

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

MANTĖ VALIŪNAITĖ

**HIBRIDIŠKUMAS KINE: TEORINĖ SAMPRATA, KINO FESTIVALIAI IR
LIETUVOS DOKUMENTINIŲ FILMŲ ATVEJAI**

HYBRIDITY IN CINEMA: THEORETICAL CONCEPT, FILM FESTIVALS AND
LITHUANIAN DOCUMENTARY FILM CASES

Daktaro disertacija

Doctoral Dissertation

Humanitariniai mokslai, Menotyra (H 003)

Humanities, Art History and Theory (H 003)

Vilnius, 2024

Disertacija rengta Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2018–2023 metais

MOKSLINĖ VADOVĖ

Doc. dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė

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

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

PIRMINKINĖ

Prof. dr. Natalija Arlauskaitė

Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004

NARIAI

Doc. dr. Renata Šukaitytė-Coenen

Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Prof. dr. Nerijus Milerius

Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filosofija H 001

Prof. dr. Kristupas Sabolius

Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filosofija H 001

Prof. dr. Ewa Mazierska

Centrinio Lankašyro universitetas (JK) ir Gdanskio universitetas (Lenkija), humanitariniai mokslai, menotyra – H003

Disertacija ginama viešame Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos jungtinės Menotyros mokslo krypties tarybos posėdyje 2024 m. birželio 27 d., 14 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekose.

The dissertation was written at Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2018–2023.

DOCTORAL SUPERVISOR

Assoc. Prof. Dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė

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

The dissertation will be defended 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:

CHAIR

Prof. Dr. Natalija Arlauskaitė

Vilnius University, Humanities, Philology H 004

MEMBERS

Assoc. Prof. Dr. Renata Šukaitytė-Coenen

Vilnius University, Humanities, Art History and Theory H 003

Prof. Dr. Nerijus Milerius

Vilnius University, Humanities, Philosophy H 001

Prof. Dr. Kristupas Sabolius

Vilnius University, Humanities, Philosophy H 001

Prof. Dr. Ewa Mazierska

University of Central Lancashire (UK) and University of Gdańsk (Poland), 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 June 27, 2024, 2 p.m, at Lithuanian Academy of Music and Theatre.

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

IVADAS	5
1. SĄVOKOS HIBRIDIŠKUMAS TEORINĖ SAMPRATA	17
1.1. Hibridiškumas postkolonijinėje teorijoje	18
1.2. Hibridiškumas žanrų teorijoje ir naujosiose medijose	33
1.3. Filosofinis kontekstas ir naujausi dokumentinio kino tyrimai	52
2. HIBRIDINIS KINAS LIETUVOS DOKUMENTINIAME KINE XXI a.	68
2.1. Skirtingi hibridiškumo aspektai Manto Kvedaravičiaus filmuose	71
2.1.1. „Barzakh“: tarp sapno ir realybės	71
2.1.2. Hibridiškos tapatybės trilogijoje: „Mariupolis“, „Partenonas“ ir „Prologos“	75
2.2. Kuriant naują jautrumą Lietuvos dokumentiniame kine: „Rūgštus miškas“ ir „Animus Animalis (Istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“	81
2.2.1. Dialogas su Lietuvių poetiniu dokumentiniu kinu	82
2.2.2. Žvilgsnio trajektorijos: ieškant nežmogiškosios perspektyvos	86
2.3. Hibridinės perspektyvos ir praktikos: Emilijos Škarnulytės filmo „Kapinynas“ atvejo analizė	93
3. HIBRIDINIO KINO VIETA KINO FESTIVALIUOSE XXI a.	99
3.1. Hibridinių filmų kuravimas užsienio ir Lietuvos kino festivaliuose	107
3.1.1. Terminas „hibridinis kinas“ neapibrėžtumai	107
3.1.2. Filmų, kurie trina ribas, gausėjimas ir atvirėjantis kuravimas	113
3.1.3. Kintantys gamybos procesai	117
3.2. Atvejo analizė: Vilniaus dokumentinių filmų festivalis	125
3.2.1. Dokumentinio kino renginiai prieš įsikuriant VDFF	126
3.2.2. VDFF įkūrimas ir tikslai	129
3.2.3. VDFF programos hibridiškėjimas	132
IŠVADOS	136
LITERATŪROS SĄRAŠAS	141
SUMMARY	150
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI	165
PRIEDAI	166

IVADAS

Šios disertacijos sumanymas kilo iš kuravimo praktikos, kuomet su Vilniaus tarptautinio kino festivalio „Kino pavasaris“ programos sudarytojų komanda pastebėjome didėjančią tendenciją festivaliuose pristatyti į vienos kino rūšies kanoną neišsitenkančius filmus ir kartais pavadinti juos hibridiniais. Nors hibridiškumas kine nėra naujas reiškinys – tokių filmų ypač padaugėjo po Neorealizmo išpopuliarėjimo, vėliau po Naujojo Holivudo įneštų laisvesnės struktūros ir radikalesnių temų į Amerikos kiną, tačiau po 2000-ųjų m. hibridiškumas įsilieja į dokumentinio kino sritį: pasitelkiama vaidybinio kino estetika ir praktikos, atsiranda suartėjimas su vizualiaisiais menais, videomenu. Šie pokyčiai susiję su dokumentinių filmų festivalių gausėjimu, kurį norėčiau pavadinti kino kultūros festivalizacija. Taip pat svarbūs tampa dokumentinio kino festivalių strateginiai pokyčiai.

Pandemija paženklinėti metai suteikė šiai disertacijai naują kontekstą. Kai dėl pandemijos buvo uždaromi kino teatrai, ieškota naujų priemonių, kaip tęsti veiklas, tad buvo persikelta į virtualius ekranus: imama bendradarbiauti su jau esamomis (S)VOD platformomis arba kuriamos naujos. Ne tik filmai, bet ir kino žiūrėjimo praktikos, festivaliai tampa hibridiniai. Nors kintantys kontekstai šiam terminui kino kultūroje suteikė ir papildomų reikšmių, man šioje disertacijoje svarbiausia yra išanalizuoti hibridinio kino reiškinį, klausiant, kaip hibridiškumas buvo conceptualizuojamas kino studijose iš skirtingų teorinių prieigų, kaip jis suprantamas tarptautinių kuratorių, kaip jis interpretuojamas Lietuvos praktiniame, kuravimo ir kūrybos, lygmenyse. Taigi pagrindinis tikslas – ištirti naujausią hibridizacijos pasireiškimą kine: kino festivaliuose, nuo 2000-ųjų sukurtuose filmuose.

Tiriamoji problema: Dviejų kino tyrėjų citatos bene geriausiai atspindi šios disertacijos tiriamąją problemą. Semiotikas Christianas Metz 1977 m. yra pasakęs, kad „kiekvienas filmas yra fikcinis filmas“¹, o vienas pirmųjų ir svarbiausių dokumentinio kino tyrinėtojų Billas Nicholzas po beveik trisdešimties metų, 2001-aisias, yra išsakęs priešingą teiginį – „kiekvienas filmas yra dokumentinis“². Esmingas čia yra šių teiginių išsakymo laikas, jeigu XX a. 8-ajame dešimtmetyje didžiąją dalį kino tyrimų, o taip pat ir rodymų bei gamybos sritis užpildė vaidybinis kinas, tai nuo 2000-ųjų vis daugiau dėmesio skiriama dokumentiniam: gausėja dokumentinio kino festivalių ir dokumentinių filmų bendruosiuose festivaliuose, daugėja tyrimų. Dokumentinio kino ir festivalių tyrėja Aida Vallejo, teigia, kad nuo 2000-ųjų

¹ Metz, Ch. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 44

² Nichols, B. *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 1

dokumentika išgyvena savo „aukso amžių“, kurį ženklina skaitmenizacijos procesas³. Tokių filmų kaip Agnes Varda „Rinkėjai“ („Les glaneurs et la glaneuse“, 2000), Nicolas Philibert „Turėti ir būti“ („Être et avoir“, 2002), Michaelo Moore'o „Boulingas vardan Kolumbino“ („Bowling for Columbine“, 2002) ir „Farenheitas 9/11“ („Fahrenheit 9/11“, 2004) premjeros įvyko Kanų kino festivalyje, o tai padėjo šiems filmams užsitikrinti komercinį platinimą – jų rodymas neapsiribojo keliavimu per specifinius kino renginius, bet pasiekė kino teatrų repertuarus ir televiziją.

Padidėjus dokumentinio kino gamybos apimtims ir palengvėjus kūrybos sąlygoms atsiranda daugiau eksperimentavimo. Daugėja filmų, kurie nebeišsitenka konvencionalios dokumentikos ribose ir iš naujo permąsto dokumentinio ir vaidybinio kino santykį. Šių dviejų kino rūšių santykio kismui svarbios tampa ir kitos dvi dažnai parašėse liekančios kino rūšys – animacija ir eksperimentinis kinas⁴. Regis, tam, kad iš naujo būtų pažvelgta į kino istorijoje vyravusią atskirtį tarp fikcijos kūrimo ir dokumentavimo, svarbu permąstyti patį „tarp“, kurį dažniausiai išryškina eksperimentavimas ir skirtingų rūšių kino kalbos elementų maišymas. Tokius mišrius elementus jungiančius filmus dalis tyrėjų ir rodytojų ima vadinti hibridiniais, tačiau terminas „hibridinis kinas“ nėra įtvirtintas. Dažnai pasitaiko įvairios įvardinimo variacijos – hibridinė forma, hibridiškas, hibridas. Daugiausia kritinių straipsnių ir tyrimų vartoja šiuos terminus analizuodami šiuolaikinio dokumentinio kino pokyčius, dėl to šioje disertacijoje bus tiriamos skirtingos termino taikymo versijos, susitelkiant į dokumentinio kino hibridizaciją.

Dokumentinio kino hibridizacija ir rodymo praktikos neatsiejamoms nuo technologinių aspektų – visų pirma, skaitmenizacijos – tiek gamybos, tiek ir rodymo srityse. Tačiau lygiai toks pat svarbus skaitmenizacijos nulemtas reiškinys – drąsesnis eksperimentavimas forma. Nuo 2000-ųjų ima daugėti eksperimentinių dokumentinių filmų, minėtini autoriai Peter Forgacs, Harun Farocki, taip pat Harvard Sensory Lab kūriniai. Dokumentinių filmų festivaliai „pasitarnavo kaip tiltas tarp kino teatro ir muziejaus“⁵. Galima teigti, kad dokumentinio kino hibridizacija praplečia ne tik rūšies kanono ribas, bet ir kino kultūrą apskritai. Dokumentinis kinas ryškiau matomas ne tik specializuotuose kino renginiuose, bet ir galerijose. Šiai temai

³ Vallejo, A. „The Rise of Documentary Festivals: A Historical Approach“, in *Documentary Film Festivals* Vol. 1, London: Palgrave Macmillan, 2020, p. 89

⁴ Dokumentinio ir animacinio kino jungtys šioje disertacijoje išsamiau nebus aptariamoms, nes hibridiniais filmais dažniausiai įvardinami tokie filmai, kurie praplečia dokumentinio kino kanoną būtent vaidybinio arba eksperimentinio kino elementais, dažnai ir elementais, ateinančiais iš videomeno. Animacija atneša pokyčių į dokumentinio kino rūšį, bet tai būtų jau kito tyrimo objektas.

⁵ Aida Vallejo, „The Rise of Documentary Festivals: A Historical Approach“, in *Documentary Film Festivals* Vol. 1, London: Palgrave Macmillan, 2020, p. 91

daug dėmesio skyrė kino tyrinėtoja Erika Balsom knygoje „Kino eksponavimas šiuolaikiniame mene“⁶. Mano tyrimui svarbi jos išvalga, kad nuo 1990-ųjų galerijose ir muziejuose ima daugėti vaizdo instaliacijų, kuriose dominuoja dokumentiškumas ir formalūs kino elementai, o nuo 2000-ųjų ši tendencija dar labiau išryškėja ir dažnai įvardinama kaip „dokumentinis posūkis“ (angl. documentary turn)⁷. Galerijose ir meno institucijose didėja kino formas pasitelkiančių kūrinių, permąstančių fikcijos ir dokumentikos santykį, taip pat vis dažniau atsigręžiančių į kolonizuotų šalių nepapasakotas istorijas ir kūrėjų patirtį. O štai kino festivaliuose randasi daugiau konvencinės dokumentikos ribas praplečiančių filmų, kurie pasitelkia praktikas, ateinančias iš meno lauko ir taip hibridizuoja dokumentinį kiną. Tačiau lygiai toks pat svarbus tampa ir hibridiškumo apmąstymas postkolonializmo studijose. Skaitmenizacija nulemia įvairių dokumentų prieigos padidėjimą, kuris paskatina iš naujo permąstyti istoriją. Vienas iš reikšmingiausių meno renginių „Documenta 11“ 2002 m. pirmą kartą kuruotas ne „vakariečio“ kuratoriaus Okwui Enwezor, o didžioji dalis darbų buvo dokumentiniai ir gilinosi į skirtingas temas, tokias kaip kreolizacija, meno ir žinojimo santykis, eksperimentavimas su tiesa⁸. Ši paroda aptariama ir postkolonializmo studijų tyrimuose, kuriuose hibridiškumas analizuojamas ne per fikcijos ir dokumentalumo ryšį, bet per kolonizuotųjų ir kolonizatorių galios santykius.

Globalūs pokyčiai kino kultūroje neaplenkia ir Lietuvos. Šiame tyrime išanalizavus hibridiškumo sampratą siekiama iširti, ar ir kaip hibridizacija reiškiasi Lietuvos dokumentiniame kine. 2000-ieji metai pasitelkiami kaip riba dėl kelių priežasčių: visų pirma, Lietuvoje įsisteigia du dokumentiniam kinui skirti kino festivaliai (Vilniaus dokumentinių filmų festivalis 2004 m., o 2007 m. Žmogaus teisių dokumentinių filmų festivalis „Nepatogus kinas“), antra, nuo 2000-ųjų atsiranda stabilesnis valstybinis finansavimas dokumentiniam kinui, ir trečia, po pirmojo Nepriklausomybės dešimtmečio Lietuva ir jos visuomenė vis labiau integruojasi į Europą ir globalų pasaulį (2004 m. Lietuva įstoja į Europos Sąjungą ir tampa NATO nare). Nors Lietuvoje kuriamas dokumentinis kinas susilaukia tarptautinio dėmesio jau XX a. pabaigoje, galima teigti, kad nuo 2000 m. nauja kino kūrėjų karta labiau įsilieja į globalų dokumentinio kino kismą, nes kuria ne tik buvusioms Sovietų Sąjungos šalims būdingą poetinį dokumentinį kiną, bet ieško naujų formų, daugiau keliauja į užsienio kino festivalius.

Išsamiai dokumentinio kino procesus lūžio metais – 1987–1991 m. – ištyrė Renata Šukaitytė, Anna Mikonis-Railienė, Mantas Martišius ir Renata Stonytė knygoje „Politinis lūžis

⁶ Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013

⁷ Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 157

⁸ <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>

ekrane⁹. Pasak jų, nurodytais metais susiformuoja politinis dokumentinis kinas, į antrą planą nustumiantis autorinį arba kūrybinį dokumentinį kiną: „kūrybinis dokumentinis kinas, pasižymėjęs savita estetika, pabrėžęs filmo autoriaus kūrybinę perspektyvą, kalbėjęs sodria vizualine kalba ir subtilia retorika, orientavęsis į kaimo realijas, buvo nustelbtas dokumentinio kino žanro, operatyviai pateikęs karštus politinio gyvenimo įvykius ir sudėtingą socialinį būvį“¹⁰. Šukaitytė analizuoja ne tik vyrausias temas, bet ir stilistinę politinio dokumentinio kino įvairovę: „praėjusio šimtmečio devintuoju ir dešimtuju dešimtmečiais vyrauja ekspozicinė, stebinėjoji ir poetinė dokumentika, pradedami kurti magiškojo realizmo bruožų turintys darbai ir kino esė. XXI a. kuriama daugiau tiriamosios, performatyvosios dokumentikos ir permąstomi ikoniniai politiniai įvykiai, personalijos ir jų svarba“¹¹. Šukaitytė remiasi Nicholso išskirtais dokumentinio kino modeliais, taip atskleidama dokumentinio kino pokyčius Lietuvoje, o kartu susiedama juos su globalia dokumentinio kino istorija. Šiame tyrime siekiu parodyti, kad Lietuvos dokumentinis kinas nuo 2000-ųjų patiria hibridizaciją, kuri siejasi ne tik su temų įvairovės padidėjimu, kurį nulemia politiniai ir socialiniai pokyčiai šalyje, ar su pasirenkamų išraiškos priemonių laisvėjimu, bet ir su kino industrijos pokyčiais, taip pat pačios dokumentalumo sampratos kismu bei tikrovės ir fikcijos santykio permąstymu.

Santykius tarp skirtingų kino rūšių ir jų persidengimą verta tyrinėti neužsidarant paskirų filmų analizėse, bet įtraukiant ir rodymo praktikų aspektus bei su tuo susijusius industrijos pokyčius. Kino festivaliai tapo pagrindine platforma filmams, kurie kitu atveju retai kada pasiektų ne savo šalies auditorijas. Taip pat kino festivaliai ima veikti ir kaip tam tikrų tendencijų formavimo vietos. Tad dar nauja kino tyrimų sritis – kino festivalių tyrimai – tampa svarbia hibridiškumo analizės sritimi. Hibridinio kino vietos kino festivaliuose empirinis tyrimas svarbus norint suprasti, kaip tam tikri dokumentinio kino pokyčiai siejasi su rodymo praktikomis ir įvairiais rodymo politikos niuansais.

Darbo aktualumas ir mokslinis naujumas: Šio darbo aktualumas, visų pirma, kyla iš praktinių kino gamybos ir rodymo sričių. Tarptautiniuose kino festivaliuose nuo 2000-ųjų ėmė daugėti filmų, nebetelpančių į konvencinio dokumentinio kino formą. Įvairiuose kino festivaliuose šiai temai buvo organizuojamos diskusijos, skirtinguose kino sklaidos renginiuose ėmė rasti atskiros programos, dedikuotos hibridinėms formoms kine. 2004 m.

dokumentinio kino festivalyje „Full Frame“ Niujorko modernaus meno muziejaus kino kuratorė Mary Lea Bandy pristatė programą pavadinimu „Hibridas: nauja kino forma“ (angl. „Hybrid: A New Form“). Viena iš interviu ji teigė, kad „visi įžvalgiausi filmai apie pasaulį dažnai maišo ir derina prieigas, stilius ir formatus – sulieja istoriškumą ir naratyvą su tikrove ir atkurtais interviu“¹². Jos sudarytoje šešiolikos filmų programoje atsiduria ir Roberto Flaherty'o „Luizianos istorija“ (Louisiana Story, 1948), ir Martino Scorsese's „Geri vyrukai“ (Goodfellas, 1990). Viena svarbiausių dokumentinio kino festivalių Tarptautiniame Amsterdamo dokumentinio kino festivalyje¹³ 2007 m. sudaryta speciali programa, skirta animacinei dokumentikai, 2014 m. pasiūloma programa – „Įrėminant realybę“ (angl. „Framing Reality“), kurioje buvo ir Ulricho Seidl'o filmas „Rūsyje“ („In the Basement“, 2014). Šį režisierių svarbu išskirti, nes jis atsisako savo filmus vadinti dokumentiniais, pabrėžia, kad jam svarbu kalbėti tiesą, tačiau žiūrovams priminti, jog jie žiūri sukurtą vaizdą ekrane. Šią bangą vainikuoja ir tarsi uždaro Berlyno kino festivalyje 2018 m. „Auksiniu lokiu“ apdovanotas hibridine forma sukurtas Adinos Pintilie filmas „Neliesk manęs“ („Touch Me Not“). Apdovanojimas sukėlė daug kontraversiškų vertinimų tiek iš kino kritik(i)ų, tiek ir kino industrijos atstov(i)ų. Filmą taip pat rodytas ir Lietuvoje, Vilniaus tarptautiniame kino festivalyje „Kino pavasaris“. Pagausėjus konvencinės dokumentikos formas peržengiančių filmų skaičiui ir specialioms programoms festivaliuose, atsiranda poreikis šiuos filmus ir kuravimo praktikas apmąstyti.

Nuo 2000-ųjų įvairiuose kino kritikos straipsniuose atsiranda bandymas tokiems filmams suteikti pavadinimą, sukurti naują kategoriją. „Hibridinis kinas“, „chimera“¹⁴, negrynas kinas. Labiausiai paplito pirmasis variantas – hibridinis kinas. Svarbu pažymėti, kad šalia šių skirtingų terminų, svarbus yra dokufikcijos (angl. docufiction)¹⁵ terminas, kuris dažniau aptinkamas akademinuose straipsniuose ar knygose, tačiau menkas jo taikymas kino kritikoje ir kino renginiuose bei industrijose, regis, jį palieka tik teoriniame kino diskurse. Paskutinių dvidešimties metų kino industrijos tendencijos paskatino kino kritikes(us) ar apžvalgininkes(us) straipsniuose kvestionuoti termino „hibridinis kinas“ tinkamumą ir apskritai šio reiškinio naujumą. Teigčiau, kad hibridiniam kinui skirtų programų ir straipsnių pika įvyko 2012–2015 m., nes tais metais įvairiose kinui skirtose internetinėse svetainėse buvo

⁹ Anna Mikonis-Railienė, Renata Šukaitytė, Mantas Martišius, Renata Stonytė, *Politisinis lūžis ekrane*, Vilniaus universitetas: Vilnius, 2020

¹⁰ Anna Mikonis-Railienė, Renata Šukaitytė, „Politinių ir socialinių virsmų audiovizualiniai liudijimai,“ in *Politisinis lūžis ekrane*, Vilniaus universitetas: Vilnius, 2020, p. 17

¹¹ Renata Šukaitytė, „Sovietmečio epochos baigtys ir jų naratyvai kūrybinėje Lietuvos ir Baltijos šalių dokumentikoje,“ in *Politisinis lūžis ekrane*, Vilniaus universitetas: Vilnius, 2020, p. 100

¹² Chuleenan Svetvilas, „Hybrid Reality: When Documentary and Fiction Breed to Create a Better Truth“, 2004, <https://www.documentary.org/feature/hybrid-reality-when-documentary-and-fiction-breed-create-better-truth>

¹³ Toliau naudojamas trumpinys IDFA

¹⁴ Kritiko ir programų sudarytojo Erico Hynes'o pasiūlytas terminas, plačiau: <https://cinema-scope.com/features/features-agrarian-utopiasdystopias-the-new-nonfiction/>

¹⁵ John Parris Springerio ir Gary D. Rhodes pasiūlytas terminas bus aptariamas truputį plačiau teorinėje dalyje.

sudarinėjami geriausių hibridinio kino filmų sąrašai, lyginami skirtingi pavyzdžiai, klausama, ar tai naujo dokumentinio kino banga, ar marketinginis triukas sukurti patrauklią naujieną iš to, kas istorinėje perspektyvoje atrodo novatoriškiausios dokumentinio kino kalbos tąsa.

Abbas Kiarostami „Dešimt“ („Ten“, 2002), Pedro Costa „Vandos kambaryje“ („In Vanda's Room“, 2000), Lisandro Alonso „Laisvė“ („Libertad“, 2001), Jia Zhangke „Miestas 24“ („Er shi si cheng ji“, 2008), Lucien Castaing-Taylor ir Ilisa Barbash „Sweetgrass“ (2009) – filmai, kurie dažnai minimi, norint pailustruoti vis labiau trinamas ribas tarp dokumentinio ir ne-fikcinio kino (angl. non-fiction). Būtent šiems filmams skirtuose kritik(i)ų, paminint keletą jų – Dennisas Limas ar Robertas Koehleris – straipsniuose kalbama apie tarpinę zoną. Koehleris žurnale „Cinemascope“ teigia, kad kuriasi „zona kino laisvo nuo, arba tiksliai tarp, sunkaus fakto ir išradingos fikcijos, kuri leidžia visokio pobūdžio laukines galimybes“.¹⁶ Bandydamas nusakyti to pasekmes, kritikas teigia, kad „ši tendencija aiškiai yra mūsų kolektyvinio hyper-sąmoningumo, nukreipto į kiną ir jo efektus, produktas, nes režisierius žino, kad auditorija žino kino kūrėjo žaidžiamus triukus, ir toji intencija yra išrašyta su dideliu atokvėpiu“¹⁷. Šis su erdve susijęs apibūdinimas, kaip matysime vėliau, susieja hibridiškumą ne tik su fikcijos ir tikrovės susitikimu, bet ir postkolonialinės teorijos tiriamomis skirtingų kultūrų ir galios santykių susidūrimu.

2014 m. „Sight & Sound“ žurnale režisierius ir kino apžvalgininkas Robertas Greene'as parašė ne vieną straipsnį, skirtą kintantiems dokumentinio kino pavidalams. Ilgainiui jis ima kritikuoti hibrido termino priskyrimą naujas menines formas pasitelkiantiems filmams. Straipsnyje „Žaidžiant mulą“¹⁸ jis teigia, kad žodis hibridas kirbėjo daugelio dokumentinio kino festivalių lankytojų, ypač profesionalų, galvose, tačiau išreiškė baimę, kad nors tokie staiga tapę madingais filmai ir terminai gali padėti finansavimo lygmenyje, iškyla grėsmė imti kartoti sėkmingas formas: „mados žudo meną“¹⁹. Kitame straipsnyje „Mirk, hibride! Mirk!“²⁰ Greene'as teigia, kad nors šis terminas iš tiesų gali būti vertingas „norint surasti bendrą pagrindą tokiems filmams kaip Keith Miller gangsterinei dramai „Penkios žvaigždutės“ („Five Stars“) ir mažam epui iš Teksaso „Nerimstanti širdis“ („Stop the Pounding Heart“, rež. Roberto Minervini), tačiau vis dažniau toks terminas imamas taikyti dokumentiniams filmams, kurie

paprasciausiai išsiskiria originalia kino kalba, netelpa į tradicinės dokumentikos formalų kanoną, bet tokių filmų buvo visuomet²¹. Greitai marketingo ir komunikacijos rankose šis terminas ėmė plisti kaip naujos bangos dokumentiniame kine šauklys, naudojamas pritraukti didesnį kiekį žiūrovų į visuomet marginalizuotą kino rūšį – dokumentinį kiną. Toks aptakus hibridinio kino termino naudojimas, pasak Greene'o, diskredituoja politinį ar socialinį filmų krūvį ir užkerta kelią atnešti pokyčius į realią visuomenę²². Taigi Greene'as skelbia hibridinio kino mirtį šiam terminui dar nespėjus įgauti aiškesnį apibrėžimą ar supratęs jo vartojimo principus. Gali būti, kad šis nepasitikėjimas terminu iškilo būtent dėl minėtų neigiamų konotacijų ir neįsigilinto į tai, kaip jis vartojamas skirtingose disciplinose ar teorijose. Viena vertus, tiesa, kad nuo 2000-ųjų suintensyvėja skirtingas menines išraiškas pasitelkiančių filmų, kurių statusas pakimba tarp dokumentinio, vaidybinio ar eksperimentinio kino, o gal net tarp dokumentinio kino ir videomeno, bet tai nėra iki galo naujas reiškinys. Kita vertus, pats terminas taip pat jau turi savo vartojimo istoriją. Taigi atrodo labai svarbu kino kritikoje užčiuoptas problemas ištirti akademiniam lygmenyje: visų pirma, ištirti termino vartoseną ir reikšmes, o tada pabandyti susieti skirtingose teorinėse prieigose aptinkamas hibridiškumo apraiškas su kino procesais, kurie daro šiandieninį kino pasaulį vis sudėtingesnį ir sunkiau apibrėžiamą.

Hibridiškumas kine kaip daugialypis ir iki galo neapibrėžiamas darinys pats savaime tampa problemišku reiškiniu ir yra vertas išsamesnio tyrimo. Dokumentinis kinas kaip kino rūšis dažniausiai buvo apibrėžiamas per savo santykį su tikrove, su gyvenamu pasauliu, su tikromis žiniomis ir faktais, su tikrais žmonėmis, o taip pat per savo santykį su kitomis rūšimis. Tačiau dokumentinio kino apibrėžimas nuolat išsprūsta iš griežtų rėmų, tad hibridiškumas arba hibridinės formos imamos tyrinėti bene visuose naujausiuose dokumentinio kino tyrimuose. Melo ir tiesos santykiui, dokumentinio ir vaidybinio kino persidengimui, fikcinėms tikrovės reprezentacijoms skiriami atskiri skyriai tiek bendrose žanrų tyrimų, tiek ir dokumentinio kino knygose²³. Tačiau daugelyje tyrimų hibridinis kinas arba hibridiškumas analizuojami tik susitelkiant į keletą pavyzdžių arba apsiribojant kuria nors viena teorine prieiga. Šios

²¹ Robert Greene, „Die, Hybrid! Die!“, 2014, <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/unfiction/die-hybrid-die>

²² Ibid

²³ Naujausi pavyzdžiai: Paul Ward, *Documentary: The Margins of Reality*, Columbia University Press: New York, Chichester, 2005; *Truth or Dare: Art and Documentary* (sud. Gail Pearce, Cahal McLaughlin), intellect: Briston, Chicago, 2007; *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices* (sud. Thomas Austin, Wilma de Jong), New York: McGraw-Hill/Open University Press, 2008; Jane Chapman, *Issues on Contemporary Documentary*, Polity Press: Cambridge, 2009; Betsy A. McLane, *A New History of Documentary*, Continuum: New York, London, 2012; *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows*, Marburg: Schüren, 2013; *Contemporary Documentary* (sud. Daniel Marcus, Selmin Kara), Routledge: London, New York, 2016.

¹⁶ Robert Koehler, 2009, „Agrarian Utopias/Dystopias: The New Nonfiction“ <https://cinemascope.com/features/features-agrarian-utopiasdystopias-the-new-nonfiction/>

¹⁷ Ibid

¹⁸ Robert Green, „Playing the mule“, 2014, <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/unfiction/playing-mule>

¹⁹ Ibid

²⁰ Robert Greene, „Die, Hybrid! Die!“, 2014, <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/unfiction/die-hybrid-die>

disertacijos aktualumas ir naujumas glūdi tame, kad siekiama nuosekliai išanalizuoti skirtingas teorines prieigas, pateikti vyraujančias sąvokos reikšmes ir susieti tai su praktinės kino kuravimo veiklos tyrimu. Tokio pobūdžio tyrimas naujas ne tik Lietuvos kinotyros kontekste, bet ir platesniame mokslo diskurse.

Mišrių formų galima aptikti ir svarbių Lietuvos režisierių – Oksanos Burajos, Giedrės Beinoriūtės, Deimanto Narkevičiaus, Aistės Žegulytės, Rugilės Barzdžiukaitės, Emilijos Škarnulytės, Manto Kvedaravičiaus – darbuose. Šioje disertacijoje išsamiau analizuosiu Kvedaravičiaus, Žegulytės, Barzdžiukaitės, Škarnulytės filmus, nes jų ilgametražiai filmai keliavo po daugelį tarptautinių kino renginių ir prisidėjo prie to, kad Lietuva įsiliejo į globalų dokumentinio kino hibridizavimą. Šių kūrėjų darbai dar nebuvo tirti akademinio lygmeniu. Šis tyrimas taip pat padės suteikti kontekstą kino kūrėjų, besidominčių ne-grynomis kino formomis, darbams.

Minėti kino festivalių tyrimai Lietuvos kinotyros kontekste dar nebuvo atliekami. Empirinis hibridinio kino vietos kino festivaliuose tyrimas leis palyginti užsienio ir Lietuvos kino rodytojų praktikas. Taip pat bus atliekama Vilniaus dokumentinių filmų festivalio atvejo analizė, kuri padės suprasti, kaip hibridizuojasi patys kino festivaliai. Atliktas tyrimas padės ne tik tiksliau įvardinti skirtingų rūšių kino jungimo praktikas bei įrodyti, jog tarprūšinis kinas gali būti ne tik marginalizuota eksperimentavimo kino formomis praktika, bet ir susieti kino kalbos raidos pokyčius su kino rodymo sritimi tiek tarptautiniame, tiek nacionaliniame lygmenyse.

Lietuvos kinotyros kontekste svarbūs vizualumo tyrinėtojos Natalijos Arlauskaitės darbai. Ji daug dėmesio skiria archyvų ir dokumentinio kino tyrimams, siedama tai su galios santykių analize. Pavyzdžiui, straipsnis „Dokumentas ir/ar prisijaukintas valdžios žvilgsnis: „Blokados“ archyvas“²⁴, o taip pat knyga „Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine“²⁵. Pastarojoje pateikiama tarpdisciplininė studija, kurioje šalia kitų šalių kūrinių analizuojami ir Lietuvos dokumentinio kino pavyzdžiai: Deimanto Narkevičiaus, Giedrės Beinoriūtės, Jūratės ir Vilmos Samulionyčių filmai. Hibridiniuose filmuose taip pat galima aptikti skirtingas darbo su archyvais praktikas, šioje disertacijoje jos trumpai bus analizuojamos, pasitelkiant Maurizio Ferraris dokumentalumo analizę. Svarbu paminėti ir Nariaus Kairio disertaciją, kurioje tiriama iš dalies panaši problema – realumo ir fikcijos

²⁴ Natalija Arlauskaitė, „Dokumentas ir/ar prisijaukintas valdžios žvilgsnis: „Blokados“ archyvas“, in *Politologija*, 2013/1 (69).

²⁵ Natalija Arlauskaitė, *Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2020.

santykis, tik minėtas kinotyros darbas skirtas etnografiniam kinui. Kairys analizuoja Šarūno Barto filmus, tad savo disertacijoje neskirsiu dėmesio jo kūrybai, nors hibridiškumo aspektų būtų galima aptikti jo filmuose.

Tyrimo objektas: Hibridiškumo kine – jo samprata, vieta užsienio ir Lietuvos kino festivaliuose bei įtaka Lietuvos dokumentiniuose filmuose.

Tikslas: Ištirti skirtingas hibridiškumo reikšmes, termino vartoseną užsienio ir Lietuvos kino festivaliuose bei įvertinti hibridizacijos apraiškas Lietuvos dokumentiniuose filmuose.

Uždaviniai:

1. Išanalizuoti hibridiškumo sampratą postkolonijinėje teorijoje, žanrų ir medių studijose bei filosofijoje, kurioje daugiausia dėmesio skiriant posthumanistinei teorijai ir pateikti galimas pritaikymo galimybes tarprūšinio kino pokyčiams tirti;
2. Ištirti, kaip keitėsi Lietuvos dokumentinis kinas ir kaip atsispindi globalios dokumentinio kino tendencijos Lietuvos dokumentiniuose filmuose nuo 2000-ųjų, pateikiant ryškiausių hibridinio kino pavyzdžių atvejo analizes;
3. Atlikti kokybinį hibridinio kino vietos užsienio ir Lietuvos kino festivaliuose tyrimą;
4. Ištirti dokumentinio kino rodymo pokyčius Lietuvoje, pateikiant Vilniaus dokumentinių filmų festivalio atvejo analizę.

Ginamieji disertacijos teiginiai:

1. Kinotyroje ir kino kritikoje hibridinis kinas nėra vienareikšmiškai suprantamas, tačiau pateikus termino „hibridiškumas“ analizę skirtingose teorijose, teigiama, kad suprantamas kaip perspektyva, logika ar procesas, jis produktyviai pasitelkiamas analizuoti kino rūšies ar žanro kanoną išplečiančius filmus.
2. Dokumentinio kino hibridizacijos reiškinių mastas neatsiejamas nuo kino festivalių veiklos, kuri kartu su kitais kino kultūros elementais lemia naujų bangų atsiradimą ir naujų formų įsitvirtinimą.
3. Dokumentinio kino hibridizacija globaliu ir lokaliu mastu ima vykti nuo 2000-ųjų metų, paraleliai su skaitmenizacijos procesu, kuris palengvina kino gamybos praktiką – randasi naujos temos ir formos, naujos kino praktikos ir kitoks jautrumas, kurį paspartina Lietuvoje bei užsienyje hibridines formas pasitelkiančių filmų sklaida, o tai praplečia dokumentinio kino kanoną.

Metodologija ir darbo struktūra

Kadangi hibridinio kino terminas nėra nuosekliai ištirtas kinotyroje, bet yra pasitelkiamas skirtingose teorinėse prieigose, tad svarbus yra istorinis termino hibridiškumas pjūvis. Šiame tyrime bus pateikiama sisteminė literatūros, kurioje reikšmingai pasirodydavo ši sąvoka, taigi diskurso, analizė. Kadangi tai tarpdisciplinis menotyros tyrimas, viena vertus, aprėpiantis kino studijas, estetiką, filosofiją, antra vertus, apimantis analizuojamų pjūvių įvairovę (industrija, filmų atvejai), dėl to renkuosi tarpdisciplininius metodus.

Tyrimas pateikiamas keliais etapais:

1. Teorinis lygmuo. Jame analizuojama hibridiškumo samprata skirtingose su kinu susijusiose teorijose, pateikiami šios sąvokos taikymo pavyzdžiai kino studijose. Nustačius, kokiais būdais iki šiol plačiausiai vartojamas hibridinio kino terminas, atskleidžiama, ar hibrido sąvoka produktyvi, kalbant apie kintančias dokumentinio kino formas, kurios išpopuliarėja nuo 2000 m. Taip pat analizuojama įprastų etinių klausimų, keliamų dokumentiniam kinui, svarba ir legitimumas hibridiniams kūriniams.
2. Estetinis lygmuo. Atvejų analizė. Kino formos ir kino kalbos struktūrinė analizė. Pasitelkus empiriniame lygmenyje ištirtą hibridinio kino vartoseną ir atsižvelgus į Lietuvoje dirbančių kino rodytojų minėtus pavyzdžius, pasirinkti svarbiausi Lietuvos dokumentinio kino pavyzdžiai, kurie neišsitenka konvenciniame dokumentiniame kine. Pritaikius teorinėje dalyje išanalizuotą hibridiškumo sampratą ir skirtingų teorinių prieigų įrankius atlikta išsami filmų atvejų analizė. Tokiu būdu ištirta, kaip hibridizacija reiškiasi Lietuvos dokumentiniame kine nuo 2000 m.
3. Empirinis lygmuo. Kokybiniu tyrimu (duomenų rinkimas ir jų analizė) ištirta hibridinio kino vieta užsienio ir Lietuvos kino festivaliuose. Kokybiniu tyrimu, atliekant pusiau struktūruotus interviu su kino kuratoriais ar kino programų sudarytojais, tiriamas pačio termino vartojimas programų sudaryme. Apklausti Tarptautinio Berlyno kino festivalio (Vokietija), Kopenhagos dokumentinių filmu festivalyje „CPH:DOX“ (Danija), „FidMarseille“ (Prancūzija), Kanų kino festivalio paralelinės programos „Dvi režisierių savaitės“ (Prancūzija), Berviko kino ir medijų meno festivalio (Anglija) ir Lietuvos kino festivalių (Vilniaus tarptautinio kino festivalio „Kino pavasaris“, Vilniaus dokumentinių filmų festivalio, Žmogaus teisių dokumentinio kino festivalio „Nepatogus kinas“, Tarptautinio Kauno kino festivalio) programų sudarytojai ir vadovai. Tyrimo metu gauti duomenys analizuojami klasikiniu

Virginia Braun ir Victoria Clarke teminės analizės metodu²⁶. Lietuvos dokumentinio kino kultūros pokyčiams nustatyti ir įvertinti pateikiama Vilniaus dokumentinių filmų festivalio atvejo analizė.

Pirmoji disertacijos dalis skirta teorinei hibridiškumo sampratai. Joje siekiama ištirti, kaip hibridiškumas suprantamas ir pasitelkiamas skirtingose teorinėse prieigose. Be to, kaip skirtingos termino sampratos pritaikomos kino tyrimams. Pradedama nuo postkolonializmo studijų, nes būtent šioje kryptyje pirmą kartą pati sąvoka yra iš naujo aktualizuojama, dekolonizuojant jos ankstesnes vartosenas. Sąvoka „hibridinis“ arba „hibridiškumas“ neša savyje didelį politinį krūvį ir dažnai negatyvią konotaciją, tad postkolonijinė šių sąvokų analizė leidžia pamatyti ją naujoje šviesoje. Postkolonialinė kryptis glaudžiai siejasi ir su kino studijomis, tad pirmoji dalis baigiama susiejant su kino tyrimais, kuriuose atsiskleis ne tik su turiniu susiję klausimai, bet ir formalūs dokumentinio ir vaidybinio kino elementų jungimo variantai.

Hibridiškais kino studijose vadinti ir skirtingų žanrų junginiai, tokie kaip miuziklas-vesternas ar tarp stiliaus ir žanro vis atsiduriantys *film noir* junginiai su kitais žanrais. Tačiau žanrų teorijoje pats hibrido terminas nėra aiškiai apibrėžiamas ar tiriamas, tai pakinta taip pat nuo 2000-ųjų, kuomet imamasi išsamiau tyrinėti dokumentinį kiną. Pirmiausia, ieškoma, kaip apibrėžti tokius filmus, kurie imituoja dokumentiką, naudodami archyvus arba gyvai filmuotą medžiagą, bet intencionaliai kuria fikcinį pasakojimą. Virtualių ir interaktyvių pasakojimų bumas susieja hibridiškumą su naujosiomis medijomis. Kaip hibridiškumas reiškiasi žanrų teorijoje ir naujosiose medijose, bus analizuojama antrame teorinės dalies skyriuje.

Trečiame teorinės dalies skyriuje daugiausia dėmesio skirsiu pačio dokumentalumo naujiems tyrimams ir jų sąsajai su filosofija. Pastaraisiais dešimtmečiais kino ir filosofijos santykis itin glaudus, esti ne tik tam skirtos konferencijos ar leidiniai, bet ir kino studijų specializacija, kurios magistro laipsnį aš pati esu įgijusi. Atsirinkti filmai reikalauja papildomų filosofinių prieigų ir sąvokų, padėsiančių juos tinkamai analizuoti ir parodytų dar kitus hibridiškumo aspektus. Filosofiniai kontekstai taip pat leidžia iš naujo persvarstyti dokumentinio kino ontologinį statusą ir jo ryšį su kintančiomis realybės sampratomis. Filosofinių krypčių, tokių kaip spekuliatyvusis realizmas ar posthumanistinė filosofija,

²⁶ Virginia Braun, Victoria Clarke „Using thematic analysis in psychology“, in *Qualitative research in psychology*, 3 (2), 2006. Available online: <http://dx.doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>

įtraukimas į šią disertaciją suteikia įrankių analizuoti antropoceną kritikuojančius kūrinius bei nežmogiškąją perspektyvą kuriančius filmus.

Antroji disertacijos dalis skirta išanalizuoti hibridinius Lietuvos kino pavyzdžius, sukurtus po 2000 m. Iš skirtingų perspektyvų pritaikomas hibridiškumas pasitelkiamas analizuoti Manto Kvedaravičiaus, Aistės Žegulytės, Rugilės Barzdžiukaitės ir Emilijos Škarnulytės ilgametražius darbus.

Disertacija pabaigiama empiriniu termino tyrimu, pristatomu trečiojoje disertacijos dalyje. Pirmiausia siekiama suprasti, kaip šis terminas cirkuliuoja kino festivalių meno vadovų ir programų sudarytojų žodynuose, kaip hibridiškumas suprantamas, kokios teorinės implikacijos atspindi vartojant arba kaip tik atsisakant hibridinio kino sąvokos. Skyrius pabaigiamas Vilniaus dokumentinių filmų festivalio atvejo analize, siekiant ištirti, kaip hibridizacijos procesas reiškiasi Lietuvos kino rodymo srityje ir kaip veikia kino kultūrą.

1. SĄVOKOS HIBRIDIŠKUMAS TEORINĖ SAMPRATA

Disertacijos teorinė dalis sudaryta iš trijų skyrių – kiekviename jų analizuojama, kaip sąvoka hibridas / hibridiškumas suprantama ir taikoma skirtingose su kinu susijusiose teorijose: 1) postkolonijinėje teorijoje, 2) žanrų teorijoje ir naujųjų medijų studijose, 3) filosofijoje ir dokumentinio kino tyrimuose. Kiekviename skyriuje stengiamasi trumpai pristatyti svarbiausius autorius(es), kurie šią sąvoką pasitelkia. Taip pat aptikti ir išryškinti temas, kurias analizuojant pasitelkiamas hibridiškumas kaip produktyvus įrankis. Svarbiausias šios dalies tikslas – išanalizuoti skirtingas sąvokos reikšmes ir jų taikymą kinui.

Sąvokos kilmė glūdi botanikos ir biologijos moksluose, lotynų kalboje *hybrida* reiškė dviejų skirtingų rūšių sujungimą. Lietuvių kalbos žodynas pateikia tris šio žodžio reikšmes: „1. kas nors susidedantis iš skirtingų nederančių elementų; 2. mišrūnas (gyvūnas ar augalas), gautas sukryžminus du genetiškai skirtingus organizmus, priklausančius skirtingoms atmainoms, rasėms, rūšims, pvz., yra išvesti arklio ir asilo, kviečio ir rugio ~ai; 3. lingv. žodis, turintis kitų kalbų kilmės darybos afiksų, dėmenų, pvz. kontrpuolimas, plačiaekranis“²⁷. XXI a. hibridiškumas pritaikomas daugybėje sričių – nuo hibridinių automobilių iki hibridinių įmonių valdymo strategijų, nuo hibridinių renginių pandemijos akivaizdoje iki pranešimų apie hibridines atakas žiniasklaidoje. Galima šią sąvoką taikyti be didesnio įsigilinimo, tiesiog kaip dviejų, iki tol laikytų skirtingais dalykais, junginį, tačiau ši sąvoka nešasi istorinį ir politinį krūvį, todėl mano tyrimui svarbu ją išanalizuoti.

²⁷ <https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Hibridas>

1.1. Hibridiškumas postkolonijinėje teorijoje

Šiame skyriuje siekiu išanalizuoti, kaip hibridiškumas konceptualizuojamas, panaudojamas ir suprobleminamas skirtingų postkolonializmo tyrėjų darbuose. Į postkolonialistinę teoriją hibridiškumas įvedamas iš literatūros teoretiko Michailo Bachtino lingvistikos ir literatūros tyrimų. Trumpai bus aptariama, kaip šis autorius pritaiko hibridiškumą. Nuosekliai pati postkolonializmo studijų raida čia nebus aptariama, o susitelkiama į tai, kaip hibridiškumas po truputį tampa kertine sąvoka analizuoti tapatybės, kultūros raidos, galios santykių problematiką tarpdalykiniame postkolonializmo diskurse.

Svarbu pažymėti, kad nuo sąvokos įvedimo 9-ajame dešimtmetyje²⁸ ji įgijo daugybę reikšmių, tad XX a. paskutiniajame dešimtmetyje ir XXI a. pradžioje hibridiškumas iš naujo permąstomas, siekiama pateikti teorinius ir istorinius jo pjūvius ir iš naujo reaktualizuoti sąvoką kultūros tyrimuose ir skirtingose srityse – ne tik literatūroje, bet pritaikyti ir vizualiesiems menams, kinui, muzikai. Šios disertacijos rėmuose svarbiausia įsigilinti į pačios sąvokos vartojimo logiką ir pokyčius postkolonialistinėje teorijoje, tad daugiausia dėmesio ir bus skiriama sąvokos konceptualizavimo analizei. Po sąvokos analizės pereinama prie kino tyrimų iš postkolonialistinės teorijos pozicijos. Kelių pavyzdžių analizė parodys, kaip hibridiškumas tampa įrankiu kalbėti apie kiną, kuris sukurtas kolonizuotose teritorijose, o taip pat diasporoje kuriančių kino kūrėjų darbuose.

Istorinė sąvokos analizė glaustai pristatoma postkolonijinę teoriją tiriančio Roberto Youngo studijoje. Jis išryškina sąvokos istorinį kontekstą ir vartosenos problematiką. Youngas išskiria dvi termino vartojimo vystymosi ašis – kalbos ir lytiškumo. Pasak Youngo, „abu kultūrinių susidūrimų modeliai, kalba ir lytis, susilieja į produktą, kuris gali būti apibūdinamas tuo pačiu terminu: hibridiškumas“²⁹. Tyrėjas daug dėmesio savo studijoje skiria rasės klausimui ir tyrinėja, kaip nuo XVIII a. iki XIX a. vystėsi hibrido kaip smerktino mišrūno samprata, kuri skirtingose evoliucionizmo propagavusiose paradigmose nurodydavo į grėsmę aukštesnei, t. y. baltaodžių rasei³⁰. Tokių samprotavimų apie rasės grynumą rezultatai puikiai žinomi XX a., nes tokia pati vienos rasės iškėlimo virš kitų logika atsiranda ir Hitlerio knygos „Mein Kampf“ skyriuje „Nacija ir rasė“³¹. Taigi etiniu ir politiniu aspektu hibridiškumas įgijo

negatyvias konotacijas, nes primena apie imperialistines strategijas, siekusias sukurti žmonių kaip hierarchiškai apibrėžtos rūšies taksonomiją, kurioje išsiskynęs nelygybės principas. Šis sąvoką lydintis šleifas skirtingų autorių vis iš naujo permąstomas siekiant ją iš naujo konceptualizuoti. Kaip pastebi Youngas, „XIX a. ji nurodė į fiziologinį reiškinį, XX a. ji reaktualizuojama kaip kultūrinė“³². Abiejuose šimtmečiuose sąvokos vartojimas siejamas su galios santykiais tiek kalbiniu, tiek lytiškumo aspektu, tačiau postkolonializmo teoretikai(ės) ją perima į savo rankas ir siekia suteikti naują statusą, tarsi apgręžti ją ir panaudoti galios santykių apvertimui.

Postkolonializmo studijose hibridiškumas perimamas iš Bachtino, kuris pritaikė šią sąvoką literatūros ir lingvistikos tyrimuose, nagrinėdamas, kaip jungiasi skirtingos kalbos romane. Bachtinas teigia, kad hibridizacija – „tai dviejų socialinių kalbų mišinys viename pasakyme (angl. utterance), susidūrimas vieno pasakymo arenoje, tarp dviejų skirtingų lingvistinių sąmonių, atskirtų viena nuo kitos epocha, socialiniais skirtumais ar kokiu nors kitu faktoriumi“³³. Pavyzdžiui, tokiu būdu romane gali atsirasti ironija, kuomet vienas pasakymo sluoksnis gali demaskuoti kitą, paslėptą reikšmę. Skirtingų balsų arba lingvistinių sąmonių dalyvavimas viename tekste taip pat nulemia dialogiškumo principą, kuris bus svarbus postkolonijiniams mąstytojams.

Bachtinas atskiria dviejų tipų hibridus: intencionalų (remiamasi Edmundo Husserlio fenomenologija) ir organišką. Intencionalus hibridas pirmiausia yra sąmoningas hibridas, t. y. „vienos kalbos suvokimas per kitą, jos atskleidimas per kitą lingvistinę sąmonę“³⁴. Toks hibridas yra meninė išraiškos forma, turinti konkrečią ir socialinę semantiką. Taip pat toks hibridas pasižymi atvirumu ir dvibalsiškumu. Organiškas arba nesąmoningas, neintencionalus hibridas, pasak Bachtino, yra vienas iš svarbiausių veiksnių, lemiančių kalbų „istorinį gyvenimą ir evoliuciją“³⁵. Visos kalbos vystosi jungdamosi su kintančiomis kitomis kalbomis ir kuriasi naujos raiškos priemonės. Jis teigia, kad: „nors tiesa, kad lingvistinio pasaulio požiūrių susimaišymas organiškuose hibriduose išlieka nebylus ir nepermatomas, tokie nesąmoningi hibridai tuo pat metu yra istoriškai labai produktyvūs: jie savyje turi naujų pasaulėvaizdžių potencialą, su naujomis, vidinėmis žodžių formomis.“³⁶ Jau minėtoje Youngo hibridiškumo sampratos analizėje autorius palygina nesąmoningą Bachtino hibridiškumą su

²⁸ Papastergiadis, Trimboli, „Hybridity and Hybridization,“ In *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Social Theory*, (ed. Bryan S. Turner), John Wiley & Sons, 2017, p. 1

²⁹ Robert Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, New York: Routledge, 2005, p. 5

³⁰ Ibid, p. 7

³¹ Ibid, p. 8

³² Ibid, p. 5

³³ Michail Bachtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press, 1981, p. 358

³⁴ Ibid, p. 359

³⁵ Ibid, p. 358

³⁶ Ibid, p. 360

Edwardo Kamau Brathwaite'o terminu „kreolizacija“ arba prancūziškuoju *métissage*, kurį apibrėžia kaip „nepastebimą procesą, kuriame dvi arba daugiau kultūros susijungia į naują modelį“.³⁷ Kreolizacija ir *métissage* – panašios į hibridiškumą sąvokos, taip pat aptinkamos postkolonializmo teoretik(i)ų darbuose, tačiau hibridiškumas, ypač pastaraisiais dešimtmečiais, taikomas dažniau. Taip pat hibridiškumas neištirpdo skirtumų, bet palieka juos regimus, dėl šios savybės lengviau tirti kūrinius, kuriuose skirtingi elementai jungiasi, neprarasdami savo savybių.

Hibridizacija Bachtino teorijoje tampa dvilype strategija, kurios rezultatai pasižymi dialektiška struktūra. Viena vertus, tai yra skirtumus sujungiantis ir naują darinį kuriantis procesas, kita vertus, tai būdas nepanaikinant skirtumų parodyti kalbinį dvilypumą. Apibendrinamas Bachtino hibridizaciją Youngas teigia, kad „organiškame hibridiškume mišinys susivienija ir susilieja į naują kalbą, pasaulėvaizdį ar objektą, o intencionalus hibridiškumas nustato skirtingus požiūrius vienas priešais kitą konfliktingoje struktūroje“³⁸. Pastarojo tipo hibridiškumas Bachtinui svarbus kalbant apie romano kaip literatūros žanro kompleksiskumą ir jame glūdintį balsų polifoniškumą. Svarbu pabrėžti, kad Bachtinui intencionalus hibridas yra „meniškai organizuota sistema, suvedanti skirtingas kalbas į kontaktą“³⁹. Bachtino teorija padėjo pagrindus daugeliui postkolonialistinės literatūros tyrėjų⁴⁰, kurie siekė parodyti, kaip kolonizuotų šalių rašytojai yra veikiami įvežtinės kalbos ir kultūros. Tačiau pats terminas tyrinėjant literatūros kūrinius retai kada tiksliai apibrėžiamas, o ir vartojamas nevienprasmiskai. Vieniems autoriams(ėms) tai paranki sąvoka tyrinėti kolonistų ir kolonizautojo galios santykius ir iš to gimusius kultūrinius reiškinius, kitiems hibridiškumas reiškia kolonizuotos kultūros paneigimą ir nacionalinio savitumo užmarštį.

