sup> De Beauvoir Simone, *Antroji lytis*, Vilnius: Margi raštai, 2010, p. 13.

<sup>334</sup> Sartre, 1956, p. 382.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 397.

Taip žvelgia į Tatjaną ir Mironas: pasisavindamas jos kūną, jis tikisi sugriebti jos laisvę, nors jo pastangos yra užprogramuotos nesėkmei.

Antra, Tatjana yra mirusi, taigi ji niekaip negali daryti įtakos veiksmams, kurie yra atliekami su jos kūnu: jei ji negebėjo atsakyti į Mirono žvilgsnį dar būdama gyva, tai dabartinis jos bejėgiškumas ir objektiškumas yra galutinai užtvirtinami. Anot Michailovos, Tatjanos kūnas tampa platforma vyriškos galios spektakliui<sup>336</sup> (15 pav.). Gana pavaizdu, kad Mironas, aiškindamas Aistui, kodėl nori Tatjaną palaidoti pagal merių papročius, sako, nenorįs jos vežti į morgą, kur ją kas nors *pamatytų*. Taigi tam tikra prasme šis egoistinis vyro įgeidis atskleidžia, kad net ir po mirties jis ir toliau tvirtina esąs vienintelis mirusiosios savininkas – Kito žvilgsnis į nuogą jo žmonos kūną, kad ir mirusį, vyro akimis, būtų transgresijos aktas, panaikinantį jo simbolinę valdžią (Aisto Mironas nemato kaip grėsmės, nes šis tarsi atlieka neutralaus tarpininko – stebėtojo – vaidmenį).

Trečia, Mirono *dūminimas*, kaip jis „užkariavo“ Tatjanos kūną, vežant mirusiąją per buvusias merių žemes gali būti interpretuojamas kaip tam tikro pobūdžio topografinė rekolonializacija. „Startose“ dažna scena prasideda bei baigiasi tiltų ir kelių vaizdais – Tatjana, jei ją laikytume išnykusios merių kultūros personifikacija, tampa simboliu instrumentu perbraižyti žemėlapi ir sujungti skirtingus, tarpusavyje iš pažiūros menkai susijusius erdvėtaškius, taip tarsi patvirtinant prigimtine teisę į buvusias merių žemes. Kitaip tariant, veikėjai save kaip merius suvokia per erdvės užkariavimą. Kaip pastebi Michailova, moters kūno kontrolė „Startose“ būtent ir implikuoja kolonijinį projektą: kolektyvinio identiteto konstrukcija grindžiama moters kūno objektyvizacija<sup>337</sup>. Šiuo atžvilgiu Fedorčenko tarsi perima priemones, kurias anksčiau taikė imperialistinė valdžia siekdama pajungti kultūrinę ar etninę mažumą į savo valdžią, nors atrodo, kad jo kinematografinis projektas turėtų būti priešingas.

Ketvirta, Tatjanos palaikai yra kremuojami, o pelenai paleidžiami upėje, taigi kūnas yra galutinai redukuojamas į abstrakciją. Žinoma, Aistas ir Mironas irgi miršta. Netgi galėtų pasirodyti, kad jų mirtį iš esmės sąlygojo būtent Tatjana: startos „puola bučiuoti“ vairuotojo akis, tarsi taip norėdamos užgesinti jo galią, grindžiamą žvilgsniu. Tačiau, priešingai nei Tatjana, kuri susilieja – išnyksta – su vandens stichija, pagrindiniai veikėjai, ne savo valia įkritę į upę, anot tariamo merių tikėjimo, įgauna nemirtingumą – būtent to jie ir paprašo startų prieš avariją. Taigi šis „bučinyš“ yra ne žvilgsnio negacija ar pasipriešinimas, o savotiška metafizinė iniciacija. Ir iš tiesų – įvykus avarijai, filme neberodomi nei Aisto, nei Mirono palaikai. Maža to, jie ir toliau egzistuoja balso pavidalu: Aistas pasakoja apie pomirtinio gyvenimo subtilybes, rašo knygą; Mironas ieško Tatjanos, nors jo

---

<sup>336</sup> Михайлова, 2013, p. 233.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 234.

pastangos ir bevaisės: dar prieš nugarmant į upę jis konstatavo, kad dingo *jo* Tatjana suvisam. Šią išvadą Aistas apibendrina taip:

*Jis turėjo tikėti, kad susijungs su ja, kai ateis jo eilė virsti pelenais ir būti ištikimam vandeniui. Tikėjimas šiuo pusiau užmirštu ritualu tikriausiai yra toks pats naivus kaip ir mano troškimas sugrąžinti prarastą kultūrą. Jei kažkas turi išnykti, tebūnie.*

Kitaip tariant, susitaikymas su Tatjanos mirtimi ir kultūros praradimu yra statomas į vieną gretą. Todėl nenuostabu, kad filmo pabaigoje, prieš pat avariją, Mironas ištrina iš savo mobilaus telefono paskutines nuotraukas ir vaizdo įrašus su Tatjana. Anot Strukovo, šiuo veiksmu Tatjana tarsi paverčiama gryna idėja<sup>338</sup>. Kaip ir pati kultūra. Taigi, nepaisant filmo lyriško tono (filmo baigiamoji ištara: „Tik meilė neturi pabaigos“<sup>339</sup>) ir etnografiškai angažuotų intencijų, galima daryti išvadą, kad kultūrą nuo totalaus išnykimo saugo ne kas kitas, o būtent vyriškas pradas, kurį įkūnija abu centriniai filmo veikėjai. Pati savaime kultūra yra nebylė (be kita ko, Mirono bei Aisto reminescencijose Tatjana nesyk neprataria žodžio), už ją kalba filmo veikėjai – vyrai. Nors merių kultūra ir miršta kartu su Tatjana, tačiau galia, nulemianti kultūros būtį, tam tikra prasme niekur nedingsta. Kol egzistuoja ši demiurgiška galia, tol kultūra potencialiai gali būti ir vėl atkurta, sukurta ar užkariauta.

Taigi, nepaisant to, kad Fedorčenko aktyviai polemizuoja su vyraujančiu rusiško nacionalizmo bei imperializmo identiteto modeliu, kitaip tariant, teigia, perfrazuojant Cliffordą, alternatyvų identiteto konstrukta, kuris būtų traktuojamas kaip tebevykstantis procesas: politiškai ginčijamas ir istoriškai nebaigtas<sup>340</sup>, jo siūlomas naujas kultūrinio identiteto modelis bei apskritai kultūros steigimo prielaidos yra grindžiamos vyrišku pradū, kuris neišvengiamai moteriai primeta Kitos – transcenduotos transcendencijos – statusą. Vadinasi, kultūra kaip tokia čia subordinuojama išimtinai vyriškam žvilgsniui, kurį kinematografas paradoksaliai ir įtvirtina, ir kartu demaskuoja. Kaip teigia Arlauskaitė, kalbėdama apie sukurtą autoritarinės valdžios ar pagal jos žiūrą istorinių fotografijų naudojimą filmuose, tam tikro tipo filmai kaip tik stengiasi išardyti galios žvilgsnį, taigi juose yra aktyviai klausoma, kaip veikia ar yra padarytas dominuojantis vizualumo režimas<sup>341</sup>. Šiuo atžvilgiu Fedorčenko, nors ir anuliuoja vienokį vizualumo režimą, įtvirtina kitą, ir taip palaiko patriarchalinę mitologiją.

---

<sup>338</sup> Strukov, 2016, p. 213.

<sup>339</sup> Panašiai lyriškai baigiasi ir „Dieviškos pievų marių žmonos“ – šalia didžiulio iš baltų akmenų ant kalvos sudėto užrašo „Мирь мир“ (iš rusų kalbos išvertus, „Taika pasauliui“) mergina pučia minėtu senoviniu marių instrumentu.

<sup>340</sup> Clifford, 2006, p. 23.

<sup>341</sup> Arlauskaitė Natalija, *Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020, p. 28.

Kita vertus, tiek „Startos“, tiek prieš tai analizuoti „Šošo“ bei „Dieviškos pievų marių žmonos“, pajungdami fikcijos mechanizmą, sukuria prielaidas diskutuoti apie kitonišką etnografinio kino sampratą, leidžia naujaip pažvelgti į kultūros kūrimo – ar savikūros – procesą bei iškelia etnografiniame kine glūdinčias problemas, ypač žvelgiant iš kitybės diskurso perspektyvos, kurių spindimu ar bent jau kritiniu apmąstymu turėtų užsiimti būsiami etnografinio kino – vaidybinio ar dokumentinio, ar to ir to – kūrėjai ir kūrėjos. Juk, perfrazuojant Theodorą W. Adorno, kalbėjusį apie meną, etnografinis kinas nėra tai, kas jis buvo, bet tai, kuo jis tapo<sup>342</sup>.

---

<sup>342</sup> Adorno Theodor W., *Aesthetic Theory*, London, New York: Continuum, p. 3.

## IŠVADOS

1. Etnografiniai filmai buvo statomi nuo tada, kai XIX a. technologiniai išradimai vakariečiams leido užfiksuoti (fotoaparatu ar kino kamera) susidūrimus – ir kartais susitikimus – su kitomis kultūromis. Nepaisant to, kad etnografinis kinas, prasidėjęs kaip kolonializmo reiškiny, tiek turinio, tiek formos prasme vystėsi paraleliai su pramoginiu, antropologės ir antropologai, naudoję kamerą kaip įrankį savo tyrimuose, deklaravo priešingus tikslus nei komercinio kino kūrėjai(-os). Pirminė kamera kaip įrankį naudojusiu antropolog(i)ų intencija buvo užfiksuoti arba atkurti pirmykštį gyvenimo būdą išsaugojusių vietinių kultūrinės praktikas bei apraiškas ir tokiu būdu jas išsaugoti. Vis dėlto dauguma etnografinių filmų ilgą laiką tebuvo tyrinėjamų kultūrų iliustracijos arba didaktinę funkciją atliekanti filmuota medžiaga. Ši tendencija ėmė keistis XX a. antroje pusėje tarp antropolog(i)ų įsitvirtinus stebėjimo kinui kaip vienam iš pagrindinių etnografinio kino gamybos būdai. Tokiu būdu etnografinis kinas atsikratė iliustratyvumo ir tapo konceptualiai originalus, savo analitiniu turiniu praturtinantis antropologijos diskursą. Vis dėlto etnografinio kino raidos analizė parodė, kad antropologai(-ės) iki šių dienų nesutaria dėl vieno etnografinio kino apibrėžimo, t. y. kas yra etnografinis kinas ir kaip jis turėtų būti kuriamas. Taigi, etnografinio kino samprata kinta priklausomai nuo antropolog(i)ų ideologinės pozicijos, konteksto ir paties filmo formos bei turinio.

2. Vis dėlto ilgą laiką dalis antropolog(i)ų skeptiškai vertino etnografinius filmus, kuriuose įžvelgė grėsmę antropologijos kaip mokslo autoritetui, ir vizualinius metodus *per se*. Tokį požiūrį tarp antropolog(i)ų galima įvardyti terminu ikonofobija. Ikonofobinė laikysena kvestionuoja kino kaip vaizdais ir garsais operuojančios medijos autonomiją, o tai savo ruožtu lemia nepasitikėjimą etnografiniais filmais ir jų galimybe antropologiškai reprezentuoti kitą kultūrą ne verbalinėmis, bet vizualinėmis priemonėmis. XX a. pabaigoje įvykusi etnografinės reprezentacijos bei autoriteto krizė susilpnino ikonofobinę poziciją ir paskatino liberalesnę antropolog(i)ų požiūrį į meno praktikas bei jų integravimą į atliekamus audiovizualinius etnografinius tyrimus. Etnografinių filmų pagrįstumas ir svarba šiais laikais nebėra kvestionuojami tokiu pačiu mastu kaip anksčiau, o vizualiniai metodai tapo pripažinti etnografinio tyrimo dalimi. Apie tai liudija tiek šiuolaikinė akademinė literatūra, skirta meno ir vizualinės antropologijos problematikai nagrinėti, tiek pastaruoju metu įvairiose pasaulio vizualinės antropologijos institucijose didėjantis absolventų(-čių), kurių baigiamieji darbai yra ne tekstai, o filmai, skaičius, tiek sukuriamų etnografinių filmų, kurie lygiavertiškai rodomi kartu su meninink(i)ų sukurtais filmais pasauliniuose kino festivaliuose ir šiuolaikinio meno galerijose, mastas.



3. Galima teigti, kad etnografinio kino raida pasižymi ilgalaikę pastanga suderinti mokslinį griežtumą ir estetinius kriterijus, todėl antropologijos atsigręžimas į vaidybinį kiną, per daugiau nei šimtmetį išstobulinusį platų spektrą estetinių priemonių ir strategijų, buvo istoriškai neišvengiamas. Nors dalis antropolog(i)ų tebesipriešina etnografinio kino, kuris yra pirmiausia asocijuojamas su dokumentiniu kinu, fikcionalizacijai ir estetizacijai, tam tikri vaidybiniai filmai, artikuliuojantys antropologijos laukui būdingas temas bei siekiantys plėsti žmogaus žinojimo, matymo ir suvokimo būdus, kurie yra sukurti ne antropolog(i)ų, gali būti patys savaime vertingi ir analizuojami ne tik kaip kultūriniai dokumentai ar tiesiog duomenys. Tokie filmai leidžia naujaip pažvelgti į kultūros procesus, identiteto konstravimą ir kitybės problematiką. Be kita ko, šie filmai leidžia suabejoti iki šiol tarp dalies mokslinink(i)ų vyraujančią nuostatą, kad etnografinis kinas yra ir turėtų būti kuriamas išimtinai pačių antropolog(i)ų, antraip toks kinas negalėtų vadintis etnografiniu.

4. Šarūno Barto filmai pasižymi etnografiniam kinui būdingais bruožais, o jo paties pozicija artima etnografo. Į kitą šalį kurti filmo režisierius vyksta ne kaip turistai, bet kaip menininkai, kurie yra pasiryžę tam skirti pakankamai laiko, kad galėtų įsigyventi į tenykštę kultūrinę aplinką, susipažinti su vietiniais gyventojais (galimai pakviesti juos filmuotis) ir pan. Barto filme „Tofalarija“ nėra protagonisto(-ės) ar konvencionalaus tam tikrais įvykiais ir veiksmis besiremiančio siužeto, kadangi žvilgsnis nukreipiamas į tofalarų kultūrą kaip tokią. Be kita ko, filmu siekiama užfiksuoti tofalarų kultūrą, kol ji dar neišnyko. Dėl šios priežasties „Tofalarija“ galima tipologizuoti kaip išsaugojimo žanro etnografinį filmą, kuriame galima identifikuoti ilgesį autentiškai kultūrinei tradicijai.

Vis dėlto tofalarų kultūros reprezentacija yra kuriama kaip išimtinai autoriaus, kuris tarsi įsikūnija į etnografo-pasakotojo vaidmenį, vizija. Kitaip tariant, supratimas apie tofalarų kultūrą „Tofalarijoje“ konstruojamas nesiremiant autentišku vietinių gyventojų vizualiniu bei verbaliniu žodynu. Maža to, tofalarams nėra suteikiama galimybė pristatyti savo kultūros ir jos būklės, jų kaip veikėjų reikšmė nėra išskleidžiama – už juos kalba režisierius. Taigi, filmas sukuria įspūdį, kad tofalarai yra susvetimėję su savo gyvenamąja vieta – iš antropologinės vietos ji jiems tapo ne-vieta, apie kurią papasakoti gali tik išorinis – privilegijuotas – stebėtojas.

„Mūsų nedaug“, nufilmuotas taip pat Tofalarijoje, remiasi radikaliai priešinga kinematografinė strategija nei „Tofalarija“. Visų pirma, „Mūsų nedaug“ primena stebėjimo kino krypties filmus: vizualumas, o ne verbalinis turinys tampa esminiu šio kūrinio sandu. Be to, tik iš kontekstualios informacijos įmanoma žinoti, kad filmo veiksmas rutuliojasi Tofalarijoje, o tenykščiai gyventojai – tai tofalarai. Todėl pastarasis filmas yra nepalyginamai atviresnis daugybinėms

interpretacijoms nei „Tofalarija“. Antra, „Mūsų nedaug“ pagrindas – intersubjektinis ir kultūrinis susidūrimas. Taigi filme akcentuojama kitybės kaip filosofinės ir antropologinės kategorijos problematika, o ne kitos kultūros reprezentacija ar jos išsaugojimo motyvai. Filme išryškinamas kultūrinis susidūrimas baigiasi solipsistiniu būviu. Kitaip tariant, solipsistui nei Kitas, nei kita kultūra yra nereikalingi. Tokiu būdu filme „Mūsų nedaug“ yra užtvirtinama tofalarų kaip kolonijinių subjektų padėtis, o pati Tofalarija, kaip ir pirmajame filme, darsyk konstruojama kaip kinematografinė nevieta.

5. Fedorčenkos filmai, kuriuose trinamos ribos tarp to, kas apibrėžiama kaip pramanas ir tikrovė, polemizuoja su dominuojančiu Rusijos kine imperiniu ir nacionalistiniu identiteto modeliu. Todėl vienu iš Fedorčenkos filmų tikslu galima įvardinti alternatyvaus – politiškai ir istoriškai ginčijamo – identiteto konstravimą. Režisierius pasitelkia etnografiškumą ir fikciją kaip priemones įgyvendinti savo kinematografinę viziją: žvilgsnis yra nukreipiamas į Rusijos periferijoje, kuri Fedorčenkos filmuose tampa centro protezu, gyvenančių tautinių ir etninių mažumų padėtį ir jų kultūras: tikras arba fiktyvias. Kurdamas filmus apie Rusijos kultūrinės mažumas, režisierius, viena vertus, parodo, kad šie žmonės apskritai egzistuoja, antra, kad turi unikalų kultūrinį identitetą ir balsą, trečia, siekia išsaugoti nykstančias, kad ir fikcionalizuotas, kultūrinės tradicijas.

„Šošo“ siekiama perteikti magišką marių pasaulį, kuriame dievai gyvena šalia žmonių, o kultūra suprantama ne kaip priešara tarp gamtos reiškinių ir žmogaus veiklos, bet kaip holistinė pasaulėžiūra, kylanti iš bendrystės tarp skirtingų veikėjų. Kadangi filme fikcija ir tikrovė yra tampriai susijusios, o žiūrovui(-ei) yra paliekama laisvė pačiam ar pačiai interpretuoti, kas vyksta, „Šošo“ gali būti tipologizuojamas kaip etnofikcija. Nors „Šošo“ neaptiksi kritiškų įžvalgų, išskyrus kalbos vartojimą (vietiniai šneka gimtąja kalba, kuri nėra verčiama į rusų), o marių kultūra yra idealizuojama, šį filmą galima traktuoti kaip nuoširdų paties autoriaus norą susipažinti su pievų marių kultūra ir parodyti jos autentiškumą Rusijos kultūriniame žemėlapyje.

„Dieviškos pievų marių žmonos“ yra savotiškas „Šošo“ tęsinys, kadangi jame taip pat yra vaizduojama marių kultūra bei tradicijos. Tačiau šis filmas atsisako dokumentiniam kinui būdingo realybės vaizdavimo, taigi nebeapsimetinėja esąs dokumentinis, nors priešpaskutinis epizodas ir nufilmuotas dokumentiniu stiliumi. Be to, filme vaizduojamas pievų marių kaimas realybėje neegzistuoja, tai iš skirtingų marių gyvenviečių sukonstruota fiktyvi gyvenvietė, kurioje vietiniai neva gyvena pagal senąsias tradicijas. Priešingai nei „Šošo“, šiame filme yra deklaruojamas tikslas rekonstruoti užmirštas marių kultūros praktikas. Rekonstruodami kitas kultūras, antropologai(-ės) turėtų vengti vaizduoti tai, kas kultūroje gali pasirodyti kaip neįprasta, idant ji nebūtų egzotizuojama. Fedorčenko, atvirkščiai, siekia kinematografinėmis priemonėmis sukurti magiško marių pasaulio

įvaizdį, todėl „Dieviškose pievų marių žmonose“ etnografiškumas yra redukuojamas į patrauklų kinematografinį reginį, kurio tikslas ne tiek atkurti ar reprezentuoti kitą kultūrą, kiek išpildyti savo viziją apie ją.

„Startos“ yra visiškai fiktyvus kino kūrinys, kuris ne tiek remiasi etnografija kaip tokia, bet polemizuoja su kultūros kaip tam tikros duotybės samprata išryškindamas etnografijai būdingą problematiką. Fedorčenko nesiekia autentiškos merių kultūros rekonstrukcijos ir reprezentacijos. Priešingai, filmu suponuojama, kad visos rekonstrukcijos pastangos *a priori* remiasi interpretacija ir fikcionalizacija, todėl filme kultūra yra ne reprezentuojama, o sukuriama. Vis dėlto filme vyrauja išimtai vyriškas žvilgsnis, kuris moteriai primeta Kitos statusą. Taigi, kultūrą nuo išnykimo saugo ne kas kitas, o būtent vyriškasis pradas, kurį įkūnija abu pagrindiniai filmo veikėjai. Nors merių kultūra ir yra mirusi, ji visuomet gali būti vėlei prikelta per atminties procedūrą arba sukurta *ex nihilo*, kol egzistuoja demiurgiška galia vyro pavidalu.

6. Atlikus „Tofalarijos“ ir „Mūsų nedaug“ atvejų tyrimą, prieita prie išvados, kad Barto filmams yra būdingas vizualizmas, o etnografiškumą savo filmuose jis naudoja instrumentiškai, t. y. etnografija yra subordinuojama autorinei vizijai. Nors Fedorčenkos „Startos“, „Dieviškos pievų marių žmonos“ ir „Šošo“ suproblemina fikcijos ir etnografijos santykį kine, leidžia naujaip pažvelgti į kultūros kūrimo procesą bei prioretizuoja etnografinį identitetą kaip opoziciją nacionalistiniam, reprezentuojamos filmuose marių ir merių kultūros yra idealizuojamos, iliustratyviai pabrėžiamas jų kitoniškumas apeinant svarbius Kito vaizdavimo kine klausimus. Taigi, Barto ir Fedorčenkos filmų analizė parodė įvairiapusių etnografinio kino kūrimo strategijų potencialą ir ribotumą. Tai savo ruožtu sukuria prielaidas toliau diskutuoti apie glaudesnius meno ir mokslo mainus bei kitonišką etnografinio kino sampratą, kuri nesiremtų tik dokumentinio kino tradicija ir pačių antropolog(i)ų kuriamais filmais.

## LITERATŪROS SĄRAŠAS

Adam Hans Christian, Edward Curtis and the North American Indian, *The North American Indian. The Cyplyte Portfolios*, Edward S. Curtis, Cologne: Taschen GmbH, 2005, p. 6–30.