Pirmieji autoriai, kurie šią sąvoką ėmė plačiau apmąstyti ir taikyti postkolonializmo studijose – Stuartas Hallas, Homi Bhabha, Gayatri Spivak – siekė permąstyti kultūrinius skirtumus, kolonializmo pasekmes kolonizuotoms teritorijoms ir jų kultūrai, ne tik literatūrai. Daug dėmesio jie skyrė tapatybės klausimams, susijusiems su rasės, etniškumo problematika. Kolonizuotųjų arba diasporoje gyvenančių bendruomenių ar individų tapatybės patyrė ir patiria skirtingas kultūrines, socialines ir politines įtakas, joms nusakyti nebepakanka esencialistinio,

nacionalines tapatybes konstruojančio pagrindo. Anot Hallo, yra du būdai svarstyti apie kultūrinę tapatybę: pirmasis apibrėžia ją kaip „vieną, bendrą kultūrą, kolektyvinę „vieną tikrą savastį“, paslėptą viduje daugybės labiau paviršutiniškų ir dirbtinai primestų „savasčių“, kurias žmonės, besidalijantys bendra istorija ir kilme, turi savyje“⁴¹; antroji pozicija, neatmesdama panašumų, pabrėžia skirtumą, „kuris steigia „tai, kas iš tiesų esame“; arba – kadangi istorija įsiterpia – „kas tapome“⁴². Hallas pabrėžia laikiškumo svarbą suvokiant kultūrinės tapatybės sampratą. Net jei kultūrinės tapatybės kildinamos iš konkrečios praeities, turi istorijas, jos „kaip viskas, kas yra istoriška, patiria nuolatinę transformaciją“⁴³. Autorius prieštarauja esencialistinei kultūros tapatybės sampratai, kuri gali būti suprantama tik žvelgiant į praeitį, tad kultūrinės tapatybės yra „besitęsiančios istorijos, kultūros ir galios „žaismės“ tema“⁴⁴. Tapatybė yra laikui pavaldus konstruktas, kintanti forma, kurios turinys priklauso nuo dinamiško proceso. Nikos Papastergiadis ir Daniela Trimboli, analizuodami Hallo bei kitų postkolonialistinės krypties autorių tapatybės apmąstymus pasitelkiant hibridiškumo sąvoką, pastebi, kad „hibridiškumas kaip tapatybės formavimosi metafora gali funkcionuoti kritiškai, kai judėjimas ir jungimas, perkėlimas ir ryšys yra matomi kaip operuojantys drauge. Kitaip tariant, hibridiškumas sukuria trintį, bet toji trintis yra produktyvi, trintis dviem kryptimis“⁴⁵. Hibridiškumas leidžia tapatybės formavimąsi suprasti atsisakant idealizuojančios grynumo sąvokos ir pamatyti dinamiškumą bei įtampas. Tapatybė taip pat yra nuolatinėje konfliktingoje erdvėje, kurioje susiduria kintanti kultūra ir politiniai dėmenys, tokie kaip siekis uždominuoti jau esančią kultūrą, nuneigti ją ir įskiepyti kitas vertybes ar principus. Šie procesai vyksta ne tik meno kūrinių lygmenyje, bet ir institucionalizuotai, pavyzdžiui, keičiant kultūros rėmimo fondų kriterijus ar panašiais būdais.

Kitas svarbus hibridiškumo aspektas – erdviškumas – pirmą kartą išryškinamas Bhabha 1988 metais išleistame tekste „Įsipareigojimas teorijai“⁴⁶, kuris parašytas remiantis jo dalyvavimu Edinburgo kino festivalio organizuotoje konferencijoje, skirtoje „Trečiajam kinui“. Šiame straipsnyje Bhabha siekia panaikinti elitistinės teorijos ir praktikos atskirtį pasiūlydamas hibridiškumo kaip trečiosios erdvės idėją. Autoriaus teigimu, trečiosios erdvės

³⁷ Robert Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, New York: Routledge, 2005, p. 20

³⁸ Ibid, p. 20

³⁹ Michail Bachtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press, 1981, p. 361

⁴⁰ Vienas iš pavyzdžių – *Postkolonijinių studijų rinkinys (Post-colonial Studies Reader)*, Routledge: London, New York, 1995) sudarytas Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. Hibridiška gali būti tapatybė ar subjektas (pvz. Helen Gilbert, Kumkum Sangari, Homi K.Bhabha), kalba (pvz. Bill Ashcroft), kultūros formos (pvz. Graham Huggan), poetika (pvz. André Lefevere).

⁴¹ Stuart Hall, „Cultural Identity and Diaspora,“ in *Identity: Community, Culture, Difference* (ed. Jonathan Rutherford). London: Lawrence & Wishart, 1990, p. 223

⁴² Ibid, p. 225

⁴³ Ibid, p. 225

⁴⁴ Ibid, p. 225

⁴⁵ Papastergiadis, Trimboli, „Hybridity and Hybridization,“ In *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Social Theory*, (ed. Bryan S. Turner), John Wiley & Sons, 2017, p. 3

⁴⁶ Homi Bhabha, „The Commitment to Theory,“ in *New Formations*, no. 5., London: Lawrence & Wishart.

įsteigimas svarbus tam, kad užtikrintų, jog joje vyktų derybos, o ne paneigimas, ji būtų poleminė, o ne antagonistinė. Įsivedant trečiąją erdvę galima išvengti hierarchiško santykio tarp „aš“ ir „kitas“ bei sukurti naujas vertimo ir interpretacijos kryptis: „Trečios Erdvės įsikišimas, kuris padaro prasmės struktūrą ir nurodo į proceso ambivalentiškumą, sunaikina reprezentacijos veidrodį, kuriame kultūrinis žinojimas yra nuolat atskleidžiamas kaip integruotas, atviras, besiplečiantis kodas“⁴⁷. Kitu atveju liekama prie egzotizavimo, kuris visuomet savyje turi dominuojantį požiūrį, arba esencialistinio požiūrio į tapatybes bei nuolatinio referavimo į kultūrinės šaknis kaip užfiksuotas. Bhabha teigia, kad „kitas“ yra minimas, cituojamas, įrėminamas, nušviečiamas, įpakuojamas *shot-reverse-shot* strategija. Naratyvas ir skirtumo kultūrinė politika tapo uždaru interpretacijos ratu“⁴⁸. Taigi hibridiškumas šiam teoretikui tampa įrankiu, kuris įgalina suardyti uždaramą, praplėsti interpretacijų galimybes.

Čia svarbu įsivesti dar vieną autorių, kurio įtaka ne tokia didelė kaip Bachtino, tačiau praplečia hibridiškumo pritaikymą – kultūros semiotiko Jurijaus Lotmano poziciją prasmės kūrimosi ir kultūros kismo tyrimuose. Analizuodamas semiotinį hibridiškumo taikymą postkolonijinėje teorijoje, Papastergiadis pirmasis pastebi, kad nors Bachtino teorija, kurioje hibridiškumas susisieja su reprezentacijos klausimais ir kalbos subversyviu potencialu, prigijo labiau, būtent dėl šios priežasties literatūros ir kritinėje teorijoje dėmesys skirtumui daugiausiai apsiribojo produktų, o ne procesų, analize⁴⁹. O Lotmano semiosferos teorija padeda hibridiškumo koncepciją išvesti toliau nei skirtumo konstatavimas, nes tai leidžia apibūdinti dinamiškus procesus, susijusius su skirtumais kultūros viduje ar skirtingų kultūrinių sistemų poveikyje viena kitai. Lotmano teigimu, „karščiausios vietos, kuriose vyksta semiozės procesai, yra semiosferos ribos. Ribos sąvoka yra ambivalentiška: ji ir skiria, ir jungia. <...> Riba yra tekstų vertimų iš svetimės semiotikos į „mūsų“ kalbos mechanizmas, tai yra vieta, kurioje tai, kas „išoriška“, transformuojama į tai, kas „vidujiška“⁵⁰. Svarbiausias aspektas – pati ribinė erdvė, kurioje vyksta intensyviausi prasmės generavimo ir komunikacijos procesai. Hibridiškumo sąsaja su vertimu ir dialogiškumu siejama su Bachtino heteroglosijos idėja, o Lotmano semiosferos samprata yra pastanga teoretizuoti heteroglosiją centro-periferijos

terminais, pabrėžiant ribų ar ribinių erdvių svarbą. Centro-periferijos santykis – vienas svarbiausių postkolonializmo tyrimų objektų.

Postkolonijinė teorija pasižymi skirtingų teorinių paradigų jungimu, dėl to Bachtino ir Lotmano dialogiškumo, vertimo ir kultūrinių bei kalbinių skirtumų sąveikavimo analizės persismelkia ir į Hallo, ir į Bhabha teorijas. Pasak Papastergiadis ir Trimboli, pastarieji autoriai pirmieji ėmė mąstyti apie „kultūrinį vertimą kaip tokį, kuris atsiranda generatyviniu būdu: kai idėjos, pasaulėvaizdžiai ir materialios jėgos sąveikauja tarpusavyje, jos patiria procesą, kurio viduje perdirbamos iki tol, kol senosios yra pakeičiamos. Iš šios perspektyvos, hibridiškumas gali būti suprantamas kaip operuojantis dviem lygmenimis: jis nurodo į nuolatinę diferenciacijos, mainų tarp centro ir periferijos ir tarp skirtingų periferijų procesą, o taip pat pasitarnauja kaip metafora tapatybės formai, kuri yra kuriama iš šių susidūrimų“⁵¹. Toks dvilypis sąvokos pobūdis teorijoje vyravo XX a. pabaigoje. Hallo ir Bhabha siekė per šią sąvoką naujai pažvelgti į kolonijų ir kolonizuotų teritorijų įtakas viena kitai. Pavyzdžiui, Bhabha nurodo, kad kultūrinis hibridiškumas turi būti suprastas peržengus binarizmą „aš“ / „kitas“, „civilizuotas centras“ / „laukinė periferija“, kurį plačiai išanalizavo vienas iš postkolonializmo studijų pradininkų Edwardas Saidas knygoje „Orientalizmas“. Bhabha teigimu, kolonistas siekia, kad primesta kultūra būtų perimama, bet kolonizuotasis imperinę kultūrą perima savaip ir mėgdžiojamąja veikla – mimikrija – pakeičia primestą kultūrą⁵². Kitaip tariant, primesta dominuojanti kultūra patiria vertimą ir pati pakinta, analogiškai, kolonizuotojai apropiacijos ar kitais būdais perima „svetimą“ kultūrą ir ją integruoja į savą. Kultūrinis hibridiškumas – vienas iš galimų teorinių tinklelių, leidžiančių kalbėti apie skirtingų kultūrų įtakas ir naujų kultūrinių reiškinių ar objektų kūrimą, nepametant galios santykių aspekto svarbos.

Labai svarbios yra Pninos Werbner įžvalgos, kontekstualizuojančios, kaip hibridiškumas patiria lūžį. Būtent jos analizėse išryškėja, kad hibridiškumas nėra vien metafora kalbėti apie mišrias tapatybes ar kultūras, bet hibridiška kultūra įgauna įrankio mąstyti ir analizuoti statusą. Jos manymu, Bachtino padaryta hibrido perskyra į organiškąjį ir intencionalų „yra naudinga teoretizuoti tuo pat metu koegzistuojantį kultūrinį kismą ir pasipriešinimą pokyčiams etninėse ar migrantų grupėse ir nacionalinėse valstybėse“⁵³.

⁴⁷ Homi Bhabha, „The Commitment to Theory,“ in *New Formations*, no. 5., London: Lawrence & Wishart, 1988, p. 21

⁴⁸ Ibid, p. 16

⁴⁹ Nikos Papastergiadis, „Tracing Hybridity in Theory,“ In *Debating Cultural Hybridity: Multicultural identities and the Politics of Anti-Racism*, ed. Pnina Werbner, Tariq Modood, London: Zed Books, 2015, p. 268

⁵⁰ Jurij Lotman, *Universe of the Mind*, London, New York: I.B. Tauri & CO. LTD, 1990, p. 136-137

⁵¹ Papastergiadis, Trimboli, „Hybridity and Hybridization,“ In *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Social Theory*, (ed. Bryan S. Turner), John Wiley & Sons, 2017, p. 1-2

⁵² Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London, New York: Routledge, 1994, p. 122

⁵³ Pnina Werbner, „Introduction: The Dialectics of Cultural Hybridity“, In *Debating Cultural Hybridity: Multicultural identities and the Politics of Anti-Racism*, ed. Pnina Werbner, Tariq Modood, London: Zed Books, 2015, p. 5

Werbner teigia, kad hibridiškumo samprata pakinta paradigminiame lūžyje iš modernistinės teorijos į postmodernistinę⁵⁴. Ji aptaria ir estetinį hibridiškumo lygmenį: „organiškas hibridiškumas sukuria istorinius pamatus, ant kurių estetiniai hibridai kuria šoką, pokytį, iššūkį, atgaivina ar sutrikdo per išlaisvinimą, skirtą sujungti skirtingas socialines kalbas ar vaizdinius. Intencionalūs hibridai kuria ironišką dvigubą sąmonę <...>. Tokie meniniai įsikišimai – kitaip nei organiškai hibridai – viduje yra dialogiški, jungiantys nesujungiamą“⁵⁵. Ši dialektika nėra *hėgeliškas* tezės-antitezės-sintezės santykis, bet kitoks būdas permąstyti ribas, pasitelkiant dialogo principą. Pasak Werbner, „intencionalios heteroglosijos reliatyvizuoja singuliaras ideologijas, kultūras ir kalbas. Organiška hibridizacija priverčia suabejoti simplifikuotų akademinių modelių, skirtų kultūriniam holizmui, gyvybingumu“⁵⁶. Holizmas ir esencialistinė kultūros samprata yra paremtos galios santykiais, kurie siekia panaikinti skirtį dėl dominuojančiojo. Hibridiškumas tampa atsvara hegemoniškam kultūros supratimui, kuris grįstas hierarchiškais santykiais. Taip pat tai tampa parankia strategija postmodernistinėje logikoje. Galima hibridizacija įvardinti postmodernistinių kūrinių kūrimo praktikas, bet tuo pačiu hibridiškumas kaip įrankis gali padėti šiuos kūrinius lengviau suprasti ir pamatyti juose glūdintįs elementus, perimtus iš skirtingų laikotarpių, geografijos ar estetinių paradigmų.

Skirtingi hibridiškumo teoretizavimai pabrėžia ne tik šios sąvokos daugialypiškumą, bet ir postkolonijinės teorijos kompleksiskumą. Autoriams(ėms) atsispiriant nuo skirtingų prielaidų ar imantis tirti skirtingus objektus iškyla ankstesniuose bandymuose tyrinėti savą ir svetimą kultūrą įsišaknijusios moralinės, politinės ir socialinės problemos. Šį pavojų pirmoji įžvelgė Gayatri Spivak teigdamą, kad „hibridiškumo teorija adekvačiai neatsiskaitė su galios disbalansu, būdingu globalizuotame pasaulyje“⁵⁷. Jos pateikta kritika pačiai sąvokai, o taip pat ir kultūrinių skirtumų bei įvairovės šlovinimui paskatino naujus kultūros tyrinėtojus(as) imtis šios sąvokos persvarstymo. Daugiausiai pastangų suteikti hibridiškumui pagrįstą ir kritiškai permąstytą pagrindą XXI a. skyrė Papastergiadis ir Jan Nederveen Pieterse. Pastarasis pabrėždamas hibridiškumo apskritai svarbą mūsų laikams, kurie pasižymi nuolatinio ribų ir sienų-kirtimo permąstymu, teigia, kad „hibridiškumas yra mūsų laikų terminologija ir jautrumas“⁵⁸. Jis pateikia sąvokos teorinį pjūvį tam, kad jos vartojimas įgautų pagrįstą pamatą, išskirdamas hibridiškumą kaip perspektyvą ir kaip būdą nusakyti „tarpiškumui“, tai, ką Bhabha

⁵⁴ Ibid, p. 1

⁵⁵ Ibid, p. 5

⁵⁶ Ibid, p. 5

⁵⁷ Papastergiadis, Trimboli, „Hybridity and Hybridization,“ In *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Social Theory*, (ed. Bryan S. Turner), John Wiley & Sons, 2017, p. 2

⁵⁸ Jan Pieterse, „Hybridity, So What? : the Anti-Hybridity Backlash and the Riddles of Recognition“, in *Theory, Culture & Society*, Vol. 18 (2-3), p. 219-245. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE, 2001, p. 238

pavadina trečiąją erdve. Pastarasis jau buvo aptartas, tačiau Pieterse hibridiškumo kaip perspektyvos apibendrinimas – vienas iš esmingiausių šio tipo sąvokos skirtingų naudojimo funkcijų apibendrinimų: „kaip perspektyva hibridiškumas talpina savyje trijų skirtingų tipų argumentacijas: empirinę (hibridizacija vyksta), teorinę (hibridiškumo kaip analitinio įrankio pripažinimas) ir normatyviąją (ribų ir mišinių vertinimų kritika tam tikrose sąlygose, konkrečiuose galios santykiuose). Hibridiškumas kultūrai yra tas pats, kas dekonstrukcija diskursui: binarinių kategorijų peržengimas“⁵⁹. Binarinių kategorijų peržengimas sukuria kitokio pamatymo galimybę, o taip pat ir naujos praktikos ir jautrumo įsteigimą kultūroje, ypač tai ryšku šiuolaikiniame mene ir kine pastaraisiais dešimtmečiais.

Straipsnyje „Hibridiškumas ir ambivalentiškumas: Vietos ir srovės šiuolaikiniame mene ir kultūroje“, išleistame 2005 metais, Papastergiadis apibendrina, kad hibridiškumo terminu buvo piktnaudžiaujama. Jis siekia paneigti dvi kategoriškas pozicijas – stigmatizavimą iš biologinio esencializmo ir išaukštinimą, kaip kultūrinės nomadologijos formą. Jo tikslu tampa surasti „alternatyvų teorinį modelį, kuris leistų adresuoti ambivalentiškumą, nukreiptą į pastovumą ir mobilumą šiuolaikinėje kultūroje“⁶⁰. Kultūrinio susimaišymo procesas ir efektai gali būti analizuojami trimis hibridiškumo lygmenimis, kurie yra tarpusavyje susiję:

- 1) Hibridiškumas nurodo į regimus skirtumus tapatybėje, kaip svetimų elementų inkorporavimo pasekmes, manifestacijas;
- 2) Antro lygmens atpažinimas įtraukia kitokį hibridiškumo supratimo lygmenį – jis nurodo į procesą, kuriuo kultūriniai skirtumai arba yra natūralizuojami, arba neutralizuojami dominuojančioje kultūroje;
- 3) Kaip perspektyva reprezentuoti naujas kritines ir kultūrines praktikas, kurios iškilo diasporiškame gyvenime⁶¹.

Hibridiškumas ne tik nurodo į ambivalentišką maišymosi pasekmes, bet taip pat pažymi ir poslinkius sąmonėje,⁶² kuriuos galima aptikti skirtingose meno praktikose. Galima teigti, kad šis poslinkis sąmonėje ir tampa naujo tipo jautrumu. Autorius analizuoja keletą meno kūrinių, siekdamas parodyti, kaip hibridiškumas šiems menininkams(ėms) leidžia sukurti naujas jungtis tarp to, ką būtų galima pavadinti elementais iš kūrėjo(s) kilmės šalies ir tradicijos bei to, kas yra „vakarietiški“ aspektai. Hibridiškumas XXI a. pirmajame dešimtmetyje tapo viena iš sąvokų, kurios atsidūrė didelių parodų, tokių kaip „ARS 01“ (2001) arba „Documenta

⁵⁹ Ibid, p. 238

⁶⁰ Nikos Papastergiadis, „Hybridity and Ambivalence. Places and Flows in Contemporary Art and Culture,“ in *Theory, Culture & Society*, Vol. 22 (4), London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE, 2005, p. 39

⁶¹ Ibid, p. 40

⁶² Ibid, p. 57

XI“ (2002), centre. Taigi iš teorinių modelių galima pereiti prie estetinių ar su skirtingomis meno formomis susijusių praktikų analizės, tačiau šios disertacijos rėmuose bus apsiribojama tik kino srities pavyzdžiais.

Nors kino ir postkolonijinių studijų sankirta plačiau įsivyrąja 9-ajame dešimtmetyje, tačiau jau 6-ajame dešimtmetyje kino studijų lauke imta kalbėti apie „Trečiąją kiną“⁶³. Bandymas teoretizuoti filmus, kurie kūrėsi dekolonizacijos metu, dažnai vis vien likdavo kolonialistiniame binarizme „Vakarai ir kas liko“. Akademinių kino tyrimų lauko transformacija, pasak Sandro Panzanesi ir Marguerite-os Waller, rėmėsi Gilles-io Deleuze-o, Ellos Shohat ir Roberto Stamo, Trinh Minh-ha, Manthia-os Diawara-os ir Gayatri Spivak darbais. Postkolonijinis kinas, o taip pat kino tyrimų ir postkolonijinių studijų suartėjimas teorijoje yra sąlyginai nauja tyrimų kryptis, kurios objektu tampa ne tik istoriniai, estetiški, politiniai ir etiniai klausimai, susiję su centro-periferijos skirtimi, galios santykiais kolonialistinėje logikoje, daugiakultūrinėmis tapatybėmis, bet ir su industrijos vaidmeniu ir globalumu. Postkolonijinį kiną Panzanesi ir Waller įvardija kaip conceptualią erdvę, kurioje „mokomasi orientuotis takime, situacionistiniame, santykiname žinių produkavimo būde, reikalaujančiame abipusio pripažinimo ir įsitraukimo, o taip pat ir naujos metodologijos ir estetinių strategijų“⁶⁴. Viena svarbiausių postkolonijinės kino teorijos šalininkų, kino kūrėja Minh-ha, taip pat kalba apie tarpinę erdvę, ją apibrėžia intervalo metafora. Minh-ha teigia, kad „kultūrinio ir teorinio hibridiškumo procesas iškelia „kitur-čia“ erdvę, kuri nėra lengvai atpažįstama ar klasifikuojama“⁶⁵. Jos teorijoje ir praktikoje išryškėja nuolatinė pastanga vis iš naujo kurti ir permąstyti hibridiškumą tam, kad šis taip pat netaptų dar vienu įrankiu hegemoniškiems santykiams palaikyti, bet išliktų pokyčius skatinančia pastanga. Dėl šios priežasties svarbi Minh-ha įžvalga, kad hibridiškumas ir „tarpiskumas“ turi būti vis iš naujo apibrėžiami ir permąstomi iki tol, kol jų „erdvės taps tokios prisotintos, kad reikės jas jungti su kitais žodžiais ir išrasti kito tipo hibridinius žodžius“⁶⁶. Toks Minh-ha pašmaikštavimas siejasi ir su postmodernistinės paradigmos sulaukimu, kuomet hibridiškumas (kaip ir postmodernios praktikos) tampa komercializuotas, stipriai išpopuliarėja, ima netekti savo teorinio krūvio, tam tikrų politinių ar moralinių nuostatų. Iš Vietnamo kilusi ir daug Amerikoje kurianti Minh-ha

⁶³ Šiuo terminu buvo nurodoma į filmus iš Pietų Amerikos, Afrikos ar Azijos žemynų. Terminas turėjo ir ekonominio neišsivystymo dimensiją. Dėl skirtingų politinių ir moralinių priežasčių, ilgainiui terminas buvo sukritikuotas ir dažniau imta kalbėti apie „Pasaulio kiną“ arba tiesiog siekiama nurodyti į konkrečias šalis, vengiant sulaukiančių ir apibendrinančių totalinių sąvokų.

⁶⁴ Sandra Panzanesi, Marguerite Waller, Introduction, *In Postcolonial Cinema Studies*, London, New York: Routledge, 2012, p. 1-2

⁶⁵ Trinh Minh-ha, *Cinema Interval*. New York: Routledge, 2012, p. 63

⁶⁶ Ibid, p. 43

savo pačios filmais siekia įgyvendinti hibridinę perspektyvą ir ieško vis naujų būdų, kaip kalbėti apie kartu ir savą, ir svetimą kultūrą jos nepaneigiant.

Jau paminėtas Hallas taikė hibridiškumą rodydamas juodaodžių Karibų naujojo kino kompleksiskumą. Kalbėdamas apie juodaodžių Karibų tapatybes, Hallas teigia, kad apie jas galime mąstyti kaip „įrėmintas dvejomis ašimis ar dviem vektoriais, veikiančiais vienu metu: panašumo ir tęstinumo vektorius; ir skirtumo bei pertrūkio vektorius“⁶⁷. Hallas remiasi Bachtino išgryninta hibridiškumo dialektika ir dialogiškumo principu. Hibridizacija yra dialogo forma, kuri Hallui leidžia kalbėti apie sudėtingus santykius tarp juodaodžių britų kino kūrėjų ir Europos ar Amerikos avangardinio kino kūrimo. Hallas įsiveda diasporos terminą ir judėjimą conceptualizuoja kaip esminį ne tik Karibų kinui, bet ir daugeliui „Trečiojo kino“ filmų. Judėjimas ir migracija – „viena iš apibrėžiančių temų ir jai lemta perskrosti kiekvieno filmo naratyvą scenarijuje ar kinematografiniame vaizde“⁶⁸. Iš Hallo straipsnio matyti svarbiausios temos, kurios tampa mąstymo apie tapatybių hibridiškumą kine ašimi ir kitų teoretik(i)ų darbuose: laikiškumas, diaspora, dinamiškumas, abipusė įtaka.

Kinotyrininkas Robertas Stamas pritaiko hibridiškumo terminą, kalbėdamas apie tam tikrą estetiką Lotynų Amerikos ir Karibų kine – nuo Glauberio Rocha-os „alkio estetikos“, Rogerio Sganzerla-os „šiukšlių estetikos“ iki „antropofagijos“ (Brazilų modernistai) ir „tropikalizmo“ (Gilberto Gil ir Caetano Veloso). Įvardindamas šias ir kitas estetines koncepcijas, jis teigia, kad tokios estetikos pasižymi trimis aspektais: skirtingas estetikas „1) steigiančiu hibridiškumu; 2) jų chronotopišku daugialypiškumu; 3) jų bendru motyvu sugrąžinti / atpirkti nuosėdas / atliekas (angl. detritus)“⁶⁹. Pasak jo, hibridiškumas – „amžinas Lotynų Amerikos meno ir kultūrinio diskurso bruožas, pabrėžiamas tokiais terminais kaip mestizaje, indigenismo, diversalite, creolite, raza cosmica“⁷⁰. Stamas remiasi tiek Bachtino, tiek ir vėlesnių autorių, kurie hibridiškumą įveda į kultūros tyrimus, sąvokomis. Hibridiškumas, teigia Stamas, „atgyja kaip iš naujo užkoduotas postmodernizmo, postkolonializmo ir post-nacionalizmo momento simptomas“⁷¹. Išskleidęs termino problematiką, Stamas pereina prie jo taikymo. Brazilų kinas yra hibridiškas ne tik dėl Brazilijos daugiakultūriškumo, bet patys kūrėjai jį hibridizuoja sąmoningai jungdami skirtingų kultūrų elementus, suveddami juos į konfliktą. Taigi būtent brazilishkame kine esti abu Bachtino išskirti

⁶⁷ Stuart Hall, „Cultural Identity and Diaspora,“ in *Identity: Community, Culture, Difference* (ed. Jonathan Rutherford). London: Lawrence & Wishart, 1990, p. 226

⁶⁸ Ibid, p. 234

⁶⁹ Robert Stam, „Hybridity and the Aesthetics of Garbage: the Case of Brazilian Cinema“, *Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe*, 9 (1). 1998, p. 9

⁷⁰ Ibid, p. 10

⁷¹ Ibid, p. 10

hibridai – ir organiškasis, ir intencionalusis. Hibridizacija tampa menine strategija. Viena iš tokių strategijų, anot Stamo, yra „šiukšlių estetika“, kuri „atlieka savotišką *jujitsu*, atgaivindama kinematografinių atliekų medžiagą“⁷². Jis pažymi, kad kino kūrėjai Brazilijoje, neturėję finansinių galimybių kurti kiną įprastais jo gamybos principais, pasitelkė minimalias priemones ir jau egzistuojančią filmuotą medžiagą tam, kad sukurtų savą kalbą. Stamas teigia, kad: „šiukšlės yra hibridas, pirmiausia kaip diasporizuota, heterotopiška vieta netvarkingam turtingo ir skurdaus, centro ir periferijos, industrinio ir mėgėjiško, privataus ir viešo, ilgalaikio ir trumpalaikio, organiško ir neorganiško, nacionalinio ir tarptautinio, lokalaus ir globalaus sumaišymui. Ideali postmodernistinė ir postkolonijinė metafora, šiukšlės yra mišrus, sinkretiškas, radikaliai decentralizuotas socialinis tekstas“⁷³.

Šioje Stamo ištaroje atsiskleidžia ir abi jau aptartos hibridiškumo postkolonijinėje teorijoje savybės – erdviškumas ir laikiškumas. Jau Hallas kalbėjo apie istoriją kaip transformacijos eigą, pažymėdamas, kad šaknys ar tradicijos neturi būti suprastos kaip užstrigusios praeityje. Stamas teigia, kad kinas „idealiai aprūpintas išreikšti kultūrinį ir temporalų hibridiškumą. Kinas yra temporaliai hibridiškas, pirmiausia, intertekstualumo atžvilgiu, nes jis „paveldi“ visų menų formas ir šimtametes tradicijas, siejamas su įvairiomis išraiškos priemonėmis“⁷⁴. Kinas taip pat yra hibridiškas iš techninės perspektyvos, kaip reprezentuojantis skirtingus laikus ir erdves. Panašiai kaip Bachtinas kalbėjo apie romane koegzistuojančias skirtingas kalbas, kurios gali būti iš skirtingų epochų, taip kine koegzistuoja skirtingi laikai ir erdvės – kitaip nei, pavyzdžiui, teatre – skiriasi atlikimo ir pamatyto laikas ir erdvė, nes filmas yra įrašytas į tam tikrą laikmeną ir gali būti projektuojamas skirtingu metu ir skirtingose erdvėse, arba vienu metu keliose skirtingose lokacijose. Stamas pasitelkia Bachtino išvystytą chronotopijos koncepciją ir kalba apie kiną kaip multichronotopišką. Kine reprezentuojami skirtingi laikai ir erdvės, kuriuos žiūrovai suvokia iš dar kitų erdvės ir laiko parametrų. Jis teigia, kad „kinas įgalina inscenizuoti temporalizuotas kultūrines prieštaras ne tik kadre, mizanscenoje, dekoracijose, kostiumuose ir t. t., bet ir per skirtingų takelių sąveiką ir prieštaras, kurios gali vienas kitą užtemdyti, stumdyti, sumažinti, persekioti ir reliatyvizuoti“⁷⁵. Stamo padaryta įžvalga peržengia hibridiškumo kine kaip turinio analizės būdą ir konceptualizuoja kiną ir jo išraiškos priemones kaip parankius hibridiškoms praktikoms steigtis.

Filosofei ir kino bei naujųjų medijų tyrėjai Laurai U. Marks temporalumas taip pat tampa svarbus, kalbant apie hibridišką kiną ir tapatybę. Stamas remiasi Bachtino chronotopo sąvoka, o Marks – Gilles‘io Deleuze‘o laiku-vaizdiniu ir jo skirtingomis išraiškos priemonėmis kine. Ši tyrėja aptaria hibridišką kiną, pasitelkdama postkolonijinėje teorijoje plačiai aptartas diasporiškas tapatybes, prijungdama Deleuze‘o kino teoriją. Jos straipsnyje panašiai kaip ir Papastergiadis hibridiškumo ir eksperimentinių meno formų analizėje susitelkiama į hibridinę formą kaip išraiškos priemonę kalbėti apie kompleksiškas tapatybes ir istorijas, kurios gimsta skirtingų kultūrų sankirtose. Diasporiška tapatybė kaip ir Hallo ar Bhabhos darbuose, o taip pat ir Stamo brazilų kino analizėje, siejama su temporalumo apmąstymu. Marks neapsiriboja vienos šalies filmų analize, bet kalba apie trijų skirtingų kūrėjų filmus – Rea Tajiri „Istorija ir Atmintis: Akiko ir Takashige“ („History and Memory: For Akiko and Takashige“, 1991), John Akomfrah „Kam reikia širdies?“ („Who Needs A Heart?“, 1992) ir Atomo Egoyano „Kalendorius“ („Calendar“, 1993). Šių filmų hibridiškose formose, remdamasi Deleuze‘o kino teorija, ji siekia parodyti, kaip kino forma gali tapti politiška teoriniu ir praktiniu lygmeniu.

Marks teigia, kad „hibridiška forma, kurioje autobiografija medijuojama dokumentikos, fikcijos ir eksperimentinių tipų samplaikoje, apibūdina žmonių, esančių perėjime, ir kultūrų, esančių tapatybių kūrimo procese, filmų gamybą. Viena apibrėžianti hibrido ar eksperimentinio diasporos filmų savybė yra tai, kad jie būtinai sukurti ginčytiname santykiyje su dominuojančia kalba: šia prasme, ji yra teisingai pavadinta mažumos forma“⁷⁶. Taigi eksperimentinė filmų forma ieško naujos kalbos, kuri nepriklausytų dominuojančiai arba kanonizuotai kino kalbai, o taip pat išreikštų „pertrūkį tarp oficialios ir asmeninės atminties“⁷⁷. Fiktyvumas ir dokumentalumas hibridiniuose eksperimentiniuose diasporos kūrėjų filmuose jungiamas per asmeninės istorijos įtraukimą ir pasakotojo laisvę kurti atminties vaizdinius, išvengiant oficialaus pasakojimo hegemonijos.

Viena įdomiausių Marks įžvalgų, kalbant apie hibridiškus diasporos kino kūrėjų filmus, yra fikcijos ir dokumentalumo santykio permąstymas, kuris ir tampa pagrindiniu politiniu argumentu, apibrėžiančiu hibridiško kino rezistencinį judesį. Diasporoje kuriančių kino kūrėjų tapsmo proceso galia, pasak Marks, yra „netiesos (angl. false) galia“, tvirtinimas, kuris neprivilegijuoja jų patirties kaip tikros, bet pabrėžia hegemonišką oficialių vaizdinių, klišių ir kitų totalizuojančių tiesos režimų būdą⁷⁸. Kalbėdama apie tokių vaizdų pobūdį Marks taip pat pasitelkia Deleuze‘o vaizdo-kristalo sampratą, nusakančią virtualaus ir tikro vaizdo sampynas.

⁷² Ibid, p. 12

⁷³ Ibid, p. 18

⁷⁴ Ibid, p. 14

⁷⁵ Ibid, p. 16

⁷⁶ Marks, „A Deleuzian politics of hybrid cinema“, in *Screen* Vol. 35, No. 3, 1994, p. 245

⁷⁷ Ibid, p. 245

⁷⁸ Ibid, p. 260

Jungdamiesi tokie vaizdai kuria grandinę realių ir virtualių vaizdų. Tokie vaizdiniai yra pajėgūs suardyti konvencionalias filmų struktūras ir leidžia mažumos kūrėjams atrasti tinkamesnes formas kalbėti apie savo ar savo šalies ir artimųjų patirtis ir praeitį, dėl to „kūrybinė falsifikacija vaizdo lygmenyje gali turėti politinę galią“⁷⁹. Atmintis kaip ir kultūra ar tapatybė gali būti nusavinta, jei galios pozicijose esantieji siekia neutralizuoti įvairovę, įtvirtindami politiniu lygmeniu homogenizuojančias strategijas. Fikcijos ir dokumentalumo maišymasis, kaip parodo Marks, gali tapti pasipriešinimu ne tik oficialioms istorijoms ar pasakojimams, bet ir sunormintai kalbai.

Pasak Marks, „konvencionali dokumentika lygiai tiek pat, kiek ir vaidybinis kinas, dalyvauja kolonizuotojų kalbos instrumentalume, ypač kai manoma, jog pavyko pagauti „autentiškas“ kolonizuotos kultūros savybes“⁸⁰. Autentiškumas siejamas su praeities pasakojimų išsaugojimu, įtvirtina mitų palaikymą. Hibridinės formos, kurios pakerta vienos rūšies dominavimą, geriausiai tinka sunaikinti mitams iš vidaus ir sukurti juos iš naujo. Remdamasi Deleuze'o „užtarėjų“ sąvoka, Marks teigia, kad hibridinio kino veikėjai yra „tikri veikėjai, kurie „kuria fikciją“. Jie nėra paklusnūs dokumentikos informatoriai, bet rezistenciniai veikėjai, kurie permąsto kino kūrėjų tiesos konstravimą kiekviename žingsnyje“⁸¹. Tiesos konstravimo permąstymas – vienas iš būdų, kaip peržengti Vakarų kultūroje įsišaknijusį „galios ir žinojimo“ diskursą.

Pieterse, aptaria hibridiškumą kaip tarpinę erdvę ar tarpus, kurie peržengia dualizmą ir sugretina šį judesį su postmodernizmo atneštais pokyčiais teorinėje perspektyvoje. Įvardindamas skirtingose sferose įvykusius teorinius poslinkius, pavyzdžiui, Foucault episteminius režimus, Derrida dekonstrukciją, Deleuze'o ir Guattari nomadizmą, Lyotard'o erdvę tarp kalbos žaidimų, Bhabha „trečiąją erdvę“, Pieterse teigia, kad hibridiškumas, kaip ir šie paminėti teoretikų žingsniai, yra „skirtingi momentai ir būdai kaip išeiti iš karteziškos žinojimo ir tvarkos dėžės“⁸². Tad vienas iš hibridiškumo kine įrankių – peržengti dominuojančią kalbą ir primestą žinojimą bei oficialų pasakojimą – tampa fikcijos ir dokumentalumo derinimas, kuris sukuriama hibridinėse kino formose. Hibridinės formos neatsiejamoms nuo jautrumo riboms, jų įsisąmoninimo ir siekio jas peržengti. Čia verta grįžti prie Lotmano, kuris kalbėdamas apie vertimo vyksmus semiosferos ribose, pateikia žanrinį pavyzdį, „kai vieno žanro tekstai įsiveržia į kito žanro erdvę. Novatoriškumas atsiranda, kai

vieno žanro principai yra restruktūruojami pagal kito taisyklės, šis „kitas“ žanras organiškai įeina į naują struktūrą ir tuo pačiu metu išsaugo kitos kodavimo sistemos atsiminimą“⁸³. Taip pat jis priduria, kad „periferiniai žanrai mene yra revoliucioningesni už tuos, kurie yra kultūros centre“⁸⁴, tad hibridinių formų kūrimas postkolonializmo diskurse tampa natūralia pastanga peržengti binarizmą ir ištrūkti iš galios santykių, kurie reiškiasi ne tik kultūroje, bet ir ekonomikos, politikos ir socialinėse sferose.

Postkolonijinė teorija hibridiškumą reaktualizuoja kultūrai tirti. Kinas, žinoma, yra kultūros dalis ir iš keletos pateiktų pavyzdžių pasimato, kaip hibridiškumas pasitelkiamas kinui analizuoti postkolonializmo studijose, ir kaip pati postkolonijinė teorija susisieja su kino studijomis. Šių sričių bendru objektu tampa centro-periferijos galios santykiai, kultūrinio hibridiškumo išraiškos filmuose (turinio ir formos atžvilgiais), diasporos kūrėjų strategijos ir taktikos binarizmo įveikimui.

Postkolonijinę teoriją peržiūri ir kritikuoja semiotikas ir literatūros teoretikas Walteris Mignolo, kuris pasiūlo ne naują universalų mąstymą, bet galimybę mąstyti kitaip – dekolonialumą. Jo teigimu, „dekolonialumas atveria kelius mąstyti, kurie atsisieja (angl. delinks) nuo chronologinių naujųjų epistemų arba naujųjų paradigms (modernybės, postmodernybės, altermodenybės, Newtono mokslo, kvantinės teorijos, reliatyvumo teorijos, ir t. t.)“⁸⁵. Mignolo dekolonialumą netgi vadina ne teorija, bet mąstymo laikysena arba tuo alternatyviu keliu, kurį dar įvardija „paribių mąstymu / jautimu / darymu“ (angl. „border thinking / sensing / doing“), kurio vienas iš svarbiausių judesių ir yra atsisiejimas nuo primestų iš galios pozicijos ir neva nekeičiamų tiesų ir kelių. Jis teigia, kad „kai tu supranti, kad tavo menkumas yra fikcija, sukurta, kad tave uždominuotų, ir tu nenori nei asimiliuotis, nei sutikti su susitaikymu dėl blogos lemties, kad gimei lygus su kitais žmonėmis, bet praradai lygybę greitai po gimimo dėl vietos, kurioje gimei, tu atsisieji. Atsisiejimas reiškia, kad tu nepriimi galimybių, kurios tau prieinamos“⁸⁶. Vadinas, atsisiejimas veda į naujų galimybių ieškojimą, suprantant savo esamą padėtį, bet ir gerai žinant to priežastis ir su jomis nesutinkant. Svarbus yra ir Mignolo atsisakymas į svarbiausią poziciją dėti regą arba matymą, jis vartoja terminą „pasaulio pajautimas“ (angl. „world sensing“) vietoj „pasaulio vizijos“ (angl. „world vision“), kuri priskiriama privilegijuotai „vakarietiškai“ epistemologijai⁸⁷. Galbūt hibridiškumą tuomet

⁷⁹ Ibid, p. 260

⁸⁰ Ibid, p. 262

⁸¹ Ibid, p. 262

⁸² Jan Pieterse, „Hybridity, So What? : the Anti-Hybridity Backlash and the Riddles of Recognition“, in *Theory, Culture & Society*, Vol. 18 (2-3), London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE, 2001, p. 238

⁸³ Jurij Lotman, *Universe of the Mind*, London, New York: I.B. Tauri & CO. LTD, 1990, p. 137

⁸⁴ Ibid, p. 134

⁸⁵ Walter Mignolo, „Geopolitics of Sensing and Knowing: On (De)Coloniality, Border Thinking, and Epistemic Disobedience“, 2011-09, in <https://transversal.at/transversal/0112/mignolo/en>

⁸⁶ Ibid

⁸⁷ Ibid

galima suprasti kaip naują jautrumą, kylantį atsisiejant nuo to, ką kaip galimybes pateikia vaidybinio ir dokumentinio kino rūšių konvencijos. Hibridiškumas neabejotinai susijęs su ribomis ir sekant kultūros semiotiko Lotmano ištara apie žanrą atrodo svarbu pereiti prie klausimo, kaip ribos ir hibridiškumas susiję ir reiškiasi kitoje kino studijų kryptyje – žanrų teorijoje ir su žanriniu mišrumu tiesiogiai susijusiose naujosiose medijose, kurios į diskusiją įneš technologinį hibridizacijos aspektą.

1.2. Hibridiškumas žanrų teorijoje ir naujosiose medijose

Postkolonijinėse studijose išplėtotą binarizmo kritiką galima aptikti ir kino teorijoje. Priešpriešomis kino lauke mąstyta nuo pat ankstyvosios kino teorijos ir kritikos: pramoginis kinas vs. meninių ambicijų turintis kinas, autorinis filmas vs. žanrinis filmas, Holivudinis vs. pasaulio kinas, Holivudinis vs. nacionalinis, vaidybinis vs. dokumentinis ir t. t. Tokios priešpriešos išsisknijusios į kino studijų lauką dėl įvairiausių ekonominių, industrinių ir komunikacinių priežasčių, tačiau teoriniame lygmenyje binarinė logika dažnai pasirodo menkai pagrįsta. Kita vertus, šios priešpriešos susijusios ir su galios santykiais kino industrijoje, ypač po Antrojo pasaulinio karo, kuomet Holivudo produkcija dominavo daugelyje pasaulio šalių. Galbūt hibridiškumas kaip ir postkolonijinėse studijose gali tapti įrankiu, pasiūlysiiančiu naują prieigą į paskirus filmus ar jų grupes? Arba naują perspektyvą į kultūrinius mainus tarp skirtingų šalių ar kino tradicijų, žanrų ir stilių? Kaip hibridiškumas gali padėti naujai permąstyti ribas – tiek žanrines, tiek nacionalines, tiek stilistines bei technologines? Galbūt galima dekolonialumo pasiūlytą galimybę pritaikyti kino studijose ir išeiti už mąstymo prieštaromis?

Hibridiškumo ir hibridizacijos analizė žanrų teorijoje ir naujųjų medijų teoriniuose apsvaistymuose gali pateikti atsakymus į minėtus klausimus. Be to, hibridiniais žanrų teorijoje vadinti skirtingus žanrus jungiantys filmai, tačiau išsamiai pats hibridiškumas žanrų teorijoje nebuvo atskirai aptariamas. Dėl to atrodo svarbu pirmiausia įsigilinti į tai, kaip hibridiškumas gali būti suprantamas žanrų teorijoje, vėliau pereinant prie skirtingas medijas jungiančių praktikų, kuriose užgimsta įvairiausi nauji dariniai, kuriuos taip pat galima pavadinti hibridiniais.

Šios disertacijos rėmuose pateikti plačią žanro sampratos apžvalgą nėra būtina, tačiau siekiant suprasti, kokia hibridiškumo vieta žanrų teorijoje ir kaip ji keičiasi bei siejasi su naujosiomis medijomis, svarbu trumpai peržvelgti, kaip keitėsi žanro apibrėžimai ir kaip tai susiję su ribomis. Žvelgiant istoriškai, pirmiausia, terminas hibridas imamas naudoti žanrų teorijoje nusakyti skirtingų žanrų junginius. Žanrai kine pradėti naudoti nuo apytiksliai 1910-ųjų, kai padidėjo kino filmų skaičius. Jie tapo komunikaciniu įrankiu tarp kino teatrų operatorių ir filmų platintojų, o taip pat pagalbiniu įrankiu recepcijai⁸⁸. Kritinis žvilgsnis į žanrus iki 6-ojo dešimtmečio buvo gana fragmentiškas. Žanrų teorija kaip savarankiška kino studijų atšaka pradėjo plėtotis 7-ajame dešimtmetyje kaip atsvara prancūziškai autorių politikai ir

⁸⁸ Ivo Ritzer, Peter Schulze, *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows*. Marburg: Schüren, 2013, p. 12

amerikietiška autorių teorijai. Pasak Christine Geldhill, žanrų studijos siekė įvesti rimtesnius Holivudo produkcijos tyrimus ir buvo tinkamesnė prieiga „masinės pramogos industrijai“⁸⁹ tirti.

Naujai besiformuojanti žanrų teorija didžiąją dalį dėmesio skyrė pačiam žanriškumui kine išanalizuoti ir apibrėžti, kol galiausiai prieita išvada, kad žanras kaip sąvoka yra daugiaprasmis. Geldhill, apžvelgdama žanrų tyrimus, išskiria keletą krypčių: „pasikartojamumo procesas, įtrauktas į žanrų gamybą, suteikė medžiagos kultūros istorikams suinteresuotiems, ką masiniai vaidybiniai filmai atskleidžia apie visuomenę, dėl to žanriniai filmai analizuoti mito ir ritualo arba masinės sąmonės refleksijos pagrindais (Warshow, 1970; Wright, 1975; Shatz, 1981)“⁹⁰. Nors šios studijos jau nebeapsiriboja vien žanrinės taksonomijos kūrimu, o įtraukia ir auditorijos dėmenį bei žanrų kismą, 10-ajame dešimtmetyje siūloma iš naujo peržvelgti žanrų teoriją ir jos pagrindus, labiau įtraukiant ir industrijos bei recepcijos dėmenis. Geldhill nurodo, kad „naujasis istoricizmas (angl. new historicism) tyrinėjo žanrą iš kino industrijos perspektyvos, atverdamas perskyrą tarp verslo (angl. trade) ir kritik(i)ų kategorijų (Neale, 1990; Klinger, 1994; Maltby, 1995, Altman, 1998)“⁹¹. Dažnai kino studijose vyravo pasidalinimas – žanrai buvo tyrinėjami iš kritinės-vertinančiosios perspektyvos (estetiniai, socialiniai, kultūriniai aspektai) arba iš industrinės perspektyvos (gamybos, komunikacijos aspektai). Naujieji tyrinėtojai(os) siekia pateikti visus su žanrais susijusius aspektus ir parodyti, kad žanras kine yra daugiasluoksnis ir daugiaprasmis įrankis suprasti skirtingus kino gamybos, platinimo ir recepcijos parametrus.

Naujieji teoretikai(ės) siekia permąstyti ir praplėsti mąstymą apie žanrinio kino ribas įsivesdami vis daugiau aspektų, kurie sudaro žanriškumą. Taip pat didelis dėmesys skiriamas žanrų vystymuisi. Rickas Altmanas ir Steve'as Neale'as jungia lingvistinę (semiotinę) ir istorinę prieigas. Abu savo esminiuose darbuose žanrų teorijai įtvirtinti pradeda nuo lyginimo su žanrais literatūros ir draminių kūrinių tradicijose. Altmano teigimu, žanrų tyrimai kino studijų lauke turi praplėsti tiek Aristotelio, tiek Horacijaus padėtus pagrindus: „Kur Horacijiška sistema akcentuoja tinkamus modelius tekstinei gamybai ir Aristoteliškoji tradicija pabrėžia tekstinę struktūrą ir jos efektus recepcijai, kino žanrų teoretikai sistemingai prisiėmė tai, kad pagrindinė žanrų kritikos vertybė glūdi gebėjime susieti ir paaiškinti visus proceso aspektus – nuo gamybos iki recepcijos“⁹². Kino žanrų „nuolatinis ryšys su visu gamybos-platinimo-

vartojimo procesu praplečia tipiską literatūros žanro sąvoką“⁹³, o tai nulemia ir kino žanrų tyrimų specifiškumą.

Altmanas išskaido žanro terminą pagal jo naudojimą į keturias grupes:

- Žanras kaip brėžinys, kaip formulė kuri eina pirmiau, sudaro programą ir dėsnius industrijos gamyboje;
- Žanras kaip struktūra, kaip formalus rėmas, kuriuo remiasi paskiri filmai;
- Žanras kaip etiketė, kaip kategorijos pavadinimas, kuris yra svarbiausias platintojų ir rodytojų sprendimuose ir komunikacijoje;
- Žanras kaip kontraktas, kaip žiūrėjimo pozicija, kurios reikia kiekvieno filmo auditorijai⁹⁴.

Šie skirtingi žanro taikymo būdai kartu sudaro daugialypį sąvokos „žanras“ pagrindą ir nurodo, kaip filmai atpažįstami ir įgauna prasmės atitinkamame kontekste. Altmanas taip pat pasiūlo semantinę / sintaksinę prieigą. Jo teigimu, ši prieiga pagrįsta „atpažinimu, kad žanrinės etiketės dažniausiai priskiriamos kategorijomis, išvedamomis iš dviejų gana skirtingų šaltinių.“⁹⁵ Semiotinė Altmano analizė⁹⁶ apsiriboja tekstine analize ir dažnai ribos tarp semantinio ir sintaksinio lygmens nėra aiškios. Šio teoretiko pasiūlyta žanro, kaip į keturias skirtingus taikymo būdus išsiskaidančio koncepto, samprata, atrodo, daug produktyvesnė ir apimanti daugiau skirtingų žanro analizės aspektų.

Gledhill įžvelgia, kad būtina vis iš naujo peržiūrėti, kaip tyrinėjamas žanras, nes kūrėjai(os) ir gamybos kompanijos nuolat kuria filmus, kurie neįsitenka į anksčiau apibrėžtas formules. Ji teigia, kad nuo analitinių ir formalų žanro apibrėžčių vertėtų atsisukti į istorinį pjūvį: „išvystyti analitiniai konceptai – konvencija, stereotipas, ikonografija (Alloway, 1971; McArthur, 1972), vidinė ir išorinė forma (Buscombe, 1970), struktūruojančios antinomijos (Kittes, 1969), sintaksė ir semantika (Altman, 1984) – buvo labai formalūs, sukurti tyrinėti, kaip žanriniai filmai įgaudavo savo estetinį ir ideologinį efektus. Bet naujas posūkis diskusijoje lemia kino studijų sugrįžimą prie istorijos, kuris prieš kritinius žanrus iškelia kategorijų naudojimą industrijos gamybos tinkliuose ir marketinge“⁹⁷. Jai antrina Neale'as, kuris istoriškai žvelgia ne tik į pačios sąvokos sampratą, bet ir į paskirų žanrų ar specifinių žanrinių

⁸⁹ Ibid, p. 15

⁹⁰ Ibid, p. 14

⁹¹ Ibid, p. 89

⁹² Viena vertus, atpažįstami semantiniai elementai (bendros temos, bendri siužetai, svarbiausios scenos, veikėjų tipai, pažįstami objektai, garsai ir t.t.) kaip statybiniai blokai, o, kita vertus, atpažįstami būdavo šių blokų organizavimo būdai – sintaksiniai elementai (siužeto struktūra, veikėjų santykiai, vaizdo ar garso montažas). Altmano nuomone taip žanrai buvo atpažįstami jau daugelį metų, nors ir nebuvo vadinami sintaksine / semantine analize.

⁹³ Christine Gledhill, *Reinventing Film Studies*, London, New York: Oxford University Press, 2000, p. 224

⁸⁹ Christine Gledhill, *Reinventing Film Studies*, London, New York: Oxford University Press, 2000, p. 222

⁹⁰ Ibid, p. 222

⁹¹ Ibid, p. 222

⁹² Rick Altman, *Film/Genre*, London: British Film Institute, 2006, p. 15

režimų parametrus. Jo teigimu, šie apibrėžimai „visuomet istoriškai reliatyvūs, o taip pat istoriškai specifiški“⁹⁸. Istorinis reliatyvumas ir specifiskumas nurodo ir į tai, kad žanrai yra dinamiški – juose glūdi įtampa tarp pastovių elementų ir kismo.