Adorno Theodor W., *Aesthetic Theory*, London/New York: Continuum, 2004.

Arlauskaitė Natalija, *Savi ir svetimi Olimpai: ekranizacijos tarp pasakojimo teorijos ir kultūros kritikos*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2014.

Arlauskaitė Natalija, *Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020.

Asch Timothy, Marshall John, Spier Peter, Ethnographic Film: Structure and Function, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 2, 1973, p. 179–187, <https://doi.org/10.1146/annurev.an.02.100173.001143>

Atkinson Michael, Being There, *Village Voice*, 2003-01-28, <http://www.villagevoice.com/2003-01-28/film/being-there/1/>

Augé Marc, *Non-places: An Introduction to Supermodernity*, London/New York: Verso, 1995.

Balikci Asen, Reconstructing Cultures on Film, *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 181–192.

Banks Marcus, *Using Visual Data in Qualitative Research*, Los Angeles: Sage, 2007.

Barry Colleen, 'Silent Souls' revives ancient Merja traditions, *The Boston Globe*, 2010-09-04, [http://archive.boston.com/ae/movies/articles/2010/09/04/silent\\_souls\\_revives\\_ancient\\_merja\\_traditions/](http://archive.boston.com/ae/movies/articles/2010/09/04/silent_souls_revives_ancient_merja_traditions/)

Barsam Richard, *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

Bateson Gregory, Mead Margaret, *Balinese Character: a Photographic Analysis*, New York: New York Academy of Sciences, 1942.

- Benjamin Walter, On the Present Situation of Russian Film, *Selected Writings, Volume 2, part 1, 1927–1930*, ed. Michael W. Jennings, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005.
- Beumers Birgit (ed.), *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Volume 13, Issue 3, 2019, <https://www.tandfonline.com/toc/rrsc20/13/3?nav=toCList>
- Bezenkova Maria, Leontyeva Xenia, The Global and the National in Post-Soviet Russian Cinema (2004–2012), *A Companion to Russian Cinema*, ed. Birgit Beumers, Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, Inc., 2016, p. 224 – 247.
- Brašiškis Lukas, Šarūnas Bartas – lietuvių kino filosofas, *bernardinai.lt*, 2009-11-06, <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2009-11-04-sarunas-bartas-lietuviu-kino-filosofas/34707>
- Brašiškis Lukas, Apie nereprezentacinio kino galimybę. Nuo André Bazino iki Gilles'io Deleuze'o, *Religija ir kultūra*, nr. 11, 2012, p. 7–15, doi: 10.15388/Relig.2012.0.838
- Brašiškis Lukas, Historical Contingencies in Šarūnas Bartas' Early Films, *East European Film Bulletin* (70), 2016, <https://eefb.org/retrospectives/sarunas-bartas-the-corridor-1994-in-memory-of-a-day-gone-by-1990-three-days-1991/>
- Chang Kee, Q&A with Lucien Castaing-Taylor & Véréna Paravel, *Anthem*, 2013-03-01, <http://anthemmagazine.com/qa-with-lucien-castaing-taylor-verena-paravel/>
- Clarke Jeniffer, Disciplinary boundaries between art and anthropology, *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 13, No. 3, 2014, p. 178–191, <http://dx.doi.org/10.1080/14702029.2014.971557>
- Clifford James, Introduction: Partial Truths, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, eds. James Clifford, George E. Marcus, Berkeley: University of California Press, 1986, p. 1–26.
- Clifford James, *Kultūros problema. XX amžiaus etnografija, literatūra ir menas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2006.
- Cohan Steven, Hark Ina Rae, Introduction, *The Road Movie Book*, eds. Steven Cohan, Ina Rae Hark, London/New York: Routledge, 1997, p. 1–14.

Coover Roderick, On Vérité to Virtual: Conversations on the Frontier of Film and Anthropology, *Visual Studies*, 24: 3, 2009, p. 235–249, DOI: 10.1080/14725860903309146

Corrigan Timothy, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.

Curtis Edward S., *The North American Indian, Vol. 1*, 1907/2006,  
<http://www.gutenberg.org/files/19449/19449-pdf.pdf>

Čiubrinskas Vytis, *Socialinės ir kultūrinės antropologijos teorijos*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2007.

De Beauvoir Simone, *Antroji lytis*, Vilnius: Margi raštai, 2010.

De Brigard Emilie, The History of Ethnographic Film, *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 13–44.

De Certeau Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984.

Deleuze Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Deocampo Nick, Introduction: The Beginnings of Cinema in Asia, *Early Cinema in Asia*, ed. Nick Deocampo, Bloomington/Indiana: Indiana University Press, 2017, p. 1–31.

Dicks Bella, Soyinka Bambo, Coffey Amanda, Multimodal ethnography, *Qualitative Research*, Vol. 6(1), 2006, p. 77–96.

Dowell Pat, 'Leviathan': The Fishing Life, From 360 Degrees, *npr.org*, 2013-01-16,  
<https://www.npr.org/2013/03/16/174404938/leviathan-the-fishing-life-from-360-degrees>

Durington Matthew, Jay Ruby, Ethnographic Film, *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, eds. Marcus Banks, Jay Ruby, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2011, p. 190–208.

Etkind Alexander, *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Cambridge: Polity Press, 2011.

- Feld Steven, Editor's Introduction, *Ciné-Ethnography*, Jean Rouch, ed. Steven Feld, Mineapolis/London: University of Minnesota Press, 2003, p. 1–25.
- Friedman Kerim P., Defining Ethnographic Film, *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, ed. Phillip Vannini, London/New York: Routledge, 2020.
- Foster Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.
- Fulchignoni Enrico, Ciné-Anthropology, *Ciné-Ethnography*, Jean Rouch, ed. Steven Feld, Mineapolis/London: University of Minnesota Press, 2003, p. 147–187.
- Grierson John, First principles of Documentary, *Nonfiction Film Theory and Criticism*, ed. Richard Meran Barsam, New York: E.P. Dutton & Co, 1976, p. 19–30.
- Grigoravičienė Erika, *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
- Grigoravičienė Erika, Vaizdinis posūkis dailėtyroje, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 64, 2012, p. 11–19.
- Grimshaw Anna, Eyeing the Field: New Horizons for Visual Anthropology, *Visualizing Anthropology*, eds. Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, Bristol: Intellect Books, 2005, p. 17–30.
- Grimshaw Anna, Ravetz Amanda, Introduction, *Visualizing Anthropology*, eds. Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, Bristol: Intellect Books, 2005, p. 1–16.
- Grimshaw Anna, Ravetz Amanda, *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2009.
- Grimshaw Anna, Ravetz Amanda, The ethnographic turn – and after: a critical approach towards the realignment of art and anthropology, *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, Volume 23, Issue 4, 2015, p. 418–434, doi:10.1111/1469-8676.12218
- Heider Karl G., *Ethnographic Film*, Austin: University of Texas Press, 2006.

Houtman Gustaaf, Interview with Maurice Bloch, *Anthropology Today*, Vol. 4, No. 1, 1988, p. 18–21, <https://www.jstor.org/stable/3032876>

Hughes Stephen Putnam, Anthropology and the Problem of Audience Reception, *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, eds. Marcus Banks, Jay Ruby, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2011, p. 288–312.

Iser Wolfgang, *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas: literatūrinės antropologijos perspektyvos*, Vilnius: Aidai, 2002.

Ivanov Maxim, Kur nuriedėjo vogti neorealizmo dviračiai. Pokario Italija ir Šarūnas Bartas, *Kinas*, Nr. 1 (313), 2011.

Ivanov Maksim, *Kino semiotikos ir fenomenologijos paribiai: Šarūno Barto filmo „Laisvė“ analizės bandymai*, Vilniaus universitetas, 2014.

Jampolskij Michail, *Kalba-kinas-įvykis: kinas ir prasmės paieškos*, Vilnius: Mintis, 2011.

Jauniškis Vaidas, Po premjeros. Nuo skrajučių iki skrydžių, *Lietuvių filmų centras*, 2005-11-06, <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=3778>

Jurevičiūtė Asta, Vaidybinių filmų perspektyva vizualinės antropologijos (re)konstrukcijose, *Inter-studia humanitatis*, Nr. 6, 2008, p. 105–118.

Jurevičiūtė Asta, Lietuviški vaidybiniai filmai valdžios diskursų kaitoje: vizualinės antropologijos analizė, *Acta humanitarica universitatis Saulensis*, T. 7, 2009, p. 157–164.

Kabanova Daria, Mourning the Mimesis: Aleksei Fedorchenko's First on the Moon and the Post-Soviet Practice of Writing History, *Studies in Slavic Culture*, 10, 2012, p. 75–93, <http://www.pitt.edu/~slavic/sisc/SISC10/docs/kabanova.pdf>

Kairys Narius, *Kino antropologija: žvilgsnis ir Kitas Šarūno Barto filmuose*, Vilniaus Universitetas, 2012.

Kairys Narius, Žvilgsnis į Kitą. „Mūsų nedaug“ atvejis, *Fokuse: moterys Lietuvos kine*, sud. Lina Kaminskaitė, Natalija Arlauskaitė, Vilnius: Lapas, 2021, p. 272–297.



Keršytė Nijolė, Kitas veidas, *Apie Dievą, ateinantį į mąstymą*, Emanuelis Levinas, Vilnius: Aidai, 2001, p. 7–60.

Kukta Gediminas, *Erdvės konstravimas lietuvių (kino) kultūroje: Šarūno Barto atvejis*, Vilniaus Universitetas, 2013.

Kulakauskienė Dovilė, Bylaitė-Žakaitienė Andželika, Ką reprezentuoja lietuviškas etnografinis filmas?, *Regional Formation and Development Studies*, Vol 23, No 3, 2017, p. 57–70, DOI: <http://dx.doi.org/10.15181/rfds.v23i3.1585>

Laderman David, *Exploring the Road Movie. Driving Visions*, Austin: University of Texas Press, 2002.

Lefebvre Martin, Between Setting and Landscape in the Cinema, *Landscape and Film*, ed. Martin Lefebvre, New York/London: Routledge, 2006, p. 19–59.

Macaitis Saulius, Ir baugu, ir malonu. Ar iškils lietuvių „Naujoji banga“?, *Jaunimo gretos*, nr. 5, 1991.

MacDougall David, *Transcultural cinema*, Princeton: Princeton University Press, 1998.

MacDougall David, Beyond Observational Cinema, *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 115–132.

Majsova Natalija, The province called earth: the chronotope of the post-Soviet province explored through contemporary Russian cinema on outer space, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Volume 10, Issue 3, ed. Birgit Beumers, 2016, p. 1–15, DOI: 10.1080/17503132.2016.1218622

Malinowski Bronisław, *Argonauts of the Western Pacific*, London: Routledge, 2002.

Marks Dan, Ethnography and Ethnographic Film: From Flaherty to Asch and after, *American Anthropologist*, Vol. 97, No. 2, 1995, p. 339–347, [www.jstor.org/stable/681966](http://www.jstor.org/stable/681966)

Marks Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham/London: Duke University Press, 2000.

Matulytė Julija, *Kinema Know-How*, Vilnius: Studija Kinema, 2020.

McCarty Mark, McCarty's Law and How to Break it, *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 69–75.

McKibbin Tony, Prakeikimo kinas, *Šiaurės Atėnai*, Nr. 744, 2005,  
[http://www.culture.lt/satenai/?leid\\_id=744&kas=straipsnis&st\\_id=3905](http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=744&kas=straipsnis&st_id=3905)

Mead Margaret, Visual Anthropology in a Discipline of Words, *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 3–10.