Vienas iš svarbių aspektų žanrų teorijoje tampa ne tik vieno ar kito žanro apibrėžimas ir analizė, bet ir istorinė pokyčių analizė. Dažnai pasimato, jog žanrai keičiasi ne tik kaip uždaros sistemos, bet sąveikaudami vieni su kitais. Ankstesnio skyriaus pabaigoje Lotmano citata nurodo, kad vieni žanrai gali panaudoti kitų žanrų taisykles. Šios taisyklės gali būti suprantamos kaip tam tikros ribos ar rėmeliai, palaikantys vieno žanro specifiskumą. Skirtingų žanrų junginiai žanrų kritikoje ir teorijoje imami vadinti hibridais. Neale'as teigia, kad „žanriniai filmai, žanrai, ir žanriniai režimai visuomet pažymėti ribų ir rėmų <...>. Dėl to hibridai yra atpažįstami kaip hibridai – specifinių ir išskirtinai žanrinių komponentų kombinacijos – o ne kaip žanrai patys savaime“⁹⁹. Taigi hibridiskumas žanrų teorijoje neatsiejamas nuo sistemingo konvencijų įtvirtinimo bei ribų nubrėžimo, o pastarosios nuolat keičiasi ir reikalauja peržiūrėjimo.

Akivaizdu, kad čia svarbus tampa ribų ir grynumo santykis. Kaip galima kalbėti apie hibridiskumą, jei žanrus nulemiančios ribos nuolat kinta? Janet Staiger straipsnyje „Hibridas ar prigimtas: grynumo hipotezė ir Holivudo žanro istorija“¹⁰⁰ oponuoja žanrų grynumo idėjai ir sukritikuoja termino naudojimą žanrų teorijoje. Nors jos straipsnio objektas yra postfordiškasis Holivudas, pati kritika gali būti išplėsta ir bendrame žanrų tyrimų diskurse. Tikrindama, ar grynumo idėja išsilaiko testuojant fordiškąjį Holivudą visais keturiais Altmano pasiūlytais žanro apibrėžimo būdais, Staiger prieina išvados, kad „istoriškai jokių pagrindu negalima manyti, kad prodiuseriai, platintojai, rodytojai ar auditorija matė filmus kaip „grynai“ vieno tipo“¹⁰¹. Kita svarbi išvada, kurią padaro Staiger – „sąvokos hibridas taikymas postfordiškajam Holivudui redukuoja potencialią vertę hibridiskumo teorijai kultūros tyrinėtojams“¹⁰². Nurodydama, kad iš botanikos ir zoologijos ateinanti sąvoka skirta nusakyti skirtingų rūšių kryžminimui, o vėliau panaudota jau minėto Bachtino, tyrinėjant romano susiformavimą kaip meninę sistemą, apjungiančią skirtingas kalbas, taikoma skirtingų žanrų jungimui nėra tinkama, nes žanrų junginiai Holivude yra vienos giminės. Ji pasiūlo terminą –

prigimtas (angl. inbred) vietoj hibridas. Pasak Staiger, skirtingi žanrai niekuomet nebuvo tokios grynos formos kaip atskiros rūšys ar modeliai, kuriuos sujungus atsirastų naujas darinys.

Kadangi Staiger straipsnis padarė didelę įtaką žanro teoretikams(ėms) ir yra plačiai cituojamas, analizuojant Holivudo žanrų istoriją bei žanrus už Holivudo ribų, hibridiskumas imamas naudoti kiek kitaip. Jei Schatzas knygoje „Holivudo žanrai“ panaudoja terminą hibridas apibūdindamas vesterno ir karo žanrų hibridą,¹⁰³ gangsterių filmų ir detektyvo hibridą,¹⁰⁴ taip pat naudoja veikėjų hibridiskumui nusakyti – virtualus miesto gangsterio ir vesterniško atsiskyrėlio hibridas,¹⁰⁵ Jėzaus Kristaus ir Abe Linkolno hibridas Franko Capros trilogijoje,¹⁰⁶ bet nepateikia išsamios hibridizacijos proceso analizės ar neišskleidžia, ką toks terminas žanrų teorijoje reiškia, Altmanas ir Neale'as (po Staiger teksto pasirodymo rašantys autoriai), tampa dėmesingesni hibrido, hibridiskumo ar hibridizacijos sąvokoms ir reikšmei.

Iš istorinės perspektyvos sunku atsekti, kada hibridiskumas pradėtas taikyti žanrų teorijai. Dažniausiai jis tapdavo „skėtiniu terminu įvairiems susiliejimams, maišymams ar sujungimams“¹⁰⁷ nusakyti. Kita vertus, tokie autoriai(ės) kaip Bordwellas, Staiger, Thompson, o taip pat ir Neale'as teigia, kad net ir klasikiniame Holivude beveik visi filmai buvo hibridai, nes visuomet linko į tipinius žanrinius siužetus įtraukti romantinę siužeto liniją. Žanrų tyrinėtojas Barry Langfordas kiekvieno žanro analizėje pateikia ir hibridiškų žanrų pavyzdžių bei išsamias jų analizes. Svarbu paminėti, kad Langfordas permąsto dokumentikos teorines studijas, teigdamas, kad „bendras dokumentikos pripažinimas kaip žanro galėtų padėti išeiti iš nesuderinamų aplink realizmą ir reprezentaciją ratu besisukančių argumentų dokumentikos teorijoje“¹⁰⁸. Pasitelkdamas Altmano semantinės / sintaksinės prieigos metodą, autorius teigia, kadangi akivaizdžiai sudėtinga apibrėžti „dokumentikos žanrą per semantinę pagrindą (iš esmės begalinė įvairovė temų ir besidauginantys kalbėjimo būdų rinkiniai su skirtingais vizualiniais stiliais), gali būti naudinga suvokti dokumentiką kaip susisiejančią žanriškai sintaksiniais, o ne semantiniais terminais“¹⁰⁹. Prie dokumentikos kaip rūšies ar žanro aptarimo bus grįžtama vėliau, čia svarbu pažymėti, kad Langfordas yra vienas iš pirmųjų autorių, sudariusių rinkinį apie žanrus, neapsiriboją vien Holivudo pavyzdžiais, o taip pat įtraukia ir įprastai suprantamas kaip atskiras kino rūšis – dokumentiką, animaciją. Vis dėlto

⁹⁸ Steve Neale, *Genre and Hollywood*, London, New York: Routledge, 2000, p. 167

⁹⁹ Ibid, p. 167

¹⁰⁰ Janet Staiger, „Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History“, in *Film Genre Reader III*, Vol. 3 (ed. Barry Keith Grant). Austin: University of Texas Press, 2003.

¹⁰¹ Janet Staiger, „Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History“, in *Film Genre Reader III*, Vol. 3 (ed. Barry Keith Grant). Austin: University of Texas Press, 2003, p. 198

¹⁰² Ibid, p. 195

¹⁰³ Thomas Schatz, *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*. New York: Random House, 1981, p. 71

¹⁰⁴ Ibid, p. 106

¹⁰⁵ Ibid, p. 103

¹⁰⁶ Ibid, p. 179

¹⁰⁷ Anne Mäntynen, Susana Shore, „What is meant by hybridity? An investigation of hybridity and related terms in genre studies“, In *Text & Talk*, 34 (6), <https://doi.org/10.1515/text-2014-0022>, 2014, p. 738

¹⁰⁸ Langford, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh: Edinburgh University, 2005, p. 261

¹⁰⁹ Ibid

hibridiškumas ir šiame veikale neišskleidžiamas pakankamai ir netampa strateginiu įrankiu, padedančiu suardyti įsišaknijusias binarines opozicijas kino lauke.

Analitiškesnis hibridiškumo termino įvedimas į žanrų studijas įsivystė XXI a. antrajame dešimtmetyje. Tam įtakos turėjo kultūros ir postkolonijinėse studijose aptartų autorių darbai. Hibridinė tapatybė, hibridiška kultūra ir, apskritai, hibridiškumas ir jo sąsaja su menu padarė didelę įtaką tam, kaip apie hibridiškumą kalbama kinotyroje. Ši sąvoka tampa ne tik instrumentu parodyti, kaip skirtingi žanriniai kodai jungiasi viename ar kitame tekste ir sudaro hibridinius žanrus, tokius kaip mokslinės fantastikos-siaubo filmas, bet tampa prieiga kalbėti apie žanrų kaip kultūrinių reiškinių, susijusių su nacionaliniu kinu ar tam tikrai šaliai būdingos stilistikos persidengimu. Vienas tokių pavyzdžių – Andre Spicer ir Helen Hanson išleista knyga apie *film noir*¹¹⁰ – žanrą ar stilių, kurio apibrėžimas ilgai buvo problemiškas ir skyrėsi nuo tiriančiojo pasirinktos prieigos. Šiame tyrime hibridiškumas pasitelkiamas kaip metafora.

Autoriai pirmiausia parodo, kaip hibridas iš biologinės sąvokos pereina į kultūros tyrimų lauką. Spicer ir Hanson teigia, kad apie žanrų hibridiškumą pradėta kalbėti jau 8-ajame dešimtmetyje, kuomet Holivude imta kurti vis daugiau filmų, kurie nebeišsiskyrė dviejų žanrų junginyje, bet maišydavo daugiau nei dviejų žanrų elementus. Kadangi pats *film noir* kino kritik(i)ų ir kinotyrinink(i)ų nėra vienareikšmiškai apibrėžiamas – diskutuojama, ar tai yra žanras, ar stilius, ar *film noir* yra amerikietiškas žanras, ar formavęsis paraleliai ir kitose šalyse, pavyzdžiui, Prancūzijoje ir Japonijoje – hibridiškumas tampa parankia metafora parodyti, kad žanrai nėra homogeniški. Šie autoriai taip pat remiasi Altmanu ir teigia, kad žanrai yra heterogeniški, o jų kategorizavime dalyvauja ir kūrėjai(jos), ir kritikai(ės), ir platintojai(os), ir fanai(ės), ir tyrinėtojai(os). Spicer ir Hanson tyrime aktualu ir nauja yra paties įvardinimo klausimas bei demonstravimas, kaip vyksta žanrų maišymasis ir ribų praplėtimas. Jie remiasi Brianu Strossu, kuris teigia, kad laikui bėgant „skirtingų „grynų“ veislių hibrido atžala tampa (matoma) kaip labiau teisėta ir „grynesnė“, kai adaptuojasi prie aplinkos, tapdama konvencionalizuota ir homogeniškesnė, iki pagaliau suvokiama ir apibrėžiama socialinės konstrukcijos kaip pakankamai „gryna“, kad būtų sukryžmintas su kitais grynavaisiais“¹¹¹, o tai susiję su hibrido gimimu, jo įvardinimu ir patobulinimu. Markas Bouldas pasitelkia šį

procesą nusakyti, kaip *film noir* patyrė hibridizacijos erą jungdamasis su moksline fantastika, siaubo žanru, fantasy, soft-core pornografija ir t. t.¹¹²

Tokių pavyzdžių kino tyrimuose atsiranda ir daugiau, bet viena iš esmingiausių tendencijų, į kurią įtraukiamas ir hibridiškumo klausimas, yra naujai susiformavusi kino tyrimų kryptis – transnacionalinio ir atsinaujinę nacionalinio kino tyrinėjimai. Žinoma, tai susiję ir su Gledhill išpopuliarintu naujuoju istoricizmu, bet taip pat daugiau dėmesio skiriama kūrėjams(joms) ir filmams, kuriuose vis svarbesni darosi kultūriniai, istoriniai, politiniai ir socialiniai klausimai bei pačių ribų apmąstymas. Taigi, hibridiškumas iš estetinės kategorijos ir praktinės funkcijos, vis labiau tampa nauja prieiga apmąstyti reiškinius, kurie yra daugiasluoksniai ir neišsitenka binarinėse kategorijose. Kaip teigia Dimitris Eleftheriotis, „Jei nėra abejonės, kad hibridinės formos [...] yra kultūrinės sąveikos ir mainų produktas, reikia teorinės prieigos, kuri atsiskaitytų su tekstiniais filmų ypatumais ir pasiūlytų supratimą, kaip šios formos siejasi su platesniu galios santykių lauku ir nacionaliniais bei tarptautiniais istoriniais kontekstais“¹¹³. Viena iš tokių teorinių prieigų yra transnacionaliniai kino tyrimai, pasitelkiantys skirtingas perspektyvas: industrinę, žanrinę, estetinę.

Pirmiausia svarbu įvardinti, kuo skiriasi postkolonialistinė teorija ir transnacionalinio kino prieiga. Pasak Elizabeth Ezra ir Terry Rowden, transnacionališkumas suproblemina postkolonializmą kaip „sieki išlaikyti ir legitimuoti konvencionalias kultūros autentiškumo sampratas“¹¹⁴. Autentiškumo reikalavimas kaip esencialistinis kultūros supratimas kritikuojamas ir pačioje postkolonijinėje teorijoje. Autentiškumas dažnai tampa imperialistiniu troškimu pamatyti egzotiškas, nepažintas kultūras. Svarbesnis aspektas, kurį aptaria autoriai(ės) yra tas, kad postkolonializmas dėl dalelytės „post“ tampa su laikiškumu tampriai susijusia sąvoka, o taip pat ji „praranda savo conceptualų vientisumą, kuomet pasitelkiama norint analitiškai pagrįsti situacijas, kurios neturi arba kurios nebuvo apibrėžtos išskirtinai imperialistine arba kolonijine prieš-istorijomis, kurioms ji funkcionavo kaip dekonstruojanti kritika“¹¹⁵. Jų manymu, transnacionalizmas pasiūlo įvairialypiškesnę prieigą, kuri leistų analizuoti istorijos įtaką šiuolaikinei patirčiai, kurią persmelkia migracija, emigracija, politinio prieglobsčio poreikis, turizmas, terorizmas ir naujosios technologijos.

¹¹⁰ Andre Spicer, Helen Hanson, *A Companion to Film Noir*, New York: John Wiley & Sons, 2013.

¹¹¹ Brian Stross, „The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture,“ in *The Journal of American Folklore*, Vol. 112, No. 445. Published by American Folklore Society, 1999, p. 256

¹¹² Mark Bould, „Genre, Hybridity, Heterogeneity: or, the Noir-SF-Vampire-Zombie-Splatter-Romance-Comedy-Action-Thriller Problem, in *A Companion to Film Noir* (ed. Andre Spicer, Helen Hanson), New York: John Wiley & Sons, 2013, p. 40

¹¹³ Dimitris Eleftheriotis, *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*. New York, London: Continuum, 2001, p. 101

¹¹⁴ Elizabeth Ezra, Terry Rowden, Introduction, in *Transnational Cinema: The Film Reader*. London, New York: Routledge, 2005, p. 5

¹¹⁵ Ibid, p. 5

Šioje paradigmoje tampa svarbios: „sudėtingos tapatybės, pilietiškumo, etikos konstrukcijos, reprezentuojamos ekrane ir kuriamos tarptautinės kino industrijos gamybos, platinimo ir recepcijos tinklą“¹¹⁶. Tačiau svarbu pažymėti, kad ši kryptis neatmeta nacionalinio kino svarbos ir siekia ją iš naujo permąstyti. Transnacionalinio kino kryptis pati gali būti nusakyta kaip hibridiškas žvilgsnis į skirtingus kino kultūros aspektus. Deborah Shaw išskiria penkiolika teminių krypčių, kuriomis tyrimus atlieka su transnacionaliniu diskursu dirbantys tyrėjai(os) – nuo gamybos, platinimo, rodymo būdų iki įvairių bendradarbiavimo tinklų susidarymo ar transnacionalinių žvaigždžių ir režisierių¹¹⁷. Shaw siekia sukonkretinti transnacionalinio kino tyrimų lauką, kuris kinotyroje pradėjo formuotis dar visai neseniai.

Transnacionalinio kino samprata glaudžiai susijusi su filmų kaip nacionalinio kino vertinimo kriterijų peržengimu, iš naujo permąstant centro ir periferijos binarinę skirtį. Postkolonijinėse studijose dažnai Europos ir JAV kino produkcija suplakama į vieną galios poziciją užimantį žaidėją, kuris pastatomas prieš „Trečiąją kiną“, periferijų arba diasporos kiną. Tačiau Europos ir JAV kino industrijos ir įtakos taip pat dažnai atsiduria neišsprendžiamoje opozicijoje ir turi ilgą santykio istoriją. Permąstant hibridiškumo klausimą transnacionalinio kino studijose svarbu paminėti Peterio Levo „Euro-Amerikietiško kino“ idėją, kuria autorius pasiūlo įvardinti filmams, apjungiantiems „Amerikietišką pramoginį kiną (didelis biudžetas, gera gamybos vertė, tarptautiniu mastu žinomos žvaigždės) ir Europietišką meninių ambicijų turintį kiną (autorius režisierius, meninė tema ir / ar stilius) tam, kad pasiektų kuo didesnę auditoriją“¹¹⁸. Šiame kontekste autorius teigia, kad tokie filmai yra „patrauklūs hibridai“.

Amerikietiško kaip komercinio ir Europietiško kaip meninių ambicijų turinčio kino binarinė opozicija kino kritikoje yra viena giliausiai įsišaknijusių žalingų perskyrų, kurios apriboja tiek Amerikietiško, tiek Europietiško kino išsamesnį ir gilesnį supratimą. Luisa Rivi sukritikuoja tokią Levo pasiūlytą sintezę taip pat ir iš politinės perspektyvos. Pasak jos, toks naujadaras iš naujo sugrąžina hegemonišką diskursą, užtemdo kultūrinius ypatumus, o taip pat trukdo iš naujo permąstyti, kas yra Europietiškas kinas. Rivi pasiūlo išsamiai Europos kino po 1989-ųjų analizę, atsigręždama ir į istorinį Europietiško kino kontekstą. Analizuodama, kaip po Antrojo pasaulinio karo buvo suprantamas nacionalinis kinas, ji siūlo atsisakyti gryno nacionalinio kino idėjos, pateikdama pavyzdžius tiek iš Italų neorealistų filmų, kurie labiau imponavo ne Italijos žiūrovams, ar Naujojo Vokiečių kino atstovo Rainerio Wernerio

Fassbinderio filmus, kurie žaidė su Holivudo melodramos pavyzdžiais¹¹⁹. Rivi parodo, kad bendra gamyba buvo būdinga Europos kinui nuo 5-ojo dešimtmečio ir pasiekė piką 1970-aisiais. Jos objekto – po Berlyno sienos griūties sukurtų filmų – analizė demonstruoja naujas ekonomines gamybos bei platinimo aplinkybes.

Ji teigia, kad „bendros gamybos filmai yra hibridai, kurie reaguoja į naują Europietišką politiką – skatinti ir reflektuoti „kultūrinę įvairovę“ – keldami klausimą apie pasikartojantį dualizmą ir antagonizmą, o taip pat perdarydami juos į labiau niuansuotus ir ambivalentiškus junginius“¹²⁰. Po 1989-ųjų Europos žemėlapis persibraižo, atsiranda naujos šalys, kurių priklausymas Sovietų Sąjungos blokui apsunkino nacionalinio kino formavimąsi ir apskritai tokio termino taikymą. Bendros gamybos filmų įvardinimas kaip hibridų – vienas iš būdų suprasti, kaip jungiasi skirtingų šalių kino praktikos ir tradicijos, tačiau ne visuomet tokie filmai formos atžvilgiu pasižymi hibridiškumu. Vis dėlto Rivi bandymas nusakyti Europos kino vidinį hibridiškumą siejasi su kinotyriminkės Lindsay Decker minimu poreikiu analizuoti, kaip skirtingų šalių tradicijos ir stiliai gali būti pasitelkiami populiarese filmų ar filmų, kurie siekia peržengti savo nacionalinės auditorijos ribas, gamybai. Daugelis Europos bendros gamybos filmų, visų pirma, keliauja per tarptautinius festivalius ir kreipiasi į tarptautinę auditoriją. Verta prisiminti Peterio Wolleno mintį, kad egzistuoja „naujas filmų žanras: Kino festivalių žanras“¹²¹, kurį pirmiausia apibrėžia jo rodymo būdas.

Filmų rodymas arba sklaida neabejotinai siejasi su kultūriniais mainais ir įtakų cirkuliacija, o taip pat tai yra su galios pasiskirstymu susijęs klausimas. Žanrų hibridizaciją Ivo Ritzer ir Peteris W. Schulze knygoje „Žanrų hibridizacija: Globalios kino tėkmės“¹²² sieja su įvairiais globalizacijos procesais. Jų sudarytoje straipsnių rinktinėje siekiama žengti dar vieną žingsnį toliau nei tai siūlo padaryti transnacionalinės kino studijos ir pateikti skirtingas teorines prieigas besirenkančių autorių tyrimus iš naujo permąstančius istorišką žanrų vystymąsi, kuriame svarbų vaidmenį užima minėtų binarinių opozicijų įveika ir dėmesys kultūrinių, nacionalinių, estetinių ribų klausimams. Hibridizacija šių tyrėjų suprantama „kaip išlaisvinanti jėga, užginčijanti homogeniškumo, grynumo ir esmės sąvokas. Hibridiniuose tekstuose nebeįmanoma filmui priskirti dominuojantį žanrinį bruožą. Vietoj savybių apibrėžimų hibridizacija sukuria atvirus tekstus“¹²³. Toliau tęsdami hibridiškumo analizę, Ritzer ir Schulze

¹¹⁹ Luisa Rivi, *European Cinema After 1989: Cultural Identity and Transnational Production*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 47

¹²⁰ Ibid, p. 8

¹²¹ Peter Wollen, 1997, p. 10

¹²² Ivo Ritzer, Peter Schulze, *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows*. Marburg: Schüren.

¹²³ Ivo Ritzer, Peter Schulze, „Genre Hybridisation“, in *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows*. Marburg: Schüren, 2013, p. 16-17

¹¹⁶ Ibid, p. 13

¹¹⁷ Deborah Shaw, „Deconstructing and Reconstructing ‘Transnational Cinema’“ in *Contemporary Hispanic Cinema*. Woodbridge: Tamesis, 2015, p. 52

¹¹⁸ Peter Lev, *The Euro-American Cinema*. Austin: University of Texas, 1993, p. xii.

teigia, kad „individualūs hibridiški tekstai ne tik sąmoningai dirba duotose žanrinėse tradicijose, bet taip pat užginčija dominuojančias žanro ideologijas“¹²⁴. Kita vertus, šie autoriai įžanginiame skyriuje peržvelgę hibridiškumo konceptualizavimą ir kritiką postkolonijiniame diskurse, nesiūlo vienos ir sąvoką šlovinančios prieigos. Jų siekis yra pasitelkus skirtingas kino studijų perspektyvas ir istorinius kontekstus, parodyti „naujas perspektyvas į hibridines kino konfigūracijas globalioje kino tėkmėje“¹²⁵. Žinoma, pati globali kino tėkmė yra tamprus festivalių, kino teatrų, televizijų, o šiuo metu ir (S)VOD platformų tinklas, kuris ne tik rodo, bet ir prisideda prie gamybos, taigi tiesiogiai ima veikti ir kūrybos lygmenį.

Ta pačia kryptimi hibridiškumas pritaikomas Ashvin Immanuel Devasundaram nepriklausomo Indijos kino susiformavimui ištirti. Devasundaram analizuoja nuo 2010 metų pastebimus pokyčius Indijos kino gamyboje ir sklaidoje. Jo teigimu, filmai „Gandu“ (2010), „Dhobi Ghat“ (2010), „Peepli Live“ (2010), „The Lunchbox“ (2013), „Harud“ (2010), „I Am“ (2010), „Ship of Theseus“ (2013) formuoja naują reiškinį Indijos kine, kurį galima būtų pavadinti Nepriklausomu Indijos kinu. Tyrėjas siūlo šiuos filmus matyti kaip „postmodernius hibridinės formos filmus, kurie iškyla iš vidurio „trečiosios erdvės“¹²⁶. Jo vienas iš tikslų yra parodyti, kaip naujieji Indijos „indies“ išardo „ilgalaikį Bolivudo / Satyajit Ray binarinio modelio vyravimą kino studijų tyrimuose ir daugiausiai Vakarietišrame Indijos kino suvokime“¹²⁷. Hibridiškumas šiame tyrime pasitelkiamas ir kaip estetinė paradigma – naujieji nepriklausomi filmai perima tam tikrus elementus iš Bolivudo filmų kanono ir iš paralelinio autorinio Indijos kino, kuris dažniausiai ir yra asocijuojamas su Satyajit Ray kūryba. Taip pat Devasundaram hibridiškumu laiko ir kintančio lokalaus ir globalaus kontekstų susijungimą šiuose filmuose – daugelyje jų pasakojamos vietinės istorijos, tačiau jos pateikiamos globalių naratyvų formulėse. Devasundaram tyrimas yra svarbus pavyzdys, kaip pasitelkiant hibridiškumą paaiškinti gana naujo reiškinio kine susiformavimą, kuris apima ne tik žanrines kategorijas, bet ir gamybos, platinimo bei komunikacijos pokyčių tyrimą.

Naujausi hibridiškumo tyrimai transnacionaliniu lygmeniu arba globaliu mastu pastebimi siaubo žanro analizėse. Decker tiria hibridiškumą naujajame britų siaubo kine, klausdama, kaip žanrai gali tapti transkultūriški. Ji teigia, kad su terminu „transnacionalinis žanrų hibridiškumas“ galima atrasti naują būdą suprasti, kaip „strategiškas transnacionalinio intertekstualumo ir bendrų kino kalbos konvencijų, susietų su skirtingomis kino tradicijomis,

naudojimas leidžia kino kūrėjams kalbėti apie santykius tarp nacionalinio kino industrijos su kitomis nacionalinėmis industrijomis ar regioniniu bei globaliu kinu“¹²⁸. O Richardas Wallace‘as taiko hibridiškumo sampratą tyrinėti mokumentiniam siaubo filmų žanrui: estetiniu lygmeniu, turinio elementų analizėje bei kaip „svarbiausias monstriško pobūdžio komponentas“¹²⁹. Wallace‘as teigia, kad kalbant apie mokumentinius siaubo filmus, pirmiausia jam rūpi parodyti „kelius, kuriuose iššūkiai mesti faktinei medijai post-tiesos eroje pasireiškia stilių, žanrų ir prasmės sąveikoje“¹³⁰. Pasirinkęs atvejo analizei Gonzalo Lopezo-Gallego filmą „Apollo 18“ (2011), jis parodo, kaip „tekstūriniai elementai dažniausiai siejami su ne-fikcinės medijos formomis, tokiais kaip perteklinės grūdėtumo struktūros, skaitmeninis triukšmas ir piksiliacija, sutinkama filmuojant mėgėjiškai arba dokumentinėje medžiagoje prastame apšvietime, arba judesio nefokuse, kuris dažnai yra perteklinis rankinės kameros judėjimas“¹³¹, tampa fiktyvių pasakojimų raiškos priemonėmis, siekiant sukurti tikrumo įspūdį. Jo manymu, dokumentinis žvilgsnis post-tiesos eroje pakeičia savo paskirtį – iš funkcijos perduoti informaciją svarbiau tampa paveikti žiūrovus emociškai, tad mokumentiniai siaubo filmai pasitelkia dokumentinei medžiagai būdingą tekstūrą sustiprinti žiūrovo reakcijas.

Svarbu sugrįžti prie dokumentikos kaip žanro klausimo, o taip pat paskutinės neaptartos opozicijų poros – dokumentinio ir vaidybinio kino santykio. Stamas jau minėtos knygos „Žanrų hibridizacija: Globalios kino tėkmės“ straipsnyje „Dokumentikos variacijos hibrido tema“ teigia, kad dokumentika ir vaidybinis kinas „teoriškai ir praktiškai yra susipynę“¹³². Šį teiginį Stamas grindžia, atsigręždamas į istorijos ir fikcijos santykį, pateikdamas pavyzdžius iš skirtingų kultūrų. Mitai daugelyje kultūrų nebuvo atskirti nuo istorinių įvykių, o Vakarų kultūroje Homero epai graikams buvo ir istorija, ir fikcija¹³³. Dokumentika ir vaidybinis kinas, pasak Stamo, „nėra žanrai, bet greičiau trans-žanrai, talpinantys begalybę susikirtimų ir variacijų“¹³⁴. Lietuvoje įprasta atskirti dokumentiką, vaidybinį, animacinį ir eksperimentinį kiną kaip rūšis, paliekant žanrų terminą skirtingiems tipams rūšies viduje apibrėžti. Stamas teigia, kad dokumentinio ir vaidybinio kino persidengimai nėra nauji, taip pat kad pačios atskirties permąstymas būdingas ne tik teorijoje, bet ir praktikoje. Analizuodamas hibridizaciją,

¹²⁸ Lindsay Decker, *Transnationalism and Genre Hybridity in New British Horror Cinema*. Cardiff: University of Wales Press, 2021, p. 17

¹²⁹ Richard James Wallace, „Documentary Style as Post-Truth Monstrosity in the Mockumentary Horror Film“, in *Quarterly Review of Film and Video*, 38:6, 2021, p. 526

¹³⁰ Ibid, p. 520

¹³¹ Ibid, p. 521

¹³² Robert Stam, „Documentary Variations On a Hybrid Theme“, in *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows* (ed. Ritzer, I., Schulze, P. W). Marburg: Schüren, 2013, p. 297

¹³³ Ibid, p. 297

¹³⁴ Ibid, p. 297

¹²⁴ Ibid, p. 17

¹²⁵ Ibid, p. 22

¹²⁶ Ashvin Immanuel Devasundaram, *India's New Independent Cinema: Rise of the Hybrid*. New York, London: Routledge, 2016, p. 7

¹²⁷ Ibid, p. 7

Stamas teigia, kad verta kalbėti ne apie tai, kiek vienas ar kitas filmas ar filmo scena yra dokumentiška ar fikcinė, bet apie „dokumentinį veikimą (angl. operations) kaip opoziciją fikciniam veikimui“¹³⁵ ir taip išvengti kalbėjimo apie dokumentiką iš esencialistinės pozicijos.

Kita vertus, būtent naujumas technologiniame lygmenyje įneša žymiai daugiau sumaišties į pačių rūšių atskyrimą. Skaitmeninis posūkis, galima teigti, sukuria dar daugiau naujų rūšių, kurias įprasta vadinti skėtiniu terminu „naujosios medijos“. Žinoma, sukuriamos ne tik naujos rūšys, bet ir naujos medijos, kaip kad socialiniai tinklai, (S)VOD platformos. Šioje disertacijoje svarbūs tampa naujų medijų įnešami pokyčiai žanrinio ar rūšies aspektais, kuris taip pat susijęs su tuo, ką Marshallas McLuhanas įvardija kaip „hibridines energijas“. Jis teigia, kad „medijų kryžminimas, arba hibridizacija, išlaisvina milžinišką naują jėgą ir energiją, kaip per skilimą ar jungimąsi“¹³⁶. Svarbu paminėti, kad McLuhanas kalba apie sakininės ir rašytinės medijų tradicijos sukryžminimą arba rašytinės ir judančio vaizdo, žinoma, daugiausia dėmesio skirdamas elektros poveikiui. 7-ajame dešimtmetyje rašantis McLuhanas iš šiuolaikinės medijų teorijos pozicijos kalba apie senųjų arba tradicinių medijų maišymąsi.

McLuhalui svarbu ne tik techniniai ir estetiniai medijų maišymosi rezultatai, jam taip pat rūpi, ką tokie dariniai sukelia visuomenei, kaip pokyčiai medijų struktūrose keičia sociumo struktūras. McLuhanas skyrių apie hibridines energijas pabaigia teigdamas:

„Hibridas, arba dviejų medijų susitikimas, yra tiesos ir apreiškimo momentas, iš kurio gimsta nauja forma. Dviejų medijų sugretinimas išlaiko mus ant ribos tarp formų ir ištraukia mus iš narciziškos narkozės. Medijų susitikimo akimirka – tai akimirka, kai išlaisvinama iš įprastinio transo ir nejaunos, kurias mūsų jauslams sukelia medijos“¹³⁷.

Jau kalbėdamas apie naująsias medijas kultūrinės globalizacijos eroje, t. y. po penkiasdešimties metų nei rašė McLuhanas, Levas Manovičius kalba apie skaitmenizacijos nulemtus naujus derinius, kurie sukurti remiantis jau visai kitokia logika¹³⁸. Manovičius kalba ne tik apie hibridinę energiją, hibridinę estetiką, bet ir apie hibridinę vizualinę kalbą. Jo teigimu, nuo 1990-ųjų vidurio „nauja hibridinė vizualinė judančių vaizdų kalba ėmė dominuoti

globalią vizualinę kultūrą“¹³⁹. Tokia kalba nebėra remiksavimas, kurį reikėtų suprasti kaip skirtingų vienos medijos elementų jungimą ir maišymą, bet naujų struktūrų ir estetikos sukūrimas, jungiant skirtingų medijų elementus, pvz.: kompiuterinės animacinės programos ir kamera nufilmuotų vaizdų jungimas. Senųjų ir naujų medijų jungimo praktikos kuria naujas logikas, kurios leidžia menininkams(ėms), dizaineriams(ėms), kūrėjams(oms) atrasti naujas išraiškos priemones perteikti labai skirtingiems turiniams ir žinutėms. Šiuo atveju svarbu yra ir tai, kad pačių junginių sukurtos naujos logikos dažnai patiprina arba išreiškia daugiaureikšmes ar daugiasluoksnes prasmes ar idėjas, atitinkančias šių laikų mažųjų naratyvų ar mažųjų teorijų pagrindu veikiančią mąstymą.

Manovičius analizuoja, kaip įvairios skirtingų medijų techninės ir konceptualios galimybės gali būti sujungtos skaitmeninėje erdvėje, t. y. programinėse sistemose. Vienas iš tokių pavyzdžių galėtų būti animacijos logikos sujungimas su realiai nufilmuota medžiaga. Manovičius teigia, kad „animacijos programos konceptualizuoja formą kaip iš prigimties begalinai kintamą“¹⁴⁰. Jo teorijoje hibridiškumas siejasi su esminiu transkodavimo principu – naujos kino praktikos po kitų medijų įtakų taip pat tampa hibridinėmis. Pavyzdžiui, kompiuteriu generuotų vaizdų skirtingas įtraukimas į kino filmus. Galima kalbėti apie tokius hibridus kaip „Matrica“ („Matrix“, 1999) ar „Nuodėmių miestas“ („Sin City“, 2005), kuriuose sujungiamos tradicinės kino kaip medijos technikos su naujosiomis, t. y. skaitmeninėmis. Šiuose filmuose hibridiškumas neslepiamas ir matomas specialiuosiuose efektuose bei estetikoje. Manovičiui svarbu pabrėžti, kad „hibridizacijos proceso rezultatas nėra paprasčiausia mechaninė anksčiau egzistavusių dalių sistema, bet nauja „rūšis“ – naujo tipo vizualinė estetika, kuri anksčiau neegzistavo“¹⁴¹. Didieji Holivudo *blockbusteriai* tampa hibridais jungiančiais skirtingas naujų medijų technologijų galimybes su tradicinėmis kino savybėmis, kartu įvyksta ir pačių tradicinių savybių, pavyzdžiui, pasakojimo pokyčiai. Kita vertus, Manovičius kalba ir apie tokius filmus, kuriuose skaitmeninės technologijos ir programinės galimybės tampa ne realistiškumą ar animacinį specifiškumą kuriantys įrankiai, bet naujos, eksperimentinės raiškos priemonės. Manovičius pateikia keletą pirmųjų pavyzdžių – tai Jeremy Blake'o „Sodium Fox“ (2005) ir Takeshi Murata „Be pavadinimo (rožinis taškas)“ („Untitled (pink dot)“, 2007). Šiuose filmuose skirtingos medijos išlaiko savo skirtingas tapatybes, nors ir tampa suderinamos.

¹³⁵ Ibid, p. 298

¹³⁶ Marshall McLuhan, *Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai*. Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 64

¹³⁷ Ibid, p. 71

¹³⁸ Lev Manovich, *Naujų medijų kalba*, Vilnius: Mene, 2009, p. 17-18 rašo: „Kultūrinė globalizacija, kurios vieni iš daugelio nešėjų yra pigūs tarptautiniai skrydžiai ir internetas, ištrina specifinius kultūrų bruožus su tokia energija ir greičiu, kokie modernizmui buvo neįmanomi. Tačiau kartu šiandien galime aptikti ir kitokios logikos apraiškų – siekį kūrybingai derinti sena ir nauja įvairiose kombinacijose: remiksuoti futuristų garso įrašus ir šiuolaikinius elektroninius garsus (DJ Spooky), prijungti prie seno, praėjusio šimtmečio pastatyto namo naują architektūrinę struktūrą, sudarytą iš sudėtingų geometrinių formų bei sukurtą kompiuteriu ir t. t. Mano nuomone, būtent ši hibridinė energija ir nulemia sėkmingiausius šiandienos kultūros reiškinius. Ši knyga yra sistemiškas tokia hibridine estetika besivadovaujantis šiuolaikinės kultūros sluoksnio tyrimas – tai sluoksnis, kuriame skaitmeniniu tinklu sujungtų kompiuterių logika persipina su įvairiomis senųjų kultūrinių formų logikomis“.

¹³⁹ Ibid, p. 3

¹⁴⁰ Ibid, p. 14

¹⁴¹ Ibid, p. 4

Jihoon Kim, pratęsdamas Manovičiaus bei daugelio kitų autorių svarstymus, kalba apie hibridinius judančius vaizdus. Jo studija tarsi siekia sukurti naują ontologiją tokiems kūriniais, kuriuose maišosi senosios kino juostos su skaitmeniniais vaizdais, o taip pat su skaitmenizacija atėjusiomis galimybėmis jungti visas skirtingas medijas – rašytinę kalbą, garsus, fotografiją, animaciją, rastą medžiagą ir t. t. Hibridiniai judantys vaizdai Kim knygoje apibrėžiami kaip „įžeminti ir nurodantys į medijų specifiškumą ir hibridiškumą dialektiką, arba kaip tokie, kurie kuriami pagal meninių praktikų rinkinį, kuris siekia perkonfigūruoti medijų koncepcijas ir specifiškumą hibridizacijos atžvilgiu“¹⁴². Pačių judančių vaizdų, meninink(i)ų kurtų filmų, eksperimentinių filmų vienas iš esminių bruožų yra medžiagiškumo permąstymas ir žaidimas su juo.

Hibridiškumas medijų sankirtose tampa instrumentu, skirtu parodyti ir analizuoti naujų raiškos formų atsiradimą. Be to, suprastas kaip hibridinė kalba ar estetika, jis gali pasitarnauti produktyvioms turinio ir formos analizėms. Tačiau daugybė klausimų kyla tuomet, kai naujų medijų sukurtus objektus arba medijų tarpusavio santykius imama konceptualizuoti skirtingomis sąvokomis. Ne vienas teoretikas(ė) yra nurodęs į medijų studijose dažnai vyraujančią sąvokų sumaištį. Tyrėjai(os), kalbėdami apie hibridiškumą, pirmiausia lygina jį su kitomis pasiūlytomis sąvokomis: intertekstualumu, intermedialumu, remediacija. Pastarąjį pasiūlo Jay Davidas Bolteris ir Richardas Grusinas, siekdami permąstyti naujų medijų susiformavimą ir jų ryšį su senosiomis. Bolterio teigimu, „remediacija yra procesas, kuris realizuojasi ir yra realizuojamas per kūrybines individualių prodiuserių, dizainerių ar menininkų praktikas“¹⁴³, kartu tai visuomet nurodo į konkurencingumą. Remediacija įvardijamas vienos paskiros medijos elementų perkėlimas ar skolinimasis, pavyzdžiui, kompiuteriniai žaidimai remiduoja kitą medijos formą – naratyvinį kiną. Bolterio ir Grusino tikslas per remediacijos teoriją atsisakyti esencializmo ir dažnai medijų teorijai būdingo tobulėjimo ir determinuoto išsipildymo idėjų, parodyti, kaip naujos medijos perima senųjų elementus ir juos reprezentuoja.

Bolteris teigia, kad per remediacijos terminą jiems buvo svarbu parodyti, kaip tam tikri elementai ir jų traktavimas gali pakisti panaudojus kitoje medijoje. Jis pateikia ilgo kadro naudojimą kine, kurį André Bazinas laikė autoriaus autentiškumo ženklu, tai buvo technika, kuri užtikrino ir realizmą, ir estetinę filmo kokybę, tuo tarpu kompiuteriniuose žaidimuose

¹⁴² Jihoon Kim, *Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-Media Age*, New York: Bloomsbury Academic, 2016, p. 7

¹⁴³ Jay David Bolter, „Remediation and the language of new media“, in *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*, Vol. 5. No. 1, Bristol: Intellect, 2007, p. 26

„remedijuotas kino ilgas kadras tampa negailestingu pirmo asmens žiūros tašku, kuris identifikuojamas su smurtiniu žanru, žinomu kaip pirmojo asmens šaudyklė (angl. first person shooter)“¹⁴⁴. Jo manymu, skaitmeninė technologija ženkliai palengvino skirtingų medijų hibridizacijas, kurias Bolteris, remdamasis Manovičiumi, kildina iš XX a. avangardo.

Kuo skiriasi remediacija ir hibridizacija? Kleino manymu, remediacija yra vienos medijos reprezentavimas kitoje, kaip kad pateiktame ilgo kadro remidijavime kompiuteriniuose žaidimuose. Pasak Kleino, naujasis hibridinis kinas pasižymi sudėtingu ir rafinuotu skirtingų medijų integravimu, kaip kad minėtoje „Matricoje“, kuri pažymi gyvą veiksmą (angl. live action) – kino ir kadras-po-kadro manipuliacijos junginį, kurį nebeaišku kaip apibrėžti: ar kaip gyvą veiksmą ar kaip animaciją¹⁴⁵. Hibridizacija lyginant su remediacija daro daugiau įtakos naujų medijų sukurtų junginių įvardinimui ir rūšių atskyrimui. Naujų medijų teorijoje hibridizacija yra procesas, kuris žymiai labiau ištirpdo skirtumus tarp senųjų ir naujų medijų, tuo tarpu remediacija susitelkia į reprezentavimą.

Jürgen E. Mülleris nesistebi hibridiškumo termino populiarumo medijų studijose, kurį sieja su bendra antros XX a. pusės tendencija postmodernių Vakarietiško visuomenių ir medijų lauko vystymuisi. Įvairūs heterogeniškumai, eklektiškumai, koliazai ir junginiai, teigia Mülleris, „manifestuojasi dabartinėje „epochoje“, atsiveriančioje socialinėse ir su medijomis susijusiose srityse“¹⁴⁶. Prie lotyniškos hibrido kilmės Mülleris prideda graikiškąją reikšmę – hubris – perteklius, perviršis. Jis teigia, kad terminas „hibridas“ „nurodo / pažymi ir turi konotaciją moralinio (vėliau – meninio) ir (daugiau ar mažiau) perteklinio ar ekscesyvaus būtybių ar objektų transformaciją“¹⁴⁷. Mülleris, remdamasis Schneider hibridinės kultūros studija, išskiria keletą krypčių, kuriomis dabartinėje medijų studijų diskusijoje yra pritaikomas terminas hibridizacija: „žmogaus-mašinos santykiai (Cubitt), santykis tarp biologinio ir mechaninio (Haraway), fiziškumo, technologijų ir visuomenės (Stone, muzikos ir vaizdų ryšiai videoklipuose (Kaplan), naujų achronologinių laiko blokų ir junginių konstrukcija (Couchot), sąryšis tarp realaus ir virtualaus (Boissier)“¹⁴⁸ ir t. t. Toks platus termino pritaikymo diapazonas išties pareikalauja didesnio atsargumo ir tikslumo. Pasak Müllerio, „hibridiškumas ir jo panaudojimas dabartiniuose medijų studijų diskursuose parodo ne tiek statiską ir orientuotą į

¹⁴⁴ Ibid, p. 27

¹⁴⁵ Cituojamas Kleinas iš knygos „*A New Media: Critical introduction*“ (sudarytojai: Martin Lister, Jon Dovey, Seth Giddings, Iain Grant, Kieran Kelly), 2009, p. 156

¹⁴⁶ Jürgen Müller, „Intermediality and Media Historiography in the Digital Era“, in *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Cluj-Napoca: Scientia Publishing House, 2010, p. 23

¹⁴⁷ Ibid, p. 23-24

¹⁴⁸ Ibid, p. 25

objektus supratimą, bet dinamišką ir orientuotą į procesus¹⁴⁹. Toks pats dinamiškas sampratos taikymas buvo įtvirtintas ir postkolonijinėje teorijoje. Hibridiškumas ir hibridizacija kaip ir kitose srityse medijų teorijoje gali tapti žodžiu, reiškiančiu ir viską, ir nieko. Vienu metu hibridiškumas buvo plačiai naudojamas kalbant apie virtualios realybės produktus, taip pat interaktyvios dokumentikos kūrinius, šiuo metu hibridiškumas plačiai aptariamas žurnalistikoje ir ypač daug dėmesio skiriama ne tik skirtingų medijų maišymuisi informacijos pateikime, bet ir žurnalistikos bei politikos komunikacijų sistemose.

Tyrėjas Andrew Chadwickas išskleidžia teorinį hibridinės medijų sistemos modelį ir analizuoja Didžiosios Britanijos ir JAV atvejus. Šio tyrimo rėmuose svarbu aptarti vieną iš Chadwicko pasiūlytų būdų, kaip mąstyti apie hibridiškumą. Jo teigimu, tai galima daryti per ontologiją, „kur ontologija būtų suprantama kaip teorinė dispozicija, įgalinanti mus klausti ir atsakyti į naujus ir skirtingus klausimus apie šiuolaikinės visuomenės prigimtį. Pagrindinis šios hibridiškumo ontologijos patrauklumas yra jos tikslas užfiksuoti ir paaiškinti procesų reikšmę, kuri gali būti užtemdyta dvilypių, esencialistinių, arba paprasčiausiai ne tokių lanksčių orientacijų“¹⁵⁰. Šioje teorijoje taip pat pabrėžiamas termino vaisingumas kalbant apie dinamiškus procesus ir naujų darinių susidarymą bei lankstumas. Chadwickas pritaiko iškalbingą porėtų ribų terminą ir teigia, kad šiuo metu vis daugiau dėmesio skiriama „rimtųjų“ žinių ir „pramoginių“ žanrų maišymuisi politinėje komunikacijoje¹⁵¹. Taip pat jis aptaria dokumentikos žanro, kaip ilgai laikyto „rimta“ medija politikai, bet taip pat XXI a. pirmajame dešimtmetyje pereinančio per transformaciją. Chadwickas radikaliausia hibridiškumo idėja pavadina filosofo Bruno Latouro vystytą „aktoriaus-tinklo teoriją“, kuri teigia, kad „pasaulis yra paremtas žmonių ir ne-žmogiškų hibridų subjektų-objektų „hibridiniais tinklais“¹⁵². Šis tinklas gali būti suprastas kaip dinamiška ryšių sistema, dinamiška, nes nuolat kintanti ir siekianti sujungti žmogiškąsias ir ne-žmogiškąsias perspektyvas. Šiai temai daugiau dėmesio bus skiriama trečiame teorinės dalies skyriuje.

Dažnai hibridiškumas pasitelkiamas tokiems procesams medijų studijose tirti, kurie susiję su tikrumo ir fiktyvumo skirtimis. Chadwickas daug tam skiria dėmesio tyrinėdamas politinės komunikacijos pokyčius, daugybę straipsnių skirtų melagienoms (angl. fake news) žurnalistikoje tirti, taip pat dokumentinės kino kalbos panaudojimo kompiuteriniuose žaidimuose. Tyrėja Bernadette Flynn pateikia įdomią „Simsų“ ir realybės šou „Big Brother“

analizę susiedama su, pasak jos, klaidingais Johno Cornerio ir Briano Winstono teiginiais, kad išgyvename post-dokumentikos periodą ir dokumentika patiria krizę¹⁵³. Flynn teigimu, dokumentika išgyvena krizę tik tuomet, jei ignoruojame platesnę medijų hibridiškumo sampratą, kuri leidžia suprasti skirtingus faktiškumo ir dokumentikos sampratų pirmtakus. Ji priduria, kad faktiškumas, susietas su interaktyvesniu auditorijos dalyvavimu, apima ir navigaciją, ir žaismingumą¹⁵⁴. Peržvelgdama ankstyvojo kino ir dar prieš kiną egzistavusių vizualinių pramoginių išradimų recepciją, Flynn teigia, kad tuose reginiuose „efektingumas ir dirbtinumas buvo faktiškumo ir „realizmo“ dalis“¹⁵⁵. Jos manymu, šiuolaikiniai pavyzdžiai, tokie kaip „Big Brother“ ar „Simsai“, skatina permąstyti faktiškumo, dokumentikos ir pramogos sąryšius, o taip pat kameros kaip labiau susietos su tikrove, grindžiančios dokumentikos indeksinį santykį su realumu, statusą. Flynn teigimu, „Big Brother“ ir „Simsų“ namuose dokumentikos technikos ir AI modeliavimas yra pasitelkiami sukurti autentiškumo ir emocinio įsigijimo erdvę per simuliuotas „realias“ patirtis“¹⁵⁶.

Pasak Jürgeno Heinrichso ir Yvonnės Spielmann, „dėl esminių jo savybių – įvairiakryptiškumo, daugiamatiškumo ir atvirumo – skaitmeniškumas iškyla kaip iš esmės hibridinė forma, kuri trina skirtumus tarp reprezentacijų ir prezentacijų – tarp fakto ir fikcijos, tarp klastotės ir simuliacijos“¹⁵⁷. Prisimenant anksčiau išanalizuotą sąvokos konceptualizavimą ir pritaikymą bei susiejant juos su strategijomis, kalbant apie medijas bei kintančias technologijas, išryškėja ne tik hibridiškumo kaip lanksčios mąstymo prieigos, padedančios įveikti įsišaknijusias prieštaras, reikšmė, bet ir šios sąvokos ryšys su kintančiomis dokumentalumo sampratomis ne tik estetiniais ar formaliais aspektais, bet ir iš ontologinės perspektyvos. Kintančios technologijos bei su jomis besikeičiančios meninės, socialinės ar politinės praktikos atspindi kintančias dokumentalumo ir realumo sampratas, o šių praktikų kuriami rezultatai veikia pačią kasdienybę.

Prieš pereinant prie dokumentalumo filosofinės analizės ir naujų dokumentikos tyrimų, pateikiama lentelė, kurioje susistemintas termino hibridiškumas vartojimas postkolonijinėje teorijoje, žanrų teorijoje ir naujųjų medijų studijose.

¹⁵³ Bernadette Flynn, „Factual Hybridity: Games, Documentary and Simulated Spaces,“ in *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, No. 104, 2002, p. 42

¹⁵⁴ Ibid, p. 42

¹⁵⁵ Ibid, p. 53

¹⁵⁶ Ibid, p. 50

¹⁵⁷ Heinrichs, Spielmann, 2002, p. 18

¹⁴⁹ Ibid, p. 26

¹⁵⁰ Andrew Chadwick, *The Hybrid Media System*, New York: Oxford University Press, 2013, p. 9

¹⁵¹ Ibid, p. 12

¹⁵² Ibid, p. 13

Lentelė Nr. 1

Hibridiškumo suprantamas kaip	Vartojimo apibūdinimas	Autoriai(ės) ir teorijos
Metafora	Vartojama nusakyti mišrioms tapatybėms ar kultūroms, siekiant neištrinti skirčių bei atspindėti praeities ir dabarties sąryšį, kintamumą.	9-10 dešimtmečio postkolonialistinė teorija. Pagrindiniai autoriai: Stuart Hall ir Homi Bhabha
Logika	Binarizmą peržengiantis mąstymas, mąstymas iš trečiosios vietos arba „tarp“, intervališkumas. Naujų formų kūrimas, kuris remiasi naujų struktūrų kūrimu.	Postkolonialistinė teorija, transnacionalinės kino studijos, naujų medijų teorija. Pagrindiniai autoriai(ės): Homi Bhabha, Trinh Minh-ha, Michail Bachtin, Lev Manovich.
Procesas	Prasmės kūrimosi ir kultūros vertimo procesai, kultūrinių skirtumų natūralizacija arba neutralizavimas dominuojančioje kultūroje.	Postkolonijinė teorija, naujų medijų teorija: Michail Bachtin, Jurij Lotman, Nikos Papastergiadis, Jürgen E. Mülleris, Andrew Chadwickas
Perspektyva	Naujų kritinių ar kultūrinių praktikų reprezentavimas.	Jan Nederveen Pieterse, Nikos Papastergiadis
Jautrumas	Naujas jautrumas, kuriantis nedominuojančią žiūrą, pavyzdžiui, nežmogiškas žvilgsnis kine.	Nikos Papastergiadis
Tarp-rūšiškumas, tarp-žanriškumas	Skirtingų rūšių ar žanrų junginiai, postmodernistiniai kūriniai.	Žanrų teorija, naujų medijų teorija
Forma	Hibridiška forma – eksperimentuojanti su esamomis konvencijomis, siekianti sukurti įtrūkį dominuojančioje formoje.	Postkolonijinė teorija, naujų medijų teorija: Robert Stam, Laura U. Marks, Nikos Papastergiadis, Lev Manovich

Estetika, kalba	Hibridizacijos procese susikūrusi naujomis raiškos priemonėmis paremta kalba ar estetika, besiremianti iki tol neegzistavusia logika.	Žanrų teorija, naujų medijų teorija: Lev Manovich, Jihoon Kim
-----------------	---	---

1.3. Filosofinis kontekstas ir naujausi dokumentinio kino tyrimai

Filosofijoje binarizmo įveikimas – per visą XX a. nusidriekianti mąstytojų pastanga, kuri plėtojosi skirtingose paradigmose ir teorijose. Realumo ir fikcijos skirtis – viena iš temų, dominusių filosofus nuo pat Antikos laikų. Ji gali būti siejama tiek su ontologijos ir epistemologijos kryptimis, tiek ir su meno filosofija. Šios disertacijos rėmuose svarbūs atrodo keli aspektai, kurie įvyksta XX a. pabaigoje ir XXI a. Visų pirma, kaip buvo pažymėta anksčiau, hibridiškumas skirtingai conceptualizuojamas modernybės ir postmodernybės atžvilgiais, tad čia tampa svarbus Bruno Latouro hibridizacijos ir modernybės ryšys. Antra svarbi kryptis, kurioje aptinkami su hibridiškumu susiję klausimai ir dualizmo įveikimas, yra posthumanistinė filosofija. Ir trečia, XXI a. filosofijoje ima vystytis nauja kryptis – spekuliatyvusis (arba naujasis) realizmas, kurį galima apibendrinti kaip siekį sugrįžti prie ontologijos. Šios disertacijos rėmuose reikšmingas atrodo vieno iš naujojo realizmo pradininkų Maurizio Ferraris ontologijos ir epistemologijos ryšio permąstymas. Trumpai pristačius pagrindines šių teorijų ir hibridiškumo sąsajas, siekiama iš naujo pažvelgti į pokyčius dokumentiniame kine XXI a., pristatant naujausius tyrimus, kurie susitelkia į vaidybinio ir dokumentinio kino sampynas.

XXI a. faktiškumo ir fikcijos santykio permąstymas ima ryškėti ir mene, pastebimas atsigręžimas į dokumentiką šiuolaikiniame mene. Nele Wynants sudarytoje knygoje „Kai faktas yra fikcija: Dokumentinis menas post-tiesos eroje“¹⁵⁸ faktiškumo ir fikcijos sudėtingi ryšiai apmąstomi skirtingose meno šakose – nuo fotografijos iki kino. Wynants įvadą pradeda nuo to, kad 2016 m. post-tiesa Oksfordo Anglų Žodyno buvo išrinktas metų žodžiu¹⁵⁹. Didėjant informacijos srautui, pasiekiamumo bei plitimo greičiui, faktų patikrinimas dažnai atsilieka arba tiesiog pasimeta. Naujienų tikrinimas ir patikimumo užtikrinimas atsiduria žurnalistų rankose arba tų vartotojų, kurie skiria pakankamai laiko skaityti ne vieną ir ne du šaltinius, ir patys tikrina informacijos patikimumą. Savo ruožtu skirtingų meno krypčių atstovai ima iš naujo permąstyti dokumentiką tokiaime laike, kuriame tiesa ir faktai vis labiau nuvertėja.

Kaip pastebi Wynants, dokumentinio teatro tyrinėtoja Carol Martin savo knygoje „Tikrovės teatras“¹⁶⁰ taikliai įvardina tikrąjį dokumentinio teatro tikslą, kuris yra ne atskleisti tiesą, bet sukelti „ontologinę teatro abejonę“, sąmoningai trinant skirtį tarp realybės ir fikcijos,

ši skirtis yra tokia pat miglota kaip ir kasdienėje tikrovėje, kur kontaktas su „realybe“ visuomet yra medijuotas“¹⁶¹. Išryškėja dvi strategijos, kaip faktiškumo ir fikcijos ryšys permąstomas vis didėjant netikrų naujienų ir, apskritai, informacijos srautams – viena vertus, būtina kritiškiau vertinti pasiekiančias naujienas, kita vertus, kūrėjai kviečia iš naujo permąstyti faktų ir fikcijos skirtį, kurdami hibridinius pasakojimus ar meno kūrinius. Svarbu pastebėti, kad dažnai imama suplakti du skirtingus dalykus – tiesą ir tikrumą, pirmoji kategorija nurodo į epistemologinį užklausimą, o antroji – į ontologinį.

Aktualus čia Bruno Latouro provokatyvus klausimas: „Ar modernybė jau įvyko?“ Pasak jo, kol „laikome šias dvi praktikas – išgryninimą (angl. purification) ir vertimą (angl. translation) atskirai, tol esame iš tiesų modernūs“¹⁶², ir teigia, kad mes patys tokį projektą savanoriškai palaikome, nors jo palaikymas ir reiškia hibridų dauginimą¹⁶³. Hibridizacija Latour'o filosofijoje užėmė reikšmingą vietą jo ankstyvosiose knygose, kuriose jam svarbiausia buvo parodyti, iš kur vakarietiškame dialektiškame mąstyme iškyla nesutaikomos kategorijos – gamta ir subjektas / visuomenė ar mokslas ir politika, ir kiti nesutaikomi padalijimai, susiformavę moderniam mąstyme išgryninimo veiksmams, tačiau vėl bandomi sutaisyti. Bandant suartinti skirtingas, modernybėje dirbtinai atskirtas, kategorijas, randasi hibridai, kurie gali būti ir objektai, ir idėjos, ir koncepcijos ar santykiai. Latouro hibridų įvedimas į filosofiją glaudžiai susijęs su šio mąstytojo santykiu su postkolonijine teorija, nuo kurios jis atsispyrė, bet vėliau perėjo į mokslo ir mokslininkų veiklos tyrinėjimą. Hibridai ir hibridizacija, kaip jau minėta anksčiau, Latouro mąstyme glaudžiai susisieja su „aktoriaus-tinklo teorija.“

Latouras teigia, kad per Antropoceno apmąstymą galima kelti klausimą apie skirtingų disciplinų atsietumą, nes pati sąvoka ir idėja permąsto žmogaus priskyrimą vienai vienintelei kategorijai. Jei žmogus tampa geologijos objektu, kaip ir uolienos, tai suardo įtvirtintą atskirtį tarp gamtos ir žmogaus, tad „nei gamta, nei visuomenė negali įeiti į Antropoceną nepažeistos ir taikiai laukti *sutaikymo*“¹⁶⁴. Latouro teorijoje yra ryškus siekis ieškoti naujų jungčių tarp atsietų meno, mokslo, politikos sričių. Tą siekį įgalina naujo veikiančiojo (veikėjo, agento) galimybė, kuri pasižymėtų kitokiu jautrumu. Šio jautrumo, Latouras teigia, turime išmokti kaskart iš naujo, ir tai nėra susiję „su buvimu žmogumi-gamtoje ar žmogumi-ant-Žemės-gaublio. Greičiau tai yra lėtas, palaipsniškas susijungimas kognityvinių, emocinių ir estetinių

¹⁵⁸ Nele Wynants, *When Fact Is Fiction. Documentary Art in the Post-Truth Era*, Antwerp: Antwerp Research Institute for the Arts, 2020.

¹⁵⁹ Nele Wynants, „Documentary Art in the Post-Truth Era“, in *When Fact Is Fiction. Documentary Art in the Post-Truth Era*, Antwerp: Antwerp Research Institute for the Arts, 2020, p. 10

¹⁶⁰ Carol Martin, *Theatre of the Real*, 2013

¹⁶¹ Wynants, 2020, p. 12-13 cituojama Carol Martin knyga *Theatre of the Real*.

¹⁶² Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993, p. 11

¹⁶³ Ibid

¹⁶⁴ Bruno Latour, *Facing Gaia*. Cambridge: Polity Press, 2017, p. 338

vertybių, kurių dėka ciklai (angl. loops) tampa vis labiau regimi. Po kiekvieno perėjimo per ciklą, mes tampame jautresni ir labiau reaguojantys į trapų apvalkalą, kuriame gyvename“¹⁶⁵. Jau minėta totalizuojančio globalaus matymo kritika, kurią Latouras išdėsto knygoje „Facing Gaia“, atveria galimybę įsivesti kitą užimamos vietos sampratą. Pasak Latouro, mes negyvename ant Žemės rutulio, bet plonoje tarsi oda plotmėje ant žemės, kuri dar vadinama kritine zona. Taip pat jam svarbu išeiti už žmogaus ir nežmogiškų būtybių skirties, ir kalbėti apie bendrą užimamą vietą kritinėje zonoje, kuri neapsiriboja vien socialinėmis ir politinėmis dimensijomis.

Taigi hibridas iš Latouro mąstymo perspektyvos yra modernistinės paradigmos rezultatas, nes modernizacija remiasi išgryninimu ir atskyrimu, pastarieji nulemia tai, kad susitelkiant į atskiras sritis, vis tolstant nuo bendro pasaulio supratimo ar suvokimo, kaip mes tame pasaulyje veikiamo, tuomet ir atsiranda poreikis vėl jungti tai, kas buvo atskirta. Dėl šios priežasties Latouras ir teigia, kad modernizacija dar neįvyko, bet galbūt galima teigti kitaip – būtent per hibridizacijos vyksmą pasimato modernizmo ir postmodernizmo santykis: jei pirmasis siekė atskirti, surūšiuoti ir taip palengvinti pažinimą ir paskirų sričių tobulinimą, antrasis vėl ėmė jungti, derinti ir kurti hibridinius darinius. Latouras kritikavo mokslinių faktų kaip universalių tiesų traktavimą. Jis kviečia naujam jautrumui, kuris apjungtų vėl iš naujo atskirtas mokslo, meno ir politikos sferas. Galbūt šis naujas jautrumas kaip tik ir yra hibridiškasis jautrumas, nors tai ir prieštarautų paties Latouro hibridizacijos proceso teorijai, ji atrodė artima „aktoriaus-tinklo teorijai“ ar bent jau iš to išvestam naujam veikėjui.

Kaip ir Latouro teorijoje, kurioje ieškoma naujo jautrumo, posthumanistinėje mintyje taip pat tampa svarbios naujų perspektyvų ir naujų mąstymo būdų paieškos. Pasak vienos iš pagrindinių posthumanistinės teorijos kūrėjų Rosi Braidotti „posthumanizmas yra istorinis momentas, žymintis humanizmo ir anti-humanizmo opozicijos pabaigą ir sekantis kitokią diskursyvią struktūrą, teigiamiau žiūrinčią į naujas alternatyvas“¹⁶⁶. Ji taip pat pažymi, kad posthumanistinis metodas turi savyje didesnę lygį disciplinų hibridizacijos ¹⁶⁷. Posthumanizmas, galima sakyti, įgyvendina tai, ką Latouras kalbėjo apie disciplinų jungimą, nes derina filosofijos, mokslo, meno šakas ir ieško naujų metodų mąstyti. Kaip filosofinė kryptis, pasak kitos posthumanizme lyderiaujančios mąstytojos Francesca Ferrando, „filosofinis posthumanizmas geneologiškai susijęs su radikalio „žmogaus“ dekonstrukcija, kuri prasidėjo kaip politinis motyvas 1960-aisiais, tapo akademiniu projektu 1970-aisiais, ir

¹⁶⁵ Ibid, p. 380

¹⁶⁶ Rosi Braidotti, *The Posthuman*. Cambridge, Malden: Polity Press, 2013 p. 37.

¹⁶⁷ Ibid, p. 169

išsivystė į epistemologinę prieigą 1990-aisiais, tapęs įvietintų perspektyvų padauginimu“¹⁶⁸. Kaip vėliau patikslina Ferrando, posthumanizmas tapo filosofiniu tyrinėjimu po 2000-ųjų metų, „jungiančiu skirtingus refleksijų laukus, tokius kaip humanitariniai mokslai, mokslas ir aplinkosauga“¹⁶⁹. Dėl to posthumanizme svarbi tema tampa ir jau minėtas antropocenas bei įvairūs hibridiniai dariniai. Ypač tai siejasi su Donna Haraway kiborgo manifestu ir kritine refleksija apie „kiborgą kaip kibernetinį organizmą, mašinos ir organizmo hibridą, socialinės realybės, o taip pat ir fikcijos būtybę“¹⁷⁰, neatsiejamą nuo šiuolaikinio pasaulio ir jo pokyčių. Tiek Braidotti, tiek Ferrando kalba apie žmogaus išcentravimą ir tuo pačiu skirčių tarp žmogaus ir ne-žmogaus panaikinimą, tapusį posthumanistinės minties ašimi. Su tuo susijęs ir kitokių perspektyvų bei jautrumo atsiradimas ar greičiau jo paieškos, nes iki šiol siejus tai tik su žmogaus žvilgsniu arba žmogiškuoju jutiminiu aparatu, atlikus žingsnį toliau, imama ieškoti skirtingas perspektyvas ir skirtingus jautrumus apjungiančių laikysenų. Iš šio trumpo aprašymo galima daryti išvadą, kad posthumanizmas nėra tik mąstymas, bet praktika, apimanti ir veiksmus, apskritai buvimo būdą pasaulyje, kuris suprantamas jau kitaip. Ferrando pavadina tai „hibridine pačios žmonijos vizija“, teigdama, kad „posthumanizmas yra internalizavęs hibridą kaip savo pradinį tašką“¹⁷¹. Jei Ferrando kalba apie hibridinę viziją, galbūt galima kalbėti apie hibridines perspektyvas ar hibridinį jautrumą, kuriuo pasižymėtų naujas veikiantysis(čioji), išeinantis už subjekto ir objekto skirties, už žmogaus ir ne-žmogaus skirties.

Hibridiniai filmai dažnai siejami su antropoceno kritika ir naujų perspektyvų paieška. Tai, žinoma, yra ir naujos reprezentacijos klausimas ar tiksliau senųjų reprezentacinių formų kvestionavimas. Audronė Žukauskaitė siūlo pakeisti vizualinės kultūros teoretiko Nicholas Mirzoeffo alternatyvų vizualizavimą, kurio esmė yra atsisakyti vizualumo visiškai. Ji teigia, kad „alternatyvus vizualizavimas reikštų ne vizualumo atsisakymą dėl politiškumo, bet veikiau tai, jog antropocentrinė žiūra turėtų būti pakeista kitos rūšies žiūra, kuri apimtų ir nežmogišką arba ne-visai-žmogišką žvilgsnį“¹⁷². Tokį vizualizavimą galima aptikti hibridiniuose filmuose, kurie ieško kitokių gyvūnų ar kitų gyvybės formų vaizdavimo metodų. Tokių pavyzdžių galima rasti ir lietuvių kine, tam bus skiriamas didelis dėmesys 2.2. disertacijos skyriuje. Dabar verta

¹⁶⁸ Francesca Ferrando, *Philosophical Posthumanism*. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2019, p. 2.

¹⁶⁹ Ibid, p. 55

¹⁷⁰ Donna J. Haraway, *Manifestly Haraway*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2016, p. 5

¹⁷¹ Francesca Ferrando, *Philosophical Posthumanism*. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2019, p. 2.

¹⁷² Audronė Žukauskaitė, „Nuogos gyvybės produkavimas antropoceno scenoje“, in *Athena: Filosofijos studijos*. Vilnius: Lietuvos kultūros institutas, 2019, Nr. 14, p. 72

daugiau dėmesio skirti klausimui, kaip antropocentrinė žiūra įveikiama posthumanistinėje filosofijoje ir kaip persvarstomas ryšys tarp žmogaus ir ne-žmogaus.

Ferrando teigia, kad „filosofinis posthumanizmas gali būti apibrėžiamas kaip post-humanizmas, kaip post-antropocentrizmas ir kaip post-dualizmas: apie šiuos tris aspektus reikėtų kalbėti kartu, o tai reiškia, kad aiškinimas paremtas filosofinio posthumanizmo prieiga turėtų turėti posthumanistinį jautrumą taip pat, kaip ir post-antropocentrinį ir post-dualistinį“¹⁷³. Vakarų mąstyme nuo Apšvietos žmogus tampa visko centru ir matu. Jei postkolonializmas kviečia permąstyti europocentrizmą kaip ydingą vakarietišką mąstymo ašį, taip posthumanizmas žengia dar toliau ir kviečia permąstyti žmogų kaip centrinę viso ko ašį. Pasak Braidotti, „ryšys tarp kritinio posthumanizmo ir judėjimo už antropocentrizmą yra būtinas. Aš nurodau į šį judesį kaip išplečiantį Gyvybės sampratą link ne-žmogiško arba *zoe*. Tai tampa radikaliu posthumanizmu kaip pozicija, kuri perkelia hibridiškumą, nomadizmą, diasporas ir kreolizacijos procesus į priemonės iš naujo pagrindžiančias subjektyvumo, ryšių ir bendruomenių patvirtinimą tarp žmogiškųjų ir ne-žmogiškųjų subjektų“¹⁷⁴. Hibridiškumas šioje teorijoje nebėra tik tapatybių, susijusių su kultūriniais klausimais, naujas apmąstymas, bet tampa tapatybė dar labiau išplečiančiu į ne tik žmogiškojo pavidalo klausimą. Nors jau postkolonialistinėje teorijoje tapatybė nebėra fiksuota, vis dėlto posthumanistinė tapatybė nebėra tik socialiai ir kultūriškai apibrėžiama, tai apima ir ontologinius, ir epistemologinius pokyčius. Pavyzdžiui, Braidotti ir Maria Hlavajova sudarytame „Posthumanistiniame žodyne“ yra aprašomos jutimo praktikos, kurios, manau, čia tampa svarbios norint geriau suprasti hibridinį jautrumą. Jennifer Gabrys ir Helen Pritchard rašo, kad „geriau kaip fiksuotą startinį tašką imti ne „pojūčius“, bet mes siūlome jutimą-kaip-praktiką, kuri leidžia skirti dėmesį skirtingoms jutimo artikuliacijoms, ypač ryšyje su aplinkos monitorinimo technologijomis, duomenims, surinktiems įrodymams, piliečių formavimui ir daugiau-nei-žmogiškiems saitams. Jutimas-kaip-praktika taip pat leidžia atkreipti dėmesį į patirtį, kuri nesusitelkia išskirtinai tik į žmogiškąjį subjektą, bet vietoj to įtraukia ir didelį diapazoną juntančių subjektų, nuo akmenų iki vabzdžių“¹⁷⁵. Tokia išplėsta jutimo samprata leidžia apmąstyti hibridiškumą ne tik tapatybės formavimosi klausimuose, bet ir kalbėti apie hibridišką jautrumą ar perspektyvą. Juolab, kad filosofiniame posthumanizme daug dėmesio skiriama ir perspektyvų klausimui.

Žukauskaitė, išskleisdama pagrindinius posthumanizmo klausimus, pažymi, kad gyvūno klausimas yra vienas iš esminių, kuriuos svarsto Agambenas, Derrida, Deleuzas ir Gutarri, Rosi Braidotti¹⁷⁶. Su gyvūnais susiję klausimai yra svarbūs ir kine. Viena iš naujų tarpdisciplininių tyrimų kryptių jungia kiną ir gyvūnų studijas. Lietuviškame akademiniame kontekste apie tai yra rašęs kinotyrininkas Lukas Brašiškis straipsnyje „Kinematografinis gyvūnas: nuo antropomorfizavimo iki zoomorfizmo“, kur jis ne tik analizuoja, kaip gyvūnai vaizduojami kine, bet ir susieja kino aparatą su nežmogiška ontologija. Šioje disertacijoje man svarbios yra kino praktikos, kurios siekia išeiti už įprastų skirčių, jau minėto dualizmo, bet taip pat ir nauji būdai kaip perteikti kitonišką žvilgsnį, o ne kartoti gyvūnų antropomorfizavimą ir metaforišką kalbėjimą apie gyvūnus. Brašiškis teigia, kad „sekdami psichologinės žiūrovo identifikacijos su ekrane matomais vaizdais atradimais, komercinio kino kūrėjai netrukus sukūrė tęstinio montažo kodų sistemą, kurios vienas pagrindinių tikslų – konstruoti antropocentrinį pasakojimą. Ši sistema, kurios centrinis elementas yra apgrąžos montažo planas, iki šiol yra plačiai taikoma ne tik užtikrinant sklandų žiūrovo identifikavimąsi su ekrane matomų žmonių istorijomis, bet ir antropomorfizuojant ekrane pasirodančius nežmogiškuosius objektus“¹⁷⁷. Tokia praktika būdinga ne tik komerciniame vaidybiniame kine, bet ir daugeliui tradicinės dokumentikos filmų, kurie pasitelkia ne tik montažą, bet ir daugiau priemonių įsteigiančių žmogiškąjį žvilgsnį: „įrėmindami gyvūnus taisyklingoje kompozicijoje, montuodami jų veiksmus į tęstinį pasakojimą, išryškindami atraktyvias jų kasdienybės detales (dažniausiai naudojant galingas optines priartinimo technologijas), „įgarsindami“ (uždedant ekrane matomą nežmogišką veiksmą dramatinizuojantį garso takelį) bei „paaiškindami“ („įdarbinant“ užkadrinį balsą)“¹⁷⁸. Tampa aišku, kad šios estetinės priemonės jau yra tam tikra konvencija, kurią sekant produkuojami vis tokie pat nežmogiško pasaulio vaizdiniai, o jų funkcijos visuomet tokios pačios – geriausiu atveju, informuoti žiūrovus, bet dažniausiai tai tėra pasitenkinimą keliantys jau gerai atpažįstami pasakojimai. Iš posthumanistinės perspektyvos, kaip ir pabrėžia Braidotti, reikia „reprezentacijos sistemos, kuri atitiktų šiuolaikinių ne-žmogiškų gyvūnų ir jų artumo su žmonėmis sudėtingumą“¹⁷⁹. Nes antropomorfizavimas visų pirma įtvirtina skirtį tarp žmogaus ir gyvūno. Norėčiau teigti ir analizuodama lietuvių kūrėjų darbų pavyzdžius antrame skyriuje parodyti, kaip kitokiomis

¹⁷³ Francesca Ferrando, *Philosophical Posthumanism*. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2019, p. 54.

¹⁷⁴ Rosi Braidotti, *The Posthuman*. Cambridge, Malden: Polity Press, 2013 p. 50.

¹⁷⁵ Jennifer Gabrys, Helen Pritchard, „Sensing Practices“, in *Posthuman Glossary* (sud. Rosi Braidotti, Maria Hlavajova). London, New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2018, p. 395.

¹⁷⁶ Audronė Žukauskaitė, *Nuo biopolitikos iki biofilosofijos*. Vilnius: Kitos knygos, 2016, p. 30.

¹⁷⁷ Lukas Brašiškis, „Kinematografinis gyvūnas: nuo antropomorfizavimo iki zoomorfizmo“, in *Athena: Filosofijos studijos*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, Nr. 11, p. 196

¹⁷⁸ Ibid, p. 197

¹⁷⁹ Rosi Braidotti, *The Posthuman*. Cambridge, Malden: Polity Press, 2013 p. 70.

estetinėmis priemonėmis galima sukurti kitokį jautrumą ir bent spekuliatyviai sukurti nežmogiškąsias perspektyvas, leidžiančias iš naujo permąstyti įprastus galios pasiskirstymus.

Posthumanizme nelieka žmogaus išskirtinumo prieš kitus, tad čia svarbu ne tik epistemologiniai pokyčiai, bet ir ontologiniai. Posthumanizmas kaip teorija ir kartu kaip savita praktika yra onto-epistemologinis projektas, apjungiantis skirtingas disciplinas, hibridizuojantis jas ir ieškantis, kaip paaiškinti, o kartu ir kaip perkeisti įprastą buvimo būdą. Šie klausimai, manau, susiję ir su tikrovės, kurioje leidžiame laiką, pilnesniu ir nauju supratimu. Ferrando analizuoja ir Friedricho Nietzschės perspektyvizmą ir klausia, ar posthumanizme išlieka fakto samprata. Pasak jos, Nietzschės faktų nureikšminimas ir tvirtinimas, kad egzistuoja tik interpretacijos yra slidus, o posthumanizmas palaiko tokią fakto sampratą: „faktai gali būti matomi kaip integralus visų materialių perspektyvų, susietų su konkrečiu faktiniu mazgu, kraštovaizdis“¹⁸⁰. Bet Nietzschės perspektyvizmas modifikuojamas ir pasitelkiamas posthumanizme, kuriame tampa svarbios ne tik žmogiškosios perspektyvos bei jų daugis, bet ir kitų būtybių perspektyvos. Dokumentinio kino pokyčiai, kuriuos sieju su hibridizacija, gali būti siejami su tokiu perspektyvizmu, bet taip pat svarbu patyrinėti, kaip pokyčiai ontologijoje keičia dokumentinio kino rūšies sampratą.

Prieš pereinant prie dokumentinio kino tyrimų, dar viena svarbi teorinė kryptis šiam tyrimui yra spekuliatyvusis realizmas, o konkrečiai – Maurizio Ferraris dokumentalumo permąstymas. Jo tikslas – sugrąžinti ontologijai legitimumą ir atitaisyti transcendentalinę klaidą, kurią nuo Renė Dekarto „mąstau, vadinasi esu“ ir visiškos abejonės jūslėmis, kartoja filosofija. Ferrario teigimu, transcendentalinė klaida turi tris fazes – nuo Kanto transcendentalizmo, kuris į priekį pastato conceptualines schemas, kurios užtikrina pažinimą, o daiktą patį savaime palieka kaip nepažinų objektą, žengiama prie Nietzschės pragmatizmo „nėra faktų, tik interpretacijos“ iki Derrida ir postmodernistų „nėra nieko už teksto“¹⁸¹. Taip, pasak Ferrario, atsiduriame tokioje padėtyje, kuri nebeleidžia kalbėti apie tikrovę, o ontologiją paverčia žinojimo teorija. Filosofas įsiveda socialinį objektą – toks objektas, kitaip nei idealusis ar natūralusis objektas, yra kuriamas įrašymo būdu ir tampa pagrindu socialinei tikrovei. Pasak Ferrario, dokumentai „yra įrašyti veiksmai. Suprantami kaip visuomenės teorija, socialinių objektų ontologija pristato save kaip dokumentalumą“¹⁸². Teigčiau, kad būtent toks objektas

yra hibridiškas objektas, o su juo susijusi ontologija paverčia dokumentalumą hibridiška egzistencija.

Šiuos laikus Ferraris mato kaip skęstančius dokumentuose, vietoj numatyto popieriaus ir rašto išnykimo, įvyko atvirkščias procesas, kurį jis pavadina dokumedijos revoliucija. Pasak jo, „tai, kas vyksta tinkle, yra labiau susiję su archyvavimu nei su komunikacija. Tai yra, metafiziškai tariant, tinklo esminis bruožas: internetas nėra nei svajonių pasaulis, nei tuščių žodžių sfera. Tai dokusfera: sfera, kuri pasitelkdama beprecedentę įrašymo galią kuria dokumentus“¹⁸³. Pati sąvoka „dokumentas“ išvedama iš lotynų kalbos „doceo“, o tai reiškia kas parodo arba reprezentuoja kokį nors faktą¹⁸⁴. Pastarieji gali būti skirtingų tipų – stiprūs ir silpnai. Stiprius dokumentus Ferraris apibūdina kaip performatyvius, kurių tikslas nėra perduoti žinią, bet sukelti efektą, o silpni dokumentai yra deskriptyvūs ir perduoda žinojimą arba liudija individualų elgesį¹⁸⁵.

Filmai kaip ir daugelis kitų kultūrinių reiškinių ar meno kūrinių taip pat priskiriami socialiniams objektams ir siejasi su dokumentalumu. Ferraris trumpai aptaria meno kūrinius kaip socialinius objektus, pažymėdamas prieš tai, kad ir menas, ir istorija nurodo į dokumentalumą¹⁸⁶. Tai, kad koks nors daiktas yra meno kūrinys lemia jo institucionalizavimas. Svarbi Ferrario idėja – paties įrašymo svarba: įrašymas pagrindžia būtį, o ne priežastingumas. Jis teigia, kad „tai, kas įrašoma, nebėra įvykis, bet būtis, kuri leidžiasi būti pakartota (galiu laisvai ją kartoti), pakeista (įrašas išsaugo formą be materijos, eidos be laiko) ir pertraukta (pakartojimas, nors neapibrėžtas, nėra begalinis)“¹⁸⁷. Kaip būtų galima šias Ferrario idėjas panaudoti diskusijoje apie faktiškumo ir fikcijos santykį skirtingų rūšių filmams? Kuo gali būti svarbi dokumentalumo kaip naujosios ontologijos samprata dokumentiniam kinui ir jo kismui?

Verta prisiminti, kad jau kinotyrininkė Stella Bruzzi kalbėdama apie dokumentinį kiną kritikavo jo tyrėjus(as), kurie tarsi gėdijasi kalbėti apie tikrovę. Kino teoretikai Michaelas Renovas, Billas Nicholzas, Ericas Barnouwas ir daugelis kitų, regis, seka XX a. antros pusės filosofijos plėtojamam tikrovės reprezentacijos negalimybės diskursui. Bruzzi tarsi stengiasi išgelbėti dokumentinio kino pradinį statusą, kuris nuo pat pradžių nepretendavo į objektyvų tikrovės vaizdavimą. Ji konstatuoja, kad „kartais atrodo būtina priminti autoriams, rašantiems apie dokumentinį kiną, kad tikrovė egzistuoja ir gali būti reprezentuojama be tokios (kabučiu)

¹⁸⁰ Francesca Ferrando, *Philosophical Posthumanism*. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2019, p. 150

¹⁸¹ Maurizio Ferraris, *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*, New York: Fordham University Press, 2013, p. 61

¹⁸² Ibid, p. 319

¹⁸³ Maurizio Ferraris, „Tinklo metafizika“, in *Apie Tikrovę* (sud. Kristupas Sabolius). Vilnius: Lapas, 2020, p. 95

¹⁸⁴ Maurizio Ferraris, *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*, New York: Fordham University Press, 2013, p. 249

¹⁸⁵ Ibid, p. 269

¹⁸⁶ Ibid, p. 249

¹⁸⁷ Maurizio Ferraris, „Tinklo metafizika“, in *Apie Tikrovę* (sud. Kristupas Sabolius). Vilnius: Lapas, 2020, p. 103

reprezentacijos, kuri anuliuoja arba tapatinasi su tikrove, egzistuojančia iš anksto¹⁸⁸. Ji ironiškai pašiepia nuolatinę kino teoretik(i)ų baimę kalbėti apie tikrovę ir „drovų“ sąvokų „tikrovė“ ar „realus pasaulis“ vartojimą, nuolat spraudžiant juos į kabutes. Jos dokumentinio kino teorijoje svarbus tampa performatyvumo aspektas, kurį galima susieti su Ferrario stiprių dokumentų koncepcija. Bruzzi primena, kad dokumentinis kinas nuolatos keičiasi ir keisis, nebūtinai vien kurdamas naujas formas, bet kartais atsigręždamas į pačią pradžią – „kas galėjo pagalvoti, kad XX a. pab. Roberto Flaherty'io metodai bus atgaivinti? Bet būtent tai ir atsitiko filme „Twockers“ (aut. p. rež. Ian Duncan, Pawel Pawlikowski), kuriame tikri žmonės repetavo tam, kad galėtų vaidinti save it dramoje¹⁸⁹. Save vaidinančių veikėjų veiksmas, įrašomi į kino filmo formą, tampa dokumentu, liudijančiu apie konkrečios vietos socialines problemas, taip pat tam tikrai amžiaus grupei aktualius klausimus.

Svarbus pavyzdys yra ir portugalų režisieriaus Pedro Costa atvejis. Šis režisierius nuo vaidybinės formos filme „Ossos“ (1997) pereina prie dokumentinės filme „Vandos kambaryje“ („In Vanda's Room“, 2000), nors pastarajame ta pati moteris, kuri pasirodo abiejuose filmuose, o taip pat ir kiti veikėjai vaidina patys save. Ši Costos judesį Ohas Landesmanas įvardija kaip hibridinę strategiją, leidžiančią režisieriui išvengti fiksuotų tapatybių, kurios įtvirtintų režisieriaus viršenybę, ir patalpinti subjektus į „liminalią zoną tarp fikcijos ir realybės, suteikiančią naują pasakojimo būdą kovai su nelygybe“¹⁹⁰. Pati hibridiška forma tampa įrankiu kovoti su nelygybe, parodyti jos padarinius ir priversti žiūrovą tai pajusti.

Etiniai klausimai – neatsiejama dokumentinio kino diskusijos dalis, tačiau ne mažiau svarbūs jie ir hibridinę formą, estetiką ar taktiką besirenkantiems kūriniams ir jų kūrėjams(joms). Ankstesniuose skyriuose aptarti teoriniai modeliai ir patys kūriniai parodo, kad hibridiškumas siejasi su kūrėjų intencijomis, tačiau taip pat svarbu įtraukti ir žiūrov(i)ų recepciją. Jeigu daugiau nei prieš trisdešimt metų dar galiojo Noėlo Carrollo tezė, kad žiūrovams(ėms) kinas yra aiškiai „indeksuotas vienu ar kitu atveju“¹⁹¹, t. y. arba dokumentiniu, arba vaidybiniu, tai šiuo metu validesnė atrodo Vivian Sobchack mintis, kad dokumentika yra „mažiau daiktas negu *patirtis*“¹⁹², nes dokumentika niekada nepasiduoda fiksuotai kategorijai. Ypač tai tampa aktualu atėjus skaitmenizacijai, leidžiančiai imituoti įvairiausias estetiškes

raiškos priemonės – nuo 16mm iki video kamerų, sukurti trūkčiojantį vaizdą ar garsą, įtraukti skirtingiausias faktūras, kurios dažnai ženklindavo būtent dokumentalumą. Tokios praktikos jau aptartos ankstesniuose skyriuose, tačiau tai keičia ne tik kūrėjų intencijas ir žiūrov(i)ų recepciją, bet ir etinius kriterijus.

Daugelyje anksčiau aptartų pavyzdžių atsiskleidžia, kad hibridiškumas siejasi su galios santykių apvertimu ir oficialios (primestos) istorijos ar atminties suardymu, siekiant sukurti mažuosius pasakojimus. Su tuo susijęs ir pačio dokumentalumo permąstymas, kuris dažnai implikuoja tiesos reprezentaciją, bet kaip atsiskleidžia tiek postkolonijinėje teorijoje, tiek žanrų teorijoje, jau kanonizuota forma primeta ne tik žiūrovams(ėms), bet ir filmo veikėjams(joms) vienos teisingos žinutės perdavimą. Būtent tai priešinasi įvade aptartiems Greene'o išsakytiems teiginiams, neva hibridinė forma žiūrovams(ėms) diskredituoja vaizduojamos medžiagos įtaigumą ar legitimumą. Pasimato, kad kaip tik hibridinės formos ar estetika siekia apmąstyti dokumentinės prievartos, suprastos kaip vienintelė galima tiesa, pagrindus. Čia svarbios ir kitos Sobchack įžvalgos, kurias ji išsako po kontraversiško Mitchello Blocko filmo „Be melų“ („No Lies“, 1973) recepcijos¹⁹³.

Paskutiniuosius keletą dešimtmečių kuriamų dokumentinių filmų apibūdinimai varijuoja nuo postmodernių dokumentinių filmų iki postklasikinių pasakojimų, naujojo dokumentinio kino ar šiuolaikinio dokumentinio kino. Kinotyrininkai Johnas Parrisas Springeris ir Gary D. Thodes pasiūlo dar vieną kelią – atsakyti skirties tarp dokumentinio ir vaidybinio kino: „dokumentikos ir naratyvinio kino atskyrimas, kurio ryžtingai laikosi ortodoksiška kritinė mintis, nepagrįstas nei istoriniais įrašais, nei išsamia tekstine konkrečių filmų analize“¹⁹⁴. Dokumentinio kino formai autoriai priskiria šias savybes: autoritetingas užkadrinis pasakojimas, interviu, faktinių įrodymų – archyvinių nuotraukų, diagramų, žemėlapių – naudojimas, nešiojama kamera, dokumentinį turinį sudaro realūs žmonės, realios vietos bei įvykiai, o tikslas – užfiksuoti dalelę tikro pasaulio¹⁹⁵. Fikciniai pasakojimai, pasak Springerio ir Rhodes, „pasitelkia savo istoriškai nulemtas formas ir reprezentacijos įrankius, ateinančius iš literatūros ar teatro“¹⁹⁶, taip pat ilgainiui susiformavusias naratyvo struktūras ar žanrines konvencijas. Fikcinių pasakojimų turinį sudaro „išgalvoti žmonės, vietos ir įvykiai,

¹⁸⁸ Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2000, p. 3

¹⁸⁹ Ibid, p. 8

¹⁹⁰ Ohad Landesman „Lying to Be Real“, in *Contemporary Documentary*, Routledge: New York, London, 2016, p. 16

¹⁹¹ Noël Carroll, „From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film“, in *Philosophical Exchange*, Vol. 14, No. 1, 1983, p. 16. Available: <https://core.ac.uk/download/pdf/233574107.pdf>

¹⁹² Vivian Sobchack, „Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience“, in *Collecting Visible Evidence*, ed. Jane M. Gaines and Michael Renov, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1999, p. 241

¹⁹³ Vivian Sobchack „No Lies: Direct Cinema as Rape“, in *Journal of the University Film Association*, Vol. 29, No. 4, 1977, p. 13-18. Šiame straipsnyje Sobchack pademonstruoja, kaip intencionaliai dokumentiniu trumpametražiu filmu apsimetantis vaidybinis filmas permaisto *direct cinema* praktiką kaip prievartą per trečią prievartos aktą, kuomet žiūrovams sužino, jau pasirodžius filmo titrams, kad jis buvo apgautas.

¹⁹⁴ John Parris Springer, Gary D. Rhodes, „Introduction“, in *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, 2006, p. 4

¹⁹⁵ Ibid

¹⁹⁶ Ibid

net jeigu tie žmonės, vietos ar įvykiai yra vaizduojami kaip priklausantys realiam pasauliui“¹⁹⁷. Siekdami pavaizduoti, kokiais būdais dokumentika ir vaidybinis kinas gali jungtis, jie pasiūlo skirtingų junginių pavadinimus:

1. Dokumentinė forma + dokumentinis turinys = dokumentinis kinas
2. Dokumentinė forma + fikcinis turinys = mokumentika
3. Fikcinė forma + dokumentinis turinys = dokudrama
4. Fikcinė forma + fikcinis turinys = vaidybinis kinas

Palikdami dokumentinio ir vaidybinio kino rūšies *grynuolius* nuošalyje, Springeris ir Rhodes pasiūlo naują terminą „dokufikcijos“ (angl. docufictions)¹⁹⁸, kuris po vienoje sąvokoje talpintų 2 ir 3 kombinacijas. Taip pat autoriai siūlo straipsnių rinktinę, kuriuose analizuojami filmai, jungiantys dokumentinės ir fikcinės formos savybes. Hibrido ar hibridiškumo sąvoka šioje knygoje atsiranda keletą kartų, siekiant abstrakčiai nusakyti šiuolaikinio kino pokyčius. Taip pat ši sąvoka pasitelkiama kaip būdvardis apibendrinti mokumentinį kiną ir dokudramą, kuriuose „dokumentinė ir fikcinė medžiaga sąmoningai derinama, jungiama ir sintezuojama, vedant į hibridines formas, kurios sudaro įvairialypę, bet sparčiai plintančią srovę kino istorijoje ir praktikoje“¹⁹⁹. Taigi Springeris ir Rhodes sutinka, kad nauji dokumentinio kino žanrai gali būti atrandami hibridizacijos procese.

Kinotyrininkas Paulas Wardas teigia, kad „kaip mes apibrėžiame ką nors, kas yra „traktuojama dramatiškai“; tai yra ypač problemiška dabar, kai mes turime didelį spektrą hibridizuotų dokumentinių bandymų, kurie žengė už manomai paprastesnės demarkacinės linijos tarp „dramos“ ir „dokumentikos“ (ir šios ribos niekada nebuvo aiškiai nubrėžtos). Šie nauji hibridai <...> yra tie, kurie sąmoningai puikuoja arba iškraipo jų reliatyviai naudojamus „dokumentika“, „drama“, „faktas“ ir „fikcija“ iki tokio lygio, kad žiūrovas yra mažiau užtikrintas, ką jis žiūri“²⁰⁰. Bet svarbu pažymėti, kad Wardas teigia, jog dažnu atveju tokie filmai nesiekia „apgauti“ žiūrovo. Šiuose filmuose vaizdas ir garsas aktyviai žaidžia su neapibrėžtumu. Wardo manymu, jei tokius filmus atmesime, kaip nieko nepasakančius apie mūsų gyvenamą realų pasaulį, prarasime galimybę sužinoti apie tam tikrus dalykus, apie kuriuos kitaip būtų sunku papasakoti. Wardas taip pat teigia, kad nereikia kurti naujų tipų ar modelių, o Nicholso pasiūlyti tipai priklausomai nuo konteksto „gali būti suvokiami kaip „hibridiškumas“ dokumentikoje“²⁰¹.

¹⁹⁷ Ibid

¹⁹⁸ Ibid, p. 5

¹⁹⁹ Ibid, p. 5

²⁰⁰ Paul Ward, *Documentary: Margins of Reality*. New York: Columbia University Press, 2005, p. 72

²⁰¹ Ibid, p. 49.

Chrisas Cagle'as aptaria ir Bruzzi anti-taksonominę poziciją, ir Wardo pasiūlymą nekurti naujų tipų, bet pripažinti šiuolaikinio dokumentinio kino hibridiškumą kaip gebėjimą jungti skirtingus kalbėjimo būdus ir apibūdinti skirtingus žanrus (esė filmus, animuotą dokumentiką, mokslinius filmus ir t. t.). Cagle'as apibendrina: „hibridiškumas tiksliai apibūdina stilistinį daugelio „naujųjų dokumentinių filmų“ brikoliažą, tai skėtinis terminas šiuolaikiniams filmams, besipriešinantiesiems tradicinėms dokumentinio kino formulėms“²⁰². Tačiau hibridiškumas – svarbi sąvoka ne tik kaip estetinė kategorija, po kuria būtų galima, kaip ir siūlo šie autoriai, sudėti skirtingą kino kalbą pasitelkiančius dokumentinius filmus. Žinoma, tai irgi yra naudinga, tačiau daugiau klausimų kyla tuomet, kai hibridiškumas imamas taikyti ne dėl stiliaus įvairovės, bet dėl santykio su tikrove, kitaip tariant, kai dokumentika ir vaidybinis kinas jungiasi į tokius filmus, kuriuose ribos yra trinamos arba dėl jų keliamas klausimas.

Skyriuje apie hibridiškumą žanrų teorijoje trumpai užsiminta apie Stamo straipsnį, kuriame jis permąsto dokumentikos ir vaidybinio kino skirtį. Straipsnyje jis apžvelgia skirtingas dokumentikos ir fikcijos susijungimo formas – realių asmenybių ar įvykių prototipų panaudojimas vaidybinuose filmuose²⁰³, skirtingų naujųjų bangų dokumentikos panaudojimas tiek stiliaus, tiek ir archyvinės medžiagos įtraukimo į vaidybinį filmo audinį aspektais²⁰⁴, Jeano Roucho išgalvotų dramų įgyvendinimas su realiais veikėjais, ką jis vadino „meluoti tam, kad pasakytų tiesą“²⁰⁵, Fredericko Wisemano įvairių institucijų stebėjimas, kurį jis pats vadino „realybės fikcijomis“²⁰⁶. Šie pavyzdžiai parodo abipusę ryšį. Vaidybinio kino kūrėjai(os) pasitelkia realių asmenų prototipus, istorijas, o taip pat įtraukia dokumentinius vaizdus į išgalvotų veikėjų siužetines linijas taip suteikdami joms istorinį kontekstą, leidžiantį kūrėjams per išgalvotas istorijas kalbėti apie skirtingas temas, kurios išryškina realias problemas ar kelia klausimus. Dokumentinio kino kūrėjai(os) supranta savo dalyvavimo, įsikišimo įtakas tikrovei, o taip pat ir skirtingų kino kalbos priemonių panaudojimą, kuris jiems leidžia pasakoti istorijas, o ne vien tik perduoti informaciją kaip tai būtų daroma žurnalistikoje.

Šie Stamo pateikti pavyzdžiai parodo hibridizacijos egzistavimą kino istorijoje kaip ne pavienį atvejį, bet dažnai aptinkamą praktiką nuo 6-ojo dešimtmečio. Orsono Welleso „Apie tiesą ir melą“ („F for Fake“, 1974) Stamas įvardina kaip mokumentikos (mock-documentary)

²⁰² Chris Cagle. „Postclassical Nonfiction: Narration in the Contemporary Documentary“, *Cinema Journal*, vol. 52, no. 1, 2012, p. 46

²⁰³ Robert Stam, „Documentary Variations on a Hybrid Theme“ in *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows* (ed. Ritzer, I., Schulze, P. W). Marburg: Schüren, 2013, p. 298

²⁰⁴ Ibid, p. 299

²⁰⁵ Ibid, p. 301

²⁰⁶ Ibid, p. 301

pradininką. Šio žanro ir, apskritai, „netikrų dokumentinių“ filmų tyrimai gana nauji. Craig Highto ir Jane Roscoe „Faking It“ išleistas 2002 m., o Alexandros Juhasz ir Jesse Lerner „F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing“ – 2006 m. Pastarojoje autoriai įvardija tris dokumentikos normas, kurias apmąsto „netikra dokumentika“: 1) tiesos sakymo technologijas; 2) autoritetiškumą, suteiktą tų arba pavogtą iš tų, kurie teigia tiesą; 3) poreikį teigti neišsakytas tiesas, kurios iškrito už normų registro²⁰⁷. Dažnai „netikros dokumentikos“ filmai – politiškai angažuoti, bet taip pat siekiantys ne teigti kokią nors naują politinę tiesą, bet permąstyti oficialų naratyvą arba vyraujančią ideologiją. Jau minėtasis Landesmanas labai aiškiai atskiria ir mokumentikos bei dokufikcijos intencijas, pastarasis žanras kitaip nei mokumentika „kviečia žiūrovą pasitikti ir priimti jų estetinį hibridiškumą kaip formalią strategiją, turinčią ne kvailinti, klaidinti ar išjuokti, bet pasiūlyti kitokią taktiką, kuri egzistuoja fakto-fikcijos kontinuumė“²⁰⁸. Tačiau, jei dokufikcija netapo įtvirtintu terminu, juo filmai nėra indeksuojami, ir nors Landesmanas teigia, kad šiuo metu apskritai filmai nėra paženklinami nei festivalių programose nei recenzijose²⁰⁹, sunku sutikti su jo teiginiu. Dalis filmų, kurie pastaruoju metu sukuriama ir įvardinami kaip esantys tarp dokumentikos ir fikcijos, vis dėlto rodomi dokumentinių filmų festivaliuose ir gausu recenzijų, kurios siekia permąstyti šiuolaikinės dokumentikos kismą, prisitraukiant praktikas iš vaidybinio kino ar, ypač pastarąjį dešimtmetį, iš šiuolaikinio meno, t. y. videomeninink(i)ų instaliacijų.

Etiniai klausimai ir politiniai tikslai būdingi daugeliui hibridinių filmų – esė filmams, meninių ambicijų turintiems filmams (angl. art cinema), kuriuose dokumentikos ir vaidybinio kino kanonai suliejami, eksperimentiniams dokumentiniams filmams. Būtent tokias tris grupes aptardamas dokumentikos hibridizaciją išskiria Richardas Portonas. Abbas Kiarostami, Pedro Costa, Jia Zhangke filmai, kuriuos Portonas apibūdina kaip dokumentikos / fikcijos hibridus, Chriso Markero ar Avi Mograbi eseistinė dokumentika, Lucieno Castaing-Tayloro ir Ilisos Barbash „Sweetgrass“ (2009) ar Nikolaus Geyrhalterio vizualiai įspūdingi filmai, siekiantys sustiprinti juslinę žiūrovų patirtį, pasak straipsnio autoriaus, trina ribas tarp įprastų žanrinių perskyrų²¹⁰. Visiems šiems kūrėjams būdinga tai, kad jie nėra abejingi politinėms ar socialinėms temoms. Galbūt galima teigti, remiantis Latouru, kad šių kūrėjų darbuose susijungia tai, kas neturėjo būti atskirta kine – vaidybinio ir dokumentinio kino sintezė įvyksta

tik dėl to, kad prieš tai ji buvo padaryta. Šioje sintezėje kūrėjams rūpi ne teigti tiesą, bet pasitelkus įrašymą sukurti filmą rūpima tema, pakviesti žiūrovus kartu ją apmąstyti ir, be abejo, užklausti vienintelės tiesos perspektyvą. Teiginiai, kad tokie filmai sumenkina pokyčių galimybę, atrodo nepagrįsti, nes, visų pirma, jie įtvirtina dokumentininko kaip tiesos reprezentatoriaus instanciją, antra, juose išreiškiamas nepasitikėjimas žiūrovu(e). Šių laikų žiūrovas(ė) jau susipažinęs su skaitmenizacijos ir postmodernistinės praktikos produktais, tad jo žinių bagažas atsineštas į salę padeda jam ar jai susiorientuoti tame, kas pristatoma kūrinyje.

Ferrario teorija atrodo ypač svarbi ir produktyvi norint geriau suprasti darbus su archyvine medžiaga. Archyvinio / rastos medžiagos kino tyrimai įsibėgėjo pastaraisiais dešimtmečiais ir jų pobūdis taip pat plečiasi, susitelkiama į skirtingus aspektus. 1964 m. Jay Leyda parašyta knyga „Filmai gimdo filmus“²¹¹ – vienas pirmųjų tyrimų. Leyda tyrinėja rastos medžiagos filmus iš dokumentinio kino perspektyvos. Jis susitelkia į kompiliacinių filmų rastos medžiagos panaudojimo praktikas ir kuriam laikui įtvirtina kompiliacinio filmo terminą, kuris, beje, ir buvo būdingas tuo metu sukurtam filmų arealui. Wee Williamsas praplečia rastos medžiagos filmų kūrimo praktikų analizę, susitelkdamas į pagrindinį, jo manymu, įrankį – montažą. Tačiau Williamsas išskiria tris skirtingus rastos medžiagos montažo metodus: kompiliacija, koliažas ir apropiacija²¹². Šiuos metodus Williamsas kategorizuoja į „skirtingas meninių praktikų ir kultūrinių teorijų paradigmas“²¹³, pavyzdžiui, kompiliacija nurodo į realybę, pavyzdinis žanras – dokumentinis filmas, o estetinė paradigma – realizmas, tuo tarpu, koliažo signifikacija yra vaizdai, pavyzdinis žanras – avangardiniai filmai, o estetinė paradigma – modernybė, apropiacija siejama su simuliakrais, muzikos video klipais ir postmodernybe²¹⁴. Tokia kategorizacija primena Nicholso siekį sukurti dokumentinio kino genealogiją ir sukurti aiškią kategorizaciją, kuri nurodytų formalius dokumentinio kino skirtumus ir juos padėtų sugrupuoti bei įtvirtinti tam tikrą kanoną. Tačiau Williamso aptariamoms kryptims ateina greičiau iš esamų darbų ir parašytų tekstų apie juos sintezavimo, nei bandymas sukurti genealogiją.

Pastaruoju metu sugrįžtantis dėmesys archyvams, rastai medžiagai galbūt susijęs su Ferrario pasiūlyta dokumedijos revoliucija ir pasikeitusia įrašymo, pėdsakų palikimo samprata. Dar daugiau klausimų, atrodo, galima būtų kelti iš Ferrario teorijos perspektyvos į filmus, kurie sukurti iš jau egzistuojančių stebėjimo kamerų, taip pat iš dronų ir karinių lėktuvų ar įvairių

²⁰⁷ Alexandra Juhasz, Jesse Lerner, *F Is For Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*, University of Minnesota Press, 2006, p. 10-11

²⁰⁸ Ohad Landesman „Lying to Be Real“, in *Contemporary Documentary*, Routledge: New York, London, 2016, p. 11

²⁰⁹ Ibid, p. 19

²¹⁰ Richard Porton, „Hybridising Documentary“, in *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows* (ed. Ritzer, I., Schulze, P. W), Marburg: Schüren, 2013, p. 314

²¹¹ Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*, London: George Allen & Unwin Ltd, 1964.

²¹² William C. Wees, *Recycled Images: The art and Politics of Found Footage Films*, New York City: Anthology Film Archives, 1993, p. 33

²¹³ Ibid, p. 34

²¹⁴ Ibid, p. 34

kitokių kamerų, kuriomis gali būti slapta fiksuojamas ir žmonių, ir gyvūnų pasaulis. Daugėjant vizualios medžiagos internete, dokumentiniai filmai gali būti kuriami neišeinant iš namų, bet panaudojant kitų žmonių įrašytus ir viešai paskelbtus vaizdus. Ieškant kaip šią medžiagą suvaldyti, kaip tiksliau suformuluoti klausimus, kuriuos pati ši medžiaga diktuoja, kino kūrėjai(os) drąsiai eksperimentuoja struktūruodami pasakojimą, pasitelkdami raiškos priemones iš skirtingų praktikų, tad hibridiškumas ima atrodyti kaip neišvengiama strategija siekiant perteikti vis sudėtingėjančią šiandieną.

Dėl to šiuo metu atrodo produktyviau kelti klausimą, ką skirtingos strategijos duoda žiūrinčiajam(jai) ir jo ar jos santykiui su tuo, kas matoma ekrane, ir kaip tai veikia jo ar jos santykį su aplinka, nei suktis uždarame dokumentinio kino apibrėžimų rate. Kaip matoma lentelėje Nr. 1 (psl. 53–54), hibridiškumas tampa viena iš formalių ar teorinių perspektyvų, leidžiančių kino filmuose sukurti tam tikrą žiūrą, kuri leistų permąstyti patį tiesos konstravimą ir apeliavimą į vieną neginčijamą pasakojimą, kuris nulemtas nelygiaverčių galios santykių. Be minėto Ferrario, svarbi yra ir prancūzų filosofo Jacques‘o Ranciere‘o teorija bei archyvinio kino tyrėjų darbai. Ranciere‘as teigia, kad „tikras privalo būti fikcionalizuotas tam, kad jį galėtume apmąstyti“²¹⁵. Autorius permąsto estetikos ir politikos santykį, pasiūlydamas jusliško persikirstymą. Jo teorijoje išskiriami trys režimai²¹⁶, kuriuos apibrėžia skirtingos meno praktikos ir jose galiojantis juslingumas. Politikos ir estetikos santykis kuriasi per įtampą tarp konsensuso ir disensuso paremtų praktikų ir iš naujo perbraižomo įprastinio jausmo, kurį meno kūrinys gali iššaukti. Estetikos ir politikos bendrystę Rancière‘as įvardija per sąsają su bendruomeniškumu ir naujo jautrumo ar naujo būdo suprasti tikrovę įsisteigimu. Filosofas kritikuoja modernybės įsteigtą meno sampratą. Pasak jo, „modernybė ir avangardas nėra produktyvios sąvokos, kurios padėtų apmąstyti naujų meno formų atsiradimą nuo praeito šimtmečio ar estetikos ir politikos santykį“²¹⁷. Modernybė meną perdėm susieja su istoriškumu ir numanoma ateitimi.