Mikhailova Tatiana, The myth of two goddesses, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Volume 13, Issue 3, 2019, p. 1–5, DOI: 10.1080/17503132.2019.1644787

Milerius Nerijus, Įvadas, *Kinas ir filosofija*, sud. Nerijus Milerius, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 5–20.

Milerius Nerijus, Vėlyvas in memoriam draugui, *Literatūra ir menas*, 18 (3712), 2020,  
<https://literaturairmenas.lt/s-keltininkai/nerijus-milerius-velyvas-in-memoriu-draugui>

Mitchell W J T, *Picture Theory*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Mulvey Laura, *Visual and Other Pleasures*, New York: Palgrave, 1989.

Novikova Irina, Spaces of Intertextuality and Aesthetic of Slow in the Films by Šarūnas Bartas. Three Days, Corridor, *Baltic Cinemas after the 90s: Shifting (Hi)Stories and (Id)Entities*, ed. Renata Šukaitytė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010, p. 11–18.

Oushakine Serguei Alex., Imaginary Documents: Inventing Traditions in Aleksei Fedorchenko's Cinema, *The Contemporary Russian Cinema Reader 2005 – 2016*, ed. Rimgaila Salys, Boston: Academic Studies Press, 2019, p. 137–143.

Pipinytė Živilė, Vienatvės ir tylos kinas, *7 meno dienos*, Nr. 19 (848), 2005,  
[http://archyvas.7md.lt/lt/2009-05-15/kinas/vienatves\\_ir\\_tylos\\_kinas.html](http://archyvas.7md.lt/lt/2009-05-15/kinas/vienatves_ir_tylos_kinas.html)

Požėra Juozas, *Tofalarijos mohikanai*, Vilnius: Mintis, 1970.

Prokhorov Alexander, The Redemption of Lunar Reality: Aleksei Fedorchenko's *First on the Moon* (Pervye na lune), 2005, *New Russian Cinema. KinoKultura*, Issue 11, 2006  
<http://www.kinokultura.com/2006/11r-firstmoon2.shtml>

Račiūnaitė-Paužuolienė Rasa, Antropologijos vizualizacija: nuo fotografijos iki vizualinės antropologijos, *Logos*, nr. 80, 2014, p. 112–118.

Račiūnaitė Aistė, Valiūnaitė Mantė, Ką veikia ir kaip atrodo moterys lietuvių komerciniame kine, *Fokuse: moterys Lietuvos kine*, sud. Lina Kaminskaitė, Natalija Arlauskaitė, Vilnius: Lapas, 2021, p. 148–187.

Rancière Jacques, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, London/New York: Continuum, 2004.

Rancière Jacques, *The Emancipated Spectator*, London/New York: Verso, 2009.

Romney Jonathan, Are you sitting comfortably?, *The Guardian*, 2000-10-07,  
<http://www.guardian.co.uk/film/2000/oct/07/books.guardianreview>

Rouch Jean, *Ciné-Ethnography*, ed. Steven Feld, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2003.

Ruby Jay, *The Death of Ethnographic Film*, 1998,  
[https://www.researchgate.net/publication/265025213\\_The\\_Death\\_of\\_Ethnographic\\_Film](https://www.researchgate.net/publication/265025213_The_Death_of_Ethnographic_Film)

Ruby Jay, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2000.

Said Edward, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979.

Sartre Jean-Paul, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, New York: Philosophical Library, 1956.

Schlegel Hans-Joachim, Kinas turi kalbėti gimtąja kalba, *Kinas*, nr. 3 (274), 1999.

Schneider Arnd, Wright Christopher (eds.), *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, Oxford and New York: Berg Publishers, 2010.

Simons Helen, *Case Study Research in Practice*, London: Sage, 2009.

Sinagra Laura, Sharunas Bartas, *Exile Cinema. Filmmakers at Work Beyond Hollywood*, ed. Michael Atkinson, Albany: State University of New York Press, 2008, p. 87–92.

Smith Sharon, The Image Of Women In Film: Some Suggestions For Future Research, *Feminist Film Theory. A Reader*, ed. Sue Thornham, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, p. 14–19.

Staponkutė Dalia, *Iš dviejų renkuosi trečią*, Vilnius: Apostrofa, 2014.

Strukov Vlad, *Contemporary Russian Cinema: Symbols of a New Era*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

Šukaitytė Renata, Gilles'io Deleuze'o kino filosofija ir jos atspindys Šarūno Barto filmuose, *Intensyvumai ir tėkmės: Gillesio Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*, sud. Audronė Žukauskaitė, Vilnius: LKTI, 2011, p. 34–57.

Šukaitytė Renata, Marco Augé ir Gilles'io Deleuze'o erdvės diskurso atspindžiai Šarūno Barto kinematografijoje, *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, sud. Monika Saukaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012, p. 135–150.

Šukaitytė Renata, The Apparitions of A Day Gone By and The Stasis of the Present in the Films of Šarūnas Bartas, *Small Cinemas in Global Markets. Genres, Identities, Narratives*, eds. Lenuta Giukin, Janina Falkowska, David Desser, London: Lexington Books, 2015, p. 107–120.

Tarkovsky Andrey, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, Austin: University of Texas Press, 1987.

Taylor Lucien, A Life on the Edge of Film and Anthropology, *Ciné-Ethnography*, Jean Rouch, ed. Steven Feld, Mineapolis/London: University of Minnesota Press, 2003, p. 129–146.

Taylor Lucien, Iconophobia: How Anthropology Lost it At The Movies, *Transition*, 69, 1996, p. 64–88.

Valantinienė Alma, Rusų režisierius A. Fedorčenko: visame pasaulyje scenarijų krizė, LRT KLASIKOS laida „Ryto allegro“, *LRT.lt*, 2015-09-08,

<https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/14609/rusu-rezisierung-a-fedorcenko-visame-pasaulyje-scenariju-krize>

Weakland H. John, Feature Films as Cultural Documents, *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 45–67.

Worth Sol, Margaret Mead and the Shift from “Visual Anthropology” to the “Anthropology of Visual Communication”, *Studies in Visual Communication*, Volume 6, Issue 1, 1980, p. 15–22.

Young Colin, Observational Cinema, *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, 2003, p. 99–113.

Андреев Владимир, Писатель Денис Осокин снабдил Алексея Федорченко сценариями на несколько лет вперед, *Комсомольская правда*, 2010-12-10  
<https://www.ural.kp.ru/daily/24605/776492/>

Бондаренко Наталья, Алексей Федорченко: "Меря - синоним заветного в каждом из нас", *Журнал «Огонёк»*, № 34 (5143), 2010-08-30,  
[http://www.merjamaa.ru/news/aleksej\\_fedorchenko\\_merja\\_sinonim\\_zavetnogo\\_v\\_kazhdom\\_iz\\_nas/2010-09-01-67](http://www.merjamaa.ru/news/aleksej_fedorchenko_merja_sinonim_zavetnogo_v_kazhdom_iz_nas/2010-09-01-67)

Вертов Дзига, *Статьи, дневники, замыслы*, ред. С. Дробашенко, Москва: Искусство, 1966.

Гольдберг Софья, Луна и Шошо, *Журнал "Эксперт"*, 2007-09-17,  
<https://expert.ru/siberia/2007/34/fedorchenko/>

Десятерик Дмитрий, Все хорошее кіно – це антропологія, *Національна спілка кінематографістів України*, 2017-04-17,  
<http://www.ukrkino.com.ua/kinotext/interview/?id=7672>

Кичин Валерий, У нас любви - выше крыши, *Российская газета*, 2012-10-16,  
<https://rg.ru/2012/10/14/fedorchenko-poln.html>

Корнеева Ирина, Минимум слов и максимум взглядов Семь невидимок на Киношоке, *Российская газета* (3877), 2005-09-19, <https://rg.ru/2005/09/19/a79496.html>

Манцов Игорь, Человек в пейзаже, *Искусство кино*, 7, 1997, p. 26–30.

Матизен Виктор, Мы не полируем время, *Новые известия*, 2005-07-06, <https://newizv.ru/news/culture/06-06-2005/25646-aleksej-fedorchenko>

Михайлова Татьяна, Дым Отечества: тело как территория, сексуальность как идентичность в фильме «Овсянки», *Уральский Филологический Вестник*, но. 2, 2013, р. 227–236, [http://journals.uspu.ru/attachments/article/398/%D0%A4%D0%92\\_2013\\_2\\_%D0%A0%D0%9B\\_XX-XXI\\_%D1%81%D1%82.%2021.pdf](http://journals.uspu.ru/attachments/article/398/%D0%A4%D0%92_2013_2_%D0%A0%D0%9B_XX-XXI_%D1%81%D1%82.%2021.pdf)

Рассадин Игорь, *Хозяйство, быт и культура тофаларов*, Улан-Удэ: Издательство Бурятского центра СО РАН, 2005.

Немченко Лилия Михайловна, Мокьюментари: семантика и прагматика (на материале фильмов А. Федорченко и М. Местецкого), *Филологический класс*, 1(51), 2018, р. 136–141, <https://core.ac.uk/download/pdf/159242714.pdf>

Осокин Денис, *Овсянки (сборник)*, Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2011.

Осокин Денис, *Небесные жены луговых мари*, Москва: Эксмо, 2013.

Сергеев Аист, Овсянки, *Октябрь*, номер 10, 2008, п. р., <https://magazines.gorky.media/october/2008/10/ovsyanki.html>

Семенова Ирина, Алексей Федорченко: Реальный волшебный мир, *Искусство кино*, 10, 2010 <https://old.kinoart.ru/archive/2010/10/n10-article13>

Туула Максим, Алексей Федорченко: «Скучно делать то, что делают все», *Бюллетень Кинопрокатчика*, 2013-06-08, [https://www.kinometro.ru/interview/show/name/fedorchenko\\_o\\_mari](https://www.kinometro.ru/interview/show/name/fedorchenko_o_mari)

### **Informaciniai leidiniai:**

*An Ethnohistorical Dictionary of the Russian and Soviet Empires*, ed. James Stuart Olson, Westport, Connecticut/London: Greenwood Press, 1994.

*Žurnalistikos enciklopedija*, Vilnius: Pradai, 1997.

**Interneto šaltiniai:**

*Kinema.lt*, <https://www.kinema.lt/musu-nedaug-1996>

*Всероссийская перепись населения 2010 года,*

[https://rosstat.gov.ru/free\\_doc/new\\_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-01.pdf](https://rosstat.gov.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-01.pdf)

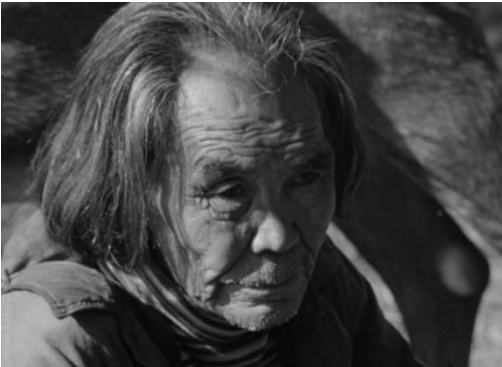
[https://rosstat.gov.ru/free\\_doc/new\\_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-05.pdf](https://rosstat.gov.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-05.pdf)

**Filmų šaltiniai:**

Coudray Guillaume, *Šarūnas Bartas – vienas lauke karys*, ERA FILM, Vilnius, 2010a.

Coudray Guillaume, *Sharunas Bartas on Few of Us (1996) and Tofalaria (1986)*, ERA FILM, Vilnius, 2010b.