Teorinės dalies pabaigai svarbu prisiminti įvade minėtą Balsom tyrimą, kuriame siekiama parodyti, kaip kinas susisieja su šiuolaikiniu menu per dokumentikos sferą. Atrodo, kad pastarųjų dešimtmečių hibridiškėjimo procesą lydi abipusė įtaka ir vektorių dvejomis kryptimis judėjimas: dokumentiniam kinui ateinant į galerijas, vėliau įvyksta atvirkščias judesys – menininkai(ės) iš galerijų ateina į dokumentinį kiną. Analizuojamo Omaro Fasto

instaliacijos „Aktorių atranka“ („The Casting“, 2007) atveju Balsom atsispiria nuo Raymondo Bellouro „tarp-vaizdinio“ (angl. between-image) sąvokos ir teigia, kad šiame kūrinyje sukurama „keista formos sistema ant užterštumo principų ir vienovės trūkumo“²¹⁸. Įtrūkis susikuria dėl skirtingų medijų, bet šiuo atveju ir dėl dokumentinės medžiagos įtraukimo ir jos fikcionalizavimo. Tai nutinka dėl dviejų ekranų naudojimo – viename ekrane rodant tikrą interviu pagrindu inscenuotą aktorių atranką, kitame – su realiais įvykiais susijusį kontekstą. Įvade minėtas meno lauke tyrinėjamas „dokumentinis posūkis“ atėjęs į dokumentinį kiną užklausia lig tol praktikuotus pasakojimo modelius ir kino iliuziškumo principą²¹⁹. Balsom teigimu, nepaisant vaidybinio ir dokumentinio kino skirtingų ontologinių statusų, abu jie padaro „kitą erdvę ir laiką matomus priešais žiūrovą(ę)“²²⁰, o tai reiškia abu jie sukuria virtualumą, kuris nereiškia netikrumo, bet kitokio pobūdžio materialią erdvę ir laiko išraišką. Balsom tyrime pats hibridiškumas tampa priemone iš naujo permąstyti reprezentavimo kine klausimus, tikrovės perteikimo ir paties kino aparato veikimo principus, o tai, remiantis Ranciere‘u, būtų ir modernybės permąstymas.

²¹⁵ Jacques Ranciere, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, London: Continuum, 2004, p. 38

²¹⁶ Ranciere‘as išskiria etinį, poetinį (reprezentacinį) ir estetinį režimus.

²¹⁷ Jacques Ranciere, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, London: Continuum, 2004, p. 20

²¹⁸ Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam: Amsterdam University Press, p. 149

²¹⁹ Ibid, p. 157

²²⁰ Ibid, p. 158

2. HIBRIDINIS KINAS LIETUVOS DOKUMENTINIAME KINE XXI a.

Pateikus hibridiškumo analizę kino teorijoje pastebėta, kaip jis taikomas kino filmų analizėms pasitelkiant skirtingas prieigas. Empiriniame tyrime dalyviai(ės) buvo klausiami(os) ne apie hibridiškumą bendrai, bet apie hibridinį kiną. Pastarasis reiškinyss griežto apibrėžimo neturi, bet vyrauja kelios reikšmės: nauja dokumentinio kino banga, kurioje ryškios dokumentinio ir vaidybinio kino elementų jungtys bei dokumentinio kino ir vizualiųjų menų jungtys; „arthauzinio“ kino kūrėjų vaidybiniai filmai, kuriuose ryškus dokumentalumas. Platesnė hibridiškumo samprata apima ilgesnį laikotarpį, o hibridinis kinas dažniausiai datuojamas nuo 2000-ųjų ir vėliau.

Manau, kad filmų analizei galima pasitelkti dvi strategijas: remtis skirtingomis teorinėmis prieigomis, kuriose analizuojamas hibridiškumas, ir taip aptikti hibridiškumo apraiškų arba priskirti filmams hibridinio kino etiketę ir analizuoti, ar jie atitinka tam tikro naujo judėjimo dokumentiniame kine bruožus. Man svarbios abi strategijos. Atsispirama nuo jų šiame skyriuje pateiksiu Lietuvos kino pavyzdžių analizę. Pasirinkau analizuoti ilgametražius dokumentinius Lietuvos kūrėjų darbus, sukurtus po 2000 m. Taip pat visi analizuojami filmai keliavo po užsienio festivalius. Šis kriterijus svarbus, nes parodo, kad lietuvių kurti filmai įsiliejo į hibridinio kino „bangą“, kurią daugelis tyrėjų ir mano apklaustų empirinio tyrimo dalyvių įvardijo kaip globalią.

Dokumentinis kinas Lietuvoje po 2000 m. patiria ryškius pokyčius – atsiranda nauja kūrėjų karta, įnešusi temų ir stiliaus įvairovę bei po truputį susigrąžinusi žiūrov(i)ų dėmesį. Šie pokyčiai gana išsamiai aptarti Šukaitytės straipsnyje „Šiuolaikinis Lietuvos dokumentinis kinas: kritinė pagrindinių kino kryptų apžvalga“²²¹, kuriame autorė analizuoja ekonominius ir politinius pokyčius bei pateikia svarbiausių naujų temų ir formų analizę. Ji taip pat užsimena apie atsirandančius hibridinius pavyzdžius.

Dokumentinio kino hibridiškumą jau galima išvelgti trumpametražiuose filmuose. Pavyzdžiui, Oksanos Burajos filmas „Liza, namo!“ (2012) balansuoja tarp dokumentinio kino ir fikcijos, nes mergaitė, apie kurios vienvėg kalba režisierė, iš tiesų jau negyveno kartu su mama, kaip kad rodoma filme. Tačiau ir nežinant šio fakto, filmas sukelia vaidybinio filmo

įspūdį, tai pastebėjo ir Ieva Toleikytė rašydama recenziją žurnalui „Kinas“²²². Kitame anksčiau Burajos sukurtame filme „Kretos sala“ (2007) hibridiškumas atsiskleidžia leidžiant veikėjams kurti jų fikcinį pasaulį bei sukuriant postkolonijinėje teorijoje aptariamą kultūros hibridiškumą. Tais pačiais metais Giedrė Beinoriūtė pristato pirmą dokumentinį filmą, kuriama panaudojama animacija. Jūratės Samulionytės filme „Šanxai Banzai“ (2010) į dokumentinį filmo audinį apie Vilniaus Šnipiškių rajoną įterpiami teatrališki kovos menų pasirodymo elementai. O Deimanto Narkevičiaus eksperimentiniuose filmuose ryškus postkolonialistinis erdvės tyrinėjimas, kuris taip pat siejasi su platesniąja hibridiškumo samprata. Anastasijos Sosunovos video instaliacijose galima aptikti hibridinių tapatybių ir postkolonijinės atminties tyrinėjimą. Vis dėlto šioje disertacijoje nusprendžiau analizuoti ilgametražius filmus, kuriuose hibridiškumas aptinkamas ryškiausiai arba jie gali būti priskirti hibridiniam kinui. Trumpametražiai filmai taip pat dalyvauja festivaliuose, juos galima jungti į iškalbingas selekcijas, tačiau šis formatas turi savo atskirą cirkuliacijos tinklą. Kadangi ir empirinėje dalyje respondentai daugiausia kalbėjo apie ilgametražių filmų kuravimą, atrodo, nuosekliau būtų analizuoti būtent ilgametražius dokumentinius filmus. Kita vertus, Dovilės Šarutytės ilgametražis vaidybinis filmas taip pat labai įdomiai jungia dokumentalumą ir vaidybinį filmo audinį, tačiau jo neįtraukiau. Šis pavyzdys, kaip ir trumpametražiai filmai, galėtų būti tolesnių tyrimų apie hibridiškumą Lietuvos kine objektu.

Visų pirma, pateikiu antropologo ir režisieriaus Manto Kvedaravičiaus filmų atvejo analizę. Jo filmuose „Barzakh“ (2011), „Partenonas“ (2019) ir „Prologos“ (2022) ryškus hibridiškumas, nes iš postkolonijinės teorijos perspektyvos jie kalba apie kultūrinės tapatybės hibridiškumą, o taip pat apie tarpinę erdvę, kuri postkolonijinėse studijose naudojama hibridiškumo analizei. Šie trys filmai taip pat gali būti pavadinti hibridiniais, nes juose režisierius permąsto realybės ir fikcijos ryšį. Filmai „Barzakh“ ir „Prologos“ yra pristatomi kaip dokumentiniai, o „Partenonas“ pristatomas ir kaip vaidybinis, ir kaip hibridinis, tad išsami šių kūrinių atvejo analizė gali padėti geriau suprasti jų turinį, pasirinktą formą, santykį ir kontekstą.

Antroji atvejo analizė skirta Rugilės Barzdžiukaitės filmui „Rūgštus miškas“ (2018) ir Aistės Žegulytės „Animus Animalis (Istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“ (2018). Šiems filmams taikysiu teorinėje dalyje aptartą posthumanistinės filosofijos prieigą ir hibridiškumo kaip perspektyvos sampratą. Bandysiu parodyti, kad „Rūgštus miškas“ ir „Animus

²²¹ Renata Šukaitytė, „Contemporary Lithuanian Documentary Cinema: A Critical Overview of Main Film Directions“, in *Apertūra*, 2021. <https://www.apertura.hu/2021/osz/sukaityte-contemporary-lithuanian-documentary-cinema-a-critical-overview-of-main-film-directions/>

²²² Ieva Toleikytė „Mergaitė raudona suknele“, in *Kinas*, 2013, <https://www.zurnalaskinas.lt/kino-teatras/2013-06-01/Mergaitė-raudona-suknele>

Animalis“²²³ Lietuvos dokumentiniame kine kuria naują jautrumą, kurį būtų galima apibrėžti kaip nežmogišką perspektyvą. Juose tam tikromis kino kalbos priemonėmis kuriamas hibridiškumas įsisteigia per kitokią gyvūnų arba gyvūnų ir žmogaus santykio reprezentaciją. Taip pat šiuos filmus lyginsiu su lietuvių poetinės dokumentikos tradicija ir klausiu, ar šiuose naujuose dokumentiniuose filmuose randasi hibridiškėjimas formaliais aspektais.

Nežmogiško, hibridinio žvilgsnio įsteigimas kino raiškoje pratęsimas Emilijos Škarnulytės debiutiniame ilgametražiame dokumentiniame filme „Kapinyas“. Šis filmas tampa paskutine atvejo analize, kurioje susitelksiu į skirtingų meninių praktikų derinimą, erdvės analizę iš postkolonijinės teorijos ir dekolonialumo. Taip pat šis atvejis svarbus dėl dokumentalumo ir fikcijos jungimo dokumentiniame kine.

Atvejo analizės atlieku remdamasi teorinėje dalyje pateiktomis teorijomis, taip pat empirinėje dalyje aptiktomis išvalgomis. Filmų analizės papildau interviu medžiaga. Su Žegulyte ir Barzdžiukaite interviu atlikau pati. Deja, dėl tragiškos žūties Ukrainoje interviu atlikti su Kvedaravičiumi nespėjau, tad remiuosi jau publikuotais pokalbiais. Škarnulytės atveju taip pat remiuosi jau publikuotu interviu. Labai vertingi buvo Kvedaravičiaus ir Škarnulytės pokalbiai, įrašyti Europos šalių forumo „Scanorama“ metu. Šiuos interviu analizuoju ne teminės analizės būdu, bet interpretaciniu, kuris atrodo tinkamesnis šiam skyriui dėl to, kad labiau dera su interpretaciniu pačių filmų analizės metodu.

2.1. Skirtingi hibridiškumo aspektai Manto Kvedaravičiaus filmuose

Šiame skyriuje analizuosiu tris Manto Kvedaravičiaus filmus – „Barzakh“, „Mariupolis“, „Partenonas“ ir „Prologos“. Šiems filmams analizuoti taikysiu teorinės dalies pirmame (postkolonijinės studijos) ir trečiame (posthumanizmas) skyriuose pristatytas teorijas. Svarbiausios temos, kuriose Kvedaravičiaus filmai susisieja su minėtomis teorijomis, yra laikiškumas, tarpinės erdvės įsisteigimas, dokumentikos ir fikcijos santykio apmąstymas.

Kalbėdamas apie kultūrinę tapatybę Hallas pabrėžė laikiškumo svarbą ir, atsisakydamas esencialistinio požiūrio, apie tapatybę kalbėjo kaip apie nuolat besitransformuojančią. Kvedaravičiaus filmuose tapatybės klausimai keliami netiesiogiai, tačiau jis stengiasi užmegzti su veikėjais kuo atviresnį santykį ir palikti erdvės veikėjų mintims skleistis. Hibridiškumo sąvoka, kaip pastebėta pirmame skyriuje, kalbant apie tapatybę leidžia mąstyti apie įtakų sferas. Prijungiant Bhabha trečiosios erdvės įsisteigimą galima išvengti hierarchiško santykio, egzotizavimo ir tapatybės užfiksavimo. Šioje dalyje Kvedaravičiaus filmams analizuoti pabandysiu taikyti pirmame skyriuje pristatytą temporalumą Hallo, Bhabha, Stamo ir Marks darbuose. Ypač svarbios Marks išvalgos apie atmintį – kaip eksperimentinė forma leidžia prabilti apie „pertrūkį tarp oficialios ir asmeninės atminties“²²⁴. Tirsiu, kaip Kvedaravičiaus filmuose kuriama ne oficiali, o asmeninė atmintis per fiktyvumo ir dokumentalumo sujungimą, eksperimentuojant su skirtingomis kino kalbos priemonėmis. Pirmiausia bus aptariami sapno ir realybės ryšiai filme „Barzakh“, o kitoje dalyje bus kalbama apie dokumentalumo ir fiktyvumo sujungimą filmuose „Partenonas“ ir „Prologos“.

Nors Kvedaravičiaus filmuose daugiausia kalbama vaizdais, visgi atrodo, kad jam labai svarbu sukurti veikėjų ir jų aplinkos pajautimą, tad taip pat bus naudingos Mignolo išvalgos apie paribių mąstymą / jautimą / darymą ir šio mąstytojo pasiūlytą pasaulio pajautimą (angl. world sensing) vietoj pasaulio vizijos (angl. world vision).

2.1.1. „Barzakh“: tarp sapno ir realybės

Kvedaravičius savo pirmąjį filmą „Barzakh“ kūrė nuo 2006 m., kai rinko medžiagą savo disertacijai Grozne, Čėčėnijoje, nes tuo metu studijavo socialinę antropologiją Kembridžo universitete.²²⁵ Metus rinkęs interviu su dingusiųjų be žinios artimaisiais, jis suprato, kad visko tekstu ir akademine kalba neperteiks, tad ėmėsi kurti filmą. Viename interviu jis teigė:

²²³ Toliau disertacijoje filmo pavadinimas trumpinamas į „Animus Animalis“

²²⁴ Marks, „A Deleuzian politics of hybrid cinema“, in *Screen* Vol. 35, No. 3, 1994, p. 245

²²⁵ <https://www.socanth.cam.ac.uk/news/tribute-mantas-kvedaravicius-1976-2022>

„Kamera atsidūrė atsitiktinai, kai vietiniai pradėjo pasakoti apie sapnus – kaip jie įsivaizduoja savo dingusius artimuosius, kaip kartais dingusieji iš tikrųjų atsiranda tuose kalėjimuose, kurie pasirodydavo sapne. Man buvo įdomi jungtis tarp realybės ir sapno. Kaip galima užfiksuoti sapną? Kas yra tikrovės būseną? Sapnas, kaip metafora, persikėlė į pačią tikrovę. Kaip galima nufilmuoti tikrovę, kuri jaučiasi lyg būtų sapnas? Šie klausimai tapo svarbūs, o kamera buvo kaip įrankis tam fiksuoti“²²⁶. Filmas prasideda nuo gana abstraktaus vaizdo – pro lango atspindį, šiek tiek susiliejusiose spalvose tolsta moteris, už kadro girdisi malda. Šiuo kadru bandoma sukurti sapnišką įspūdį, o kartu perteikiamas skausmas, nes maldoje tariami žodžiai skamba kaip vilties praradusio žmogaus paskutinis pagalbos šauksmas. Kvedaravičiui kaip antropologui rūpėjo skausmo tema, jo disertacijos pavadinimas – „Knots of Absence: Death, Dreams, and Disappearances at the Limits of Law in the Counter-Terrorism Zone of Chechnya“, bet sapnai tapo raktu į tą realybės dalį, kuri yra nematoma. Režisierius teigia, kad ir jam pačiam realybė buvo „tarsi sapnas: svetima šalis, nuolatinė įtampa, fizinis pavojus, kalbos barjeras, – visa tai formavo kažkokį siurrealistinį jausmą“²²⁷. Šis jausmas perteikiamas pasitelkiant po vandeniu filmuojamus kadrus, kurie kartoja filmo keletą kartų. Svarbu atkreipti dėmesį į tai, kad režisierius cituotoje mintyje išsako savo jausmą svetimose šalyse, kuris siejasi su postkolonialistine teorija ir diasporoje kuriančių kūrėjų darbų analize. Kvedaravičius reflektuoja savo poziciją ir ieško jai perteikti tinkamiausios formos, taip šiame filme atsiranda įtrūkiai, įterpiančios po vandeniu filmuotus kadrus.

Po vandeniu filmuoti kadrai atskleidžia ir filmo pavadinimo prasmę. Žodis *barzakh* reiškia tarpinę erdvę tarp mirties ir gyvenimo. Vienas filmo veikėjas sako: „Jis sukūrė Barzakh tarp jų, neperžengiamą barjerą. Barzakh – tai slenkstis tarp gyvųjų ir mirusiųjų. Jis perskiria šiuos du pasaulius, bet nėra nei vienas iš jų. Tie, kurie yra Barzakh, nėra šio pasaulio žmonės, galintys valgyti ar gerti. <...> Barzakh yra kaip linija, sauganti šešėlį nuo saulės šviesos. Kaip žmogaus atspindys veidrodyje. Tai žemė, kurioje žmonės patenka sapnuose – kur jie gali suvokti kitaip jiems nepažintus dalykus“²²⁸. Ši tarpinė erdvė ir tampa viso filmo ašimi. Ji skleidžiasi režisieriaus pokalbiuose su filmo veikėjais, kurie pasakoja, kad dingusiuosius regi sapnuose. Viena moteris buria iš akmenukų ir pasakoja, kad mato dingusius dar gyvus. Visų

veikėjų lūpose nuskamba jau ilgus metus trunkantis laukimas ir nežinia, kurie šiai tarpinei erdvei suteikia emocinį krūvį.

Filme daug kadru, kuriuose tarsi nieko nevyksta – viena moteris tiesiog sėdi ir žaidžia su vaiku, kita – parimusi prie lango. Pats Kvedaravičius apie šiuos kadrus sako taip: „Barzakh“ norėjau parodyti nematomą realybės pusę, išryškinti tai, kas net man pačiam nematoma. Todėl reikia ir vaizdų, ir garsų, reikia įtampos, laiko, reikia visai kitokių priemonių nei interviu ar komentarai. Kadras, kuriame lyg ir nieko nevyksta, bet tai, kad nieko nevyksta, kaip tik ir reiškia, kad kažkas vyksta“²²⁹. Tokiuose kadruose užfiksuojama apsunkusi nuo laukimo ir nežinios kasdienybė, juose tiršta sunkių būsenų, kurioms perteikti, kaip teigia pats režisierius, reikia laiko. Ši tarpinė erdvė kuriama ne tik kadrais, kuriuose tarsi nieko nevyksta, bet ir jau minėtais po vandeniu filmuotais kadrais. Viename jų virš ledo matomi žingsniai, šis lėtas ėjimas taip pat kuria sapnišką atmosferą ir perteikia paribį tarp gyvenimo ir mirties, tarp realybės ir sapno.

Minėtas priemonės Kvedaravičius pasitelkia kalbėjimui apie čečėnų išgyvenimus karo nualintoje šalyje. Pasak režisieriaus, „visi karo ženklai buvo išnaikinti, tie, kurie buvo galios pozicijoje, bandė padaryti miestą normalų. Bet trauma buvo sunkesnė nei erdvė, kuri apie juos kalbėjo“²³⁰. Čečėnija buvo paskelbta teroristine zona, kurioje valdžia galėjo sulaikyti įtariamuosius ir kankinti juos, siekdama įrodyti, kad jie teroristai. Taip buvo susidorojama su daugybe žmonių. Groznas filme atskleidžiamas per kadrus, filmuotus iš automobilio – pro langus matomi sugriauti, apšaudyti pastatai. Vienoje ilgoje scenoje rodomos buvusios kalinimo ir kankinimo patalpos – po tamsius kambarius su žibintais vaikšto buvęs kalinys ir dar keli žmonės, pasišviesdami jie rodo į sienas, ant kurių mirga ten kalėjusiųjų užrašai. Buvęs kalinys pasakoja apie vieną ypač žiaurų kambarį, ant kurio sienų buvo tiek daug kraujo, kad jiems buvo liepta jį septynis ar aštuonis kartus nudažyti baltai. Šiame kambaryje tvyrojo žiaurumas ir siaubas. Ši scena sujungiama su kadru, kuriame rodomas sniegas. Sninga taip stipriai, kad nieko nesimato. Kitoje scenoje pasirodo savo namų sienas ir lubas baltai dažanti moteris. Šis kadras neša visai kitą prasmę – jame baltumas yra viltingas, tarsi nauja, šviesi sienų spalva padėtų šiai erdvei atsikratyti įsisenėjusio skausmo. Bet abiejuose kadruose svarbus santykis su atmintimi. Kvedaravičius užfiksuoja patį atminties trynimo aktą, bet, suteikdamas erdvės

²²⁶ Viktorija Valantytė, Asta Dilytė, „M. Kvedaravičius: „Mirtis yra labai svarbus dalykas, kaip ir meilė. Tuo labiau, jie labai susiję tarpusavyje“, in <https://sociologai.lt/2014/m-kvedaravicius-tu-klausaisi-nes-tau-idomu-ka-zmogus-turi-pasakyti-o-ne-ka-tu-turi-apie-ji-paklausti/> 2014 [žiūrėta 2022-12-30]

²²⁷ Dainius Makūnas, „Ar įmanoma nufilmuoti skausmą“, in *Kinas*, 2011 <https://www.zurnalaskinas.lt/festivaliai/2011-01-01/Ar-imanoma-nufilmuoti-skausma> [žiūrėta 2023-01-03]

²²⁸ Mantas Kvedaravičius 2011 „Barzakh“ 23:20–24:04 min.

²²⁹ Dainius Makūnas, „Ar įmanoma nufilmuoti skausmą“, in *Kinas*, 2011 <https://www.zurnalaskinas.lt/festivaliai/2011-01-01/Ar-imanoma-nufilmuoti-skausma> [žiūrėta 2023-01-03]

²³⁰ Nick Mastrini, Barzakh: Q&A with Director Mantas Kvedaravicius, in <https://medium.com/within-and-without/barzakh-q-a-with-director-mantas-kvedaravicius-d5ebd1e6f567> [žiūrėta 2022-12-30]

asmeninems istorijoms, tą atmintį iš naujo prikelia ir fiksuoja filme kurdamas neoficialią atmintį, aprašytą ir Marks aptartuose filmuose.

Čečėnija ir jos gyventojai Kvedaravičiaus filme atskleidžiami kaip gyvenantys nuolatinėje baimėje ir grėsmėje. Galima sakyti, kad tai nuolatinė ribinė būseną. Kvedaravičiaus filme užfiksuojama būtent tai, ką apie paribių mąstymą / jautimą / darymą rašė Mignolo. Dažniausiai tai daroma ne žodžiais, bet vaizdais ir visa filmo atmosfera. Paribiuose bandoma mąstyti apie pradingusių gyvenimą, dedant pastangas išsiaiškinti, ar jie dar gyvi, teikiant ieškinius į teismą, ieškant įrodymų. Paribiuose skleidžiasi ir jautimas – Kvedaravičiaus užfiksuoti žmonės patys yra atsidūrę tarp ribinės sapno ir realybės būsenos. Tokių patį paribinių jausmą kuria ir pats filmas, nes jame stebimajai dokumentikai būdingi kadrai, kuriuose veikėjai dalijasi savo liudijimais ir kasdienybe, jungiami su poetiniais po vandeniu filmuotais kadrų arba kadru, kuriame vaizduojamos rūkė skendinčios kapinės. Dokumentika ir fikcija čia neturi aiškios atskirties. Tai įrodo ir paties režisieriaus žodžiai: „Manau, apskritai, ryškios ribos tarp dokumentinio ir grožinio kūrinio nėra. Mano mylimiausi grožinės literatūros autoriai taip pat man atrodo kaip dokumentikai, o gražiausia dokumentika – grožinė, fikcija. Dėl to neskirstau šių dalykų“²³¹. Šių dviejų kategorijų susiliejimas filme „Barzakh“ nekuriamas dirbtinai, bet konstruojant du sluoksnius – realistinį kasdienybės ir transcendentinį. Pastarąjį sluoksnį sustiprina maldų įterpimas į filmo garsinį audinį.

Kvedaravičiaus filmu „Barzakh“ tarsi dekolonizuoja oficialiąją atmintį, atsisiedamas nuo šalyje įtvirtintų naratyvų. Šį atsisiejimą ir drąsą užfiksuoti neoficialiojoje pusėje esančius veikėjus sustiprina režisieriaus laikysena – jis vienu metu ir teoretikas, vykdamas antropologinį tyrimą, ir kino kūrėjas, bandantis užfiksuoti jau minėtą tarpinę erdvę, kurioje skleidžiasi kitokia tikrovė. Šis laviravimas tarp dviejų pozicijų tikriausiai ir sukuria naujos perspektyvos gimimą, kuri visų pirma yra atsietą nuo galios pozicijoje esančių naratyvų. Kalbėdamas apie teorijos ir kūrėjo laikysenas, Kvedaravičius teigia, kad „su vaizdu sunkiau meluoti. Turi būti atviresnis, betarpiškesnis. Akademikai apmąsto pasaulį iki jo nusistatę atstumą. Daugeliui menininkų tas atstumas iš esmės neegzistuoja. Jis yra kūrinio kūrėjas kūrinyje. O teorija – bandymas pasakyti kažką, būnant kažkur kitur. Tas atstumas kartais reikalingas tam, kad nepakartotum bendros nuomonės, įprastybės. Tai leidžia pamatyti įpročius, kultūros, civilizacijos, kūno įpročius, kurie iš esmės ir yra tie galios taškai mumyse. Bet ne mūsų, o kažkieno kito galios“²³². Ši

²³¹ Giedrė Vyšniauskaitė, „Pokalbis su Mantu Kvedaravičiumi: „Ryškios ribos tarp dokumentinio ir grožinio kūrinio nėra“, in <https://kinfo.lt/pokalbis-su-mantu-kvedaraviciumi-ryskios-ribos-tarp-dokumentinio-ir-grozinio-kurinio-nera>, 2015.

²³² Ibid

įtampa tarp mokslininko ir kūrėjo galbūt ir nulėmė filmo „Barzakh“ hibridiškumą. Jame išvengiama esencialistinės veikėjų tapatybės konstravimo, užfiksuojamos paribiuose besikuriančios būsenos ir erdvės bei balansuojama tarp dokumentalumo ir fikcijos, įtraukiant sapno metaforą.

2.1.2. Hibridiškos tapatybės trilogijoje: „Mariupolis“, „Partenonas“ ir „Prologos“

Po filmo „Barzakh“ Kvedaravičius sumanė kurti filmą, apie kurį interviu 2014 metais teigė: „Šiuo metu kuriu naują filmą meilės tematika – apie geismą ir politikos santykį. Filmuoju trijuose miestuose: Stambule, Atėnuose ir Odesoje. Trys skirtingos istorijos, trys skirtingi miestai, bet jos visos susijusios. Šis filmas eksperimentinis. Nėra vieno žanro, tačiau nėra nei vaidybinis, nei dokumentinis“²³³. Tačiau Kvedaravičiaus minėtas eksperimentinis filmas iš tiesų tapo trilogija, nufilmuota skirtinguose miestuose: pirmoji dalis – „Mariupolis“ (2016), kiti du filmai – „Partenonas“ (2019) ir „Prologos“ (2022). Šie kūriniai gali būti pavadinti hibridiniais, tačiau visuose trijuose pasitelkiamos skirtingos taktikos.

2016 metais pasirodė dokumentinis filmas „Mariupolis“, kuriame režisierius užfiksavo žmonių kasdienybę karo artumoje Ukrainoje. Kvedaravičius tarsi tęsia pirmajame savo filme pradėtą tyrimą – žmonių, įkalintų konflikte, lemtį, bandymą susidoroti su nuolatine grėsme. Uostamiestis pietryčių Ukrainoje, Donecko srityje filmuojamas nesiekiant dramaturguoti, o susitelkiant į čia gyvenančių žmonių kasdienybę: kas žvejoja, kas siuva batus, kas repetuoja pasirodymui. Į kasdienybės audinį patenka ir kareiviai, besipraktikuojantys ar dalyvaujantys mūšiuose. Šiandien, kuomet Mariupolis visiškai sunaikintas intensyvaus Rusijos karo prieš Ukrainą, Kvedaravičiaus filmas tampa dar svarbesniu dokumentu, kuriame užfiksuota pavojaus nuojauta ir miesto bendruomenės atmintis.

Rusijos ir Ukrainos karas Donecko srityje supriešino skirtingų tautybių žmones, gyvenančius toje pačioje šalyje, bet Kvedaravičiaus tikslas – užfiksuoti tas hibridines tapatybes tyliai. Filme daug stambių planų, kuriuose susitelkiama į veidus, rankas, įvairias detales. Šį tylų stebėjimą ir tarpusavio pokalbių suardo Pergalės dienos minėjimas. Būtent šioje scenoje atsiskleidžia skirtingi atminties poliai. Vieniems tai diena, verta šventimo ir pagarbos, kitiems – trauminę patirtį ženklinti data. Švęsti ar nešvęsti, kas teisingas – klausimai, nuskambantys iš skirtingų pusių, iš skirtingo amžiaus ir patirties uostamiesčio gyventojų. Būtent nešiojama

²³³ Viktorija Valantytė, Asta Dilytė, „M. Kvedaravičius: „Mirtis yra labai svarbus dalykas, kaip ir meilė. Tuo labiau, jie labai susiję tarpusavyje“, in <https://sociologai.lt/2014/m-kvedaravicius-tu-klausaisi-nes-tau-idomuka-zmogus-turi-pasakyti-o-ne-ka-tu-turi-apie-ji-paklausti/> 2014 [žiūrėta 2022-12-30]

skirtinga atmintis parodo hibridines šios visuomenės tapatybes. Ukrainiečiai, patyrę rusų okupaciją ir, žinoma, politinę bei kultūrinę įtaką, siekia išsaugoti savo tautiškumą, atsisakyti, tarsi atsisiesti nuo nenorimų kitos šalies pėdsakų. Rusams, nešiojantiems pasididžiavimą imperialistine Rusijos istorija, tai suteikia galios, bet jų gyvenamoji vieta – Ukraina – taip pat padarė jiems įtaką. Kvedaravičiaus užfiksuotas konfliktas miesto aikštėje paliudija, koks sudėtingas procesas vyksta karo akivaizdoje, kai ne tik dabartis kelia susipriešinimą ir baimę dėl savo vietos, bet ir praeities gyvastingumas per skirtingas atmintis veikia šiame konflikte. Trauminės patirtys užfiksuojamos audringuose, piktuose, nusivylusiuose žmonių balsuose ir veiduose.

Svarbus „Mariupolyje“ yra pačios erdvės apmąstymas. Miestas vaizduojamas fragmentiškai, daugiau atkreipiamas dėmesys į periferines erdves, o ne svarbiausius miesto simbolius. Vaizduojamos tos vietos, kur žmonės gyvena ir ką nors veikia. Bet taip pat svarbios ir miestui įprastos vietos – mokykla, zoologijos sodas, aikštė. Zoologijos sodo kadruose garsas naudojamas neilustratyviai ir sukuria neįprastą garso ir vaizdo sintezę, kuri skatina žiūrovus mąstyti ir klausti, kokia metafora slypi už zoologijos sodo. Visi šie miesto elementai svarbūs galvojant apie tai, kad Mariupolis yra postkolonijinė vieta ir jai apmąstyti reikalingi šios teorijos įrankiai. Okupacijos istorija, prievarta prieš visuomenę – visa tai įsirežia ne tik į žmonių atmintį, bet ir pačios vietos atmintį, kurią būtina iš naujo permąstyti tam, kad trauminės patirtys neliktų užstrigusios.

Filmas „Partenonas“ pristatomas ir kaip vaidybinis, ir kaip hibridinis. Pokalbyje prieš premjerą Europos šalių forume „Scanorama“ vartojamas žodis hibridinis, o režisierius truputį užsimena apie griežtų kategorijų atsisakymą: „nebuvo reikalingos kategorijos vaidybinis, dokumentinis, eksperimentinis ar hibridinis“²³⁴. Šiame pokalbyje Kvedaravičius teigia, kad jo siekis buvo sukurti impulsą kadre, kuris iškrenta iš dokumentinio ar vaidybinio kino kategorijų, o šias kategorijas jis supranta ir kaip estetiškes, ir kaip pojūčio²³⁵. Taigi „Partenonas“ įgyvendintas taip, kad žiūrovui būtų iššaukiama kitokia patirtis. Galima čia pasitelkti Ranciere'o trijų skirtingų režimų koncepciją, pagal kurią Kvedaravičiaus filmas savo hibridine forma atitinka estetinį režimą. Režisierius žiūrovui aiškiai nenurodo, kokį filmą jis regi – dokumentinį ar vaidybinį – taip iššaukiamas naujo tipo jautrumas, kuriame įprastus filmo elementus reikia apmąstyti naujai. Žiūrovas kiekviename kadre iš naujo turi susiorientuoti, ką jis regi ir kokiais parametrais vertinti matomus veikėjus.

Filme „Partenonas“ vaizduojamos tikros istorijos, bet jos įpinamos į fiktyvią filmo struktūrą ir dažniausiai įkūnijamos neprofesionalių aktorių. Verta prisiminti Ranciere'o išsakytą mintį, jog „tikras privalo būti fikcionalizuotas tam, kad jį galėtume apmąstyti“²³⁶. Kvedaravičius fikcionalizuoja tikras istorijas ir kiekvienam veikėjui randa kitokią tapatybę, tai jis daro pasitelkdamas performatyvumą. Minėtame pokalbyje Kvedaravičius kalba apie performatyvumą taip: „jeigu to žmogaus profesija yra aktorius, tai jis galbūt bandė vaidinti aktorių, t. y. buvo stengtasi žiūrėti į pačios tapatybės ir performatyvumo santykį, vaidybinį santykį. Aktoriui nereikėjo dirbti savo profesijos, jam reikėjo dirbti kažkokią kitą profesiją“²³⁷. Bene visi pagrindiniai veikėjai – Mehdi (Mehdi Mohammedas), Garipas (Garipas Özdemas) ir Ana (Hanna Bilobrova) filme veikia savo tikraisiais vardais. Tik Sofija (Rita Burkovska) pavadinta kitu vardu. Mehdi – sudanietis emigrantas, užsiimantis neaiškiais reikalais, ieškantis savo vietos. Garipas – gangsteris, kuris parūpina Mehdi netikrą pasą, vykdo aukojimo ritualą. Hanna Bilobrova vaidina prostitutę, kurią su Garipu sieja romantiniai ryšiai. O Rita Burkovska vaidina ikonų tapytoją, kuri įrašinėja įvairius pokalbius į magnetines juostas ir kaupia archyvą. Kalbant apie veikėjų ir realių istorijų ar asmenų santykį, „Partenono“ atžvilgiu naudinga atrodo Deleuze'o kristalo-vaizdinio sąvoka. Kalbėdamas apie kristalo-vaizdinio struktūrą, Deleuze'as duoda pavyzdį, kaip šis vaizdinys kuriasi aktoriaus rolėje: „Bet tai jau buvo akivaizdu pačio aktoriaus situacijoje: kristalas yra scena, arba greičiau takelis prieš tampant amfiteatru. Aktorius yra suskliaudžiamas su savo vieša role: jis padaro virtualų rolės vaizdinį realiu, tad rolė tampa matoma ir šviečianti. <...> kuo daugiau virtualus rolės vaizdinys tampa realiu ir skaidriu, tuo labiau realus aktoriaus vaizdinys juda į šešėlį ir tampa nepermatomu“²³⁸. Kvedaravičius sukuria tirštus veikėjus, kurių vaidybinė ir dokumentinė pusės tampa tarsi Deleuze'o aprašomi realūs ir virtualūs vaizdiniai, kristalo struktūroje nuolat pereinantys vienas į kitą ir taip tampantys neperskiriamomis kristalo-vaizdinio dalimis.

Visų šių veikėjų linijos tai susitinka, tai vėl išsiskiria. Nėra iki galo aišku, kokie tarpusavio santykiai juos sieja, tačiau visiems svarbios atminties, savo vietos ir dėl susiklosčiusių aplinkybių užslopintų troškimų temos. Šios temos skleidžiasi ne griežtai sukonstruotame naratyve, bet fragmentiškame pasakojime. Šį fragmentiškumą kuria laiko ir erdvės netolydumas. Laiko aspektu šokinėjama tai į sapnus, tai į atsiminimus. Šiame filme laikas nėra linijinis. Erdvės netolydumas pasireiškia tuo, kad filme nėra vienos lokacijos –

²³⁴ <https://www.facebook.com/scanorama.lt/videos/55245032222163> 11:22 min. [žiūrėta 2023-01-16]

²³⁵ Ibid

²³⁶ Jacques Ranciere, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, London: Continuum, 2004, p. 38

²³⁷ <https://www.facebook.com/scanorama.lt/videos/55245032222163> 13:20 min. [žiūrėta 2023-01-16]

²³⁸ Gilles Deleuze, *Cinema 2*, London: Continuum, 2005, p. 69-70

filmuojama Odesoje, Stambule ir Atėnuose, o miestų pasikeitimas niekaip nėra išskiriamas ar detalizuojamas. Paliekama žiūrovui pačiam susiorientuoti. Laiko ir erdvės netolydumas taip pat gali būti suprantamas per Deleuze'o kristalo-vaizdinio sampratą: „neperskiriamumas tarp tikro ir įsivaizduojamo, tarp dabarties ir praeities, tarp realaus ir virtualaus, neabejotinai yra pagaminamas ne galvoje ar mintyje, bet yra objektyvi tam tikrų egzistuojančių vaizdų savybė, kurie savo kilme yra dvigubi“²³⁹. Šis dvigubumas būdingas Kvedaravičiaus kuriamiems vaizdams, kuriuose dokumentinė ir vaidybinė medžiaga nėra atskiriama, o labiau virsta dvejomis pusėmis viename vaizde. Būtent dėl šių minėtų savybių Kvedaravičiaus filmą „Partenonas“ galima laikyti hibridiniu.

Minėtas dvigubumas Kvedaravičiaus filme kuriamas ne tik pasitelkus laiko ir erdvės netolydumą bei tikras istorijas įpinant į neprofesionalių aktorių roles, bet ir formaliuose kino kalbos sprendimuose. Ypač svarbu, kaip „Partenonas“ nufilmuotas. Jame galima atrasti ir stebimajai dokumentikai būdingo kameros darbo, kai ji juda laisvai stebėdama veikėjus, o taip pat ir vaidybiniam kinui labiau būdingo kameros darbo – stambūs planai, ryškus apšvietimas. Tai ypač iliustruoja scenos viešnamio koridoriuose ir kambaryje – ryškiai mėlynos ir raudonos spalvos sukuria paslaptingos erdvės įspūdį, kuris filmuojamas ir montuojamas siekiant sukurti sapnišką įspūdį.

Kadru iš viešnamio kambario prasideda trečiasis filmas „Prologos“, kuriame pasitelkiama kitokia strategija. „Prologos“ pristatomas kaip dokumentinis filmas, bet jo pradžia, minėtas kadras viešnamyje, yra vaidybinis. Jame matome iš filmo „Partenonas“ pažįstamą veikėją Mehdi. Filmas prasideda nuo kadro, kuriame matome lovoje gulintį vyrą, matę filmą „Partenonas“ atpažįsta kambarį ir po truputį kamerai artėjant prie vyro veido, galime atpažinti ir jau matytą veikėją. Mehdi lėtai vaikšto po kambarį, tuomet atsisėda ant lovos ir už kadro girdisi į kambarį įžengiantis žmogus. Kitame kadre veidrodžio atspindyje matome Mehdi gulintį su moterimi, kadras vos kelių sekundžių ir vėl pereina prie kadro, kuriame vyras ima gailiai dainuoti. Kamerai po truputį atsitraukiant suprantame, kad matėme Mehdi veidrodžio atspindyje ir tik po to pamatome jį realiai. Kadras kerpamas dar sykį ir matome Mehdi stovintį priešais veidrodį ir verkiantį. Jis po truputį atsitraukia. Kitame kadre jau matome jį sukniubusį kampe ir toliau gailiai raudantį. Dar kitame kadre veikėjas vėl žiūri į veidrodį, vis dar girdisi jo raudojimas, bet jis jau nusišluosto ašaras. Tuomet atsisėda ant lovos, susiranda cigaretę ir užsirūko. Scena pabaigiama kadru, kuriame Mehdi padega tualetinį popierių. Po to pasirodo filmo pavadinimas „Prologos“. Aprašytą sceną Deleuze'o terminais

taip pat galime pavadinti kaip kristalą-vaizdinį, nes joje matomas pats laikas. Kamera juda laisvai, apžiūrinėdama Mehdi ir jo judesius, montuojama fragmentiškai. Būtent šiame fragmentiškume ir atsiskleidžia laikas, kuris nėra linijinis. Dabartis ir ateitis koegzistuoja viename kadre, virtualumą ir realumą kaip dvi kristalo-vaizdinio neperskiriamas puses sustiprina ir nuolatinis veidrodžio ir veikėjo santykio su savo atvaizdu aspektas.

Vaidybinę filmo pradžią po filmo pavadinimo titrų seka statiškas kadras, kuriame matome veikėjo rytinę ruošą – jis plauna indus, ruošiasi valgyti, bet vienu metu paima veidrodžio šukę ir žiūri į save, vėliau nuplauna tą veidrodžio šukę ir dar kartą pasižiūri į veidrodį, pasitvarko plaukus. Šis žvilgsnis į veidrodį įvyksta dokumentiniame kadre, bet susieja jį su filmo pradžia. Viso filmo „Prologos“ metu dar ne sykį bus filmuojami atspindžiai – tai veidrodžio šukėse, tai languose. Per atspindžio filmavimą pasiekiamas jau minėtas realaus ir virtualaus pasaulio junginys, bet kartu tai kelia klausimą apie veikėjo tapatybę. Mehdi – sudanietis rašytojas, su kuriuo režisierius susipažino ir susidomėjo jo asmenybe ir istorija. Jo tapatybės neatskiriama dalimi tampa emigranto dalia ir su tuo susijusios aplinkybės. Šis vyras kartu su dar keliais vyrais tampa pagrindiniais filmo veikėjais. Šalia jų apleistame tekstilės fabrike gyvena, meldžiasi, tiesiog leidžia laiką kiti emigrantai, laukiantys prieglobsčio. Toje pačioje erdvėje dar gyvena daugybė šunų, kuriais rūpinasi Mehdi. Ši erdvė įgauna tarpinės zonos statusą, joje veikėjai tarsi pakibę, esantys nuolatinėje laukimo būsenoje. Griūvantis fabrikas toli gražu negalėtų vadintis kieno nors namais, bet tokiais tampa šiems tarp čia ir ten pakibusiems vyrams. Klaidžiojimas po fabriko erdves primena sapną apie labirintą, iš kurio sunku rasti išėjimą. Kadrai iš šios erdvės jungiami su kadrų iš kitų Graikijos vietovių.

Būtent Mehdi kelionė po Graikiją tampa filmo „Prologos“ ašimi. Jis ir pats filmuoja savo kasdienybę tiek tekstilės fabrike, tiek ir kitose vietose, kur jis nukanka. Labai svarbiu filmo elementu tampa veikėjo kelionės antras planas, nes jame galime matyti Graikijos socialines ir politines realijas. Visų pirma, nors kelionės centre kamera fiksuoja Mehdi, jis kerta kitas pabėgėlių stovyklas arba buveines, kuriose susitelkusios pabėgėlių grupės. Fiksuojamas ir jų migravimas, vaizduojant traukinius arba tiesiog grupes žmonių, einančių per laukus. Svarbu ir tai, kad filme nėra aišku, ar ši kelionė reali, ar fikcinė. Matomi vaizdai, kurie supa Mehdi, žinoma, yra realūs, bet paties Mehdi keliavimas gali būti interpretuojamas ir kaip įsivaizduojamas ar sapniškas, o tuo pačiu ši kelionė galbūt buvo įgyvendinama dėl paties filmo filmavimo, o ne realiai vykusi.

Nors „Prologos“ pristatomas kaip dokumentinis filmas, visgi jame vaidybiniai elementai derinami su dokumentiniais. Nuojaautos, kelionė, sapnai susipina į hibridišką filmo audinį. Šį audinį kuria ir operatoriniai sprendimai, ir montažas, ir pasirinktas santykis su

²³⁹ Ibid, p. 67-68

veikėjais. Operatorinis darbas filme „Prologos“ yra kolektyvinis – tai ir paties režisieriaus filmuoti kadrai, ir Mehdi Mohammedo, taip pat Yorgos Michelis ir Vyacheslavo Tsvetkovo. Labai svarbūs kadrai yra tie, kuriuose Mehdi Mohammedas filmuoja pats save – juose ypač juntama vienatvė. Ši tema ryški visame filme. Ne tik Mehdi atrodo vienišas savo kelionėje, bet ir kiti filme pasirodantys veikėjai. Užfiksuotas vos vienas pokalbis. Vienišumas tampa hibridiškos tapatybės atributu – tarp čia ir ten pakibęs buvimas tarsi negali užmegzti ilgiau trunkančio santykio.

Filmą montavo pats režisierius. Pokalbyje su Stasiu Baltakiu, spausdintame žurnale „Nemunas“, apie montažą kūrėjas pasisakė taip: „Pirmiausia svarbu suprasti, kokia kiekvieno kadro energija, atmosfera. Ji neturi nieko bendro su siužetu. Ji yra autentiška ir vienatinė būtent tam vaizdiniui. Ji neturi kategorijos mūsų kalboje, kalboje įprastą to žodžio prasmę. Ji yra autentiška. Filmo kūrimas – šios energijos, jos santykio su aplinka suvokimas, sugeneravimas vienoje ar kitoje scenoje. Faktas, kad to neapibrėži nei emocija, nei naratyvu, tai visai kita dimensija, kurioje energija suprantama ir perduodama toliau“²⁴⁰. Ši energija, apie kurią kalba Kvedaravičius, galbūt ir nulemia jau „Barzakh“ analizėje minėtus filmuose derinamus transcendentiško ir kasdienybės lygmenis. Kvedaravičius nesiekia kurti griežta naratyvine logika paremto kino. Jam svarbiau sukurti kadre būsenas ir patirtis, kurios, žinoma, susiejamos su režisieriaus ištirtinėtų kontekstu. Ši jo praktika siejasi su antropologiniu žvilgsniu, bet taip pat kino kalbos ir kategorijų apmąstymu. Tarsi siekiama išlaisvinti žvilgsnį nuo griežtų kategorijų ir kurti kiną, kuris žiūrovus skatintų mąstyti ir iš naujo susiorientuoti matomuose vaizduose ir girdimuose garsuose, o tai ir yra vienas iš pagrindinių hibridinio kino tikslų.

²⁴⁰ Stasys Baltakis, „Naujas kinas. Kad galėčiau mirti kitą dieną“, in *Nemunas*, 2019, https://www.nemunas.press/perkami_str/naujas-kinas-kad-galeciau-mirti-kita-diena/

2.2. Kuriant naują jautrumą Lietuvos dokumentiniame kine: „Rūgštus miškas“ ir „Animus Animalis (Istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“

Šiame skyriuje pateikiu dviejų Lietuvos dokumentinių filmų – Rugilės Barzdžiukaitės²⁴¹ „Rūgštus miškas“ ir Aistės Žegulytės „Animus Animalis“ – atvejo analizę. Abu šie filmai iš naujo persvarsto būdą, kuriuo gyvūnai yra reprezentuojami kine. Analizę atlieku keliais pjūviais – Lietuvių poetinio dokumentinio kino tradicijos atžvilgiu, dokumentikos apie gamtą kontekste, posthumanistinės filosofijos ir gyvūnų studijų bei kino studijų sankirtoje. „Rūgštus miškas“ ir „Animus Animalis“ filmuose pasitelkta kino kalba būdinga Lietuvos poetiniam dokumentiniam kinui, tačiau abu filmai taip pat praplečia šią kryptį ne tik estetiniais sprendimais, bet ir išplečia jos tematinį fokusą, kuris dažniausiai apsiribodavo žmogumi ir jo egzistencija. Pakeisdami konvencionalios dokumentikos apie gamtą elementus, šie filmai analizuoja galios santykius tarp skirtingų rūšių. Filmai, perorganizuodami žiūros tašką, kuris dažniausiai priklausė žmogui arba apriboja žiūrovo erdvinę ir laikinę laisvę, sukuria naują jautrumą žvelgiant į nežmogiškas būtybes. Tarpdisciplininis susitelkimas į gyvūnų studijas kino tyrimų lauke sudaro dar vieną svarbų rėmą, kuris padeda suprasti, kodėl „Rūgštus miškas“ ir „Animus Animalis“ tapo aktualiais atvejų analizei: jie praplečia dokumentinio kino rūšį lokaliame kontekste, o taip pat sutampa su globaliu dokumentinio kino kūrėjų poslinkiu link nežmogiškųjų būtybių.

Svarbu atkreipti dėmesį, kad abu šie filmai ženklina ir didesnę susidomėjimą Lietuvos kinu globaliame kino industrijos tinkle. Abiejų šių filmų premjeros įvyko 2018 m. A klasės festivaliuose ir apkeliavo daugybę kino renginių visame pasaulyje – nuo Šveicarijos ir Vokietijos iki Kanados. Toks didelis tarptautinės kino bendruomenės susidomėjimas šiais filmais, mano nuomone, parodo, kad jie pasižymi specifiskumu, kuris būdingas Lietuvos dokumentiniam kinui, būtent vadinamajai poetinei tradicijai, bet taip pat jie yra hibridiški kūriniai, kurie atitinka šiuolaikinės dokumentinio kino tendencijas, linkstančias apjungti tradicines prieigas ir iš meno lauko ateinančius metodus, dažnai pasitelkiančius conceptualius įrankius. Viena vertus, šie filmai pratęsia Lietuvių poetinės dokumentikos sukurtą estetinę tradiciją, bet, kita vertus, jie atsiriboja nuo antropocentrinės perspektyvos, vyravusios minėtoje tradicijoje, ir sukuria hibridišką perspektyvą. Be to, šie du filmai prisideda prie ryškėjančios globalios dokumentinio kino kūrėjų pastangos sukurti nežmogišką žvilgsnį į aplinką, kurioje

²⁴¹ Rugilė Barzdžiukaitė – kino ir teatro režisierė, o taip pat ir operatorė. „Rūgštus miškas“ – debiutinis ilgametražis Barzdžiukaitės filmas. Ji taip pat bendradarbiauja su rašytoja Vaiva Grainyte ir kompozitore Lina Lapelyte kuriant performansus. Jų paskutinis darbas „Saulė ir jūra“ laimėjo „Auksinį liūtą“ Venecijos meno bienalėje 2019 m.

mes gyvename. Šiame skyriuje pasistengsiu parodyti, kad užmegzdami santykį su trimis skirtingais estetiniais ir teoriniais rėmais, analizuojami filmai tampa hibridiniais kūriniais, keičiančiais Lietuvos dokumentinio kino rūšies ypatumus.

Filmas „Rūgštus miškas“ nufilmuotas stipriai kormoranų kolonijos paveiktame pušyne Kuršių Nerijoje. Paukščių išmatos degina medžius ir pušynas ilgainiui virsta negyvu mišku. Daugelis turistų iš įvairiausių šalių poilsiaudami Kuršių Nerijoje sustoja šioje vietoje pasižiūrėti negyvo miško. Tam specialiai sukurta apžvalgos aikštelė, iš kurios gerai matosi kormoranų gyvavimo vieta. Filmas leidžia įsiklausyti į lankytojų balsų polifoniją. Girdime vienuoliką skirtingų kalbų, kuriomis komentuojamas regimas vaizdas, bet nematome žmonių veidų, nes filmuojama iš aukšto rakurso, dažniausiai iš medžių viršūnių.

Filmas „Animus Animalis“ seka danielių augintoją, Kauno Tado Ivanausko zoologijos muziejaus darbuotoją ir taksidermistą, besirengiantį taksidermijos čempionatui. Žegulytė kartu vyksta į šį čempionatą Suomijoje. Svarbiausias kriterijus taksidermijos čempionate yra iškamšų poza ir žvilgsnio gyvumas. Režisierė taip pat leidžiasi tyrinėti medžiotojų pasaulį ir jų ritualus, atskleidžia įvairius žmonių santykius su gyvomis ir negyvomis būtybėmis. Rodydama skirtingas žmonių išvystytas praktikas, siejamas su gyvūnais – išsaugojimą, medžiojimą, ūkininkavimą – režisierė studijuoja gyvenimo ir mirties ciklą.

2.2.1. Dialogas su Lietuvių poetiniu dokumentiniu kinu

Nepaisant besitęsiančių diskusijų dėl Lietuvos dokumentinio kino tradicijos ir termino „poetinė dokumentika“ tinkamumo, ši sąvoka vis dar plačiai vartojama apibrėžiant bendrus estetinius Lietuvos dokumentinio kino, kurto sovietmečiu ir iškart po Nepriklausomybės atkūrimo, bruožus. Lietuvos kino tyrėja Renata Šukaitytė straipsnyje „Mažo žmogaus troškimas ir atmintis: lietuvių kino kūrėjo Audriaus Stonio poetinė dokumentika“²⁴² vartoja šį terminą ir analizuoja Audriaus Stonio filmus, naudodamasi skirtingais įrankiais, pasiūlytais Nicholso, Michaelio Renovo ir Bruzzi. Šio skyriaus tikslas – ne identifikuoti, kokią reprezentaciją pasitelkia Lietuvos dokumentinio kino kūrėjai, bet nustatyti pokyčius, kuriuos į Lietuvos kino kūrimo tradiciją atneša Barzdžiukaitės ir Žegulytės filmai.