## ILIUSTRACIJOS



1 pav. Stambus tofalaro veido planas.  
Kadras iš „Tofalarijos“



2 pav. Tofalarų garbinami akmenėliai.  
Kadras iš „Tofalarijos“



3 pav. Priešistoriniai piešiniai ant uolų.  
Kadras iš „Tofalarijos“



4 pav. Sustabdytas kadras: mergaitės veidas.  
Kadras iš „Tofalarijos“



5 pav. Erotinis moters atvaizdas.  
Kadras iš „Mūsų nedaug“



6 pav. „Mūsų nedaug“ personažai.  
Kadras iš „Mūsų nedaug“





7 pav. Ypač stabus tofalaro veido planas.  
Kadras iš „Mūsų nedaug“



8 pav. Kugarnia eina ant kojūkų.  
Kadras iš „Šošo“



9 pav. Malūnininkas.  
Kadras iš „Šošo“



10 pav. Ujarnios šventė. Blynai.  
Kadras iš „Šošo“



11 pav. Nauji Kapitono batai.  
Kadras iš „Šošo“



12 pav. Marių tradicija 40 dieną po mirties parvesti vienai dienai velionį namo.  
Kadras iš „Dangiškų pievų marių žmonių“



13 pav. Tariama merių tradicija prieš vestuves rišti ant gaktos plaukų spalvotas juosteles.  
Kadras iš „Startų“



14 pav. Velionės Tatjanos kremavimas prie upės.  
Kadras iš „Startų“



15 pav. Tatjanos apiplovimas.

Kadras iš „Startų“

## SUMMARY

Fearful of discrediting their scientific authority, anthropologists have long shunned what any film strives for, i.e., artfulness in the broadest sense. An anthropologist with a film camera has therefore been the biggest taboo in the anthropological community. Eventually, with the realisation that many of the previous assumptions about scientific truth were questionable, the demand for ethnographic films to become more scientific or rebrand themselves as art lost its relevance. With the increased use of a wide range of artistic tools that previously could not be applied to ethnographic research due to the strict requirements for scientificity, anthropologists have also begun to take a more liberal and conceptual approach to ethnographic film.

At the same time, the objectives of ethnographic films have changed over time: it was realised that the film camera could not only record and thus preserve the manifestations of disappearing non-Western, therefore ‘primitive’, cultures for future generations, but also question the forms of cultural representation and cultivate new ways of seeing. Moreover, while ethnographic cinema had long been associated with strictly documentary practices, in the last few decades anthropologists have taken into consideration the ability of narrative and even fiction cinema to detect and convey the symbolic structures and experiential knowledge of other cultures to the public.

Although ethnographic films are commonly associated with visual anthropology as a discipline, i.e., it is not possible to interpret and analyse them in isolation from the processes that have taken place in the field, this does not mean that this cinematic activity is exclusively carried out by anthropologists. The wish to understand how fiction films that exploit ethnographic issues are supposed to be viewed, what position they occupy in the context of ethnographic film, and whether these films and their makers reflect on the processes that have taken and still are taking place in the field of ethnographic film, or whether they simply subordinate ethnography to respective aesthetic mode, has become the impetus for this dissertation.

As examples of this kind of cinema – localised in between science and art – in which one can discern the essential traits of ethnographic film on both diegetic and non-diegetic levels, and in which the position of the director is equivalent, or at least similar, to that of an ethnographer, the selection for analysis consists of films *Tofalaria* (1986) and *Few of Us* (1996) by the Lithuanian film director Šarūnas Bartas as well as *Shosho* (2006), *Silent Souls* (2010) and *Celestial Wives of the Meadow Mari* (2012) by the Russian film director Aleksei Fedorchenko. The choice of these particular cases has been motivated by the fact that these films not only take a distinctive, and partly critical, look at the active – and aggressive – Soviet policy of denationalisation from the present-day perspective, but also open a new page in both contemporary ethnographic and fiction film in the post-Soviet space.

Consequently, this leads to the main problematic question of the dissertation: what is ethnographic film? Or, more precisely: can films that are based on fiction, although the themes and issues they deal with are essentially in line with the expectations and requirements of ethnographic film, and the circumstances in which they are made in principle resemble the work methods of anthropologists, be analysed and interpreted as examples of ethnographic film, and thus be subjected to the same criteria as those applied to films made by anthropologists?

This question also defines the *object of research* – films made by non-anthropologists, that intertwine the ethnographic and the fictional.

## **Novelty and Relevance**

In Lithuania, visual anthropology is still a niche field with no real academic basis. There have been only sporadic cases in the Lithuanian science to review aspects of the development of visual anthropology, the main principles, and possible directions of development. Ethnographic film, its conception and premises have been examined even less. On the one hand, this can be explained by the fact that Lithuanian filmmakers, with the exception of Bartas, started to discover the problems inherent in ethnography relatively recently, so there was no need to analyse films of this kind in academic discourse. On the other hand, such situation regarding ethnographic film is in stark contrast to global trends: not only is ethnographic film being produced by anthropologists both directly and indirectly linked to academic institutions, but there is an abundance of texts focusing on a wide range of theoretical issues, analysing previous cinematic practices of both anthropologists and non-anthropologists, and outlining the possible trends for the evolution of ethnographic film. For this reason, Part I of the dissertation, which deals specifically with the aspects of the development of ethnographic film, relies almost exclusively on foreign academic literature and such authorities in the field as: Amanda Ravetz, Anna Grimshaw, David MacDougall, Emilie De Brigard, Jean Rouch, Lucien Taylor, Jay Ruby, Marcus Banks, etc., some of whom have successfully combined both theory and practice in their scholarly works.

### **Aim:**

To examine the selected films by Šarūnas Bartas and Aleksei Fedorchenko, based on the theory of ethnographic film, highlighting the problems in combining fiction with ethnography.

**Tasks:**

1. To highlight the main developmental aspects of ethnographic film that shaped the contemporary definition of ethnographic film.
2. To examine ethnographic film in relation to scientific and artistic discourses and the phenomenon of iconophobia in anthropology.
3. To reveal the importance of aesthetic criteria and the significance of fiction in ethnographic film.
4. To analyse Šarūnas Bartas's films *Tofalaria* and *Few of Us*, using Marc Augé's concept of non-place.
5. To analyse Aleksei Fedorchenko's cinematic approach in *Shosho*, *Silent Souls* and *Celestial Wives of the Meadow Mari* from an ethnographic fiction perspective.

**Claims:**

1. Despite the fact that anthropologists have been drawing a clear distinction between science and art for most of the 20<sup>th</sup> century, ethnographic film has developed in parallel with entertainment cinema, and has therefore faced similar aesthetic and ontological challenges. As a result, the notion that cinema and anthropology are fundamentally different in both their methods and their aims is not productive and encourages iconophobia among anthropologists.
2. While ethnographic cinema is associated with documentary film practice, and anthropologists try to avoid as much drama, narrative, fiction and any aestheticization in their films as possible, the next stage in the development of ethnographic film is likely to be a more liberal and creative approach to these aspects.
3. Šarūnas Bartas's films can be analysed from an ethnographic film perspective, but in *Tofalaria* and *Few of Us*, Tofalaria is depicted as a non-place, and the Tofalars as subalterns who have lost their agency.
4. In *Shosho*, *Silent Souls*, *Celestial Wives of the Meadow Mari*, Aleksei Fedorchenko uses the ethnographic fiction approach to polemicise against the identity of Russian nationalism, but the alternative he proposes – ethnographic identity – is based on the masculine element, imposing the status of the Other on women.

**Methodology**

Fiction films do not appear out of nowhere, i.e. they are a product or artefact of one culture or another. Therefore, films, as a specific system of organising images, will not only always testify *something* about the culture in which they were shot, but may reveal things about it that would

otherwise be difficult to see or even access. However, for a film to become a testimony or cultural document, as anthropologist John E. Weakland proposes to treat fiction films, one needs to know how to watch them. In other words, in order to see something, the researcher has to answer the following questions: why do you watch it, what do you look at, how do you look at it, etc. Hence, the act of watching in itself presumes a particular approach, methodology and ideological position, the choice of which is problematic and challenging for the researcher.

This dissertation, emphasising the importance of interdisciplinarity in contemporary research, sets out to search for a common ground which is neither pre-appropriated by cinema nor anthropology, but which is of interest to both. In this way, the expectation is to reveal significant aspects of the films under interpretation and to create their complex picture within the paradigm of ethnographic film.

Of course, as Grimshaw and Ravetz point out, a proposal to work across disciplinary boundaries is always a risky undertaking because it raises problems of intellectual legitimation. This is precisely why these authors have adopted a case study approach to the analysis of examples in their work *Observational Cinema*. As Robert K. Yin points out, ‘a case study is an empirical inquiry that investigates a contemporary phenomenon in depth and within its real-life context, especially when the boundaries between phenomenon and context are not clearly evident.’ A case study can combine different methods of data collection, analysis and interpretation. Based on these arguments, the empirical part of the dissertation will also involve case studies.

The films chosen for the research are made by two directors who exploit ethnography in different ways, Bartas and Fedorchenko. They were among the first in the post-Soviet period and in the post-Soviet space to make films that took an ethnographic look at one of the many peoples and cultures that have remained in the Russian Federation after the collapse of the Soviet Union – or have gone extinct. *Tofalaria* (1986) and *Few of Us* (1996) are both shot in the area of Eastern Sayan Mountains, informally called Tofalaria, inhabited by the Tofalars, the smallest ethnical group of indigenous peoples in Russia. Though focusing on the same subject, these films employ two different strategies of filmmaking and visual representation: *Tofalaria* can be considered a conventional ethnographic documentary where the voice-over describes the image and tells the story of the Tofalars, whereas *Few of Us* is a fiction film which has a narrative structure and features professional actors alongside local amateurs. In *Shosho* and *Celestial Wives of the Meadow Mari*, Fedorchenko depicts a fictionalised world of the Meadow Mari; in *Silent Souls* the protagonist wants to say goodbye to his deceased wife by performing a traditional burial ritual of Meryans, an extinct Finno-Ugric tribe. The case studies of these films are intended to reveal some of the possibilities of expression inherent in ethnographic film: from traditional documentary, based on salvage

ethnography, to an almost extreme degree of fictionalisation, manifesting itself as a creation of a culture.

Among other things, due to the specificity of the subject of this dissertation – ethnographic fiction film – i.e. its interdisciplinary nature, as well as due to the idiosyncrasy of the selected films, Fedorchenko's and Bartas's works will be analysed and interpreted in search of analytical tools that are appropriate for each of them, which would not reduce their ambivalent status in relation to ethnography, but on the contrary, would allow for further development of the debate on what is ethnographic film, initiated by anthropologists and still continuing to the present day. Thus, based on the premises of ethnographic film outlined in the theoretical part, which will be further developed, elaborated and refined in the empirical part, additional insights and conceptual tools will be drawn upon from other authors, such as anthropologists, film scholars and philosophers.

Due to the range of problems identified in Bartas's films, that are characteristic of philosophy the analysis of *Tofalaria* and *Few of Us* in Part II of the dissertation, will also draw on the French philosopher Jean-Paul Sartre's insights with regard to solipsism and on one of the key concepts of his phenomenological ontology in the reflection on intersubjective relations – the gaze. The theoretical concepts of Sartre's philosophy will also come in handy for the analysis of Fedorchenko's film *Silent Souls* in Part III, incorporating feminist critique into the reflection on otherness, which enables the development of the ethnographic gaze.