Nicholso išskirti dokumentikos tipai – plačiai žinomi. Poetinis dokumentikos tipas gali būti naudingas užčiuopiant Lietuvos dokumentikos tradiciją. Pasak Nicholso, „poetinis tipas

pabrėžia vizualias asociacijas, tonalines ar ritmines savybes, deskriptyvius pasažus ir formalią konstrukciją [...]. Šis tipas yra artimas eksperimentiniam, asmeniniam arba avangardiniam kino kūrimui.“²⁴³ Taip pat jis teigia, kad „poetinis tipas turi daug aspektų, bet jie visi pabrėžia būdus, kuriais kino kūrėjo balsas suteikia istorinio pasaulio fragmentams formalų, estetinį vientisumą, būdingą pačiam filmui“²⁴⁴. Poetinio tipo reprezentacija yra paremta subjektyvia žiūra ir pirmiausia siekia išreikšti jausmą arba atmosferą, o ne faktus ar informaciją.

Lietuvių poetinis dokumentinis kinas suklestėjo septintajame dešimtmetyje ir dažniausiai siejamas su tokiais režisieriais kaip Robertas Verba, Edmundas Zubavičius ar Henrikas Šablevičius. Nors šie režisieriai tyrinėjo skirtingas temas ir pasitelkdavo skirtingas intonacijas, visi jie ieškojo kelių, kaip pasipriešinti sovietinei ideologijai, kuri buvo būdinga propagandinėms kronikoms tuo metu. Pasak Šukaitytės, Lietuvių poetinė dokumentika „geriausiai apibūdinama per mažų „ne-herojų“ (paprastų žmonių, dažniausiai senyvo amžiaus, provincijos ekscentrikų ir t. t.) kasdienio gyvenimo estetizavimą ir visišką atsisakymą susitelkti į šiuolaikines problemas, susijusias su Sovietų valdžia“²⁴⁵. Jie kūrė trumpametražius dokumentinius filmus be objektyvaus užkadrinio balso, be ideologiškai sukonstruotų žinučių.

Taip pat svarbu pažymėti, kad kartą, kuri pradėjo kurti po Sovietų Sąjungos žlugimo – Audrius Stonys, Šarūnas Bartas, Arūnas Matelis, Valdas Navasaitis ar Korenijas ir Diana Matuzevičiai – savitai tęsė Lietuvių poetinės dokumentikos tradiciją. Tai buvo daroma atsisakant užkadrinio balso, informatyvios prieigos, priežasties-pasekmės ryšiais grįstos dramaturgijos, bet jų temos ir estetiniai sprendimai tapo labiau sukoncentruoti į laikiškumą, marginalizuotas socialines grupes, apleistas kaimo ir urbanistines erdves, egzistencines problemas. Kaip teigia Šukaitytė, „šie režisieriai atvirai pripažino savo susidomėjimą estetinėmis ir filosofinėmis kino kūrimo formomis ir eksperimentavo su dokumentinio kino konvencijomis, pasakodami mažas istorijas apie egzistencinę laikiškumo ir žmogaus vienvės patirtį, apie paprastų ir trivialių dalykų svarbą ir grožį, stengdamiesi skambėti nuoširdžiai ir rodyti veikėjus nemanipuliatyviai. Jų stilistiniai pasirinkimai, tokie kaip statiški kadrai, gilus fokusas, ilgi kadrai, lėti kameros judesiai ir sinchroninis garsas (dažnai traktuojami kaip

²⁴³ Nichols, B. *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 33

²⁴⁴ Ibid, p. 105

²⁴⁵ Šukaitytė, R. „Desires and Memories of a Small Man: The Poetic Documentaries of Lithuanian Filmmakers Audrius Stonys“, in: J. Blankenship, T. Nagl (eds.). *European Visions: Small Cinemas in Transition*. Verlag: Bielefeld: transcript, 2015, p.321

²⁴² Šukaitytė, R. „Desires and Memories of a Small Man: The Poetic Documentaries of Lithuanian Filmmakers Audrius Stonys“, in: J. Blankenship, T. Nagl (eds.). *European Visions: Small Cinemas in Transition*. Verlag: Bielefeld: transcript, 2015.

tradiciniais indeksinio / realistinio Bazienskios ontologijos indikatoriais), padėjo sukurti tokį „realybės“ efektą“²⁴⁶.

Lietuvių poetinė dokumentika turi estetinę ir subjektyvią prieigą prie savo pasirinktos temos. Nicholso poetinis tipas padeda įk kontekstinti lietuvių režisierių septintojo ir dešimtojo dešimtmečio filmus teorinėje plotmėje. Tačiau Bruzzi kritikuoja Nicholso geneologiją ir teigia, kad ji yra perdėm supaprastinanti. Ji teigia, kad Nicholso išskirti tipai „melagingą chronologiją taiko tam, kas iš esmės yra teorinė paradigma“²⁴⁷. Šioje disertacijoje teigiu, kad reprezentacijos tipai persidengia ir nėra fiksuoti jokiam konkrečiame laikotarpyje. Šukaitytė daro išvadą, kad septintojo ir dešimtojo dešimtmečio kartos poetinės dokumentikos kūrėjai „dalina menine esteto-etnografo strategija, dokumentuojančia, atveriančia ir analizuojančia marginalizuotus kultūrinius reiškinius“²⁴⁸. Ji pasitelkia Renovo dokumentikos poetikos principus ir taip pat pagrindžia Lietuvių poetinės dokumentikos termino legitimumą. Šiame darbe teigiu, kad Žegulytė ir Barzdžiukaitė užmezga dialogą su Lietuvių poetine dokumentika, o ne ją pratęsia. Šių kūrėjų darbuose jau galima įžvelgti pačios dokumentikos rūšies hibridizaciją. Nors filmai ir gali būti priskirtini poetiniam tipui, tačiau iš tiesų ji jau peržengia, tad čia matome, kaip teigia Bruzzi, kad „hibridiniai, eklektiški modernūs filmai pradeda griauti jo (Nicholso – aut. p.) pastangas suskirstyti dokumentiką į skyrius“²⁴⁹. Šių dviejų autorių teorijų įtampoje galima atsiminti Bachtino pasiūlytą dvilypės hibridizacijos teoriją, o taip pat hibridizacijos kaip nežmogiškos perspektyvos kūrimo strategiją. Norėčiau teigti, kad dialogiškumas Žegulytės ir Barzdžiukaitės filmų atžvilgiu kuriasi per santykį su lietuvių dokumentinio kino tradicija, ją įtraukiant, bet kartu laikantis atstumo. Pagal Bachtino teoriją tai būtų intencionalios hibridizacijos pavyzdys.

Pirmiausia, matoma tiesioginė Stonio įtaka, nes jis buvo Žegulytės ir Barzdžiukaitės dėstytojas joms studijuojant Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje. Antra, abi autorės žiūrėjo ir studijavo septintojo dešimtmečio kartos darbus, o taip pat ir Matelio, Barto bei, žinoma, paties Stonio filmus. Interviu Žegulytė teigia: „ankstyvieji Stonio, Matelio ir Barto filmai suteikė pagrindą mano pačios kūrybiniam keliui“²⁵⁰. Taip pat Žegulytė priduria, kad VDFF buvo ta vieta, kurioje pamatė daugelį filmų, ją įkvėpusių ieškoti savos kino kalbos. Kalbėdama

apie santykį su minėtais Lietuvos kino kūrėjų darbais, ji įvardina, kad šie filmai rezonuoja su jos pačios siekiu priešintis naratyviniam kinui arba „kalbančių galvų“ naudojimui dokumentiniame kine. Barzdžiukaitė interviu taip pat mini Stonio filmą „Neregijų žemė“ (1992), kuris paliko jai didžiulį įspūdį. Svarbiausia jai Lietuvių poetiniame dokumentiniame kine yra „jautrumas, dėmesingumas peizažui bei būdinga prieiga, vengianti informatyvumo, žurnalistinio būdo kalbėti kine“²⁵¹. Taigi abiejų autorių kūrybai darė įtaką būtent formalūs poetinės dokumentikos elementai, suteikiantys dokumentiniam kinui galimybę sukurti kitokią estetinę realybės pajautimą ekrane.

Žegulytė filme „Animus Animalis“ naudoja tokį patį tempą, kokį naudodavo dešimtojo dešimtmečio kūrėjai – ji leidžia laikui tekėti per visus kadrus. Lėtas tempas ir ilgi kadrai, kurie varijuoja nuo 10 sekundžių iki 2 minučių, priartina ją prie praktikos, kurią pasitelkdavo Stonys arba Bartas. Ji intencionaliai vengia interviu su veikėjais ar bet kokio užkadrinio balso. Statiška kamera nufilmuoti kadrai, sujungti su lėtais kameros judesiais ir precizišku kadravimu, sukuria poetinį filmo stilių. Tačiau visi estetiniai kameros ar montažo sprendimai yra konceptualiai apspręsti tam, kad keltų klausimus arba išreikštų sudėtingas idėjas, o ne tam, kad sektų veikėjų kasdienį gyvenimą arba jį estetizuotų. Be to, Žegulytė ir montažo režisierius Mikas Žukauskas nekūrė pasakojimo apie taksidermistus ar medžiotojus, o sąmoningai vengė konvencionalaus pasakojimo būdo ir taip filme sukūrė skirtingas perspektyvas į žmogaus santykius su gyvūnais ir negyvais objektais. Stebėjimas ir kasdienio gyvenimo estetizavimas šiame filme pakeičiamas į abstrakčių idėjų vystymą iš nufilmuotos medžiagos.

Filme „Rūgštus miškas“ Barzdžiukaitė taip pat naudoja lėtą tempą ir suteikia žiūrovams daugiau laiko apsižvalgyti, palūkuriuoti su vaizdu, kuris jiems yra pristatomas. Bet kadrai, kurie galėtų pasirodyti kaip atmosferiniai poetiniame dokumentiniame kine, čia tampa dalimi gerai apmąstytos struktūros. Remiantis pačios autorės žodžiais, ji stengiasi dirbti dviem lygmenimis: „poetiniu ir analitiniu“²⁵². Barzdžiukaitės filmas veikia kaip konceptualus kūrinys, kuriame filmo struktūra ir estetiniai sprendimai siekia permąstyti hierarchinę žmonių, paukščių ir medžių sistemą – ji pati tai pavadina „ekologiniu trikampiu“²⁵³. Visas konfliktas glūdi šiame trikampyje. Nors galime atpažinti panašų laikiškumą ir dėmesingumą peizažui, būdingą Lietuvių poetinei dokumentikai. Barzdžiukaitė tai naudoja intuityviai, jos tikslas yra pažadinti arba išprovokuoti auditoriją susimąstyti apie ekologinę krizę, žmogaus ryšius su kitomis gyvuojančiomis rūšimis, o taip pat klasės ir rasės problemas. Tradiciniame lietuvių

²⁴⁶ Šukaitytė, R. „Desires and Memories of a Small Man: The Poetic Documentaries of Lithuanian Filmmakers Audrius Stonys“, in: J. Blankenship, T. Nagl (eds.). *European Visions: Small Cinemas in Transition*. Verlag: Bielefeld: transcript, 2015, p. 322

²⁴⁷ Bruzzi, S. *New Documentary*, New York: Routledge, 2006, p. 3

²⁴⁸ Šukaitytė, R. „Desires and Memories of a Small Man: The Poetic Documentaries of Lithuanian Filmmakers Audrius Stonys“, in: J. Blankenship, T. Nagl (eds.). *European Visions: Small Cinemas in Transition*. Verlag: Bielefeld: transcript, 2015, p. 322

²⁴⁹ Bruzzi, S. *New Documentary*, New York: Routledge, 2006, p. 3

²⁵⁰ Valiūnaitė, M. Interviu su Aiste Žegulyte, 2020.

²⁵¹ Valiūnaitė, M. Interviu su Rugile Barzdžiukaite, 2020.

²⁵² Valiūnaitė, M. Interviu su Rugile Barzdžiukaite, 2020.

²⁵³ Valiūnaitė, M. Interviu su Rugile Barzdžiukaite, 2020.

dokumentiniame kine gamta buvo svarbi kaip peizažas, pirmiausia veikiantis kaip aplinka žmogui egzistuoti. Barzdžiukaitės filme bandoma gamtą ir kitas rūšis pamatyti atsietai nuo šios perspektyvos, o tai atitiktų dekolonialumo teoretik(i)ų siūlomai atsisiejimo (angl. delinking) galimybei. Mąstyti paribiais, atsisiejant nuo vyraujančių mąstymo modelių, juolab, kad Barzdžiukaitei rūpi ir rasės klausimas.

Filmų „Animus Animalis“ ir „Rūgštus miškas“ estetiniai bruožai, nors ir gali būti siejami su Lietuvių poetine dokumentika, nukreipdami savo dėmesį į naują temą – santykius tarp skirtingų rūšių – perorientuoja įprastus estetinius sprendimus į kitokią teorinę kryptį. Abiejų autorių kūrinius galima pavadinti kaip mąstančius dekolonialiai, siekiančius sukurti naują mąstymo galimybę per įprastus poetinei kalbai kino elementus. Šis dialogas tarp dviejų skirtingų kartų pasidaro vaisingas, nes dalinasi įprastai kino kūrimo praktikai būdingu jausumu, tačiau jau kuria kitokią, naują jautrumą.

2.2.2. Žvilgsnio trajektorijos: ieškant nežmogiškosios perspektyvos

Šiame skyriuje susitelkiu į tai, kaip „Animus Animalis“ ir „Rūgštus miškas“ kuria naują jautrumą, išvystydami skirtingas perspektyvas į gamtą ir nežmogiškąsias būtybes. Net jeigu Barzdžiukaitės ir Žegulytės filmai negali tiesiogiai būti priskiriami dokumentikos apie gamtą kategorijai, vienas iš šių filmų tikslų yra apsvastyti ryšį tarp žmogaus ir nežmogiškųjų būtybių pakeičiant tradicines gyvūnų reprezentavimo praktikas. Tam, kad geriau suprastume, kaip sukuriamas naujas jautrumas, verta atidžiau pažvelgti į laukinės gamtos dokumentikos konvencijas, o po to į teorinę paradigmą įsivesti posthumanizmo ir gyvūnų studijas.

Literatūros ir mokslo tyrėja Caroline Hovanec pateikia įdomią britiškų gamtos istorijos filmų studiją, kurioje teigia, kad „daugelis ankstyvųjų XX amžiaus gamtininkų suvokė gamtos fotografiją ir kiną kaip nesmurtiškus, nesikišančius, kaip alternatyvą medžiojimui ir laukinių gyvūnų žudymui. Kamera suteikia viltį, kaip filmuoti, užfiksuoti ir parodyti nieko nežeidžiant“²⁵⁴. Toks nesmurtiškas (bent jau savo intencijomis) būdas žiūrėti į gamtą būdingas Petri Abukevičiui, kuris buvo pirmasis lietuvių kino kūrėjas, visą savo dėmesį dedikavęs gamtai. Apie vietinius gyvūnus ir paukščius jis kūrė apie keturiasdešimt metų (1965–1994)²⁵⁵. Abukevičiaus trumpametražiai filmai, sukurti Lietuvos kino studijoje, turėjo dvilypę prieigą – informatyvią ir poetinę. Viena iš interviu autorius teigia: „Nebūtina šaukt, rékt, kad reikia

saugoti ją (gamtą – aut. p.). Kai visi pradeda šaukti, greit nusibosta – žmonės pripranta ir nebegirdi to pakelto balso. Jeigu tu pamirsi gyvūną, žiūrėdamas, stebėdamas jį, gėrėdamasis juo, tavo ranka prieš jį niekada nepakils“²⁵⁶. Šioje citatoje atskleidžiamas pagrindinis Abukevičiaus tikslas – sukurti tokią gamtos ir gyvūnų reprezentaciją, kuri užkirstų kelią neigiamai žmogaus veiklai. Daugelyje jo filmų gyvūnai ar paukščiai vaizduojami kalbantys žmogaus balsu. Personifikuoti gyvūnai ar paukščiai turėtų priartinti juos prie žmogaus ir padėti sukurti stipresnį ryšį, pagrįstą pagarba ar net meile. Be to, Abukevičius bando parodyti gamtos grožį, pasitelkdamas estetines priemones: tobulą kadravimą, gražią šviesą, platų objektyvą ar priartinimą. Tačiau, pasak filmų apie laukinę gamtą tyrėjo Dereko Bousé, „kino konvencijų šydas nepadeda mums būti jautresniais“²⁵⁷.

Globaliame kontekste dokumentiniai filmai apie gamtą ar laukinius gyvūnus patyrė didelius pokyčius – nuo techninių galimybių tyrinėjimo, nežmogiškos realybės rodymo, mokslinių tyrinėjimų ir galiausiai iki pramoginių televizijos programų. Šiame darbe svarbu išryškinti svarbiausius kodus ir konvencijas, kurios naudojamos gyvūnų reprezentacijai ekrane. Pasak Bousé, „kaip kinas ar televizija rodo gamtos pasaulį dažniau priklauso ne nuo mokslo ar tikros buvimo lauke patirties, bet nuo medijos ekonomikos, įtvirtintos gamybos praktikų, žiūrovų lūkesčių ir būdų, kuriais kiekvienas paminėtas aspektas veikia vienas kitą“²⁵⁸. Laukinės gamtos filmai kuriami pramoginiams tikslams, montuojami siekiant sukurti greito tempo įspūdį arba montažu sukuriamą tokią dramaturgiją, kuri būdinga veiksmo filmams. Bousé teigia, kad „formalaus dirbtinumo naudojimas, toks kaip varijuojantys kameros rakursai, vientisas montažas, sulėtinimas, „neįmanomi“ stambūs planai, užkadrinio balso pasakojimas, dramatiška ar etninė muzika, jokių būdu neturėtų būti nesirenkamas laukinės gamtos kino kūrėjų, bet taip pat mes neturėtume vengti kritinės refleksijos bendram gamtos ir laukinės gamtos vaizdui, kuris atsiranda iš ilgalaikių ir sisteminių tokių priemonių naudojimo“²⁵⁹. Autoriaus paminėtos priemonės tapo konvencijomis, rodant gyvūnus ar paukščius ekrane, o taip pat suteikė žiūrovams privilegijuotą poziciją. Be šių priemonių žiūrovas negalėtų pamatyti nei iš taip arti, nei tokioje sekoje, kokią šios priemonės kuria.

Kitas Lietuvos dokumentinis filmas, pasirodęs 2017 m. – Mindaugo Survilos „Sengirė“ – naudoja įvairius kameros rakursus tam, kad priartintų žmogų prie laukinės gamtos labiau, nei tai būtų įmanoma tikrame gyvenime. Tačiau Survila išvengia užkadrinio balso ir greito tempo

²⁵⁴ Hovanec, C. „Another Nature Speaks to the Camera: Natural History and Film Theory,“ 2019. Available: <https://modernismmodernity.org/articles/another-nature-speaks> (viewed 12.10.2020.)

²⁵⁵ Lietuvos filmų centras: <https://www.lfc.lt/lt/Page=PersonList&ID=4570&PersonType=Director&C=>

²⁵⁶ Interviu su Petru Abukevičiumi, žurnalas „Kinas“, Nr. 9, 1988. Pateikiama iš Lietuvo filmų centro: <https://www.lfc.lt/lt/Page=PersonList&ID=4570&PersonType=Director&C=>

²⁵⁷ Bousé, D. *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000, p. 8.

²⁵⁸ Bousé, D. *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000, p. 1.

²⁵⁹ Bousé, D. *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000, p. 8.

montažo. „Sengirė“ pasižymi poetine atmosfera ir išsiskiria kaip darbas, kuris sulaužo keletą laukinės gamtos filmų konvencijų. Pagrindinis filmo tikslas – ne sukurti pramogą ar informuoti, bet išsaugoti nykstančias sengires ir jose gyvenančias nežmogiškas būtybes.

Kitaip nei Abukevičius ar Survila, Žegulytė ir Barzdžiukaitė nesistengia parodyti gamtos grožio, jų tikslas – iškelti tam tikrus klausimus. Tačiau visi kūrėjai užsiima tylia aktyvizmo forma. Skirtingos formalios ir teorinės prieigos Žegulytę ir Barzdžiukaitę atveda arčiau vis populiarėjančio gyvūnų tyrinėjimo kine. Kitaip nei laukinės gamtos ar gamtos dokumentika, „Animus Animalis“ ir „Rūgštus miškas“ siekia pertraukti privilegijuotą ir antropocentrinį žvilgsnį į gamtą. Pirmiausia, personifikuotas balsas, kuris naudojamas Abukevičiaus filmuose ir kituose filmuose apie gamtą, paneigia gyvūnų subjektyvumą. Svarbu pažymėti, kad „gyvūnų subjektyvumą“ turi ne vieną teorinę interpretaciją, čia aš remiuosi Jonathano Burto, kuris teigia, kad „filmuose žmogaus-gyvūno ryšiai yra galimi per subjektyvumo žaismę, nepaisant gyvūnų vidujybės, subjektyvumo ar komunikacijos“²⁶⁰. Antra, apversdamos tam tikras laukinės gamtos ar gamtos dokumentikos technikas, Žegulytė ir Barzdžiukaitė bando sutrikdyti saugų žiūrovų atstumą ir antropocentrinę poziciją. Žvelgiant iš posthumanistinės filosofijos, šie filmai stengiasi įveikti žmogaus įcentravimą ir sukurti hibridiškas perspektyvas, leidžiančias patirti tikrovę plačiau.

Kino ir gyvūnų studijų tyrėjai Jonathanas Burtas, Anat Pick, Guinevere Narraway, Laura McMahon ar Michaelas Lawrence'as tarp daugelio kitų sujungia dvi disciplinas – gyvūnų studijas ir kino studijas tam, kad ištirtų sudėtingus ryšius tarp žmonių ir nežmogiškų būtybių ekrane ir už kameros. Pick ir Narraway įvadiniam knygos „Rodant gamtą: kinas anapus žmogaus“²⁶¹ straipsnyje argumentuoja, kad „teorinės nežmogiško arba posthumanistinio kino implikacijos kino studijų lauke yra gilios ir meta iššūkį konvencionaliems humanistiniams ir antropocentriniams disciplinos parametrams [...]. Traktuojant nežmogišką aplinką vien kaip foną arba mizansceną – blogiausiu atveju kaip pasiekiamą ir išplečiamą žalią medžiagą – mūsų mąstymas apie kiną padalina kadrą į žmogišką ir nežmogišką tokiais būdais, kurie nepastebi esminės tarpusavio priklausomybės ir sustiprina kultūros / gamtos dualizmą“²⁶². Be to, pastebiu ir didėjančių dokumentinių filmų skaičių, kuriuose siekiama sukurti nežmogiškąją perspektyvą kine, pavyzdžiui, Nicolas Philibert'o

„Nenetė“ („Nénette“, 2010), Denis Côte „Bestiariumas“ („Bestiaire“, 2012) arba Verenos Paravel ir Lucieno Caistaing-Tayloro „Leviatanas“ („Leviathan“, 2012) ir daug kitų.

„Rūgštus miškas“ ir „Animus Animalis“ yra susiję su paminėtais filmais būtent dėl pastangos sukurti naują jautrumą dokumentiniame kine, kuris pertrauktų dominuojantį žmogiškąjį žvilgsnį. McMahon ir Lawrence Philibert'o filmo „Nenetė“ apie orangutangę zoologijos sode analizėje kelia klausimą: „Kaip judantys vaizdai gali pasipriešinti ir atmesti gyvūnų objektyvizavimą bei antropomorfizavimą ir vietoj to atskleisti žiūrėjimo ir galios paskirstymo hierarchiją?“²⁶³ Jie parodo, kad laikiškumas ir erdvinis apribojimas gali būti reikalingos strategijos minėtam tikslui pasiekti. McMahon ir Lawrence aiškina, kad „vyraujantis statiškas kadravimas filme „Nenetė“ reiškia žiūrovų mobilumo ir lydinčio rūšių įvairovės vartojimo paneigimą“²⁶⁴. Žiūrovai zoologijos sode yra pratę vaikštinėti aplink laisvai, kol gyvūnai yra įkalinti narvuose ir stebimi tarsi vitrinoje. Panašus efektas atkuriamas kine – žiūrovas(ė) yra saugioje pozicijoje ir jo(s) akys gali laisvai apžiūrinėti, kas rodoma ekrane. Didelės apimties panoraminiai kadrai yra filmų apie gamtą konvencijos dalis.

„Animus Animalis“ nufilmuotas 4:3 formatu, kuris apriboja žiūrovų žvilgsnio mobilumą. Didžiąją filmo dalį kadravimas intencionaliai nepatogus, kartais net klaustrofobiškas. Interviu Žegulytė teigė, kad kartu su „operatoriumi Vytautu Katkumi stengėsi sukurti nežmogišką žvilgsnį filme, kadruodami iš rakurso, kuris būtų artimesnis gyvūno perspektyvai“²⁶⁵. Aš pridurčiau, kad ne tik kameros pozicija ir kadravimas tampa įrankiais sukurti nežmogišką žiūros tašką, bet ir laikiškumas bei inscenizuoti kadrai sukuria įtrūki įprastoje perspektyvoje. Kaip jau minėjau anksčiau, Žegulytė naudoja ilgos trukmės kadrus, taip pat ir statiškus kadrus, kurie iššaukia dėmesingumą. Jau minėtoje McMahon ir Lawrence analizėje taip pat išryškinama primetama ilgesnė trukmė ir teikiama pirmenybė „mirusiam (kinematografiškam) laikui“ pastatant jį prieš konvencionalios gamtos, zoologijos sodų ar laukinės gamtos dokumentinio kino praktikas, o tai leidžia „Nenetei“ sugriauti „zoologijos ir kino struktūroms (būdingą – aut. p.) vojerizmą, fetišizmą ir stebėjimą (angl. – surveillance)“²⁶⁶. Nors Žegulytė nesusitelkia į vieną konkretų gyvūną, kaip tai daroma filme „Nenetė“, ji pasitelkia temporalias ir erdvines ribas tam, kad taip pat, kaip ir Philibert'as, iškeltų galios santykių tarp skirtingų rūšių ir dominuojančio žvilgsnio klausimą. Tokios Žegulytės taktikos

²⁶⁰ Burt, J. *Animals in Film*. London: Reaktion Books, 2002, p. 31

²⁶¹ Pick, A., Narraway, G. „Introduction. Intersecting Ecology and Film“, in *Screening Nature: Cinema beyond the Human*. New York, Oxford: Berghahn, 2013.

²⁶² Pick, A., Narraway, G. „Introduction. Intersecting Ecology and Film“, in *Screening Nature: Cinema beyond the Human*. New York, Oxford: Berghahn, 2013, p. 6-7.

²⁶³ McMahon, L., Lawrence, M. „Introduction: Animal Lives and Moving Images“, in *Animal Life and the Moving Image*. London: Palgrave, 2015, p. 2

²⁶⁴ Ibid, p. 7

²⁶⁵ Valiūnaitė, M. Interviu su Aiste Žegulyte, 2020.

²⁶⁶ McMahon, L., Lawrence, M. „Introduction: Animal Lives and Moving Images“, in *Animal Life and the Moving Image*. London: Palgrave, 2015, p. 8

padedą jai sukurti hibridišką perspektyvą, kurią galima būtų pavadinti nežmogiškuoju žvilgsniu.

Kaip teigė pati Žegulytė, „šis filmas prasidėjo nuo jos apmąstymų apie tai, kaip negyva akis veikia žmogų“²⁶⁷. Vienoje filmo scenoje, nufilmuotoje Kauno Tado Ivanausko zoologijos muziejuje, matome statiškais kadrais rodomas iškamšas, demonstruojamas dirbtinai sukurtoje natūralioje jų aplinkoje, kol pagaliau paskutiniame scenos kadre lapė išlipa iš vitrinos ir ima bėgioti po muziejaus erdvę, apžiūrinėdama ten įrėmintas iškamšas. Žiūrovo žvilgsnis nuginkluojamas atgijusios lapės. Šiuo netikėtu sumanymu gebėjimas atskirti, kas tikra, o kas ne, ir teisingai orientuotis kadre, iš žiūrovo atimamas. Žegulytė žaidžia su gyvų ir negyvų akių trajektorijomis kadre, o taip pat ir montaže, taip permąstydamą antropocentrinio žvilgsnio dominavimą.

Filosofas Jacques Derrida yra pasakęs, kad „gyvūnas žiūri į mus ir mes esame nuogi prieš jį. Mąstymas turbūt prasideda ten“²⁶⁸. Ši filosofo mintis padeda paaiškinti, ką Žegulytė stengiasi pasiekti su inscenizuotais kadrais ir besikeičiančiais stambiais planais, kurie rodo gyvų ir negyvų gyvūnų akis. Nuolat atgręždama gyvūnų žvilgsnį į žiūrovą, Žegulytė stengiasi išprovokuoti mąstymą apie skirtumus tarp gyvų ir negyvų būtybių, o tai kaip tik ir yra tradicinės žmogaus / gyvūno skirties permąstymas. Pasak tyrėjo Matthew Calarco, „klasikinė žmogaus / gyvūno perskyra padeda užblokuoti prieigą prie pasaulio matymo iš nežmogiškų kitų ir siekia iš anksto apriboti gyvūnų ir viso nežmogiško pasaulio potencialybę“²⁶⁹. Žegulytė kaip tik ir užčiuopia būtent tokį potencialumą. Ji žaidžia su žiūrovo lūkesčiais, įterpdama makabriškas scenas, kuriose žmonės medžioja dirbtinių gyvūnų figūras, arba iškamšų gaminimo procesą. Nuolat jungdama gyvų ir negyvų būtybių žiūros taškus, ji permąsto „visuomenės sukonstruotą dirbtinę ribą tarp žmogaus ir gyvūno, taip pat – smurtinę priklausomybę, kurią įgalino antropocentrinė subjektyvė“²⁷⁰, pasitelkiant Carrie Packwood Freemano ir Scotto Tullocho Derrida parafrazę. Taip pat, nuolat atgręžiamas gyvūno žvilgsnis į žiūrovą „peržengia nežmogiškos būtybės „daiktiškumą“ ir įsismelkia į žmogaus sferą“²⁷¹. Gyvūnai ir

žmogiškosios būtybės ima priklausyti tai pačiai sferai – gyvenančių priešingai negu daiktiškoji būtis.

Barzdžiukaitė filme „Rūgštus miškas“ taip pat permąsto asimetrišką ryšį tarp žmogaus ir gyvūno perorganizuodama žvilgsnį kaip galios įrankį. Interviu režisierė teigia, kad jai buvo „labai svarbu apversti gamtos dokumentikos konvencionalią praktiką, kurioje operatorius(ė) naudoja didelio priartinimo objektyvą filmuoti gyvūnams iš toli. Subjektas nežino, kad jis yra filmuojamas, leidžiant auditorijai mėgautis natūraliu elgesiu“²⁷². Čia naudinga Freeman'o ir Tulloch aktyvistų priedangos būdu gautos medžiagos analizė. Jie įtraukia Michelio Foucault panoptikumo teoriją ir teigia, kad priedangos filmai sukuria apverstą panoptikumą. Kažkas panašaus yra daroma ir filme „Rūgštus miškas“, kuriame turistai nežino, kad yra stebimi, filmuojami ir jų klausomasi. Pasak Freeman'o ir Tulloch, kol „tradicinė struktūra įgalina vieno ar kelių individų privilegijuotą žvilgsnį, apverstas panoptikumas neleidžia kurtis privilegijuotai perspektyvai, pakviesdamas visus žiūrovus būti liudininkais“²⁷³. Filme „Rūgštus miškas“ liudininkais tampa ne tik žiūrovai, bet ir kormoranai, nes būtent iš jų perspektyvos yra stebimi ir fiksuojami turistai.

Barzdžiukaitė apverčia antropocentrinę poziciją kitos rūšies labui. Tai yra etinis judesys, išreikštas per filmo struktūrą ir vystomas kitais tiksliais estetiniais sprendimais. Ji nenori kurti aktyvistinio filmo, kuris užverstų žiūrovus dideliais teiginiais, tačiau atgręždama paukščių žiūros tašką į turistus, klausydamasi jų pokalbių ir struktūruodama juos gerai apgalvotu montažu, apsvarsto žmogaus dominuojančią poziciją kitų rūšių atžvilgiu. Filme „Rūgštus miškas“ taip pat labai svarbus garsas. Bardžiukaitė žaidžia su garso lokalizacija vaizdo atžvilgiu. Preciziška choreografija struktūruodama žiūros ir garsinius taškus, ji iš lėto sukuria įspūdį, kad kormoranai iš tiesų klausosi, ką apie juos ir jų įtaką gamtai kalba turistai. Šiuo būdu žiūrovai yra raginami tapatintis ne su turistų balsais, bet su kormoranais arba netgi su medžiais, kurie tyliai dalyvauja ekologiniame trikampyje.

Iki filmų „Animus Animalis“ ir „Rūgštus miškas“ poetinė dokumentika susitelkė į temas, kurių dėmesio centre buvo žmogus: egzistencinius klausimus lydėjo socialinės ir istorinės temos, taip pat asmeninių istorijų vystymas. Kūrėsi kino kalbos įvairovė, šalia poetinės dokumentikos atsirado socialinė ir politinė dokumentika. Bet Žegulytės ir

²⁶⁷ Valiūnaitė, M. Interviu su Aiste Žegulyte, 2020.

²⁶⁸ Derrida, J. *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press, 2008, p. 29

²⁶⁹ Calarco, Matthew. „Identity, Difference, Indistinction“, in *The New Centennial Review*, Vol. 11, No. 2, 2011, p. 58. Available: https://www.jstor.org/stable/41949742?read-now=1&seq=17%252523metadata_info_tab_contents (viewed 15.02.2020.)

²⁷⁰ Freeman, C. P., Tulloch, S. „Was Blind But Now I See: Animal Liberation Documentaries' Deconstruction of Barriers to Witnessing Injustice“, in: Pick, A., Narraway, G. *Screening Nature: Cinema beyond the Human*. New York, Oxford: Berghahn, 2013, p. 114

²⁷¹ Lippit, A. K. *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 169

²⁷² Brasiskis, L., Shpolberg, M. „Icy Water, Acid, and Free Forests: The New Ecocinema from East Central Europe. Interview with Rugile Barzdžiukaitė, Ian Soroka, and Emilija Škarnulytė“, in *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 10, 2020. Available: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/227/489> (viewed 10.10.2020.)

²⁷³ Freeman, C. P., Tulloch, S. „Was Blind But Now I See: Animal Liberation Documentaries' Deconstruction of Barriers to Witnessing Injustice“, in: Pick, A., Narraway, G. *Screening Nature: Cinema beyond the Human*. New York, Oxford: Berghahn, 2013, p. 116

Barzdžiukaitės filmai hibridizuoja dokumentinio kino rūšį, pasitelkdamos su poetinio dokumentinio kino tipu dažnai siejamus instrumentus, bet permąstydamos žmogaus dominavimą kitų rūšių atžvilgiu. Jos sukuria naują jautrumą kitoms gyvybės formoms, apribodamos erdvinę ir laikinę žiūrovo laisvę, perorganizuodamos žiūros taškus, kurie dokumentiniuose filmuose apie gamtą ir gyvūnus dažniausiai priklausydavo žmogui. „Animus Animalis“ ir „Rūgštus miškas“ ne tik atneša naują temą į Lietuvos dokumentinį kiną, bet ir jį hibridizuoja, parodydami, kad konvencionalūs dokumentinio kino elementai gali tapti priemonėmis iškelti klausimą apie galios santykius ir antropocentrizmą ekologinės krizės akivaizdoje. Globalus susidomėjimas šiais dviem filmais įrodo jų formalių sprendimų įdomumą ir temas, peržengiančias lokalų kontekstą ir tradiciją.

2.3. Hibridinės perspektyvos ir praktikos: Emilijos Škarnulytės filmo „Kapinynas“ atvejo analizė

Menininkės ir kino kūrėjos Emilijos Škarnulytės kūryba šios disertacijos rėmuose svarbi ne tik dėl to, kad tarpsta tarp dokumentalumo ir fikcijos, bet ir dėl to, kad kūrėjos darbai eksponuojami ir galerijose, ir kinui skirtuose renginiuose²⁷⁴. Tarpdiscipliniškumas yra Škarnulytės kūrybinės veiklos bruožas – ji kuria video instaliacijas, performansus, kino filmus. Prisimenant Balsom tyrimą apie „dokumentinį posūkį“ – dokumentinių praktikų atėjimą į galerijas ar muziejus ir meninink(i)ų atėjimą į kino teatrus ar festivalius – Škarnulytės darbai tampa svarbiu atveju, kurio analizė gali atskleisti, kaip šis posūkis reiškiasi Lietuvoje. Daugiausia dėmesio skirsiu Škarnulytės ilgametražiam filmui „Kapinynas“ (2022), kuris pasižymi hibridiškumu keliais aspektais: laikiškumas ir erdviškumas bus analizuojami iš postkolonijinės teorijos ir dekolonialumo perspektyvų, taip pat svarbu, kad šiame kūrinyje jungiasi skirtingos kino kalbos išraiškos priemonės ir galiausiai jame kuriama nežmogiška perspektyva, kurią taip pat galima pavadinti hibridiška.

Debiutinį ilgametražį filmą „Kapinynas“ kūrėja kartu su operatoriumi Eitvydu Doškumi filmavo skirtingose vietose – Ignalinos atominėje elektrinėje, Prancūzijos požeminėje atliekų saugykloje, etruskų nekropolijoje, paskendusiamė Bajos mieste. Naudojami kadrai iš Kovarų urano kasyklos, kuri dabar jau yra po vandeniu. Šias vietas sieja daugiasluoksnis laiko suvokimas. Demontuojama Ignalinos atominė elektrinė iškelia poreikį palaidoti galybę atliekų, šias procedūras matome Prancūzijoje – praeitis, dabartis ir ateitis susitelkia aplink šį su žmogaus gyvenimu lyginant amžiną objektą, kai tuo tarpu paskendęs miestas tampa nuoroda ir keliamu klausimu apie žmonių ateitį Žemės planetoje. Škarnulytė pasirenka šias ir kitas vietas ne eklektiškai, bet įgyvendinusi tyrimą, kuris užtruko septynerius metus. Jos susidomėjimas branduoline energija gana asmeniškasis ir jį galima užčiuopti jau pirmajame trumpametražiaame filme „Aldona“ (2013). Jame režisierė filmuoja savo močiutę Aldoną Škarnulienę, kuri 1986 m. pavasarį apako. Gydytojų nuomone, tai atsitiko dėl Černobylio atominės elektrinės sprogimo, Aldonos akių nervai tapo užnuodyti. Šiame filme praeitis ir dabartis taip pat persidengia – Aldona vaikšto po Grūto parką, rankomis liečia sovietmečio skulptūras, bandydama apčiuopti jų reljefus. Trauminė patirtis, kurią atsineša Aldona, susitinka su tos patirties kaltininkais – megalomaniškais Sovietų Sąjungos valdytojais

²⁷⁴ Emilijos Škarnulytės darbai rodyti svarbiausiose meno institucijose, tokiose kaip „Tate Modern“ Londone, „Kunsthau Pasquart“ Šveicarijoje, Nacionalinėje dailės galerijoje Vilniuje, o taip pat prestižiniuose kino festivaliuose – „Visions du Réel“, Tarptautiniame Roterdamo kino festivalyje, Tarptautiniame Kanados dokumentinio kino festivalyje „Hot Docs“.

Leninu ir Stalinu. Škarnulytė fiksuodama postsovietinį palikimą, perkeltą į žaliuojantį mišką, po kurį vaikšto Aldona, tarsi sukuria tarpinę erdvę, kurioje susiduria praeitis ir dabartis. Škarnulytė šią Aldonos kelionę užbaigia jaukiuose namuose, kuriuose dabarties akimirkos ir kasdienybė tampa svarbiausiomis: moteris klausosi knygos per radiją, valo obuolių lupenas nuo stalo. Filmas „Kapinytas“ užmezga dialogą su šiuo asmenišku trumpametražiu filmu, tačiau ilgametražiame filme kuriama bauginanti ir kartu hipnotizuojanti kelionė, apimanti branduolinės energijos ir jos paliekamų pėdsakų temą.

Vėlesniuose Škarnulytės darbuose asmeniška intonacija nunyksta, ją keičia šaltesnis žvilgsnis, panašus į mokslinio pažinimo žvilgsnį. Viename iš interviu menininkė teigia, kad ji „stengiasi į dalykus žiūrėti iš ateities archeologo perspektyvos, reflektuoti retrospektyviai žvelgiant ir stebint Žemę ir pamatyti, kad ribos jau galėjo pasislinkti“²⁷⁵. Taip Škarnulytė kalba apie skirtingų vietovių tyrimus. Jos darbuose sienos tarsi išsitrina. Ateities archeologui dabarties sienos gali nebeturėti reikšmės. Prisimenant dekolonialumo perspektyvą, Škarnulytės darbams tiktų tai, ką Mignolo pavadino „paribių mąstymu / jautimu / darymu“. Atsisiedama nuo dabarties įtvirtintų ribų ar sienų, Škarnulytė kuria naujas sąsajas. Joms įsisteigti reikia perspektyvos iš galimos ateities. Laikas yra centrinė Škarnulytės darbų ašis, leidžianti įsižiūrėti į žmogaus paliktus pėdsakus ir randus Žemėje. Menininkė teigia, kad ji stengiasi „sujungti mitus ar katastrofas tarsi į tinklą arba dialogą. Dirbant su universaliosiomis temomis, man reikia apie jas mąstyti per skirtingas lokacijas“²⁷⁶. Į tinklą arba dialogą menininkė sujungia laiko, nykimo, įsižiūrėjimo į žmogaus ir gamtos santykį temas, apmąstydamą egzistuojančias ribas. Perspektyvą iš ateities ir atsisiejimo žingsnį galima aptikti visuose menininkės darbuose: filmuose „Mirror Matter“ (2018), „Sirenomelia“ (2018), „t 1/2“ (2019), „Deep Point Cloud“ (2019) ar audiovizualinėje instaliacijoje „Sunken Cities“ (2021). Šiems darbams perskaityti galima pasitelkti ir Bachtino pasiūlytą intencionalaus hibrido terminą. Škarnulytės darbuose kuriasi dialogas tarp skirtingų erdvių ir laikų, jie susipina į daugiasluoksnį audinį, kuris nepanaikina nei vieno iš įtrauktų elementų, bet paryškina juos, o taip kuriasi hibridiškumas. Dialogiškai santykiai jungiasi į tinklą, kurį Škarnulytė papildė architektūriniais sprendimais parodose. Tačiau šių darbų hibridiškumas kyla ir iš praktinio aspekto – šiuos darbus galima žiūrėti ir galerijos erdvėje kaip video instaliacijas, bet lygiai taip pat juos būtų galima įtraukti į trumpametražių filmų seansą kino teatre. Žiūrint šiuos darbus drauge dar labiau atsiskleidžia tam tikras prasmų, vietų tinklas, kurį sukuria Škarnulytė. Analizuodamas Škarnulytės vieno

²⁷⁵ Sophie Cavoulacos, Valentine Umansky „Image Tectonics: A Conversation with Emilija Škarnulytė“, <https://post.moma.org/image-tectonics-a-conversation-with-emilija-skarnulyte/>

²⁷⁶ Ibid

kanalo filmą „Sirenomelia“ ir instaliaciją „No Place Rising“, Lukas Brašiškis teigia, kad menininkės kūryboje „jos poetiški, tačiau ir moksliškai pagrįsti filmai sukuria galimybę patirti ne-žmogišką temporalumą, nematomą modernistinę architektūrą ir galios sistemas bei geoinžinerijos procesus“²⁷⁷.

Žvelgiant iš postkolonijinės teorijos perspektyvos, svarbiu „Kapinyto“ elementu tampa erdvė. Ignalinos atominė jėgainė yra sovietmečio palikimas, ji uždaryta dėl išpareigojimų Lietuvai stojant į Europos Sąjungą. Ignalinos AE turėjo galingiausius pasaulyje energetinius reaktorių, kurių galingumas po avarijos Černobylio elektrinėje buvo sumažintas²⁷⁸. Vis dėlto jėgainė neatitiko tarptautinių saugumo reikalavimų ir dėl to jos veikimas 2009 m. buvo galutinai sustabdytas, o demontavimo darbai vyksta iki šiol ir dėl radioaktyvių atliekų gausos vyks dar daug metų. Iš pradžių filmuojamas jėgainės maketas, kurį lydi užkadrinis balsas iš Lietuvos kino studijoje kurto Gedimino Skvaranavičiaus filmo „Laikas neskyla į atomus“ (1984). Kalbama apie žmonių baimę, susijusią su atominė energija. Balsas nukelia į praeitį ir sustiprina pojūtį, kad regime su sovietmečiu susijusią sudėtingą inžinerinę struktūrą, turėjusią ženklinti pažangą ir Lietuvos elektrifikaciją. Nuo maketo pereinama į realias elektrinės patalpas. Lėtais kameros judesiais arba statiškais kadrais „Kapinyne“ fiksuojamas sudėtingas architektūrinis statinys, jo struktūros ir lėtas ardymo procesas, testuojant radioaktyvumą. Ši erdvė tampa skirtingų jėgos galių susidūrimo arena. Pastatyta Sovietų Sąjungos sprendimu, kuomet Lietuva buvo okupuota, ir turėjusi aptarnauti kitas Sąjungos teritorijas, ši jėgainė tampa erdve, kuri liudija kolonijinę praeitį. Šalia Ignalinos pastatomas Sniečkaus vardu pavadintas miestas, dabartinis Visaginas, kuriame apgyvendinti jėgainės statytojai ir darbuotojai, daugiausia atvykę iš skirtingų Sovietų Sąjungos teritorijų. Nors Škarnulytė nesigilina į šiuos socialinius su elektrine susijusius reiškinius, vis dėlto pati Ignalinos AE praeitis susijusi su skirtingų kultūrų koegzistavimu. Jos demontavimo darbai tarsi išardo kadaise įtvirtintą vienos jėgos dominavimą ir daugiakultūrinę patirtį.

Svarbus santykis mezgamas tarp tokios įkrautos erdvės ir garsinio filmo audinio. Muzika filmo medžiagai suteikia bauginančią atmosferą, dažnai į muzikinį audinį įpinamos žodžių, frazių nuotrupos skirtingomis kalbomis. Tačiau labai svarbios atrodo dvi filme panaudotos dainos. Ele Carpenter atliekama „You Can’t Kill the Spirit“, įrašyta CIGEO tyrimų laboratorijoje, lydi lėtą kameros judėjimą per tunelį. Ši folklorinė daina šaltai laboratorijos erdvei suteikia mitologinį sluoksnį. Be to, ją sudaro nuolat kartojami tie patys žodžiai: „You

²⁷⁷ Lukas Brašiškis „Ekofeministinis žvilgsnis į Šaltąjį karą, arba Undinė su kino kamera“, in *Fokuse: moterys Lietuvos kine*, Vilnius: Lapas, 2021, p. 301.

²⁷⁸ <https://www.iae.lt/apie-imone/techniniai-duomenys/69>

can't kill the Spirit, She is like a mountain, Old and strong, She goes on an on and on, She is like a mountain...“²⁷⁹. Pasikartojimas ir žiedinė dainos struktūra kuria rituališkumą, o jos žodžių prasmė tarsi ironiškai nurodo į radioaktyvią dalelę, kuriai palaidoti ir saugoti milijonus metų reikia ypač stiprių ir nepajudinamų struktūrų ir aplinkybių. Antroji daina yra lietuvių liaudies daina „Laidos Saulalė“ (atliekama Onos Sorakienės). Ją girdime, kai ekrane rodomi etruskų nekropolio vaizdai. Šiame epizode kuriamas skirtingų kultūrų dialogas – lietuvių liaudies laidotuvių daina jungiama su antikinės kultūros (etruskų) laidojimo papročiais – taigi peržengiamos laiko ir erdvės ribos. Garsinis filmo audinys sustiprina filmo hibridiškumą.

Vizualinė filmo medžiaga papildoma Mikalojaus Konstantino Čiurlionio paveikslais iš ciklo „Laidotuvių simfonija“. Lėtais kameros judesiais apžiūrimi I, II, IV ir VI paveiksai. Škarnulytė taip užmezga dar vieną dialogą, šįkart su kita medija – tapyba. Įpindama į savo vizualinį audinį Čiurlionio paveikslus režisierė praplečia laidojimo papročių reprezentacijos būdus, o taip pat sustiprina dialogą su lietuvių kultūra.

Svarbu paminėti, kad elementai, kurie naudojami anksčiau paminėtuose trumpametražiuose darbuose atsikartoja ir ilgametražiame Škarnulytės filme „Kapinytas“. Pavyzdžiui, rakursai iš viršaus, kuriuose matome menininkės įkūnijamą plaukiančią undinę, po vandeniu filmuoti kadrai, lėtu kameros judėjimu fiksuojami įvairūs architektūriniai objektai, susiję su moksliniais tyrimais. Tačiau „Kapinyne“ archeologo iš ateities perspektyva papildoma arba pakeičiama nežmogiška perspektyva. Vienos iš filmo gamybos kompanijų „Just a Moment“ pateiktame pranešime spaudai kūrėja teigia: „Mano vaizdų kalboje svarbus bruožas – žmogiškojo požiūrio taško atsisakymas. „Kapinyne“ jį keičia atominės dalelės perspektyva“²⁸⁰. Pirmuosiuose filmo kadruose iš pradžių bendru planu, o vėliau stambiu planu matome įvairias uolienas. Priartėjama tiek, kad uolienos ima atrodyti kaip dalelės. Įžanginiuose kadruose, galima sakyti, pamatome pagrindines filmo „veikėjas“, o vėliau dažniausiai filmuojama tarsi sklendžiant ore – kamera juda lėtai, o statiški kadrai filmuojami iš aukščiau, tarsi iš erdvėje sklendančios dalelės perspektyvos.

Dokumentinė filmo „Kapinytas“ medžiaga pateikiama iš fiktyvios dalelės perspektyvos. Tačiau fiktyvumas kuriamas ir papildant dokumentinę medžiagą keliais fikciniais elementais: undinės figūra ir pitono figūra. Jau minėta plaukianti vandenyje undinė įneša į filmą mitologinį sluoksnį. Nors galbūt nederėtų daryti perskyros tarp dokumentinės medžiagos kaip mokslinio pažinimo perspektyvos ir fiktyvių elementų kaip vaidybinio kino

perspektyvos, vis dėlto naudojama undinės figūra dokumentaliumui suteikia fikcijos sluoksnį. Pati autorė teigia, kad šiuo filmu apmąsto mokslinį progresą, o mokslinis pažinimas gretinamas su mitologiniu. Šis gretinimas sukuriamas per laiko netolydumą, būtent dėl minėtos kuriamos perspektyvos iš ateities: šių dienų žmogiškoji veikla gali atrodyti kaip „moksliniai mitai“²⁸¹. Autorė turbūt turi omenyje, kad tai, kas dabar atrodo kaip mokslškai pagrįstas pasakojimas, ateityje gali tapti mitu. Mokslinio ir mitologinio pažinimo sugretinimas kuriamas per undinės – pusiau žmogaus, pusiau žuvies – figūrą. Režisierė ji buvo svarbi kaip jungiamoji grandis tarp dviejų pasaulių: „tarsi undinės kūnas yra parabolė, jungianti tas abi dalis“.²⁸² Šį režisierės žingsnį galima susieti su Latouro teorija, kurioje kalbama apie hibridus kaip darinius, sujungtus iš modernybėje atskirtų elementų, ir naujo tipo jautrumą. Škarnulytės įkūnyta undinė jau savaime yra hibridas, nes yra žuvies ir žmogaus junginys, bet kartu undinė tampa mokslinio ir mitologinio pasaulių junginys, taigi hibridas, kuriame, žvelgiant iš Latouro pozicijos, jungiasi mokslas ir gamta. Brašiškis undinę Škarnulytės filmuose analizuoja pasitelkdamas Rosi Braidotti teoriją ir teigia, „kad undinės, kaip „organinio monstro“, kitoniškumas patenka į tą ribinę zoną, pasitelkiamą rasizmo, patriarchato, heteronormatyvumo ir kitų atskirties schemų, kuriomis siekiama sužymėti, kas nenormalu, o kas žmogiška, diskursuose. Braidotti pastebi, jog monstras veikia ir kaip Kitas, normalizuojantis savastį, ir kaip hibridas, ardantis subjektų pozicijas, įvardijamas hierarchinio binarinio dualizmo terminais“²⁸³. Taigi per undinės personažę Škarnulytė apsvaisto binarinę logiką grįstas normas ir skirtis bei įprastai kino filmuose konstruojamą žmogišką žiūros kampą.

Ekologinis sąmoningumas – dar viena tema, kuri aptinkama visuose Škarnulytės kūriniuose. „Kapinyne“ ji taip pat svarbi. Galima šį filmą skaityti kaip besigilinantį į antropoceno problematiką. Iš dalelės žiūros kampo žvelgiama į žmonių sukurtas struktūras – Ignalinos atominės elektrinės reaktorius, valdymo pultus, Prancūzijoje požemiuose testuojamas saugyklos. Visos šios struktūros sukurtos tam, kad palaidotų branduolinės energijos atliekas, tai tarsi sarkofagai, kurie turi saugoti pavojingas medžiagas. Svarbus čia tampa ir cikliškumas, kurį Škarnulytė kuria ir savo filmo struktūra, ir dar vienu fiktyviu elementu. Būtent per pitono įvaizdį ji nori sukurti gyvatės, valgančios savo pačios uodegą, metaforą ir konstruoti uždaro rato struktūrą. Praeitį, dabartį ir ateitį tampa ciklo elementais. O prisimenant Latouro ištarą, kad „po kiekvieno perėjimo per ciklą, mes tampame jautresni ir

²⁷⁹ https://womensliberationmusicarchive.files.wordpress.com/2010/10/yourgreenham_song_book.pdf

²⁸⁰ <https://www.bernardinai.lt/menininke-e-skarnulyte-apie-kapinyta-filmo-kurimas-prilygsta-tyrimui/>

²⁸¹ <https://www.facebook.com/watch/?v=3514844795418896> 8:30 min. [žiūrėta 2023-04-14]

²⁸² <https://www.facebook.com/watch/?v=3514844795418896> 10:44 min. [žiūrėta 2023-04-14]

²⁸³ Lukas Brašiškis „Ekofeministinis žvilgsnis į Šaltąjį karą, arba Undinė su kino kamera“, in *Fokuse: moterys Lietuvos kine*, Vilnius: Lapas, 2021, p. 310.

labiau reaguojantys į trapų apvalkalą, kuriame gyvename“²⁸⁴, galima daryti išvadą, kad Škarnulytė siekia paskatinti naują jautrumą ir iškelti ekologinių problemų svarbą. Tačiau ji tai daro nepriekaištaudama. Nors filme yra užrašais perteikiama faktinė informacija, nenaudojami dialogai ir žodžiais neformuluojami jokie teiginiai. Jautrumą siekiama skatinti per vaizdinės ir garsinės medžiagos kuriamą kelionę, kurioje pats(i) žiūrovas(ė) turi ne tik rasti atsakymus, bet ir iššifruoti menininkės keliamus klausimus. Škarnulytės filmai nėra tiesiogiai aktyvistiniai, nes dažniausiai tokiuose dokumentiniuose filmuose svarbiausia yra sukurti įtaigų pasakojimą ir kalbėti iš žmogiškosios perspektyvos. Režisierė renkasi kitą kelią ir eksperimentiniam kinui artimesne kalba skatina pasinerti į jos kuriamą pasaulį ir puoselėti kitokį.