Lastly, since *Shosho*, *Celestial Wives of the Meadow Mari* and *Silent Souls* are screen adaptations of Russian writer Denis Osokin's prose, the approach of comparative narratology will be used, albeit in a fragmentary manner. While the main focus will be on the films, the juxtaposition of cinema and literature, as Natalija Arlauskaitė argues, can show the equivalence of certain narrative structures and devices, as well as independent strategies of meaning-making, which in this case seems to be highly relevant.

To sum up with, based on a selective but chronological description and analysis of specific episodes, scenes and shots in Bartas and Fedorchenko's films, this paper sets out to reveal the cinematic strategies used by the filmmakers to create films that balance between ethnography and fiction. This in turn not only provides a new perspective on the object of the research, but also allows one to ask such questions as: is a film a cultural document or something more; how should fiction films exploiting ethnographic themes be treated and evaluated; can fiction-based films be valuable ethnographic sources, or do they excessively distort the culture and reality they represent?; do fiction film directors care about the representation of the Other as well as the Other's culture and authentic place, or is it just a backdrop for the film's plot?; do filmmakers deal with the same ethical issues as



anthropologists when making their films?; finally, how can we talk about films by non-anthropologists in general within the context of ethnographic film?

## **Structure and Contents of Dissertation**

The dissertation consists of an introduction, three parts, conclusion, lists of research sources and literature, and annexes: 15 illustrations. The introduction presents the subject of research, context of studies relevant for this research, and scientific novelty and relevance of the dissertation. The aim and tasks which have formed the structure of this thesis are formulated, claims are presented.

## **Part I. The Evolution of Ethnographic Film, Its Definition, and Premises**

The first chapter of Part I, ‘The Origin of Ethnographic Film: a Cinematographic Colonialism and Salvage Ethnography’, discusses the beginnings of ethnographic film. The impulse to produce a visual record of encounters with indigenous cultures has appeared at the very moment of the technological inventions of the nineteenth century. Moreover, the first ethnographic film by Felix-Louis Regnault was produced around the same time, in the spring of 1895, as Lumière brothers’ *Workers leaving the Lumière factory* – the so-called first film. Thus, ethnographic film’s history is not separable from the history of film, even though it possesses a unique system of codes and rules.

The second chapter, ‘Between Documentary and Fiction: *Nanook of the North*’, analyses Robert J. Flaherty’s film *Nanook of the North*. The chapter positions the film within the context of ethnographic film, explains the basic principles used in the making of this film, and how they have become an integral part of the debate on what ethnographic film actually is.

The third chapter, ‘An Anthropologist with a Camera’, discusses why for many years anthropologists have expressed reservations about the credibility of visual anthropological research and instead chosen a linguistic approach. As Grimshaw and Ravetz noticed, ‘(N)othing was more threatening to assertions of ethnographic authority than an anthropologist with a camera.’ What anthropologists feared is precisely the goal of any fiction film: art and entertainment. This fear led to a production, as described by David MacDougall, of films about anthropology rather than anthropological films.

The fourth chapter, ‘Anthropological Film Analysis’, discusses the ways in which anthropological film analysis is conducted, and why it is important in the context of this dissertation.

The fifth chapter, ‘Observational Cinema: The Autonomy of Ethnographic Film’, looks closely at the most popular among anthropologists strategy of ethnographic filmmaking –

observational cinema. Anthropologists believed that in this way they could finally produce high quality and engaging films that were at the same time legitimate products of anthropological activity, i.e. valuable both academically and cinematically. By watching films of this kind, the viewer is actively involved in the construction of the film's meaning as he or she is no longer didactically imposed with certain generalisations and ideas. Thus, there is a fundamental reliance on the viewer's ability to watch and interpret at the same time. The second part of the dissertation shows why the paradigm of observational cinema is important in the analysis of Bartas's films.

The sixth chapter, 'The Fictionalization of Ethnographic Film: a Method of Jean Rouch', analyses the methods of anthropologist and filmmaker Jean Rouch who was described by Emilie de Brigard as a the first full-time ethnographic film professional. Rouch focused on the promotion of ethnographic film, both among anthropologists themselves as well as audiences accustomed to films of a different kind. Among other things, this anthropologist was one of the first in academia to stress the need for close collaboration between art and anthropology. In his work, Rouch deliberately erased formal boundaries separating science from art, the ethnographer from the artist, stressing that the problem of otherness can be of interest to both the artist and the anthropologist.

The seventh chapter, 'Iconophobia: Anthropology Between Image and Text' discusses the problem of iconophobia. Even though, in the 1970s and even later, visual anthropology became an undisputed sub-discipline of anthropology, intellectual efforts to justify the role of cinema in anthropological research proliferated, and anthropologists produced quality ethnographic films that reached a wider audience beyond academia, the possibility of using audiovisual means to convey and construct anthropological knowledge was still questioned. This chapter provides an overview of this phenomenon and proposes various strategies to overcome it in order to produce quality ethnographic films.

The eighth chapter, 'The Status of Fiction in the Ethnographic Film', I argue that the contemporary anthropological forms of enquiries, especially the visual ones, have ceased making claims for rigid objectivity. Moreover, anthropologists have been progressively integrating various artistic practices into their audio-visual ethnographic research. It is therefore not surprising that the long-standing tradition of resisting the fictionalisation of documentary film as much as possible, which is still advocated by some ethnographic filmmakers, is increasingly being called into question. This basically echoes the crisis of ethnographic representation of the late twentieth century and the consequent tendency to regard ethnography as constructed fiction of sorts. In the last decade, anthropologists have therefore begun to make films that call for a reformulation of the understanding of ethnographic film, as they clearly attempt to dehierarchise the traditional relationship between the object and the subject and to deconstruct the anthropocentric way of

looking. These films seek new modes of seeing, knowing and experiencing, and thus look at fiction as one of the possible filmmaking strategies.

In the end of the first part of the dissertation, I argue that contemporary filmmakers, such as Bartas or Russian Fedorchenko, successfully challenge with their works the rigid distinction between art and ethnography, prompt us to rethink the potential of fiction film aesthetics as a more adequate strategy to grasp an experiential knowledge of culture. Can viewers of this kind of film, as a result, engage in a culture recorded on film in a more personal way, something that the documentary genre cannot always achieve? And if so, how does one decide whether a film is art or anthropology, or both? Even though some theorists (e.g. Jay Ruby) state that ethnographic filmmaking should be practised exclusively by anthropologists and for anthropological purposes, any film, in its essence, is a constructed anthropological way of seeing. It is therefore important to analyse the fiction films that deal with ethnographic themes and issues. This would foster the debate on what ethnographic film is.

## **Part II. The Ethnographic Films of Šarūnas Bartas: *Tofalaria and Few of Us***

The second part of the dissertation is comprised of four chapters, each of which is dedicated to the oeuvre of Bartas. The first chapter, 'The Ethnographic Aspects of Bartas's Films', analyses Bartas's films from the ethnographic point of view. Bartas's first film *Tofalaria* (1986), co-authored with another Lithuanian filmmaker Valdas Navasaitis, can be regarded as an ethnographic piece, while his later films (e.g. *Three Days* (1991), *The Corridor* (1995), *Few of Us* (1996), *Freedom* (2000), *Seven Invisible Men* (2005), *Eastern Drift* (2010), *Frost* (2017)), regardless of using fiction as their *modus operandi*, have certain characteristic features that resemble those of ethnographic films, on both diegetic and non-diegetic levels. Furthermore, the big part of Bartas's films were shot outside of Lithuania; for instance, *Few of Us* was filmed in Tofalaria, *Freedom* in Morocco, and *Seven Invisible Men* in Crimea. Filming for Bartas means embarking on a sort of field trip in order to explore, and more importantly to live among, other cultures, be it the Tofalars, the Berbers, or the Tatars. Thus, in order to create a film, Bartas, not unlike an ethnographer basing their research on participant observation, went to a remote, unfamiliar terrain to live and observe its cultural and material peculiarities. However, his films differ from standard ethnographic films as they focus on the reflection of the human condition instead of seeking to explain what is happening within the frame of the portrayed culture. This is why there is a reoccurring interest in his films in the question of the Other. In his films, Bartas addresses both the philosophical and the anthropological implications of

the Otherness. Finally, I argue that Bartas in his films explores post-Soviet landscapes that can be productively analysed through Augé's concept of non-place.

The second chapter, 'Tofalaria: A Place and Its Inhabitants', describes Tofalaria, which is inhabited by the smallest in numbers ethnical group in Russia, from a historical, cultural, and anthropological perspectives. The Tofalars have a lot of similarities with other indigenous Siberian tribes: their main method of subsistence was hunting and reindeer breeding; they had their own shamanistic religion and were socially organised accordingly. But in 1930s, the Soviets impeded the Tofalars' traditional lifestyle and started resettling them permanently in three villages: Aligdzher, Upper Gutara, and Nerha, amidst a Russian speaking population. Over a few short decades, discriminatory Soviet policies led to radical changes in Tofalaria affecting its material and spiritual culture. Everything from clothes and food to matrimonial and funeral rites fell into line with the rest of the Soviet Union. According to the 2010 census, there were only 762 people living in Tofalaria, and only 93 of them could speak or at least understand their native language.

Bartas came upon Tofalars directly and quite by accident. In 1979, when he was fifteen, Bartas ended up in the Eastern Sayan Mountains as a participant on a canoeing expedition. This expedition was the first time he encountered the Tofalars and their culture. Apparently, the trip left such a strong impression on him that he decided to return to Tofalaria, this time with a film camera. Hence, in 1983, Bartas made his debut film *Tofalaria*.

The third chapter, '*Tofalaria* as a Salvage Ethnography', analyses Bartas's debut film *Tofalaria*. Originally the film is a black-and-white twenty-minute-long (the film was digitized and partially restored in 2016, cutting it to a thirteen-minute version). The beginning of the film adheres to genre conventions with a voice-over. The words are illustrated with a panoramic shot of Siberian woods and mountains before slowly panning in on the main Tofalar village Aligdzher. The Tofalars, according to the voice-over, are banned from a nomadic way of living, whose traditions and rituals have almost been forgotten, who have almost disappeared from the face of the Earth: 'A nation still lives but their culture already belongs to the past.' Thus, the goal of this film is declared: to salvage what remains of the Tofalar culture.

*Tofalaria* contains two modes of representation constructed using both salvage ethnography and poetic documentary strategies. Even though there is no main character or narrative-based plot (this is replaced by the voice-over which tells the story of the Tofalars, conditioning the viewer's expectations and understanding of the culture in question), the film reveals the dominant and biased gaze of ethnographer, Bartas himself, who sees Tofalaria as a non-place. Therefore, the film tries to convince us that the Tofalars have lost the meaning of their inhabited place. Hence, it is no surprise that we do not hear the Tofalars speaking about themselves, their culture, and Tofalaria in general.

They are voiceless and deprived of any agency whatsoever. It seems that the filmmaker does not trust the Tofalars' ability to tell their own story, and thus takes on the 'sacred' role of the storyteller himself. Not content with *Tofalaria* and the way it depicted the Tofalars, Bartas returned to Tofalaria 10 years later and made another film, this time employing a fiction film strategy, including a narrative structure and a cast of professional actors who appear alongside local inhabitants.

In chapter four, '*Few of Us: Tofalaria as a Non-Place*', I analyse the second film Bartas shot in Tofalaria, *Few of Us*. The film is based on the same premise as *Tofalaria* but it has been further pushed to the extreme: the Tofalars are dying, their culture is dying along with them, and it doesn't matter that the Soviet Union is already in the past, nothing can stop the decline and degradation of the Tofalars. Except that this time, there is no voice-over which comments on the images, tells the story of the Tofalars, and takes the position of a mediator between Tofalar culture and the viewers. The ethnographer, so to speak, is invisible: the door to Tofalar culture is opened (and closed) by the film itself.