Balsom tyrime, o taip pat ir mano empirinėje dalyje buvo kalbama ir apie kino infrastruktūros ir meninink(i)ų praktikų maišymąsi. Galerijose rodyti Škarnulytės darbai – individualūs kūriniai, kurių prasmei taip pat svarbi ekspozicijos architektūra. Žiūrovai(ės) galėdavo jos kūrinius žiūrėti iš skirtingų kampų, laisvai vaikščiodami po erdvę. Ilgametražio filmo atveju pasikeičia tai, kad Škarnulytė dirba kartu su komanda, o žiūrovai(ės) turi sėdėti vienoje vietoje ir visą kūrinių pamatyti nuo pradžios iki pabaigos. Bet svarbiausia čia skirtingų praktikų sujungimas. Filmą filmavo ne tik pati Škarnulytė ir minėtas Doškus, bet ir Audrius Budrys bei Adamas Khalilas. Montažo režisieriai Mikas Žukauskas ir Darius Šilėnas taip pat daug prisidėjo prie filmo galutinės versijos, ypač prie jo struktūros suformavimo²⁸⁵. Manau, kad „Kapinyne“ sudera skirtingos praktikos – prie Škarnulytės įgytų taktikų kuriant individualius meninius projektus prijungiama labiau kino sričiai būdinga infrastruktūra, kurioje svarbų vaidmenį atlieka ir filmo prodiuseris(ė). Šiuo atveju tai buvo prodiuserė Dagnė Vildžiūnaitė, kuri ėmė dirbti su hibridiniais projektais. Be „Kapinyno“ Vildžiūnaitė prodiuserioja ir kito Lietuvos menininko Deimanto Narkevičiaus debiutinį ilgametražį filmą „Čiulbanti siela“.

3. HIBRIDINIO KINO VIETA KINO FESTIVALIUOSE XXI a.

Paskutinė disertacijos dalis skirta empiriniam hibridinio kino reiškinių tyrimui. Siekiama ištirti hibridinio kino vietą tarptautiniame ir nacionaliniame lygmenyje. Šiam tikslui parankiausia erdvė yra kino festivaliai, kurių veikla ir funkcijos yra integrali lokals ir globalios kino industrijos dalis. Šią dalį sudaro du skyriai – kokybinis hibridinio kino vietos užsienio ir Lietuvos festivaliuose tyrimas ir Vilniaus dokumentinių filmų festivalio atvejo analizė. Šio tyrimo rėmuose kino festivaliai svarbūs ir dėl jų išaugusios reikšmės, gausos bei kino profesional(i)ų tinklaveikos susiformavimo bei išsiplėtusių kino festivalių funkcijų: nacionalinio ir europietiško kino rodymo erdvės, platinimo, gamybos, šiuolaikinio kino procesų formavimo. Visų pirma, būtina įsigilinti į pačių kino festivalių funkcionavimą, tai geriausiai gali atskleisti festivalių studijų kinotyroje apžvalga.

Kino ir televizijos tyrėjas Julianas Stringeris 2003 metais savo disertacijos įžangoje citavo Paulą Willemaną – vieną iš pirmųjų autorių, atkreipusių dėmesį į kino festivalius. Pastarasis 1981 metais žurnale „Framework“ išsakė mintį, jog festivalių vaidmuo iki šiol nėra atitinkamai tyrinėjamas. Pasak Stringerio, kino festivaliai turėtų tapti integraliu kinotyros objektu, bet šis procesas vyksta labai lėtai. Jo teigimu, „nors festivaliai egzistavo nuo 4-ojo dešimtmečio, jų svarba ir matomumas išaugo per paskutiniuosius XX a. dešimtmečius“²⁸⁶. Stringerio disertacijos tikslas – paskatinti akademinę diskusiją, kuri leistų kino festivalius tyrinėti iš įvairių perspektyvų. Stringeris teigia, kad „šiandien kino festivaliai sudaro vieną iš pagrindinių institucijų, per kurią šiuolaikinis pasaulio kinas cirkuliuoja ir yra suprantamas. Dėl to vienas istorinių akademinių tyrimų tikslų turėtų būti atskleisti organizacinę festivalių logiką ir kino festivalių kaip institucijos veiklą, ir daryti tai empiriniais tyrimais“²⁸⁷. Ši situacija per paskutinį dešimtmetį itin pasikeitė. Galima teigti, kad šiuo metu festivalių tyrimai yra viena iš sparčiausiai augančių akademinių kino studijų temų. Tai galėjo nulemti keletas priežasčių: viena vertus, nuo 2000-ųjų metų festivalių skaičius išaugo tiek, kad šiuo metu kalendoriuje nėra dienos, kad kur nors pasaulyje nevyktų kino festivalis. Antra vertus, tai lėmė ir nuoseklus kelių kinotyrinink(i)ų įdirbis – jau minėta Stringerio disertacija, Thomas Elsaesserio straipsnis „Kino festivalių tinklas: Naujos kino Europoje topografijos“ (2005), Marijke de Valck monografija „Kino festivaliai“ (2007)²⁸⁸. Viena iš svarbiausių iniciatyvų, subūrusių daugiau

²⁸⁴ Bruno Latour, *Facing Gaia*. Cambridge: Polity Press, 2017, p. 380

²⁸⁵ <https://www.facebook.com/watch/?v=3514844795418896> [žiūrėta 2023-04-14]

²⁸⁶ Julian Stringer, „Regarding Film Festivals: Introduction“, in *The Film Festival Reader*. London: University of St. Andrews Print & Design, 2013, p. 59.

²⁸⁷ Ibid, p. 62.

²⁸⁸ Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

tyrėjų į vieną lauką – Dinos Iordanovos nuo 2009 metų pradėta leisti knygų serija „Kasmetiniai kino festivalių leidiniai“ („Film Festival Yearbooks“).

Spartus dokumentinių kino festivalių augimas ir dėmesio dokumentikai padidėjimas įvairių tyrėjų datuojamas nuo 2000-ųjų metų²⁸⁹. Festivalių tyrimuose daugelis autorių remiasi Marijke de Valck išskirtais trimis festivalių raidos etapais: 1932–1968 – festivaliai buvo pasitelkiami kaip kultūrinės diplomatijos erdvė; 1968–1980 – „programos sudarytojų era“, kuomet festivaliai organizuojami nepriklausomai; 1980–šiandien – „direktorių era“, kuomet festivaliai tapo institucionalizuoti ir orientuoti į profesionalus, įjungdami industrijos veiklas į savo programas²⁹⁰. Vallejo pastarąją dar įvardija industrijos era.²⁹¹ Analizuodama dokumentinių kino festivalių istoriją ir vystymąsi ji teigia, kad dokumentinių kino festivalių raida panaši į bendrųjų festivalių raidą, tačiau išsiskiria tuo, kad nuo 2000-ųjų metų dokumentinių festivalių skaičiaus augimas ženkliai pralenkia bendrųjų festivalių augimą. Tyrėja išskiria ketvirtąją raidos fazę: „kuomet dokumentinio kino festivalių modelis išsiplečia globaliai, sukurdamas dinamiką, kuri išplečia kanoną“²⁹². Svarbu pažymėti, kad panašūs pokyčiai vyksta ir Lietuvoje. Kino festivaliai ėmė kurtis atgavus Nepriklausomybę, po 1990-ųjų metų, tačiau perėjo per minėtas fazes žymiai greičiau, taigi neatitinka de Valck ar Vallejo pasiūlytų laiko rėžių. Šių tyrėjų įžvalgos yra labai svarbios, bet vis dėlto jos iš dalies tinka tik Vakarų Europos kontekstui. Kadangi Lietuva ilgą laiką buvo okupuota Sovietų Sąjungos, čia negalėjo vykti analogiški Vakarų Europai kino kultūros procesai. Vieno Lietuvos dokumentinio kino festivalio atvejo analizė parodys, kaip per trumpą laiką formavosi dokumentinio kino kultūra ir kaip šiuo metu iš dalies patiria hibridizaciją.

1947 m. Edinburge įvyko pirmasis Tarptautinis dokumentinio kino festivalis, kurį inicijavo Johnas Griersonas. Festivalis buvo atidarytas su dviem skirtingais filmais – Georges Rouquiero „Farebikas arba keturi sezonai“ („Farrebique ou Les quatre saisons“, 1946) ir Roberto Rossellini „Paisa“ („Paisà“, 1946). Pasak Vallejo, „pirmojo dokumentinė charakteristika ir antrojo hibridiškumas – su Neorealizmu vaidybiniai filmai grąžino susidomėjimą faktiškumu – pademonstravo tikrovės kino (angl. cinema of the real) svarbą, kuri išliko festivalio priešakyje 5-ajame dešimtmetyje“²⁹³. 6-ajame dešimtmetyje Edinburgo

festivalis atsisako žodžio dokumentinis ir praplečia programos sudarymo kryptį. Nors ir ne itin sparčiai, dokumentiniam kinui skirti renginiai pamažu kuriasi skirtinguose žemynuose. Bet didžiuosiuose bendriniuose kino festivaliuose dokumentika dažniausiai likdavo programų paraštėse. Svarbi Vallejo įžvalga, kad kai tik dokumentinis kinas įgavo rūšinį apibrėžtumą, prie kurio prisidėjo pirmojo festivalio rengėjai Paul Rotha ir Johnas Griersonas, ėmė atsirasti naujų festivalių, tačiau nepaisant „savo statuso kaip atskiros kino formos įgavimo, dokumentika – ir jos rodymo vietos – liko antrarūšėmis“²⁹⁴. Toks dokumentinių filmų ir dokumentikai skirtų kino festivalių marginalizavimas lėmė ir tai, kaip buvo rašoma kino istorija ar kokie filmai patekdavo į kino kritik(i)ų ar tyrėjų akiratį. Kino rodymo praktikų tyrimas gali atskleisti, kaip formuojasi naujos tendencijos, kurios dažnai imamos vadinti „naujomis bangomis“. Būtent dėl šios priežasties svarbu ištirti skirtingo pobūdžio kino festivalius ir kaip juose buvo sutinkamas hibridinio kino reiškiny.

Hibdrinis kinas per pastarąjį dešimtmetį nulėmė didelius pokyčius dokumentinių kino festivalių sferoje, pavyzdžiui: Niono kino festivalyje „Visions du Réel“²⁹⁵, Marselio kino festivalyje „FIDMarseille“²⁹⁶. Šie du festivaliai savo pavadinimuose atsisako žodžio dokumentinis. Ši kintanti praktika keičia ne tik estetinės analizės tradiciją, bet ir pačią kino industriją bei auditorijos santykį su kinu. Taigi šis tyrimas taip pat įsilietų į dar tik besivystančius festivalių tyrimus tarptautinėse kino tyrėjų bendruomenėse.

Empirinio tyrimo metodologija

Vis daugiau dėmesio skiriama ne tik kino festivalių, kaip įtakingo tinklo bei institucinio lygmens, supratimui ir atskirų festivalių atvejų analizėms, bet metodologinėms prieigoms ir skirtingoms kino festivalių funkcijoms. Kadangi kino festivalių tyrimai gana nauja kino tyrimų sritis, natūralu, kad metodologija dar tik formuojasi. Skadi Loist knygoje „Kino festivaliai. Istorija, teorija, metodas, praktika“²⁹⁷ teigia: „metodologinės prieigos, net jeigu jos retai išsamiai aptariamoms kaip teorinis pagrindas, taip pat remiasi skirtingų disciplinų ir tyrimų mokyklomis: nuo dalyvių stebėjimo ir (auto)etnografijos iki kokybinių metodų, tokių kaip tekstinė ar diskurso analizė, interviu medijų industrijų tyrimuose iki kiekybinių duomenų

²⁸⁹ Vallejo, A. „The Rise of Documentary Festivals: A Historical Approach“, in *Documentary Film Festivals Vol. 1*, London: Palgrave Macmillan, 2020, p. 77

²⁹⁰ Marijke de Valck 2007, 2012

²⁹¹ Vallejo, A. „Introduction to Part II, Vol. 1: Mapping the History of Documentary Film Festivals“, in *Documentary Film Festivals Vol. 1*, London: Palgrave Macmillan, 2020, p. 64

²⁹² Vallejo, A. „The Rise of Documentary Festivals: A Historical Approach“, „“, in *Documentary Film Festivals Vol. 1*, London: Palgrave Macmillan, 2020, p. 78

²⁹³ Ibid, p. 80

²⁹⁴ Ibid, p. 80

²⁹⁵ Toliau naudojamas tik sutrumpintas pavadinimas „Visions du Réel“

²⁹⁶ Toliau naudojamas tik sutrumpintas pavadinimas „FIDMarseille“

²⁹⁷ De Walck, Marike; Kredell, Brendan; Loist, Skadi. *Film Festivals. History, Theory, Practice*. London, New York: Routledge, 2016.

rinkimo ir statistikos analizės vadyboje“²⁹⁸. Taigi, kino festivalių vaidmuo ir funkcijos, o taip pat ir kino reiškiniai, susiję su kino industrija, tyrinėjami įvairiais metodais, ateinančiais iš skirtingų humanitarinių ar socialinių disciplinų.

Šioje disertacijoje kino festivalių empirinis tyrimas pasitelkiamas ištirti hibridinio kino vietą ir paties termino vartojimo ar nevartojimo priežastis. Metodologiniai įrankiai pasitelkiami remiantis kitų panašių tyrimų pavyzdžiais. Christine Cornea teigia, kad „būtent interviu metodo naudojimas vis dažniau sutinkamas kino ir televizijos studijose“²⁹⁹. Ankstesniuose akademik(i)ų darbuose dažniau buvo remiamasi antriniais šaltiniais³⁰⁰ – žurnalistų(čių) ar kritik(i)ų parengtais interviu publicistinėje spaudoje, tačiau vis dažniau mokslininkai(ės) savo tyrimuose patys / pačios atlieka interviu su režisieriais(ėmis), prodiuseriais(ėmis), aktoriais(ėmis) ar kitų profesijų atstovais(ėmis), taigi ima dirbti su pirminiais šaltiniais. „Kinotyroje kokybiniai tyrimai, interviu dažniausiai naudoti auditorijų tyrimams“³⁰¹, bet vis dažniau šis įrankis moksliniuose kino tyrimuose pasitelkiamas ne tik konkrečių kino režisierių kūrybinio kelio analizei arba socialinių kino ar televizijos aspektų tyrimams, bet ir kino kultūros ar industrijos reiškiniams suprasti. Kino festivalių tyrimams, ypač kai objektas yra programų sudarymas ar kuravimas, šis metodas taip pat produktyviai pritaikomas. Interviu metodas tinka šiai disertacijai, nes tiriamas kino reiškinys yra naujas, o termino hibridinis kinas vartoseną nėra išsamiai aptarta moksliniuose tyrimuose. Interviu su festivalių meno vadovais(ėmis) ir programų sudarytojais(omis) tampa vienu iš pagrindinių šaltinių, siekiant atskleisti termino „hibridinis kinas“ vietą, jo vartoseną ir su tuo susijusius pokyčius kino industrijoje.

Vienas iš svarbių metodologinių aspektų – analizuojamų festivalių ir respondentų atranka. Kino festivaliai skiriasi savo dydžiu, įtakingumu ir profiliais, kurie dažnai nulemia ir atrankos kriterijus. Taip pat skiriasi bendruomenės, kurios ilgainiui susiformuoja aplink atitinkamus festivalius. Hibridinio kino tyrimo rėmuose svarbu apklausti skirtingų kino festivalio tipų atstovus(ves): bent keletą A klasės³⁰² festivalių, skirtingų savo profiliais dokumentinio kino festivalių, keletą festivalių, kuriems nėra svarbūs premjeros statusai (jie vadinami festivalių festivaliais) bei festivalių, kurie susitelkia į eksperimentinio ar

²⁹⁸ Skadi Loist „Introduction“, in *Film Festivals. History, Theory, Practice* (ed. De Walck, Marijke; Kredell, Brendan; Loist, Skadi), London, New York: Routledge, 2016, p. 119

²⁹⁹ Christine Cornea, „Introduction. Interviews in Film and Television Studies“, in *Cinema Journal*, Vol. 47, No.2 (Winter, 2008), p. 117. Available: <https://www.jstor.org/stable/30137705> [žiūrėta: 2020-04-14].

³⁰⁰ Ibid, p. 117.

³⁰¹ Ibid, p. 118.

³⁰² Terminas „A klasės festivaliai“ dažnai nurodo į FIAPF akredituotus festivalius, bet jais neapsiriboja. Šis terminas, vartojamas kitų kino festivalių tyrėjų ir kino festivalių tyrimuose, yra jau įsitvirtinęs kaip tinkamas festivalių skirstymas pagal skirtingus įtakos lygmenis.

meninink(i)ų kuriamo kino rodymą. Termino analizei pasirinkti tik Europoje rengiami kino festivaliai dėl jų panašios struktūros bei įtakų vienas kitam. Kadangi svarbiausia šioje disertacijoje ištirti Lietuvos dokumentinio kino pokyčius, pasirinkta apklausti didžiausio kino festivalio Lietuvoje – Vilniaus tarptautinio kino festivalio „Kino pavasaris“ programos sudarytoją, Žmogaus teisių dokumentinio kino „Nepatogus kinas“ direktorių, Tarptautinio Kauno kino festivalio vadovę. Vilniaus dokumentinių filmų festivaliui tirti apklaustos trys dalyvės – dabartinė festivalio direktorė, festivalio įkūrėja ir buvusi ilgametė festivalio programos sudarytoja. Tiriami ir užsienio, ir Lietuvos festivaliai, o jų palyginimas suteikia išsamesnę kino kultūros Lietuvoje analizę.

A klasės festivaliai, tokie kaip Kanų kino festivalis ar Berlyno kino festivalis, yra svarbūs, nes jų įtaka didžiausia formuojant šiuolaikinio kino tendencijas. Kanai pasirinkti kaip svarbiausias kino renginys Europoje, nuo kurio dažniausiai prasideda naujas kino sezonas, Berlyno kino festivalis – kaip svarbiausias socialiai ir politiškai angažuito kino renginys, neseniai pradėjęs rengti drąsioms kino formoms skirtą konkursinę programą „Encounters“. Dokumentinių filmų festivaliai turi savo hierarchiją ir galią išryškinti, kas vyksta šiuolaikiniame dokumentiniame kine. Šiam tyrimui svarbiausi yra tie festivaliai, kurie XXI a. antrajame dešimtmetyje svarstė pakeisti arba pakeitė savo pavadinimus – pasirinktas Tarptautinis Marselio kino festivalis (FIDMarseille). Tarptautinis Kopenhagos dokumentinio kino festivalis (CPH:DOX) pasirinktas dėl savo politinio angažuotumo ir atviro požiūrio į dokumentikos formą.

Svarbu pažymėti, kad per pastaruosius kelerius metus itin keitėsi kai kurių festivalių programos sudarytojų komandos, iš vieno festivalių jie perėjo į kitus arba pasitraukė į kitas veiklas. Atsižvelgiant į tiriamo objekto periodizaciją, įtraukiami ir tie kino profesionalai(ės), kurie(os) galbūt nebeužima atitinkamų pareigų, bet 2000–2022 m. dirbo tyrimui svarbiuose kino renginiuose.

Pasirinktas kokybinis tyrimas vykdomas atliekant pusiau struktūruotus individualius interviu. Interviu duomenys transkribuoti ir išanalizuoti klasikinės Virginia Braun ir Victoria Clarke teminės analizės metodu³⁰³. Nors šis klasikinis metodas taikomas psichologijos studijose, jo adaptavimas kino tyrimams leidžia į tiriamą reiškinį pažiūrėti labai detalai ir pateikti gilią jo analizę.

³⁰³ Virginia Braun, Victoria Clarke „Using thematic analysis in psychology“, in *Qualitative research in psychology*, 3 (2), 2006. Available online: <http://dx.doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>

Hibridinio kino vietai ir santykio su kino industrija analizei kokybinis tyrimas atrodo tinkamas dar ir dėl to, kad, viena vertus, tai gana panašaus pobūdžio tyrimas kaip ir auditorijos santykis su kino filmais ar tam tikrų kino filmų poveikio visuomenei tyrimai, kita vertus, festivalių meno vadovai(ės), programų sudarytojai(os) ar nepriklausomi kuratoriai(ės) tiesiogiai prisideda prie naujų reiškinių kino kultūroje formavimo atrinkdami, kas bus įtraukta į jų programas, o taip pat paveikdami tolesnę kino rodymo, informacijos sklaidos bei gamybos grandinę.

Pagrindinis kokybinio tyrimas tikslas – ištirti termino „hibridinis kinas“ vartoseną, dokumentinio kino kanoną keičiančių filmų vietą kino festivaliuose ir su tokiu kinu susijusius pokyčius kino kultūroje.

Antra šio tyrimo dalis – pirmojo dokumentinių filmų festivalio Lietuvoje – Vilniaus dokumentinių filmų festivalio (VDFF) – atvejo analizė. Šios dalies tyrimo tikslas – ištirti pokyčius Lietuvos dokumentinio kino kultūroje, susitelkiant į šio festivalio raidą. Atvejo analizė yra gana populiarus metodas kino festivalių tyrimuose. Šiuo metodu tiriami atskiri festivaliai, jų istorinė, politinė, kultūrinė reikšmė lokaliame ir globaliame kontekste, taip pat jų funkcijos ir įtakos kino kultūrai. VDFF atvejo analizei atlikti taip pat pasitelkiami trys pusiau struktūruoti interviu, kuriuos atlikau bendrame tyrime, bet pridėjau papildomus klausimus festivalio atstovėms. Atlikta išsami katalogų analizė. Kataloguose analizuojama ne tik filmų programa, bet daug dėmesio skiriama įžanginiams rengėjų tekstams bei kitiems specialiai katalogams užsakytiems tekstams.

Tyrėjos pozicija

Svarbu paminėti, kad pradėjusi šį tyrimą dar dirbau Vilniaus tarptautiniame kino festivalyje „Kino pavasaris“ ir užėmiau meno vadovės poziciją. Dina Iordanova knygoje „The Film Festival Reader“, remdamasi Stringerio pasiūlyta skirtimi, padalina tekstus pagal tyrėjų tipą: festivalių stebėtojai (angl. observers) ir festivalių „vidiniai“ žmonės (angl. insiders)³⁰⁴. Pradėjusi šį tyrimą buvau „vidiniu“ festivalio žmogumi, buvau gerai susipažinusi su kino festivalių vidiniais procesais ir struktūra. Manau, kad tai man leido lengviau pasiekti respondentus bei juos geriau suprasti ir tikslingai atsirinkti festivalius. Pradėjus duomenų analizę jau nebedirbau meno vadove ir tai man padėjo išlikti nešališkai, nors lygindama Lietuvos ir užsienio kuravimo praktikas įterpia ir savo pačios patirtį.

³⁰⁴ Iordanova, D. „Introduction“, in *The Film Festival Reader*, London: University of St. Andrews Print & Design, 2013. p. 3.

Kokybinio tyrimo etika

Remiantis kokybinių tyrimų praktika, didelis dėmesys skirtas dalyvių apsaugai ir etiškam santykiui išlaikyti. Su visais dalyviais susisiečiau informuodama juos, kad interviu rengiu savo tyrimui apie besitrinančias ribas tarp kino rūšių ir hibridinį kiną. Po interviu susisiečiau su kiekvienu dalyviu asmeniškai atsiklausti, ar galiu naudoti jų vardus ir pavardes bei cituoti jų išsakytas mintis. Leidimai naudoti interviu išsakytas mintis buvo suteikti elektroniniais laiškais arba žinutėmis socialiniame tinkle „Facebook“. Dėl to galiu pateikti baigtinį dalyvių sąrašą su jų atstovaujama festivaliais ir duomenų analizėje įvardinti, kas išsako atitinkamas mintis ir pozicijas. Svarbu paminėti tai, kad tam tikrą įtaką dalyvių atsakymams galėjo turėti jų užimamos pareigos. Ši sąlyga man, kaip tyrėjai, buvo aiškiai suvokiama, todėl duomenų analizėje bandoma išlikti sąžiningai prieš dalyvių išsakytas pozicijas, turint galvoje tai, kad jie reprezentuoja atitinkamas institucijas.

Tyrimo uždaviniai

1. Pasirinkus skirtingų profilių kino festivalius ištirti, kokią vietą užima į vieną kino rūšį (vaidybinis, dokumentinis, eksperimentinis, animacinis) neišsitenkantys filmai, kaip jie yra įvardijami šių festivalių atstovų;
2. Išanalizuoti, kaip filmai, neišsitenkantys į dokumentinio, vaidybinio, eksperimentinio ar animacinio kino kanoną veikia kino industriją, o kaip pastaroji lemia šių filmų sukūrimo ir platinimo mechanizmus.

Hibridinis kinas – tyrimo temos ir potėmės

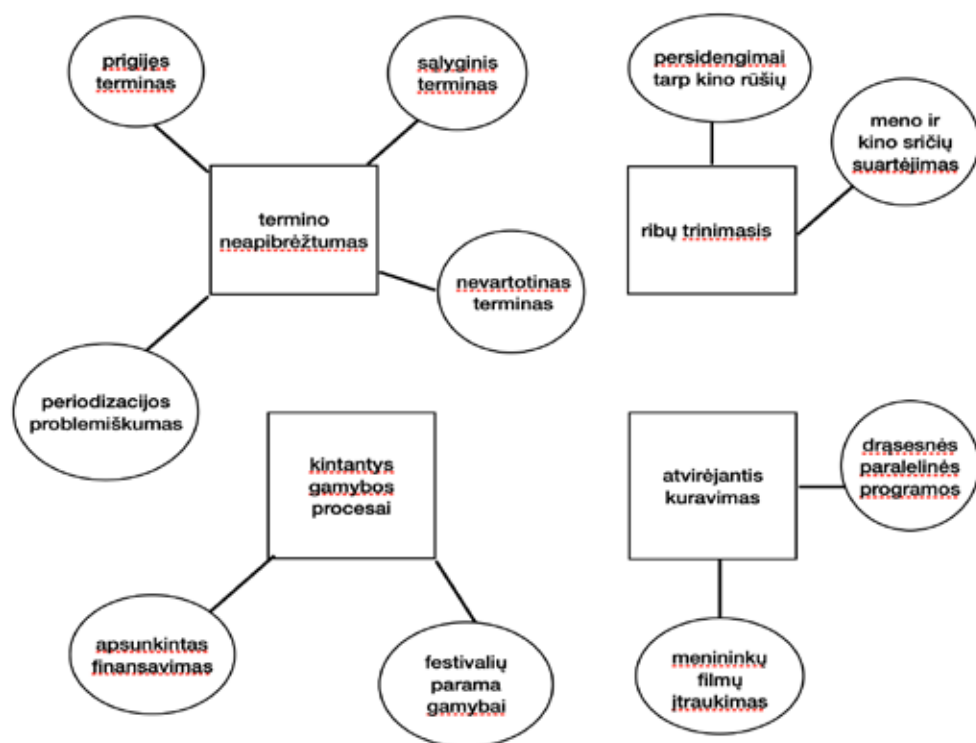
Kino festivalių direktoriai(ės), meno vadovai(ės) ir programų sudarytojai(os) yra tie kino industrijos atstovai(ės), pro kurių akis keliauja didžioji pagaminamų filmų dalis. Jie / jos atsakingi(os) už filmų atranką, o taip šių profesijų atstovai(ės) prisideda prie kanono formavimo, nes nulemia, kokie filmai konkrečiais metais bus rodomi didžiuosiuose ekranuose, kokios tendencijos formosis. Empiriniame tyrimui pasirinkti skirtingų kino festivalių užsienyje ir Lietuvoje direktoriai(ės), meno vadovai(ės) ir programų sudarytojai(os). Svarbiausi kriterijai buvo atstovaujama festivalių įvairovė, profesionalų ilgametė patirtis kino srityje ir rodymą apsprendžiančių profesijų įvairovė. Atliktas kokybinis tyrimas sudarytas iš vienuolikos pusiau struktūruotų interviu, kurie transkribuoti ir duomenys apdoroti teminės analizės principu.

Atlikus teminę duomenų analizę išskyriau keturias pagrindines temas ir po keletą potemių kiekvienai temai (grafikas Nr. 1). Pirmąją temą – termino neapibrėžtumas – išskaidžiau į keturias potemes: a) prigijęs terminas; b) sąlyginis terminas; c) nevartotinas

terminas; d) periodizacijos problemiškas. Antrąją temą – ribų trinimasis – į dvi potemes: a) persidengimai tarp kino rūšių; b) meno ir kino sričių suartėjimas. Trečiąją temą – atvirėjantis kuravimas – į dvi potemes: a) drąsesnės paralelinės festivalių programos; b) meninink(i)ų filmų įtraukimas. Antrąją ir trečiąją temas pristatau viename šios dalies skyriuje, nes tarp jų yra glaudus ryšys, kurį bandysiu tame skyriuje parodyti. Paskutinė tema – kintantys gamybos procesai – taip pat turi dvi potemes: a) apsunkintas finansavimas; b) festivalių parama gamybai. Duomenų analizę pristatysiu iliustruodama dalyvių pasisakymais. Kai kurios temos ir potėmės buvo būdingos daugeliui dalyvių, kelios yra vos kelių dalyvių pasisakymuose, bet šiam tyrimui ypač aktualios, tad rėmiausi ne kiekybiniu, bet kokybiniu kriterijumi ir siečiau išplėtoti tyrimo klausimui svarbiausių aspektų analizę.

Nors šio tyrimo ašies smaigalyje yra termino „hibridinis kinas“ vartoseną ir jo apibrėžtys, svarbus aspektas tampa ir palyginimas užsienio profesional(i)ų praktikų su Lietuvoje dirbančiais profesionalais(ėmis) – šis aspektas bus paliečiamas kiekvienos temos aptarime.

Grafikas Nr. 1



3.1. Hibridinių filmų kuravimas užsienio ir Lietuvos kino festivaliuose

Daugelis tyrimo dalyvių, dirbančių užsienio festivaliuose, savo karjeros pradžia laiko kino žiūrėjimą nuo ankstyvo amžiaus – ėjimą į kino teatrus, kino klubų organizavimą. Ankstyvas domėjimasis kinu nulėmė specialybės pasirinkimą ir tolesnį profesinį kelią. Nors ne visi dalyviai baigė kino studijas, visų dalyvių išsilavinimą galima apibendrinti kaip humanitarinį išsilavinimą, kuriame vyrauja filosofija, politikos mokslai, menotyros studijos ar tiesioginės kino studijos. Visiems dalyviams kino programų kuravimas šiuo metu yra pagrindinė jų profesija, t. y. darbas pilnu etatu. Dalyviams iš Lietuvos būdingas panašus išsilavinimas, su tam tikromis išimtimis: „Nepatogaus kino“ direktorius Gediminas Andriukaitis baigė teisės studijas, o Vilma Levickaitė, VDFF direktorė, baigė kultūros vadybos studijas. Analizuojant užsienio ir Lietuvos kino profesional(i)ų karjeros kelią, išsiskyrė Lietuvoje dirbančiųjų motyvacija. Keletas respondentų savo pradėtas veiklas kildina ne tik iš domėjimosi ir aistros kinui, bet ir iš to, ko trūksta Lietuvos kino kultūroje. Viena iš svarbiausių priežasčių buvo įvardintas Lietuvos kino kūrėjų filmų trūkumas kino teatruose (Živilė Pipinytė, kino kritikė; Ilona Jurkonytė, festivalio meno vadovė). Šis aspektas išryškėjo dalyvių, kurie pradėjo dirbti kino srityje iškart po Nepriklausomybės atgavimo ir pirmajame XXI a. dešimtmetyje, atsakymuose. Festivalio „Nepatogus kinas“ direktoriaus motyvacija buvo žmogaus teisių temų populiarinimas, bet po kelerių metų darbo festivalyje taip pat pastebėtas Lietuvoje sukurtų dokumentinių filmų politinėmis temomis stygius.

Kaip jau minėjau rezultatų pristatyme, išskyriau keturias pagrindines temas ir dešimt potemių. Jas nuosekliai ir aptarsiu atskiruose skyriuose. Svarbu paminėti, kad terminologijos tema pasirodė svarbesnė dalyviams iš Lietuvos, užsienio profesionalai mažiau akcentuoja terminologijos problematiką. Dėl šios priežasties dalis interviu medžiagos taip pat panaudojama ir kitoje šio skyriaus dalyje, skirtoje VDFF atvejo analizei, kur bus daugiau kalbama apie dokumentinio kino įvardinimo problematiką ir kino kultūros hibridizaciją. Norėčiau daryti prielaidą, kad Lietuvoje dar tik įsitvirtinant kinotyrai, terminologijos klausimai kino profesionalams(ėms) yra žymiai problematiškesni, nes nuoseklaus žodyno kūrimas Lietuvoje dar tik įsibėgėja.

3.1.1. Termino „hibridinis kinas“ neapibrėžtumas

Išanalizavusi duomenis pastebėjau, kad ryškiausia tema yra termino „hibridinis kinas“ neapibrėžtumas, tad šiame skyriuje plačiau išanalizuosiu termino ir jo vartosenos

problematiką. Svarbu paminėti, kad empiriniame tyrime susitelkiau į terminą „hibridinis kinas“, o teorinėje dalyje tyrinėsiu hibridiškumo sampratą skirtingose prieigose ir tik po to susiesiu su hibridiniu kinu. Tačiau interviu metu buvo suteikiama pakankamai erdvės atsirasti ir platesnei hibridiškumo sampratai. Pagrindinės temos analizėje išryškėjo trys potėmės: 1) terminas suprantamas kaip prigijęs; 2) terminas suprantamas ir vartojamas labai sąlyginai, priklausomai nuo konteksto ir komunikacijos aplinkybių; 3) terminas nevartotinas.

Pirmoji mano išskirta potėmė – hibridinis kinas kaip terminas, įsitvirtinęs ir suprantamas kaip skirtingų kino rūšių junginys – matoma daugelio dalyvių atsakymuose, nors kiekviename jų įžvelgiau tam tikrų vartosenos skirtumų. Kai kuriems šis terminas nekelia jokių klausimų ir yra pasitelkiamas praktikoje, kitiems tai yra priimtinas terminas, bet nevartojamas jų praktikoje. „Taip, mes vartojame šį terminą savo festivalyje jau kurį laiką, vėlyvaisiais 2000-aisiais, kai hibridinis kinas pelnė kritinį pagreitį, ir buvo pakankamai filmų, kurie patraukė auditorijos, kritik(i)ų ir kuratorių dėmesį“ (Mads Mikkelsen, programos sudarytojas). „Aš manau, kad hibridinio kino sąvoka gal jau įsitvirtinusi“ (Gediminas Andriukaitis, festivalio direktorius). Kitų dalyvių, sutinkančių su terminu, pozicijos remiasi tuo, kad nėra geresnio termino: „Mes nevartojame, bet sutikčiau, nes nežinau geresnių alternatyvų“ (Vilma Levickaitė, festivalio direktorė). „Taip, aš galiu vartoti bet kokią terminą, man tai nesvarbu <...> Žmonėms reikia kažko. Turiu galvoje, kokios opcijos? Ar yra geresnis terminas?“ (Mark Peranson, programos vadovas).

Markas Peransonas teigia, kad jei žmonės supranta, ką jis turi galvoje, sakydamas hibridinis kinas, tai nėra taip svarbu, ar iš akademinės pusės būtų kokia nors kritika šiam terminui. Pusia juokais jis sako: „kūrybinė ne-fikcija (angl. creative non-fiction), kaip jums šitai?“ Kita dalyvė taip pat išsako poreikį įvardinti: „Manau, kad žmonėms, o ypač mokslininkams, vis tiek reikia viską sudėti į lentynas“ (Sonata Žalneravičiūtė, buvusi programos sudarytoja). Herbas Shellenbergeris savo kuratorinėje praktikoje ir tekstuose nevartoja hibridinio kino sąvokos, tačiau pripažįsta ją ir apibrėžtą kaip dokumentinio ir vaidybinio kino bruožus jungiančius kūrinius. Jis savo praktikoje vartoja „doc-fiction“, o kartais išplėstą apibūdinimą „dokumentinė forma, sujungta su suvaidintomis arba sukurtomis scenomis“. Taigi sutinkančių su termino vartojimu vienas iš esminių bruožų yra alternatyvos nebuvimas.

Antroji potėmė – sąlyginis terminas – ryškiausiai atsiskleidė dviejų dalyvių atsakymuose. Sąlygiškumas suprantamas keliais aspektais – arba ši sąvoka yra perdėm priklausanti nuo konteksto ir dėl to neturinti vieno tikslaus apibrėžimo, arba ji dar nėra pažįstama žiūrovams(ėms) ir ne kino srities profesionalams(ėms). Sąlyginio termino

vartojimas tampa problemiškas ir reikalauja iš programos sudarytojų papildomos refleksijos. „Tai praktiškas terminas, aš galiu su juo sutikti priklausant nuo konteksto, t. y. jei jis skirtas supratimui ar identifikavimui didelės apimties praktikų tam, kad išlaikytų tolesnę diskusijos eigą“. (Paolo Morreti, meno vadovas). Bet toliau jis patikslina, kad jo nuomone šis terminas yra miglotas, nes „tam tikru aspektu visi filmai gali būti apibūdinti kaip hibridiniai“ (Paolo Morreti, meno vadovas). Vis dėlto svarbiausia Morreti įžvalga, kalbant apie termino vartojimą, yra ta, kad šis žodis yra „moksliškai netikslus“ ir kad jis jį gali trumpam priimti diskusijoje, bet pabrėžia, kad jo reikšmė kinta nuo konteksto. Pavyzdžiui, vienais metais „kalbėti apie hibridinius filmus FIDMarselyje, IDFA’oje, Cinema du Reel ar Berlnalės „Forume“ galėjo reikšti absoliučiai skirtingus dalykus“. (Paolo Morreti, meno vadovas)

Kitokį sąlyginį sąvokos vartojimą išskyrė programos sudarytoja Račaitytė. Ji teigia, kad tikrai ją vartoja, bet priduria: „Klausimas yra, ar ji įsigalėjusi kaip terminas, kuris jau aiškiai kalbėtų žiūrovams“. Būtent dėl to, kad programos sudarytoja abejoja, ar žiūrovams(ėms) šis terminas aiškiai iškomunikuotų norimą žinutę, ji terminą apriboja subjektyviuose pasisakymuose, pavyzdžiui, asmeninėse citatose, kurios yra rašomos šalia filmo aprašymo. Be to, Račaitytė taip pat kalba apie tai, kad kartais „atsiduri labai neaiškioje teritorijoje, kur yra truputį neaišku, kada tu jau gali klijuoti tą etiketę, kada negali“ ir priduria, kad „kiekvienais metais su koku vienu ar dviem filmais mes patenkam į tokią truputį keblią teritoriją“. Sąlyginį termino naudojimą nulemia tai, kad nėra įsitvirtinusio šio termino apibrėžimo. Tarsi yra suprantama, kai komunikuojama su kino profesionalais, apie ką kalbama, ypač, kai kalbama apie konkrečius filmus, bet jo vartojimas komunikacijoje žiūrovams(ėms) arba nurodant prie konkrečių filmų, atrodo keblus ir dažnai keliantis klausimų.

Trečioji potėmė – terminas nevartotinas – taip pat ryški dviejų dalyvių atsakymuose. Terminu atmetimas susijęs su nuostata, kad nereikia įtvirtinti kategorijų, kurios aiškiai apibrėžia kino rūšis. Taip pat svarbus aspektas pačios diskusijos apie terminą nureikšminimas, vienam dalyviui tai pasirodė kaip ne itin svarbus klausimas, kitam tai – pasenusi diskusija apie dokumentikos ir vaidybinio kino rūšių skirtį. Šioje potėmėje taip pat ryškus subjektyvus dėmuo, dalyviai vartoja tokius žodžius, kaip „nepatinka“ ar „nekenčiu“. „Man nepatinka hibridinio kino sąvoka <...> manęs ši sąvoka neįtikina, nes ja priimame ir taip dar labiau įtvirtiname tas „grynujų“ rūšių kategorijas. Tarsi yra kažkokios grynos rūšys, kurias sumaišius atsiranda trečioji“. (Ilona Jurkonytė, festivalio meno vadovė). Panašios pozicijos laikytųsi ir Jean-Pierre Rehmas: „Aš nekenčiu žodžio hibridinis, žinote, aš netikiu, kad yra tokie dalykai kaip hibridai, išskyrus kažkokiuose biologiniuose alchemiko mišiniuose“. Rehmui svarbiausia yra žiūrėti į konkrečius filmus ir jų sukūrimo aplinkybes. Jis vertina filmus, kurių kino kalba

pasižymi dialektu: „filmai, kurie mane domina, nėra tie, kurie yra tarp dokumentikos ir fikcijos, tai greičiau būtų klausimas apie buvimą dialektišku“. Jis pabrėžia, kad daugelis filmų šiandien yra parašyti esperanto kalba, tai nulemia gamyba, ateinanti iš televizijos ar Holivudo (Rehm, festivalio direktorius). Apskritai, jo manymu, diskusija apie dokumentikos ir fikcijos skirtį ar ribų persidengimą yra pasenusi. O Jurkonytė siūlytų naudoti išplėsto kino (angl. expanded cinema) sąvoką: „verta diskutuoti apie „išplėsto kino“ moduliacijas. Pvz., „išplėsto kino“ sąvoka yra istorinė ir galbūt, papildant naujomis prasmėmis, kokią nors šios sąvokos variaciją verta įtraukti į vartoseną“. Taip pat svarbu paminėti, kad Jurkonytė pastebėjo šios diskusijos atsiradimą kaip paiešką kalbos esančiam reiškiniui apibrėžti, bet ši diskusija neatrodė jai svarbi: „daugiau mažiau, apie „menininko filmo“ sąvoką (angl. artists' moving image) ir apie šios sąvokos ribotumą. Vis dėlto galvoju, kad tai yra truputėlį sąžiningesnis ir tikslesnis apibrėžimas nei „hibridinis kinas“, kadangi „menininko filmas“ nurodo į gamybos procesą per autorių“. Apibendrinant, terminas nevartotinas dėl to, kad jis tik dar labiau įtvirtintų grynąsias rūšis. Taip pat bent jau Jurkonytės atveju, pasiūlomi kiti terminai, kurie labiau tikėtų minėtam reiškiniui apibrėžti.

Šios trys potėmės gerai atspindi kino kuravime dirbančių profesional(i)ų nuostatose vyraujančią įvairovę ir pagrindžia termino problemškumą. Nors šis tyrimas ne kiekybinis, bet kokybinis, manau, kad šios išskirtos nuostatos yra trys pagrindiniai požūriai, būdingi apskritai kino srityje dirbantiems profesionalams(ėms) ir galėtų būti aptinkami kituose, mano netyrinėtuose, festivaliuose. Tai ir nulemia, kad terminas „hibridinis kinas“ nėra tokia kategorija kaip vaidybinis ar dokumentinis kinas, kurios jau yra priimtos ir įtvirtintos kino rūšys. Terminas neapibrėžtumas nulemia šio termino vartojimo problemškumą. Kita vertus, matome ir pozicijas, kurios šį terminą laiko prigijusiu ir vartoja savo praktikoje.

Svarbu paminėti, kad dvi dalyvės atkreipė dėmesį į postkolonijinėse studijose vartojamą termino reikšmę. „Kai girdžiu hibridinio kino sąvoką, ji man asocijuojasi su (post)kolonijine teorija: „hybrid identities“ – tai sąskambiai, kurie labiau siejasi su Pietų Amerikos (post)kolonijine teorija“. (Ilona Jurkonytė, festivalio meno vadovė) Taip dalyvė išplėtė hibridiškumo kine termino vartojimą iš vien vaidybinio ir dokumentinio kino jungties. Kita dalyvė, kalbėdama apie savo norą studijuoti pasaulio kiną (angl. world cinema), įterpė kad „taip pat mane visą laiką domino (čia gal ir tas hibridiškumas kiek ateis, nes visai daug jo pasaulio kine, ar ne?) Lotynų Amerika, Afrika, Azija, norėjosi pasigilinti į tą ne vakarietišką kiną“. (Aistė Račaitytė, programos sudarytoja) Taigi hibridinis kinas siejamas ir su geografiniais bei politiniais aspektais.

Paskutinė šios temos potėmė yra termino periodizacijos problemškumas. Daugelio dalyvių nuostatos šiuo klausimu išsiskiria. VDFF atstovės tiksliai negalėjo įvardinti, kada tokio kino pradėjo matyti daugiau, bet išskyrė apytiksliai, kad prieš septynerius ar penkerius metus. Markas Peransonas teigia, kad tai prasidėjo 2000 m. ir vėliau ir sieja šią tendenciją su Etnography Sensory Lab filmais, o ypač su „Leviatanu“ („Leviathan“, 2012). Madsas Mikkelsenas teigia, kad „šiuo metu tai labiau yra kas buvo hibridinis kinas, o ne kas yra <...> aš manau, kad hibridinis kinas yra periodas nuo 2010 m. iki 2015 m. ir jis neišnyko, bet tapo kažkuo kitu“. Mikkelseno nuomone, hibridinis kinas yra „tarptautinė nauja banga“, kurios rėmuose buvo labai skirtingų pavyzdžių: „Beno Rusello filmų, taip pat James Benningo ir Alesandro Alonso, arba kitų Lotynų Amerikos kūrėjų, tokių kaip Nicolas Pereda iki indie tipo kūrėjų kaip Elma Herrera „Bombėjaus paplūdimys“ („Bombay Beach“) ar amerikietiško kino įkvėptas filmų tipas“. Svarbi Mikkelseno įžvalga, kad šie filmai tiesiog išplėtė dokumentinio kino kanoną, kuris dabar suprantamas kaip turintis didesnę kūrybinę laisvę ir dėl to pačio termino tarsi ir nebereikia.

Shellenbergeris 2010 m. įvardija kaip pokyčių pradžią, bet pastebi, kad tai gali būti ir subjektyvus atskaitos taškas, nes jis pats tuo metu aktyviau pradėjo domėtis klausimais, kurie liečia dokumentinį kiną. Jis nurodo tokius autorius kaip Benas Riversas ir Benas Russellas, kurie kūrė eksperimentinius dokumentinius filmus. Autoriai pasižymėjo ne tik formaliu eksperimentavimu, bet suteikė „žiūrovams daugiau malonumo ir jausmingumo“. Jis pats nuo 2010 m. pradėjo galvoti apie hibridinių formų idėjas.

Kino kritikė ir viena iš VDFF įkūrėjų Živilė Pipinytė pokyčius sieja su postmodernizmu, kurio pradžią įvardija daugmaž XX a. paskutiniuuoju dešimtmečiu, nors ji teigia: „postmodernizmo aš matau ir ankstesniuose filmuose, vėliau jau buvo įvardinta. Jei pasižiūrėti Andrėjaus Sokurovo „Užtemimo dienos“ („Dni zatmenija“, 1989), tai ten jau yra elementai, kur visiškai hibridiniai <...> Jis darė ir dokumentinius, ir vaidybinus <...> Bet čia rusų. Vakaruose irgi buvo, nes vis tiek Jean-Luc Godard'as, Chrisas Markeras“. Su tam tikra postmodernistine perspektyva poslinkius dokumentikoje sieja ir Peransonas, teigdamas, kad „Mes taip pat sąmoningai vertiname tai, koks realybės vaizdavimas buvo prieš tai, kad galėtume eiti ir tiesiog daryti tiesioginę dokumentiką. Nes visi žino, kad ne tik viską atskleidi, bet ir įdedi šiek tiek melo. Panašus rėmelis egzistuoja daugelyje dalykų, ne tik kine <...> galima sakyti, tai postmodernus dalykas, t. y. žmonės geriau žino, kai tai yra juokas apie juoką, tai ne tik juokas-daugiau. Dokumentika yra ne tik dokumentika, tai ne tik dokumentika-daugiau“.

Morreti pirmą kartą susidūrė su šiuo terminu ir pastebėjo vis dažniau vartojamą 2007 m. FIDMarselyje, kai pagrindinėje konkursinėje programoje buvo parodytas Raya Martino filmas „Autoistorija“ („Autohystoria“, 2007). Šis filmas – filipiniečių autoriaus vaidybinis ir eksperimentinis filmas, sudarytas iš atsiminimų ir sapnų. Pasak Morreti, iki šio įvykio jis turėjo „struktūruotą idėją apie žanrus, apie pavadinimus, taip pat estetinę ir etinę prieigą į kino kūrimą ir dokumentiką specifiškai“ ir buvo sutrikdytas fakto, kad vaidybinis filmas atsidūrė konkurse šalia dokumentikos. Bet taip pat jis priduria, kad „tai buvo ypatingos rūšies fikcija, ta prasme, tai aiškiai turėjo šaknis dokumentikoje arba dokumentinėje medžiagoje, kuri ir mano percepcijoje pastūmėjo vystymąsi“ (Morreti, meno vadovas). Taigi nuo šio konkretaus filmo ir vis dažniau girdint žodį „hibridinis“, Morreti pripažino, kad jo supratimas apie rūšių ribas pasikeitė. Nors jam hibridinis kinas atrodo kaip perdėm aptakus terminas ir netikslus mokslinė prasme, vis dėlto diskusijoje jis neatsisako dalyvauti ir tokį terminą supranta kaip priklausančį nuo konteksto.

Račaitytė nors ir neįvardijo konkrečios datos, pabrėždama, kad pati intensyviai seka kiną tik šiek tiek daugiau nei dešimtmetį, bet vis dėlto pamini svarbų festivalio „Kino pavasaris“ bandymą pasiūlyti žiūrovams specialiai hibridiniam kinui skirtą programą „Aš esu hibridas“. Prie šios programos prisidėjau ir pati dirbdama festivalyje. Šios programos idėja kilo, siekiant atspindėti globalius pokyčius kine ir atkreipti dėmesį į naują tendenciją. Nors, jei remtumėmės Madso Mikkelseno pasiūlyta periodizacija, mes Lietuvoje kiek pavėlavome su šios programos pasiūlymu. Programa buvo įgyvendinta du kartus 2016 m. ir 2017 m. Nors Račaitytė jokio vėlavimo neįžvelgtų, kadangi jos supratimu tokia kino tendencija vis dar yra aktuali, nes sukurama vis daugiau filmų, daugiau kūrėjų ieško originalių būdų, kaip kalbėti kine ir rūšių jungimas atrodo kaip vienas iš tam tinkamų būdų. Programos buvo atsisakyta dėl bendros programos restruktūrizacijos, nors Račaitytė pabrėžė ir tai, kad ši programa nepasiteisino dėl mažo žiūrovų lankomumo. Anot jos, „Atrodė, kad (programa – aut. p.) nesuveikė, nes žmonėms buvo ne iki galo aišku. Bet, pavyzdžiui, kai žmonėms pasakai, kad čia iš tikrųjų yra kažkoks elementas filme tikras, tai visą laiką palieka labai didelį įspūdį.“ Dokumentinis kinas „Kino pavasaryje“ atsiduria skirtingose programose, bet yra išskiriamas specialiu ženklu, kaip ir trumpametražiai filmai.

Svarbu pažymėti, kad užsienio festivalių atstovai sudaro programas iš pateiktų jiems filmų, ne taip kaip Lietuvos festivalių atstovai, kurie filmus atrenka jau iš rodomų filmų užsienio festivaliuose. Galbūt dėl to termino periodizacija užsienio dalyvių datuojama anksčiau nei Lietuvos programos sudarytojų ar festivalių vadov(i)ų.

3.1.2. Filmų, kurie trina ribas, gausėjimas ir atvirėjantis kuravimas

Šiame skyriuje išanalizuosiu dvi temas – filmų, kurie trina ribas, gausėjimo klausimą ir laisvėjančias kuravimo praktikas. Kiekviena iš šių temų skyla į dvi potemes. Ribų trinimosi klausimą išskiriau į: a) tarp kino rūšių – dokumentinio, vaidybinio, animacinio ir eksperimentinio ir b) tarp meno ir kino. Atvirėjančias kuravimo praktikas į: a) meninink(i)ų filmų įtraukimą į programas ir b) drąsesnes paralelines programas.