The plot of *Few of Us* is so obscure that it almost seems non-existent. For instance, the viewer does not find out who the main character is, nor what she is searching for – the filmmaker intentionally leaves space for interpretation as if following the most striking examples of observational cinema. Thus, by avoiding a conventional story, Bartas invites the viewer to be a proactive spectator, and to make their conclusions independently. Moreover, the film contains no dialogue whatsoever (communication relies solely on looks and body language, as is common in Bartas's early films), and so only contextual information (like the film's synopsis, etc.) reveals that the place to which the main character is heading is Tofalaria. Still, it is clear from the beginning of the film that an encounter with the Other will be the central theme of *Few of Us*.

There is no doubt that *Few of Us* is constructed as an ethnographic fiction. Moreover, Tofalaria in this film is depicted as it was in *Tofalaria* as a cinematographic non-place. The main character travels to a remote land inhabited by the Tofalar community which experienced drastic changes after the collapse of the Soviet Union but cannot relate to the place and its inhabitants and ineffectively tries to escape it. Hence, the status of Tofalaria as a non-place is maintained by purely cinematic means to cinematic ends.

### **Part III. Ethnography as Fiction: Aleksei Fedorchenko's *Shosho*, *Celestial Wives of the Meadow Mari*, and *Silent Souls***

The third part of the dissertation is comprised of four chapters, each of which is dedicated to the selected films of Fedorchenko. The first chapter, 'The Rules of Fedorchenko's Cinematographic

Game: Truth and Fiction’, discusses the strategy Fedorchenko employs in his films. Like Bartas, albeit slightly later, Fedorchenko, a Russia-based filmmaker, also took an ethnographic – as well as conceptually critical – gaze at the completely or nearly extinct Russian minority cultures and their diverse manifestations in the post-Soviet era. His films, which, not unlike Bartas’s works, have been enjoying international success both for their aesthetics and subject matter, explore not only the present, but also the past, opening up a possibility of modelling future scenarios for the peoples and their cultures living in the Russian Federation.

Fedorchenko’s films, starting with his feature-length debut *First on the Moon* (2005), are screened at international festivals, receive awards both in Russia and abroad, and are widely discussed by film critics. Among other things, his cinematic works have led to a kind of ethnographic turn of sorts in post-Soviet cinema. His interest in Russia’s ethnic minorities, as survivors of state/imperial oppression and deportations, and other cultures in general, is evident already in his earliest works. While the main subject and theme of Fedorchenko’s debut feature *First on the Moon* is not directly related to ethnography as such, it already crystallises some of the director’s characteristic stylistic features, which he went on to cultivate in his later films. The majority of critics have stressed the film’s innovativeness in demythologising and deconstructing the historical Soviet narratives through the genre of mockumentary, which had been largely unused in post-Soviet film. The director’s choice to direct his first feature film as a mockumentary, which by definition provokes, absurdises and questions stereotypical notions of what the relationship between media and reality is and should be, is a testament to Fedorchenko’s ambition to critically reflect on conventionally perceived and treated phenomena and to dismantle the forms of cinematographic representation that strictly distinguish between what is defined as fiction and reality.

The second chapter, ‘*Shosho*: A Fiction Film That Will Be Seen as Documentary’, analyses the film *Shosho* about Meadow Mari emphasising Fedorchenko’s unorthodox attitude towards reality and fiction, truth and verisimilitude, especially in the context of documentary and fiction filmmaking. Since *Shosho* is based on Osokin’s literary piece *New boots* (2005), the director constructs an aesthetically eclectic film that oscillates between the typical documentary-style set-ups and completely fictional elements and scenes. In Fedorchenko’s words, the film is ‘fiction, but people will see it as a documentary.’

Since fiction and reality are closely linked in the film, and the viewer is left the freedom to interpret or piece the film together, to understand what is meant by one ritual or another, *Shosho* can be typologised as an ethnofiction inspired by Jean Rouch. In this respect, the relationship with the culture represented in the film is intended to remain open rather than being reduced to cognition. Of course, this presents a real danger of seeing another culture from an idealised perspective that has

nothing to do with reality. On the other hand, in Fedorchenko's case, such possible criticism by anthropologists is not entirely appropriate, as the analysis of the film has demonstrated, because fiction is not masked by ethnographic authenticity, making the viewer immediately aware that the film is a construct. In addition, the film also stresses the importance of co-authorship and a respectful relation with the Mari culture.

In chapter three, '*Celestial Wives of the Meadow Mari: to reconstruct a culture*', I argue that *Celestial Wives of the Meadow Mari* can be regarded as a sort of a sequel to *Shosho* because it also depicts the Mari culture and traditional practices as well as it was shot in Mari language with the local actors, nevertheless, it differs on many levels. First of all, *Celestial Wives of the Meadow Mari* is showing not only the present life of the Mari in Russia but also in the Soviet Union. Secondly, the film tells 22 more or less independent fictional stories (except one brief episode which is shot as a documentary) from the Mari folklore. Thirdly, the Mari village where action takes places is an invention of filmmaker, thus, it is a cinematographic village. Furthermore, some of the Mari traditions that the film depicts are long forgotten, thus, the film can be regarded as sort of salvage ethnography. However, Fedorchenko's goal is not to reconstruct these traditions for the sake of the Mari people but to create with a help of cinema a magical world of the Mari. Anthropologist Asen Balikci argues that while reconstructing other cultures in ethnographic film anthropologists should avoid portraying the extraordinary or unique of these cultures and stick to reconstructing traditional behaviour as part of the routinized social process. Fedorchenko, on the contrary, highlights the fantastical aspects of the Mari culture, constructs elaborate narrative full of eroticism. Hence, the ethnographicity in *Celestial Wives of the Meadow Mari* is being reduced to the spectacle.

In chapter four, '*Silent Souls: Culture as Fiction*', I analyse Fedorchenko's most acclaimed film *Silent Souls* which interprets a culture as something that can be written, in other words created from nil. In *Silent Souls*, the focus is on the now extinct Finno-Ugric tribe, the Meryans, who once lived in the vast area of present-day Russia between River Volga and Moscow and assimilated to the Slavs by the 16th century. Although they are no longer around, there are historical sources, archaeological finds, and place names that are a testament of their existence. Moreover, there are various communities in Russia, some virtual, some real, that call themselves Meryans to this day (or rather, *from now on*) and carefully collect information on this vanished culture, from traditions and rituals to the vocabulary. This becomes the starting point of the film, as the narrative is constructed precisely on the basis of Meryan cultural traditions, namely the burial ritual.

However, the Meryan customs and rituals depicted in *Silent Souls* were invented by the film's writer, novelist Denis Osokin, using his own ingenuity and ethnographic knowledge, although he did draw on the cultural practices and linguistic features of other peoples living or having lived in Russia.

On the other hand, Fedorchenko does not aim at an authentic reconstruction and thus representation of another culture. Firstly, the Meryan culture as such no longer exists, so all reconstruction efforts are *a priori* based on interpretation and fictionalization. Secondly, the film does raise questions of what should the relationship to such a vanished cultural form be, and whether it is even possible and worth trying to preserve it. Thirdly, a culture as such, while there is always a temptation to take it as a given, is in fact also constructed, which is why Fedorchenko's film, rather than overemphasising lost traditions, proposes to create them, i.e., to change the attitude towards the process of preserving or recreating a culture.

Nevertheless, Fedorchenko's approach can be justifiably criticised from a feminist perspective. The film's cultural mode is predominantly masculinist, i.e. the ontological premises of the culture as such are viewed purely from the position of the man as the centre of power. Although the culture is represented in the film by the figure of the late Tatyana, she is not given an active role; on the contrary, she is subjected to the maximum degree of instrumentalisation. Firstly, Tatyana is portrayed as an object of sexual lust. Secondly, Tatyana is dead, so she has no influence whatsoever on the actions performed on her body. Thirdly, Miron's account of how he 'conquered' Tatyana's body as he transports her across the former Meryan lands can be interpreted as a kind of topographical recolonisation. Fourthly, Tatyana's body is cremated and the ashes are released into the river – an ultimate reduction of the body to an abstraction. In contrast to Tatyana, whose ashes are poured in the river, the main male characters, who fall into the river involuntarily, acquire immortality, according to an alleged Meryan belief. Consequently, while the Meryan culture dies with Tatyana, the power that determines the existence of the culture does not, in a sense, disappear. As long as this demiurgic power exists, the culture can potentially be resurrected, created or conquered again.

## **Conclusions**

1. Ethnographic films have been made ever since the technological inventions of the nineteenth century enabled Westerners to record (with a photo or film camera) encounters with other cultures. Even though ethnographic film, which started as a colonialist phenomenon, developed alongside entertainment cinema in terms of both content and form, anthropologists who used a camera as a tool in their research declared objectives that were opposite to those of commercial filmmakers. Anthropologists used cameras primarily as a tool for recording rapidly dying cultures and salvaging what remains of them for future generations. Nevertheless, the great number of ethnographic films produced in the first half of the twentieth century were often mere illustrations of studied cultures or didactic material. The situation started to change in the early 1960s with the emergence of



observational cinema, frequently embraced by visual anthropologists who find in it a possibility for multiple interpretations and multiple screenings. However, the analysis of the development of ethnographic cinema has shown that anthropologists themselves still disagree on a singular definition of ethnographic cinema, i.e., the understanding of ethnographic cinema varies depending on the ideological position of anthropologists, the context, as well as the form and content of the film itself.

2. For long-time anthropologists were negative towards ethnographic films, seeing them as a threat to the credibility of anthropology as a science. Therefore, instead of investing in visual approaches, anthropologists opted for textual models of research. Such attitude towards ethnographic film among anthropologists can be described as iconophobia. The iconophobic stance questions the autonomy of film as a medium that operates in images, which in turn leads to distrust in ethnographic films and their capacity to anthropologically represent another culture by visual, rather than verbal, means. These days, the validity and relevance of the films made by anthropologists is no longer questioned to the same extent as in the past, and visual methods have been recognised as part of ethnographic research. This is due to anthropologists' more liberal regard towards artistic practices. Furthermore, this is evidenced by both the contemporary academic literature, dealing with issues of art and visual anthropology, and the recent increase in the number of graduates in various visual anthropology institutions around the world who choose films instead of texts for their theses.

3. Some anthropologists continue to oppose the fictionalisation and aestheticization of ethnographic cinema, which is primarily associated with documentary cinema. However, the late 20<sup>th</sup> century crisis of ethnographic representation and authority has called for a reconsideration of these processes and their significance. The development of ethnographic cinema in general is characterised by long-lasting attempts to reconcile scientific rigour with aesthetic criteria, thus anthropology's turn to fiction cinema, which has developed a wide range of aesthetic tools and strategies over more than a century, can be claimed historically inevitable. Therefore, certain fiction films by non-anthropologists, that articulate themes specific to anthropology and seek to expand the ways in which people know, see, and understand themselves, can be valuable and can be analysed as more than just cultural documents or simply data. Such films allow for a new way of looking at cultural processes, construction of identity and problems of otherness.

4. Bartas's films are characteristic of ethnographic cinema, and his own position is close to that of an ethnographer-artist. In his filmmaking process, he does not go to another country as a tourist, but

as an artist who is willing to spend enough time to immerse himself in the cultural environment, to get to know the local people (and possibly to invite them to be a part of the film), etc. Bartas's *Tofalaria* does not feature a protagonist, or a conventional plot based on events and actions; here the focus is on the Tofalar culture as such. Among other things, the film seeks to capture the Tofalar culture before it disappears. For this reason, *Tofalaria* can be typologised as an ethnographic film of the preservation genre, with an identifiable nostalgia for authentic cultural tradition.

However, the representation of the Tofalar culture is contrived as a vision of the author alone, who, as it were, takes upon the role of an ethnographer-narrator. In other words, the understanding of the Tofalar culture in *Tofalaria* is constructed without reference to the authentic visual and verbal vocabulary of the indigenous population. Moreover, the Tofalars are not given a chance to introduce their culture and its condition, nor is their significance as characters highlighted – the director speaks for them. As a result, the film gives the impression that the Tofalars are alienated from the place they inhabit – from an anthropological place it has become a non-place for them, which can only be described by an outside – privileged – observer.

*Few of Us*, also shot in Tofalaria, follows a radically different cinematic strategy than *Tofalaria*. First of all, *Few of Us* is reminiscent of observational cinema: visuality, not verbal content, becomes its essential constituent. Moreover, it is only through contextual information that one can know that the film is set in Tofalaria and that the natives are Tofalars. This makes the film incomparably more open to multiple interpretations than *Tofalaria*. Secondly, *Few of Us*, as a distinctive ethnographic fiction, is based on the intersubjective and cultural encounter. Thus, the film focuses on the problem of Otherness as a philosophical and anthropological category, rather than on the representation of another culture or motives for its preservation. The cultural encounter highlighted in the film ends in a solipsistic existence. In other words, for a solipsist, neither the Other nor the other culture is necessary. In this way, *Few of Us* establishes the position of the Tofalarians as colonial subjects, while Tofalaria itself, as in the first film, is once again constructed as a cinematic non-place.

5. Fedorchenko's films, which blur the boundaries between what is defined as fiction and reality, polemicise with the dominant imperial and nationalist model of identity in Russian cinema. Therefore, one of the aims of Fedorchenko's films can be seen as a construction of an alternative – politically and historically contested – identity. The director uses ethnography and fiction to realise his cinematic vision: the gaze is directed towards the situation of national and ethnic minorities and their cultures, whether real or fictitious, living in the Russian periphery, which becomes the centre's prosthesis in Fedorchenko's films. By making films about Russia's cultural minorities, the director shows that, on

the one hand, these people exist, on the other, they have a unique cultural identity and voice, and, in addition, that he is trying to preserve cultural, albeit fictionalised, traditions that are dying out.

*Shosho* aims to convey the magical world of Maris, where gods live alongside people and culture is not a contradiction between natural phenomena and human activity but a holistic worldview that stems from the fellowship of different characters. As fiction and reality are closely linked in the film and the viewer is free to interpret what is happening, *Shosho* can be typologised as ethnofiction. Although no critical insights can be found in *Shosho*, apart from the use of language (the locals speak in their mother tongue, which is not translated into Russian), and the Mari culture is idealised, the film can be seen as the author's sincere wish to know the Meadow Mari culture and to show its authenticity within the cultural map of Russia.

*Celestial Wives of the Meadow Mari* can be regarded as a sequel to *Shosho* because it also depicts the Mari culture and tradition. However, this film doesn't use techniques of documentary filmmaking, thus, it doesn't pretend to be a documentary film. Moreover, the Mari village shown in *Celestial Wives of the Meadow Mari* is fictional. The same goes for the best part of Mari traditions that the film depicts as if they are still being practised by the locals. By trying to reconstruct these old-forgotten practises, the film falls into the category of salvage ethnography. While reconstructing other cultures, anthropologists should avoid portraying the extraordinary or unique and stick to reconstructing traditional behaviour. Fedorchenko, on the contrary, seeks to create a magical world of the Mari, thus, the ethnographicity in *Celestial Wives of the Meadow Mari* is being reduced to the spectacle.

*Silent Souls* is a completely fictional work which does not so much refer to ethnography as such, but polemicises with the notion of culture as a given by highlighting the problems characteristic of ethnography. Fedorchenko does not aim at an authentic reconstruction and representation of the Meryan culture. On the contrary, the film assumes that all reconstruction efforts are *a priori* based on interpretation and fictionalisation, thus the culture in the film is not represented but created. Nevertheless, the film is dominated by an exclusively masculine perspective that imposes the status of the Other on women. Thus, the culture is protected from extinction by none other than the masculine element, embodied by the film's two central characters. Although the Meryan culture is dead, it can always be resurrected through the agency of memory or created *ex nihilo*, as long as the demiurgic power in the form of a man exists.

6. In conclusion, the case study of *Tofalaria* and *Few of Us* has shown that Bartas's films are characterised by visualism, whereas ethnographicity is used instrumentally, i.e. ethnography is subordinated to the vision of the author. Despite the contradictions inherent in *Silent Souls*, *Celestial*

*Wives of the Meadow Mari* and *Shosho* in terms of the representation of their respective cultures and the issue of otherness, these films challenge the relationship between fiction and ethnography in cinema, enable a new look at the process of culture-making, and encourage the reflection of the Russian identity. Among other things, the analysis of Bartas and Fedorchenko's films has arguably shown the potential and limitations of diverse strategies in ethnographic filmmaking. This in turn creates premises for further discussion on a closer exchange between art and science and a different understanding of ethnographic film that does not rely solely on the documentary tradition and exclusively anthropologist-produced films.

## NARIUS KAIRYS

Narius Kairys (g. 1985, Vilnius) – rašytojas, kino kritikas, Žmogaus teisių dokumentinio kino festivalio „Nepatogus kinas“ programos sudarytojas, dėstytojas. 2008 m. baigė Socialinio darbo bakalaurą Vilniaus universitete. 2010 m. įstojo į Literatūros antropologijos ir kultūros magistrą Vilniaus universitete, studijas 2012 m. baigė su Magna Cum Laude diplomu. 2017–2022 m. Vilniaus dailės akademijoje rengė menotyros disertaciją. Prozos kūriniai ir kritiniai tekstai yra spausdinami pagrindiniuose Lietuvos kultūros leidiniuose: Kine, Literatūroje ir mene, Metuose, Šiaurės Atėnuose, Kultūros baruose etc. Mokslinių interesų sritys: kino istorija ir filosofija, vizualinė antropologija, etnografinis kinas.

### Užsienio stažuotės:

Darbas su šaltiniais NYU bibliotekoje, Niujorkas, JAV, 2018.05.24 – 06.11.

Vasaros mokykla „Visual Ethnography of Cityscapes“, Atėnai, Graikija, 2018.07.01 – 07.21.  
Rezultatas: etnografinis trumpametražis filmas „(un)washed“.

Darbas su šaltiniais Rossijskaja Nacionalnaja Biblioteka, Sankt Peterburgas, Rusija, 2019.07.25 – 08.04.

Stazuotė Cite des arts, Paryžius, Prancūzija 2019.12.04 – 12.27.

### Publikacijos disertacijos tema recenzuojamuose mokslo leidiniuose:

Kairys Narius, Žvilgsnis į Kitą. „Mūsų nedaug“ atvejis, *Fokuse: moterys Lietuvos kine*, sud. Lina Kaminskaitė, Natalija Arlauskaitė, Vilnius: Lapas, 2021, p. 272–297.

Narius Kairys, Antropologas su kino kamera: tarp judančio vaizdo ir teksto, *Logos*, 109, 2021, p. 195–201, <https://doi.org/10.24101/logos.2021.91>

Narius Kairys, ‘I went there to live’: A case-study of Šarūnas Bartas’s Tofalaria and Few of Us, *Visual Studies*, 2022, <https://doi.org/10.1080/1472586X.2022.2046498>

### Pranešimai disertacijos tema mokslinėse konferencijose:

Narius Kairys, “I Went There to Live”: An Anthropological Way of Seeing, *International Visual Sociology Association Annual Conference*, Saratoga Springs, JAV, 2019.05.20 – 22.

Narius Kairys, From Ethnography to Fiction: The Case Studies of *Tofalaria* (1986) and *Few of Us* (1996), *V Baltic Sea Region Film History Conference*, Vilnius, Lietuva, 2019.09.19 – 20.

**Viešos paskaitos ir publikacijos kultūrinėje spaudoje:**

2020.11.19 Virtualus disertacijos tyrimo pristatymas LMTA kintotyros ir kitų sričių magistrantams tarpdalykiniame seminare.

2021.01.29 Internetinė konferencija „Šventa karvė. Kodėl Šventa?“, paskaita apie stebėjimo kiną disertacijos pagrindu.

2021.05.19 Viešas straipsnių rinktinės „Fokuse: moterys Lietuvos kine“ pristatymas, Vilnius.

Narius Kairys, Filmas apie juos – žmones kormoranus, *Kultūros barai*, nr. 4, 2019.

## **NARIUS KAIRYS**

Narius Kairys (born in 1985, Vilnius) is a writer, film programmer of the Human Rights Film Festival 'Inconvenient Films', film critic, and lecturer in formal and non-formal education. He graduated from Vilnius University with a BA in Social Work in 2008, later obtaining a Magna cum laude MA in Literary Anthropology and Culture at the same university. During 2017–2022 he was a PhD candidate at Vilnius Academy of Arts in the field of Art History. His prose as well as critical texts are often featured in the main Lithuanian cultural publications, such as *Kinas*, *Literatūra ir menas*, *Metai*, *Kultūros barai*, etc. His research interests lie in visual anthropology, film history and philosophy, ethnographic film.

### **Internship abroad:**

A research internship New York University library, 24.05.2018 – 11.06.

Summer school 'Visual Ethnography of Cityscapes', Athens, Greece, 07.01.2018 – 21.07. The result: an ethnographic film "(un)washed".

A research internship at Rossijskaja Nacionalnaja Biblioteka, St. Petersburg, Russia, 25.07. 2019 – 04.08.

Internship at Cite des arts, Paris, France, 04.12.2019 – 27.12.

### **Peer-reviewed publications on the subject of dissertation:**

Kairys Narius, The Look at the Other: The Case of FEW OF US, *Fokuse: moterys Lietuvos kine*, eds. Lina Kaminskaitė, Natalija Arlauskaitė, Vilnius: Lapas, 2021, p. 272–297.

Narius Kairys, Anthropologist with a Movie Camera: Between the Moving Image and the Text, *Logos*, 109, 2021, p. 195–201, <https://doi.org/10.24101/logos.2021.91>

Narius Kairys, 'I went there to live': A case-study of Šarūnas Bartas's Tofalaria and Few of Us, *Visual Studies*, 2022, <https://doi.org/10.1080/1472586X.2022.2046498>

### **Conference presentations on the subject of dissertation:**

Narius Kairys, "I Went There to Live": An Anthropological Way of Seeing, *International Visual Sociology Association Annual Conference*, Saratoga Springs, USA, 2019.05.20 – 22.

Narius Kairys, From Ethnography to Fiction: The Case Studies of *Tofalaria* (1986) and *Few of Us* (1996), *V Baltic Sea Region Film History Conference*, Vilnius, Lithuania, 2019.09.19 – 20.

**Other publications and public lectures on the subject of dissertation:**

19.11.2020 A virtual presentation about dissertation to the Film History MA students at Lithuanian Academy of Music and Theatre.

29.01.2021 Virtual conference 'Holy Cow: Why Holy?', a lecture on observational cinema.

19.05.2021 A presentation of book 'Fokuse: moterys Lietuvos kine', Vilnius.

Narius Kairys, About Them – Human-Cormorants, *Kultūros barai*, 4, 2019.