Daugelis dalyvių patvirtino, kad ribos tarp dokumentinio, vaidybinio, animacinio ir eksperimentinio kino jų nuomone trinasi. Be to, tokių filmų, kurie neišsitenka vienoje rūšyje, tik gausėja. Viena vertus, tai gali būti susiję su tuo, kad apskritai filmų gamyba auga, tad auga ir darbų, eksperimentuojančių skirtingomis raiškos priemonėmis, skaičius. Kita vertus, ši tendencija pastebima jau keletą dešimtmečių ir tarsi galima kalbėti apie tam tikros naujos bangos susiformavimą. Anksčiau aptarta problemiška periodizacija, vis dėlto neatima iš hibridinio kino gyvybingumo. Jeigu ir buvo konkretus periodas, kai tokio kino buvo sukurama daugiau (tai atitiktų naujos bangos dokumentikoje statusą, kuris įsibėgėjo, pasiekė piką ir atslūgo), bet daugelis dalyvių nurodo, kad tokio kino tik daugėja. Pavyzdžiui, Peransonas, kuris susiduria su daugybe filmų, pateikiamų Berlyno kino festivaliui, teigia, kad kasdien peržiūri labai daug hibridinių filmų, o į naują konkursinę programą „Encounters“ tokių filmų 2020 m. buvo atrinkti net trys. Račaitytė atidžiai sekama per metus festivaliuose rodomus filmus matytų ribas trinančių filmų gausą ir gausėjimą, nors pažymi, kad tai gali būti jos subjektyvi pozicija, nes per metus vis daugiau aprėpia pagaminamų filmų, kurių kiekis apskritai didėja. Morreti pažymi, kad nuo to laiko, kai FIDMarseille festivalis įtraukė į konkursinę programą fikciją, „viskas pajudėjo ir tapo labiau taku.“ Jis tęsia: „aš buvau edukuotas tokiu būdu, kad viskam reikia priskirti etiketę, tačiau mano požiūris perėjo į tai, kad nuo visko etiketes reikia nuplėšti, jos man nebereikšmingos“. Bet taip pat jis teigia, kad instituciniai ir ekonominiai skirtumai išlieka – „kurti animacinį filmą yra visiškai kas kita negu kurti vaidybinį“. Taigi galime kalbėti apie formalius kino rūšių susilieėjimus, kuomet pasitelkiamos atitinkamos rūšims įprastos išraiškos priemonės ir jungiamos su kitos rūšies raiškos priemonėmis.

Galima kalbėti taip pat apie tarpžanrinius junginius. Dalyviai atsakydami įvardina skirtingus junginius. Pavyzdžiui, Račaitytė teigia, kad „Tas pats vyksta ir žanruose, to grynumo nebelieka visai. Ir bent jau man asmeniškai ten, kur kažkas yra kitaip, kur kažkas yra ne gryno, ten ir yra įdomiausia <...> Festivaliuose labai dažnai pastebiu, kur nebėra akcentuojama tai, kad kažkokia dalis buvo fikcinė, kur pakviečiami aktoriai vaidinti roles, kurios yra labai artimos jų tikriems gyvenimams“. Morreti taip pat kalba apie tai, kad įdomu ten, kur tavo

estetinė percepcija yra permąstoma: „Kai tu žiūri animacinį filmą ir iš tikrųjų tu turi fikcinę prieigą ar dokumentinę prieigą ir viskas yra sumišę kartu, ir tu nežinai, į ką tu žiūri, kalbant apie estetinę etiketę, bet žinai, kad tai tave žavi ir traukia <...> Taigi, mes dirbame nuimdami visas ribas, kalbant apie estetinę percepciją, bet pripažindami faktą, kad skirtingos formos turi skirtingus poreikius“. Taigi ribos trinasi tarp skirtingų kino rūšių, bet dažniausiai kalbama apie formalius persidengimus, išlaikant institucinius ir ekonominius skirtumus. Nors, žinoma, kalbant apie žanrų hibridizaciją ekonominiai ar instituciniai aspektai nėra tokie svarbūs, nes veikiama rūšies viduje, kuri ir apibrėžia tuos skirtumus. Svarbu pažymėti ir tai, kad šis trynimasis jau tapo gana įprastu reiškiniu festivaliuose. Daugelis pažymi, kad festivaliuose tai darosi taip įprasta, kad kartais hibridiškumas net nebėra akcentuojamas.

Kitokias įžvalgas turėjo Jurkonytė ir Rehmas, kurie teigė, kad kalbėjimas apie ribų trynimą atrodo ydingas kalbėjimas apie kiną, nes tik dar labiau įtvirtina rūšių kategorijas ir niveliuoja kiną. Pasak Jurkonytės, „jau ir taip kino kūryboje vyksta niveliavimas. Stiprindami kino rūšių kategorijas tik dar labiau prie jo prisidedame, taip pat ir neskatiname inovatyvių mąstymo apie kiną būdų. Turime judantį vaizdą, kaip mes apie jį galime galvoti ir kaip jį kurti? Man įdomu, kaip technologiniai pokyčiai keičia vaizdavimo praktikas. Bendrai, manau, kad vienintelis prasmingas profesinis santykis su XX a. audiovizualine kūryba – kanonų permąstymas ir jų kritika, ypač žvelgiant iš Lietuvos perspektyvos“. Morreti taip pat išsakė poziciją, kad sudarant programą „visi filmai mums prieš tai yra judantis vaizdas, o tai yra bendras visų filmų bruožas. Taigi mes tikrai stengiamės pradėti nuo šio esminio elemento, kad tai yra judantis vaizdas, kuris mus žavi, ir mes to laikomės“. Rehmas pabrėžė kiekvieno filmo individualumo aspektą, kad filmai turi būti vertinami ne pagal kokius nors skirstymus, bet įsižiūrint į tai, kas konkrečiai kiekvienam filmui ir kūrėjui būdinga.

Apibendrinant, ryšku, kad daugelis pastebi, kad ribos tarp rūšių trinasi, taip pat yra pastebimas tokio kino gausėjimas. Bet svarbu pažymėti, kad ne vienas programos sudarytojas, atrinkdamas filmus, pirmiausia į juos žiūri ne pro rūšies ar žanro kategoriją, bet pradėdamas nuo esminio kino bruožo, kad tai yra judantis vaizdas.

Daugelio dalyvių atsakymuose pastebėtas hibridinio kino supratimas ne tik kaip skirtingų kino rūšių ar žanrų junginio, bet ir kaip suartėjimo su vizualiųjų menų darbais ir praktikomis. Ši atsikartojanti potėmė – meno ir dokumentinio kino suartėjimas – praplečia hibridinio kino terminą, kaip atskirų kino rūšių jungimą. Vis dažniau į kino festivalių programas įtraukiami meninink(i)ų kuriami filmai, o galerijose atsiduriančios režisierių sukurti filmai išplečia hibridiškumo diskusiją į tarpsritinį tyrimų lauką. Levickaitė kalba, kad ribos trinasi tarp visko: „Manau, kad išliks daug dalykų grynose formose ir grynuose žanruose, bet

šalia didėja srautas turinio, kuris ištrina ribas tarp sričių. Sakau, ne tik tarp kino formų, bet matau, kad daug filmų, kurie mums patinka, ateina iš vizualiųjų menų. Patys autoriai ateina iš galerijų, iš šiuolaikinio meno vaizdo instaliacijų“. Panašius procesus įžvelgia ir Mikkelsenas, pasak jo, „per paskutinius dešimt ar penkiolika metų kino ir meno susikirtimai tapo svarbių pokyčių kino lauke priežastimi“. Viena iš priežasčių, pasak Mikkelseną, yra dokumentinis posūkis mene. Taigi galima kalbėti apie naujas praktikas, kuriose, kaip teigia Mikkelsenas, įvyksta „susikirtimas tarp kino, ypač dokumentinio, ir šiuolaikinio meno. Aš galvoju, kad tas susikirtimas yra tai, kas apibrėžia mūsų laikmetį nuo 2000-ųjų pradžios“. Shellenbergeris taip pat kalba apie meninink(i)ų kuriamus darbus kaip hibridinius. Jis teigia: „mane skatina galvoti apie hibridiškumą ir kalbant apie meninink(i)ų darbus, meninink(i)ų judantys vaizdai gali taip pat veikti ir konsteliacijoje su kitomis medijomis: paveikslais, piešiniais, instaliacijomis, tekstu, publikacijomis“. Kaip šios naujos praktikos veikia kino festivalių programų sudarymą?

Kita šio skyriaus tema – atvirėjantis kuravimas. Pirmiausia aptarsiu drąsesnių paralelinių programų pobūdį ir plėtrą kino festivaliuose, o po to antrąją potėmę – meninink(i)ų filmų įtraukimą į festivalius. Aš manyčiau, kad galima kalbėti apie hibridines kuravimo praktikas, kylančias ne tik iš kino rodymo, bet suartėjančias su meno kuravimo praktikomis. Tai ypač ryšku kuruojant trumpametražius filmus į atskiras programas. Drąsesnės kuravimo praktikos būdingos, kaip pažymi Peransonas, paralelinėms programoms didžiuosiuose festivaliuose, pavyzdžiui, Toronto kino festivalio programoje „Wavelengths“, Berlyno kino festivalio programoje „Forum“, kuri turi dar ir atskirą dalį – „Forum Expanded“ (rodomi ne tik filmai, bet rengiama ir paroda), Niujorko kino festivalio programoje „Projections“. Peransono pastebėjimu, ypač „Forum“ programa „fokusuojasi į esė, hibridinius, dokumentikos ir fikcijos *miksus*. Taip pat į šiuos filmus per paskutinius dešimt metų rimtai žiūrėjo Lokarnas“. Lietuvoje festivaliai taip pat juda panašia kryptimi: Vilniaus kino festivalis „Kino pavasaris“ 2020 metais paskyrė drąsesniam ir eksperimentuojančiam kinui 9 salę „Forum Cinemas Vingis“ kino teatre, Šiaurės šalių forumas „Scanorama“ turi programą „Galvok, ką nori“.

Kuravimo drąsos ir įvairovės klausimas ypač aktualus, nes kaip pažymi Jurkonytė, „MEDIA programos skiriama parama niveliuoja festivalių programas, įspraudžia juos į tam tikras vėžias, kur ne tik savo šalyje renginiai supanašėja, bet tai vyksta visos ES mastu“. Tai gali atsitikti dėl to, kad ES MEDIA pateikia gaires, pagal kurias vertina festivalius, pabrėždama, visų pirma, europietiško turinio rodymą ir kitus panašius reikalavimus. Lietuvoje tokią niveliaciją labiausiai atspindi dviejų didžiųjų festivalių „Kino pavasario“ ir „Scanoramos“ supanašėjimas. Tarptautinis Kauno kino festivalis nebevyksta. Darau prielaidą, kad tai įvyko dėl to, kad sunkiau gauti ir pagrįsti meninink(i)ų kuriamų filmų rodymą. Pasak

Jurkonytės, „Kauno kino festivalyje jau metai iš metų skiriame daug dėmesio meninink(i)ų filmų pristatymui. Kas, žinoma, yra labai sunku, nes šie filmai nesulaukia masinio lankomumo, o festivalio rezultatai vertinami pagal lankomumo ir pajamingumo reikalavimus“. (Jurkonytė, festivalio meno vadovė).

Galima teigti, kad programų sudarytojai(os), išplėsdami savo kuratorinę perspektyvą, prisideda prie permąstymo, kas šiandien yra kinas. Shellenbergeris išskiria tris pozityvius bruožus, kurie pažymi pasikeitusias programų sudarymo praktikas: susidaro „skirtingos perspektyvos, skirtingi kontekstai, skirtingos geografijos“. Morreti teigia, kad „Dvi režisierių savaitės“ „gali prisidėti prie kino vystymosi istorijos“, nes tai, ką ši paralelinė Kanų kino festivalio sekcija padarė, kadangi ji „yra stipriai paremta tam tikra kino rinka, atskleidė taip vadinamų radikalių filmų ekonominį potencialą“. Morreti pabrėžė, kad su jo atėjimu į meno vadovo pozicijas, jie šiek tiek drąsiau ėmė dirbti su trumpametražiais filmais, įkeldami juos į pagrindinį rodymo laiką arba skirdami vienam trumpametražiui filmui visą vieno rodymo laiką.

Kalbėdamas apie pokyčius kino festivaliuose Peransonas išsakė nuostatą, kad hibridiniai filmai „veikia žiūrovus <...> Aš manau, kad žiūrovai yra žymiai atviresni tokiems dalykams, bet taip pat kartais jau pavargę nuo to. Akivaizdžiai yra festivaliai, kurie per pastaruosius dešimtmečius iš esmės pasišventė beveik išskirtinai tokiems filmams, sakykime, FIDMarseille, CPH:DOX. O tada šie festivaliai daro įtaką kitiems – kino kritikams(ėms), kino kūrėjams(oms)“. Be šių dviejų festivalių Peransonas dar įvardina „TRUE/FALSE“ festivalį. Pasak jo, skaitydamas žmonių, kurie buvo šiame festivalyje, apžvalgas, „tai skamba kaip kūrybinės ne-fikcijos (angl. creative non-fiction) kultas, kur filmai yra vertinami tik dėl to, kas jie yra, dėl to, ką žmogus norėjo padaryti, bet ne dėl to, ar tai jam iš tikrųjų pavyko padaryti“. Toliau jis pratęsė mintį, kad „tame kontekste hibridiniai filmai yra fetišizuojami. Arba FIDMarseille filmai ir CPH:DOX. Ir taip pat itin svarbu tampa, kad esi ten, t. y. tarsi festivaliai pasidarė svarbesni už filmus, vertinamas pats buvimas festivalyje“. Tai labai subjektyvi įžvalga, bet kartu šią įžvalgą pastiprina ir kino kritik(i)ų rašomos šių kino festivalių apžvalgos, kurias ir pamini Peransonas. Vis dėlto hibridinių filmų cirkuliacija yra pastebima visų tipų festivaliuose, galbūt kiek mažiau Kanų ar Venecijos, kur dominuoja komerciškai patrauklesni filmai.

Antra potėmė – meninink(i)ų filmų įtraukimas į festivalių programas – atspindėjo dalyvių iš mažesnių festivalių atsakymuose. Berlyno kino festivalio ir Kanų kino festivalio atstovai tokios tendencijos neišskyrė arba vertino ją kaip mažiau svarbią. Bet į dokumentinių filmų festivalius arba Lietuvos festivalius vis dažniau patenka filmai, kurie galėtų būti rodomi arba ir yra rodomi galerijose. Shellenbergeris įžvelgia pokyčius dokumentinio kino festivalių

programose, nes nuo 2010 m. į šiuos festivalius vis dažniau įtraukiami filmai, kurie linksta į eksperimentines formas ir dažnai yra kuriami meninink(i)ų, kurie nepriklauso dokumentinio kino studijoms, nacionalinėms televizijoms. Į festivalius patenka filmai, kurie sukurti kaip instaliacijos galerijoms. Pasak Shellenbergerio, anksčiau vyravo aiškus pasidalinimas tarp kino festivalių ir meno institucijų, tačiau festivalių programų sudarytojai(os) atsiveria naujoms sritims, kuriose galbūt vis dar nesijaučia patogiai, bet tai leidžia pristatyti įvairesnius kūrinius.

FIDMarseille programoje meninink(i)ų kuriami filmai nėra atskiriami į specialią programą, taip pat filmų aprašymuose nepabrėžiama, ar šį filmą sukūrė menininkas(ė), ar kino režisierius(ė). Pasak Rehmo, Tarptautiniame Roterdamo kino festivalyje taip pat parodoma nemažai filmų, kurie sukurti meninink(i)ų, bet tai visuomet pažymima ar įvardijama, o su šia praktika FIDMarseille direktorius nesutinka. Jo kuravimo praktikai būdingas skirtingų rūšių, skirtingų kino formatų (ilgametražių ir trumpametražių) jungimas į vieną programą.

Morreti, paklaustas apie menininkų kuriamus filmus ir jų dalyvavimą festivaliuose, teigė, kad tai yra atskira bendruomenė ir Kanų kino festivalio kontekste gali atsirasti tik labai ryškių vardų kūriniai. Vien radikalių filmų rodymas, pasak Morreti, Kanų kino festivalio kontekste nebūtų prasmingas, filmai, kurie rodomi čia turi turėti ekonominį potencialą ir būti įdomūs žiniasklaidai. Šiuo aspektu, FIDMarseille, CPH:DOX ir į juos panašūs festivaliai turi žymiai daugiau laisvės eksperimentuoti ir jų programos sudarymo praktikos gali būti žymiai laisvesnės, nes jas mažiau riboja ekonominiai rodikliai.

3.1.3. Kintantys gamybos procesai

Šiame skyriuje bus plėtojama kintančių gamybos procesų tema ir kaip ji siejasi su hibridiniu kinu. Bus kalbama ne apie komercinių filmų gamybą, kuri turi savas nusistovėjusias taisykles ir bent jau Lietuvos atveju yra gana nutolusi nuo autoriniu kinu vadinamų filmų. Pirmiausia šiame skyriuje išanalizuosiu, kaip hibridiniai filmai susiję būtent su autorinio kino segmentu, tada pateiksiu pirmos potėmės analizę – sunkumus gauti finansavimą, ir pereisiu prie antros potėmės – festivalių paramos gamybai.

Festivaliuose filmai dažniausiai pristatomi į pirmą planą iškeliant režisieriaus(ės) figūrą, t. y. filmo autorių. Nors tarp festivalinio kino ir autorinio kino nebūtų galima dėti lygybės ženklo, vis dėlto autorystė festivaliuose pasitelkiama ir komunikuojant apie filmus, ir juos parduodant platintojams, ir pristatant dar nebaigtus projektus filmų pardavimo agentams. Jurkonytės išsakyta pozicija, kad meninink(i)ų filmai yra tinkamesnis ir tikslesnis apibūdinimas, nes nurodo į gamybos procesus per autorių, išryškina autorystę ir kitokią

praktiką. Bet, pavyzdžiui, Račaitytė, kalbėdama apie hibridinį kiną, teigia, kad „iš esmės tai yra autorinio kino kulminacija. Kai režisieriui dėl kažkokios idėjos perteikimo nebesvarbu, į kokią kino rūšį – vieną ar kitą – talpinti savo visą praktiką. Ir tada jis leidžia visiškai laisvai žongliruoti ir vienos, ir kitos rūšies išraiškos formomis tam, kad kurtų kažkokį hibridišką kūrinį, kuris perteikia tai, ką jis nori pasakyti“. Taigi autorystė tampa svarbi ir išreikšta ne tik termine „meninink(i)ų filmai“, bet gali būti įžvelgta ir hibridiniame kine. Kitaip tariant, hibridinių praktikų galime aptikti ne viename taip vadinamame *arthauziniame* filme. Pavyzdžiui, Peransonas vardina šiuos filmus: „Nicolás Pereda filmai, kai kurie Denis (aut.p. Côté) filmai, Miguel Gomes, Pedro Costa, žinote, tai buvo 2000-ieji, kuomet kai kurie geriausi režisieriai padarė savo filmus, kuriuos tikrai galima būtų vadinti hibridiniais“. Paminėti režisieriai dažnai dirba su mažomis komandomis, turi nedidelį biudžetą, jų premjeros įvyksta prestižiniuose festivaliuose ir nors turi ribotas galimybes išleidimui, aukštai vertinami kino kritik(i)ų.

Anksčiau paminėtas Jurkonytės teiginys apie filmų, kurie nėra sukurti tradicinėje kino industrijos infrastruktūroje, rodymą svarbus abiem pusėms. Viena vertus, meno lauke daugėja kūrinių, kurie kaip tik įgauna kinui būdingas praktikas, o į kino festivalius atrenkami filmai, kurie sukuriama gaunant finansavimą iš meno rėmimo fondų. Apie poreikį keisti kino gamybos įpročius kalba ir Rehmas: „pokyčiai gamybos įpročiuose leistų atsirasti skirtingiems filmams: žymiai lengvesniems, nesirūpinantiems skirtimi tarp dokumentikos ir vaidybinio kino.“

Rehmas ir Jurkonytė pastebi, kad dažnai kino industrijos atstov(i)ų požiūris į meninink(i)ų filmus yra skeptiškas arba pašaipus. Jurkonytė teigia, „2012 m. teko sudalyvauti pirmajame Briuselyje surengtame susitikime, kuriame dalyvavo grupė menininkų ir ES MEDIA paramos fondo atstovai. Buvo bandoma suprasti, kodėl menininkai nepatenkinti tuo, kaip jie dalyvauja audiovizualiniame sektoriuje. Viena rimtesnių problemų, man pasirodė, tai, kad menininkai iš kino industrijos perspektyvos suprantami kaip maži vaikai, kuriuos reikia išmokyti kurti kiną. Vyksta vos ne toks suaugusiųjų mokymas/persikvalifikavimas: jei praleidai kino mokyklą, galime išmokyti, kas yra *pičas* (angl., pitch, liet., produkto pristatymas), kas yra scenarijus – tik vėliau gali pradėti rimčiau galvoti apie vaizdą. Kaip žinia, neretai menininkai pradeda būtent nuo vaizdo.“ Abiejų teigimu, menininkai(ės) arba režisieriai(ės), kurie turi idėją sukurti filmą, kuris arba savo gamybos procesais, arba sumanymu neatitinka įprastų normų, paprastai turi galvoti, kaip apeiti sistemą ir vis vien gauti paramą tokio filmo sukūrimui. Šiuo metu Lietuvos kino centras parengiamųjų ir gamybos darbų finansavimą teikia vaidybinio, dokumentinio, animacinio, taip pat televizinės meninės

dokumentikos bei interaktyvaus kino projektams³⁰⁵. Eksperimentinio kino Lietuvos kino centras neremia. Viena galimybė apeiti šį skirstymą egzistuoja teikiant paraišką debutinio filmo gamybai, kuo pasinaudojo menininkas ir režisierius Deimantas Narkevičius. Tačiau teikiant ne debutiniam filmui, tektų filmą įsprausti į kurią nors vieną remiamą rūšį, o dažnai hibridinių filmų sumanymai gali sunkiai įtilpti į vieną kategoriją. Kita vertus, kaip pažymi Peransonas „šie filmai nėra brangūs padaryti <...> aš manau, kad jauni kino kūrėjai, kai mėgina daryti savo pirmuosius ilgametražius filmus neišvengiamai daro filmus, kurie yra asmeniškai ir sukurti hibridinį dalyką leidžia tau padaryti asmeniškai, bet nepadaryti tik autobiografiškai“. Gerą tokių pavyzdžių Peransonas įvardina Catarinos Vasconcelos filmą „Paukščių metamorfozė“ („A Metamorphose dos Pássaros“, 2020), kuris taip pat rodytas ir Lietuvoje, „Kino pavasaryje“.

Vieną pavyzdį pateikė ir Levickaitė, kalbėdama apie VDFF rodytą Fern Silva filmą „Klajojanti uola“ („Rock Bottom Riser“, 2021), taip pat rodytą „Visions du Réel“ ir Berlyno kino festivalio „Encounters“ konkursinėje programoje. Ji teigia, kad nežino „kaip tokio filmo *treatment'as* turėtų skambėti. Šiuolaikiniam mene tai įprasta, galbūt jie ir aplikuoja į šiuolaikinio meno fondus.“ Levickaitė priduria, kad jos manymu „dokumentika ir kinas laimi iš to <...> Kitaip viskas užsistagnuotų, o dabar yra daug pavyzdžių, kur žmonės gali inspiruotis.“ Išsakyta nuostata, kad kinas ir dokumentika laimi dėl to, kad ateina menininkai(ės) arba režisieriai(ės), kurie laisviau žiūri į tarprūšinį ar tarpširtinį eksperimentavimą būdinga ir Žalneravičiūtei, ir Shellenbergeriui.

Taigi gamybos procesai kinta, tačiau finansavimo mechanizmai kinta lėčiau ir tenka ieškoti, kaip apeiti sistemą. Juolab, kad skirtingos kino rūšys turi nusistovėjusią tvarką. Žinoma, kad vaidybiniam kinui skirtas biudžetas paprastai yra ženkliai didesnis nei dokumentiniam kinui. Kitas svarbus aspektas yra filmui sukurti skiriamas laikas – dokumentikoje dažnai pasitaiko ilgesnis gamybos procesas, į kurį taip pat retai kada atsižvelgia metinius biudžetus skirstančios institucijos.

Vienoje rūšyje ar srityje neišsitenkančių kūrinių statusas rodymo lygmenyje atrodo tarsi pozityvus veiksnys, pajvairinantis kino festivalių programas, praplečiantis kanono rėmus, tačiau finansavimo lygmenyje tokie filmai turi sumaniai ieškoti kelių, kaip užsigarantuoti reikiamą biudžetą. Kaip pastebi Račaitytė, „daug kam tai yra toksai galvosūkis <...> aš įsivaizduoju, kad gal sunkiau tokius filmus *prapitchinti* kaip projektus <...> kokiems nors platintojams, tai gal yra tokia truputį nepažįstama žemė, nes atrodo, kad gal dar nemokam apie tai kalbėti.“ Teigčiau, kad platintojams galbūt lengviau dirbti su hibridiniais filmais, kai jų

³⁰⁵ <https://www.lkc.lt/finansavimas/parengiamuju-ir-gamybos-darbu-finansavimas>

autoriai jau yra pasižymėję ir užsitarnavę reikšmingą vietą kino festivalių tinkle, tačiau mažiau žinomiems kūrėjams(oms) – ar tai būtų režisieriai(ės), ar menininkai(ės) – yra sunkiau gauti finansavimą arba padaryti sandorius su kino platintojais. Dažnai šie filmai apsiriboja festivaliniais parodymais, o platintojų interesas yra parduoti filmą kuo didesniai skaičiui šalių. Tai pastebi ir Peransonas, užklauskdamas, „ką tu darai toliau? Galiausiai tai priklauso nuo filmo kokybės.“ Filmo kokybė, žinoma, yra kriterijus, kuris svarbiausias programos sudarytojams(oms), tačiau ir jų, ir platintojų darbo kasdienybėje yra ir kiti kriterijai – įvairovės, žiūrovų ir ekonominiai lūkesčiai.

Kino industrija susideda iš daug segmentų ir yra ženkliai išaugusi. Kino festivaliai yra tik viena kino industrijos dalis, kurioje pastebimi pokyčiai. Vienas iš tokių pokyčių daugelio dalyvių pastebėtas hibridinio kino gausėjimas. Vis dėlto kino platinime, o tai reiškia kino teatriniuose rodymuose pokyčių mažai, ypatingai po pandemijos, kai žiūrovų skaičiai kino teatruose yra ženkliai sumažėję. Kino teatruose vyrauja komercinis kinas, kuris turėtų garantuoti reikiamą žiūrovų skaičių. Kita vertus, Morreti nuomone, „mes dirbame visiškai kitoje ekonominėje skalėje <...> kalbant absoliučiais terminais apie kino pasaulį, spėju, jog didžioji dalis ledkalnio net nepastebėjo, kad tai įvyko“, t. y. hibridinio kino ar ribų trinimasis. Pasak Morreti, „aš tikrai manau, kad tai turėjo labai didelį poveikį santykinai mažai kino pasaulio bendruomenei, kuri yra bendruomenė žmonių, turinčių gilesnio pobūdžio refleksiją apie pačius vaizdus.“ Didžioji dalis ledkalnio, kaip ją įvardina Morreti, yra už festivalių ribų esanti kino industrija, kurios produkcija, žinoma, ir užima didžiąją dalį kino teatrų ir VOD platformų turinio. Didžiausiuose kino festivaliuose tokie filmai, jeigu tai nėra pasižymėjusių autorių darbai, taip pat dažniausiai atsiduria paralelinėse programose, ne pagrindiniuose konkursuose. Viena iš nedaugelio išimčių, jau minėtas Adinos Pintillie filmas „Neliesk manęs“ („Touch Me Not“) Berlyno kino festivalyje 2018 metais apdovanotas „Auksiniu lokiu“. Vis dėlto tokių atvejų pasitaiko ne daug, nebent hibridiškumas yra būdingas jau pasižymėjusiam autoriui, kurio filmai paprastai yra rodomi viename ar kitame didžiajame festivalyje. Nuo to į kokius festivalius patenka filmai, priklauso ir tolesnis kino kūrėjų kelias, o tai reiškia, kad ir finansavimas būsiamiems filmams.

Apibendrinant, hibridinis kinas išjudino tam tikrus svarbius su gamybos procesais susijusius klausimus. Galime išskirti du kelius – viena vertus, galima kalbėti apie autorinio kino kūrėjus, kurie jungia skirtingas kino rūšis, ir jei turi užsitarnavę autoriaus statusą gali lengviau gauti finansavimą ir sulaukti dėmesio iš tarptautinių kino festivalių. Kita vertus, galima kalbėti apie meninink(i)ų kuriamus filmus, kurie kartais finansavimą gauna iš meno institucijų fondų, bet tampa įdomūs ir festivaliams, nors jų rodymas dažniausiai ir apsiriboja

festivaliniu tinklu. Vis dėlto hibridiniams filmams dažnai tenka ieškoti alternatyvių finansavimo šaltinių arba galvoti, kaip apeiti sistemą ir gauti finansavimą iš vietinių kino centrų.

Kino festivaliai jau kurį laiką suprantami ne tik kaip filmų rodytojai, bet kalbama ir apie išaugusias jų funkcijas. Antra šio skyriaus potėmė – festivalių parama gamybai. Viena vertus, būtų galima kalbėti apie industrijai skirtas muges didžiuosiuose festivaliuose, tokiuose kaip Kanai ar Berlynas, bet, kita vertus, čia norisi pabrėžti dokumentinių festivalių įsteigtus fondus, kurie suteikia galimybę gauti finansavimą filmo gamybai ar postprodukcijai. Aptarus apsunkintą finansavimą hibridiniams ar meninink(i)ų kuriamiems filmams, tokių fondų svarba ypatingai padidėja.

FIDMarseille – vienas iš festivalių, kuris pabrėžia savo industrijos renginio FIDLab svarbą ir ryšį su festivalio veikla ir programa. Šiame renginyje bendros gamybos projektus gali vystyti kūrėjai(os), kurie kartais neatitinka vaidybinio ar dokumentinio kino kategorijų. Vienas iš Rehmo pateiktų pavyzdžių yra menininko ir režisieriaus Carlos Casas filmas „Dramblių kapinės“ („Cemetery“, 2019), kuris buvo vystomas FIDLab, o 2019 m. jo premjera įvyko šiame festivalyje ir buvo apdovanotas keliais prizais, šis filmas buvo rodomas ir Berviko kino festivalyje, ir „Kino pavasaryje“, ir CPH:DOX festivalyje. Tokie fondai egzistuoja ir IDFA'oje, ir „Visions du Réel“. Industrijos renginių, kurie gali padėti rasti partnerius ir padidinti finansavimą arba susirasti filmų platintojus, taip pat yra labai svarbi dalis, bet hibridiniams filmams daugelio dalyvių nuomone užmegzti sėkmingus sandorius tokiuose renginiuose gali būti nelengva.

Išaugusios kino festivalių funkcijos ir svarba sudaro galimybę specifiniams festivaliams formuoti savo veiklą tinklą ir taip prisidėti prie atitinkamo kino stiprinimo. Pasak Mikkelseno, kino festivaliai „tapo labiau integruoti į kino industriją per paskutinius dešimt-penkiolika metų <...> tie filmai gali prisidėti prie kino kultūros ir taip pat kino industrijos plėtros, skirtingų išraiškos būdų plėtros ir skirtingų prieigų prie auditorijos.“ Pavyzdžiui, jau minėtas FIDLab, kuris prisideda prie filmo finansavimo, vėliau įvyksta to filmo premjera ir filmas toliau keliauja į kitus festivalius su atitinkamu ženklu. Galima kalbėti apie tam tikrų bendruomenių susidarymą aplink atitinkamus kino festivalius. Bendruomenių, kurias sudaro kino režisieriai(ės), prodiuseriai(ės), kino programų sudarytojai(os), kino kritikai(ės), platintojai(os). Keliaudamos iš vieno festivalio į kitą šios bendruomenės sukuria tam tikrą paralelinę industrijos tinklą, kuris gali susiformuoti aplink kokią nors specifinę kino praktiką, kas ir įvyko su hibridiniu kinu. „Tarp įsitvirtinusios dokumentikos kino praktikos ir tarp taip pat įsitvirtinusios fikcijos praktikų įvyko tam tikras susidūrimas arba tarpinė erdvė,

eksperimentinė erdvė, kuri turėjo tarsi tinklą kino festivaliuose kaip natūraliuose namuose“ (Mikkelsen, programos sudarytojas). Galima kalbėti apie tam tikros tarpinės erdvės susidarymą ne tik formaliame kino kalbos lygmenyje, bet ir paralelinės kino industrijos tinkle, kuriame vyksta pokyčiai ir skirtingų praktikų susidūrimai. Šis paralelinis industrijos tinklas gali toje tarpinėje erdvėje nulemti ir tam tikrus kino gamybos ar kino rodymo pokyčius. Taip pat veikti ir vystyti atitinkamas auditorijas, kurioms skirtingas kino praktikas pasitelkiantys filmai taptų įprastesni ir jos išmokytų tokius kūrinius žiūrėti ir suprasti. Kino festivaliai ir aplink juos susidaręs įtakos laukas gali virsti ne tik industrijos tinklu, bet ir edukacine erdve.

Vis dėlto tai, kas būdinga minėtiems užsienio festivaliams, Lietuvoje ne taip įprasta. Lietuvoje kino festivaliai jau tapo kino filmų platintojais, bet įtaka industrijai nėra tokia akivaizdi. Lietuvoje nėra FIAPF akredituotų festivalių ir jų reikšmė apsiriboja nacionaliniu lygmeniu, nors keletas kino festivalių ir organizuoja industrijai skirtus renginius. Pavyzdžiui, „Kino pavasaris“ organizuoja „Meeting point – Vilnius“, kuriame pristatomi debiutiniai kino projektai iš Europos. 2022 metų renginyje besivaržantys projektai iš Europos buvo suskirstyti ne į dvi kategorijas, bet į tris – vaidybiniai, dokumentiniai ir hibridiniai kino projektai. Toks skirstymas nėra įprasta praktika užsienio industrijos renginiuose, taigi tai galima matyti kaip naujų praktikų skatinimą arba bent jau pripažinimą Lietuvoje. „Nepatogus kinas“ jau keletą metų prisideda organizuojant dokumentikos ir naujųjų medijų mokymų programą „ESoDOC – European Social Documentary“. Vilniaus dokumentinių filmų festivalis anksčiau rengė industrijai skirtus renginius, bet šiuo metu apsiriboja filmų rodymu. Šios disertacijos rėmuose svarbu atidžiau paanalizuoti pirmąjį Lietuvoje dokumentiniam kinui skirtą festivalį, nes jo raida gali atskleisti kaip vystėsi dokumentinio kino kultūra Lietuvoje.

Kino festivalių reikšmė kino industrijai festivalių studijose

Ryški tema empiriniame tyrime tapo ir festivalių funkcijų išsiplėtimas. Stringerio ir daugelio pirmųjų festivalių tyrėjų, tame tarpe ir Elsaesserio, darbuose kino festivaliai suprantami kaip vienas iš filmų platinimo įrankių. Pasak Elsaesserio, „akivaizdu, kad nuo 1990-ųjų vidurio, vos keletas filmų, kurie nebuvo apdovanoti festivaliuose ar nesulaukė didelio dėmesio metinėje festivalių grandinėje, galėjo tikėtis įprasto ar netgi riboto išleidimo kino teatruose. <...> Festivaliai – su nežymiais klasifikacijų skirtumais – veikia kaip platinimo sistema ne kiek paskiram filmui, gamybos šaliai ar režisieriui. Festivaliai efektyviai atranka, kokie filmai tais metais suksis *arthauziniuose* kino teatruose ar multipleksų salėse, skirtose

mažesnėms auditorijoms“³⁰⁶. Taigi kino festivaliai daro įtaką, kokius filmus vietinės ir tarptautinės auditorijos išvys kino teatruose, o tai reiškia, kad kino festivaliai, atrinkdami vienus ar kitus filmus, diktuoja ir tų metų kino tematines, estetines ar geografines tendencijas. Pasak to paties Elsaesserio, „praktiškai visos Europos naujosios bangos savo egzistavimą taip pat yra skolingos kino festivaliams“³⁰⁷. Jis pateikia keletą pavyzdžių, tarp jų ir Prancūzų Naujoji banga, kuri startavo Kanuose 1959 metais, Oberhauzeno kino festivalyje išreikšta Jaunojo Vokiečių kino deklaracija. Hibridinis kinas kelių empirinio tyrimo dalyvių taip pat buvo pavadintas kaip nauja banga, o jos namais įvardinti festivaliai. Taigi tai susisieja su Elsaesserio padaryta įžvalga apie naujų bangų susiformavimo ir festivalių ryšį. Naujoms bangoms ar naujiems reiškiniams kine susiformuoti padeda ne tik atitinkamų kino festivalių programos sudarymas, t. y. atitinkamų filmų atranka, bet ir festivaliuose dalyvaujantys kino kritikai(ės), tyrinėtojai(os), kurie festivalių apžvalgose ieško filmus vienijančių teminių ar estetinių atsikartojimų, o taip pat ir tinkamų sąvokų įvardyti aptiktoms tendencijoms ar įžvelgtiems pokyčiams kino kalboje. Tokių festivalių kaip CPH:DOX ar TRUE/FALSE apžvalgose ir buvo pirmą kartą prabilta apie hibridinį kiną kaip naują reiškinį dokumentikoje.

Galima teigti, kad kino festivaliai veikia kaip tramplynas filmams į kino teatrų ekranus, taip pat šiuose renginiuose lengviausia aptikti naujus reiškinius ar kino madas. Tačiau kaip pastebi Dina Iordanova 2009 m. rašytame straipsnyje „Kino festivalių grandinė“, „daugelis filmų, kurie kitaip liktų nepamatyti už jų lokalios aplinkos, lieka tik festivalių vėžioje. Šiuo atžvilgiu, festivaliai nėra pakaitalas. Parodyti filmą festivalyje nereiškia parengti tikrajam filmo rodymui; tai ir yra tikrasis parodymas“³⁰⁸. Ji pabrėžia, kad festivalis yra rodytojas ne platintojas ir greičiau veikia kaip neįprasta, laike apribota rodymo vieta. Galima tai interpretuoti kaip laikiną kino teatrą, kuriam kasmet reikia naujų filmų, o šiems filmams festivalių, kad būtų erdvė, kur juos parodyti. Po kelerių metų, 2015 m. straipsnyje „Kino festivalis kaip industrijos mazgas“ ji apibūdina šių kino renginių vaidmenį iš naujo dėl išsiplėtusių festivalių funkcijų. Anot Iordanovos, tai, kad festivaliai pradėjo kurti savo platinimo ženklus, ėmė bendradarbiauti su televizijos kanalais arba atitinkamomis internetinėmis transliavimo platformomis, nulėmė, kad festivalis nebėra vien rodymo operatorius, bet „tampa dalyviu kituose kūrybinio ciklo aspektuose – gamybos finansavimo, tinklaveikos kūrimo, ir platinimo – ir taip tampa svarbiais žaidėjais kino industrijose, o taip pat

³⁰⁶ Thomas Elsaesser, „Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe“, in *The Film Festival Reader*. London: University of St. Andrews Print & Design, 2013, p. 79

³⁰⁷ Iibd, p. 77

³⁰⁸ Dina Iordanova, „The Film Festival Circuit“, in *The Film Festival Reader*. London: University of St. Andrews Print & Design, 2013, p. 111

ir visuomenėje. Iš tikrųjų, vis dažniau kino festivaliai tampa kino industrijos tiltu su politika ar kitomis sferomis³⁰⁹. Apie tai kalbėjo ir daugelis tyrimo dalyvių, nurodymai arba į savo, arba į kolegų festivalių vykdomas veiklas industrijai. Taigi kino festivaliai XXI a. ima dalyvauti visose filmo sukūrimo grandyse – nuo finansavimo iki jų parodymo bei tolesnio platinimo. Tarp šių dviejų – pradinės ir paskutiniosios fazės – dar tarpsta įvairiausios kūrybinės dirbtuvės (scenarijaus rašymo, montažo ir kt.), kurias organizuoja festivaliai. Taip pat festivaliai tampa ta vieta, kur susitinka ne tik kino kūrėjai(os) ir gali užmegzti bendros gamybos projektus, bet ir filmų pardavimo agentai ir platintojai, kurie taip pat dažnai daro įtaką galutinėms filmų versijoms. Ypač jauniems kino kūrėjams(oms) išankstinis sandėris su tam tikra platinimo kompanija tampa garantu patekti į A klasės festivalį.

Svarbu paminėti, kad šie procesai vyksta ne tik didžiuosiuose festivaliuose, tokiuose kaip Kanai, Berlynas ar Venecija. Analogiškai procesai vyksta ir dokumentinių filmų festivaliuose, kurių tyrimai taip pat įsibėgėja. Būtent į šių tyrimų gretas įsirašo ir šis atliktas kokybinis tyrimas, atskleidžiantis pokyčius, vykstančius dokumentinio kino kultūroje. Vallejo, tyrinėdama dokumentinio kino festivalius, antrina Iordanovos pastebėjimui, jog „per paskutiniuosius dvidešimt metų pasikeitė dokumentinio kino festivalių vaidmuo kino kultūroje. Jei festivaliai anksčiau pasitarnavo kaip rodymo platformos, pastaraisiais metais, augantis paralelinių industrijos segmentų buvimas šiuose renginiuose padarė gilią įtaką ne tik kino kritikai, bet ir filmų gamybai bei platinimui“³¹⁰. Šiuos pokyčius svarbu analizuoti ir jų rezultatus galima matyti ne tik festivalių programose, bet ir keliems metams susiformuojančiose kino kalbos tendencijose. Būtent tai atsiskleidė duomenų analizės rezultatuose – dokumentinio kino festivaliai ima steigti savo fondus ir prisideda prie filmų paramos, taip po truputį padėdami gauti finansavimą tokiems filmams, kurie sunkiai gali surinkti reikiamą biudžetą filmui. Hibridiniai filmai dažnai atsiranda tokių filmų gretose ir kaip atsiskleidė tyrimo rezultatuose, dažnai jiems sunku gauti finansavimą, nes vietinės kino rėmimo institucijos skiria paramą pagal atskiras kino rūšis. Tai, kad festivaliai prisideda prie filmų gamybos paramos, padidina ir jų reikšmę kino industrijoje.

³⁰⁹ Dina Iordanova, „The Film Festival as an Industry Node“, in *Media Industries*, Vol. 1, No. 3, 2015, p. 7. <http://dx.doi.org/10.3998/mij.15031809.0001.302> [žiūrėta 2020-04-22]

³¹⁰ Aida Vallejo, „Industry Sections. Documentary Film Festivals between Production and Distribution“, in *Illuminace*, Vol. 26, No. 1, 2014, p. 66

3.2. Atvejo analizė: Vilniaus dokumentinių filmų festivalis

Lietuvos dokumentinio kino kultūros vystymuisi ypač svarbi yra ne tik kino gamyba, bet ir rodymas. Sovietmečiu daugiau nei keturis dešimtmečius Lietuvos kino gamyba ir platinimas buvo centralizuoti³¹¹. Bet tuo metu buvo taikoma cenzūra, tad ir filmų gamyba, ir filmų rodymas buvo ribojami³¹². Atgavus Nepriklausomybę kino kultūra atgavo laisvę, bet trūko resursų. Nebuvo stabilaus finansavimo ir infrastruktūrą reikėjo kurti iš naujo. Kino festivaliai palaipsniui tapo vienu kertinių kino kultūros elementų.

Vilniaus dokumentinių filmų festivalis (VDFF)³¹³ įkurtas 2004 metais „Skalvijos“ kino centro komandos. Tuo metu šiam kino teatrui vadovavo kino kritikė Živilė Pipinytė. VDFF – pirmasis kino festivalis Lietuvoje, skirtas vien tik dokumentiniam kinui. Jo atsiradimas kultūros savaitraštyje „7 meno dienos“ siejamas su dokumentikos sugrįžimu į didžiuosius kino ekranus, ši įžvalga iliustruojama Michaelo Moore'o filmo apdovanojimu Kanų kino festivalyje³¹⁴. Tokia festivalio atsiradimo priežastis siejasi su įvade minėtu dokumentinio kino „aukso amžiumi“ nuo 2000-ųjų metų. Taip pat tai sutampa ir su globaliu dokumentinių kino festivalių skaičiaus augimu, būtent nuo 2000-ųjų dokumentinių kino festivalių skaičius auga sparčiau nei bendrųjų festivalių.

Lietuvoje dokumentinis kinas iki šio festivalio atsiradimo bene nebuvo rodomas be kelių išimtinių renginių, kuriuos svarbu paminėti. Vienas iš tokių renginių Atviros Lietuvos fondo 1995 m. organizuotas „Kino forumas: Įamžintas laikas“, kitas – to pačio fondo organizuotas renginys „Nutylėtos tikrovės“, vykęs 2001 m. spalį–2002 m. Abiejuose šiuose renginiuose kino programą kuravo Živilė Pipinytė. Darau prielaidą, kad šių dviejų renginių programose ir tiksluose susiformuoja Vilniaus dokumentinių filmų festivalio idėja, tai tarsi pirmojo dokumentinių filmų festivalio Lietuvoje priešistorė. Šioje atvejo analizėje, pirmiausia apžvelgiama minėtų dviejų renginių sumanymai, vėliau pereinama prie VDFF struktūros, raidos ir programų sudarymo politikos analizės.

Per šią atvejo analizę galima pamatyti, kaip vyksta pačių festivalių hibridizacija. Hibridizaciją aš apibrėžiu per keturis susijusius procesus:

- 1) padidėjusi temų įvairovė, kurią lemia politiniai ir socialiniai pokyčiai šalyje;

³¹¹ Mikonis-Railienė, A., Kaminskaitė-Jančorienė, L. 2015. *Kinas sovietų Lietuvoje. Sistema, filmai, režisieriai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.

³¹² Mikonis-Railienė, A., Kaminskaitė-Jančorienė, L. 2015. *Kinas sovietų Lietuvoje. Sistema, filmai, režisieriai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.

³¹³ Toliau tekste naudojamas trumpinys VDFF

³¹⁴ „Tikros istorijos ir nieko daugiau. Vilniaus dokumentinių filmų festivaliui artėjant“, in 7 meno dienos, Nr. 634, 2004-10-29

- 2) dokumentinės formos laisvėjimas;
- 3) pastebima konceptualesnė prieiga į dokumentinio kino kūrimą;
- 4) pokyčiai kino industrijoje, ypač kino festivaliuose, kurie išplečia kino kultūrą.

Kino festivaliai iš pradžių rodydavo tai, kas buvo prieinama per įvairias užsienio šalių institucijas Lietuvoje, taip populiarinant Europos kiną. Taip pat daug dėmesio skiriama nacionaliniam kinui. Palaipsniui iš posovietinėje erdvėje vykstančių renginių, kurie ieško savo tapatybės, jie patiria hibridizaciją ir tampa europietiškiems kino festivaliams tapačiais kino renginiais. Kadangi visų Lietuvos kino festivalių tyrimas būtų vertas visos disertacijos, šiame tyrime apsiribosiu vienu festivaliu, kuris labiausiai atskleidžia, kaip kinta dokumentinio kino rodymo praktika Lietuvoje, nes būtent šiai rūšiai ir yra dedikuotas.

3.2.1. Dokumentinio kino renginiai prieš įsikuriant VDFF

Visų pirma, 1995 m. gruodžio 1–3 dienomis Atviros Lietuvos fondo inicijuotas „Kino forumas: Įamžintas laikas“, manyčiau, padeda pagrindus tam, kas vėliau taps kertiniais VDFF principais. Pagrindiniai forumo tikslai, įvardinti organizatorių išleistame leidinyje, formuluojami taip:

- „aktyvinti trijų Baltijos šalių kinematografininkų kultūrinius mainus;
- skatinti kinematografininkų ir tarptautinių kino institucijų bei festivalių bendradarbiavimą, sudarant galimybę užmegzti abipusius kontaktus;
- skatinti atviros visuomenės savimonės ugdymą, pasinaudojant unikalia kino galimybe – sugebėjimu įamžinti laiką, surengti tęstinę diskusiją apie žmogaus ir laiko sąveiką bei postkomunistinėse šalyse vykstančias permainas, atspindinčias Baltijos šalių dokumentikoje“³¹⁵.

Organizuoto forumo centre – konkursinė programa, kurioje gali dalyvauti Lietuvos, Latvijos ir Estijos dokumentiniai ir eksperimentiniai filmai, sukurti per pastaruosius trejus metus ir atitinkantys forumo temą. Įvardinami ir filmų atrankos kriterijai, o už filmų atranką atsakingas forumo kuratorius. Forumo kuratorė, taip pat ir VDFF iniciatorė – Živilė Pipinytė. Įvadiniamame forumo tekste „Tu ir laikas“ Pipinytė apžvelgia dokumentikos situaciją Lietuvoje ir bendrai regione, Baltijos šalyse. Jos teigimu, „dokumentinis kinas staiga pasijuto niekam nebereikalingas, lyg būtų kuriamas sau ir keliems ištikimiems žiūrovams. Likę be palyginti dosnaus valstybės finansavimo ir jo užsakymų, dažnai ir be centralizuotos studijų bei

distribucijos sistemos, dokumentininkai priversti ieškoti savosios „ekologinės“ nišos“³¹⁶. Ji priduria, kad dažnai tokia niša tampa televizija, bet pastaroji turi savo „žaidimo taisykles ir reikalauja iš menininko kompromisų (technikos, trukmės, formos, o dažnai ir turinio)“³¹⁷. Dokumentika 1995 metais atsiduria tarsi tarpinėje būklėje, su tuo be abejo susijęs ir postkomunistinis kontekstas, t. y. politinių permainų sukelta tarpinė būklė. Tokia vieta gali virsti produktyvia kūrybinius impulsus skatinančia erdve. Kita vertus, galima forumo iškelta temą – žmogaus santykį su laiku, su istorija, su istorinių lūžių laiku, kūrėjo santykį su kino laiku – perskaityti ir iš dekolonialumo pasiūlytos trečiosios galimybės, atsisiejant nuo didžiųjų pasakojimų, bet susitelkiant į savą patirtį. Tai galėtų patvirtinti ir Pipinytės įžvalga, kad dokumentinio kino kūrėjai, praėjus šokui ar vis dar jam veikiant po Nepriklausomybės atgavimo, kuomet įsivyravo politinis ir socialinis dokumentinis kinas, atsigręžia į kūrėjo „aš“. Pipinytės teigimu, „viena stipresnių pastarųjų metų dokumentikos tendencijų, manyčiau, yra grįžimas prie režisieriaus savojo „aš“, prie asmeniškų intonacijų“³¹⁸. Taip, pasak jos, vis labiau atsiskiria pozicijos tarp autoriaus ir metraštininko, pastarasis daugiausia fiksuoja, o autorius pateikia subjektyvią tikrovės versiją ekrane. Tokia perskyra egzistavo ir sovietmečiu tarp poetinį dokumentinį kiną kūrusių režisierių ir tų, kurie daro kino kronikas.

Vienas iš šio forumo tikslų – suprasti, kur link keliauja Baltijos šalių dokumentika, nes po ilgų cenzūros metų ir šalia atskirų Lietuvos, Latvijos ir Estijos kino mokyklų, atsiranda nauji kūrėjai. Pabrėžiama, kad kinta paties laiko suvokimas, nes „posttotalitarinės, dar visai neseniai – sustingusio laiko erdvės žmonių laiko pojūtis, be abejo, siek tiek hipertrofuotas“³¹⁹, o taip pat pabrėžiama per pastarąjį dešimtmetį išgyventų pokyčių intensyvumas, tad kinas tik po truputį grįžta prie sugebėjimo fiksuoti laiką ir žmogų permainų laike. Pasak Pipinytės, „dažnas filmas net sukuria įspūdį, kad vis dar gyvename keistoje erdvėje, kur nuolat, kiekviename žingsnyje susilieja praeitis ir dabartis, o jų ribos visiškai nusitrynusios; į akis krinta keisti istorijos griuvėsiai, ir žiūrovas tarsi skatinamas klausti savęs, ar čia egzistuoja esamasis laikas“³²⁰. Taigi atsiranda ne tik erdvės, bet ir laiko matmuo. Laikiškumas ir erdviškumas susitinka tarpinėje būsenoje, kurią bando užfiksuoti ir daugelis to meto režisierių. Svarbi čia tampa ir kita Pipinytės pastaba: „kiek anksčiau režisieriai kone džiūgaudami ieškojo šaknų – tautos, religijos, valstybės ir savo pačių. Šiandien vis dažniau bandoma suprasti, kur slypi dabartinio

³¹⁵ Kino forumas: Įamžintas laikas. Atviros Lietuvos fondas, 1995.

³¹⁶ Pipinytė, Ž. „Tu ir laikas“, in Kino forumas: Įamžintas laikas. Atviros Lietuvos fondas, 1995.

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Ibid.

chaoso, vertybių neigimo, nepasitenkinimo ar net priešiško naujai santvarkai šaknys³²¹. Atrodo, kad dešimtojo dešimtmečio Lietuvos dokumentinio kino kūrėjai atsisako esencialistinio šaknų ir autentiškumo supratimo, o susitelkia į pokyčius lemiančių sąlygų tyrinėjimą ir daro tai atgręždami kameras į periferines erdves ar veikėjus.

„Nutylėtos tikrovės“ – iš kelių dalių susidedantis renginys: seminaras (2001 m. spalio 19–20 d.), kino forumas (2001 m. gruodžio 6–7 d.), meno ir teorijos projektų konkursas (2001–2002 m.), paskaitų ciklai (2002 m.). Kino forumo datos sutampa ir su būsimu VDFF pirmųjų festivalių datomis. Seminaro, kuris pavadintas „Keisti vakuumą: naujos geografijos ir ideologijos“, aprašyme permąstoma vientisa posovietinė praeitis ir vieninga ideologija. Teigiama, kad „daugybė praėjusio sovietinio gyvenimo sričių vis dar rodosi miglotos ar net „pavojingos“. Taip yra todėl, kad ideologinis vakuumas neatveria jokių „faktų“: net ir vadinamieji „dokumentiniai faktai“ taip pat yra dirbtinai sukonstruoti“³²². Dėl šios priežasties iškeliamas naujos metodologijos ir strategijos poreikis. Jos turėtų padėti tirti totalitarinio režimo paveiktą praeitį ir dabartį, kuri su tuo poveikiu vis dar dorojasi. Šio seminaro pranešėjų gretose taip pat yra ir Pipinytė, skaitanti pranešimą apie kiną, pavadinimu „Neįvardyta tikrovė“. „Lietuvių filmuose ypatingo grožio ir patoso įgyja nykimas, degradavimas, destrukcija. Ši išnykimo apoteozė atrodo visuotinė. Visi tampame pasyviais jos stebėtojais – ir kūrėjai, ir žiūrovai“³²³.

Vėlesniame kino forumo „Nutylėtos tikrovės“, kurio rengėjos – Živilė Pipinytė, Rasa Paukštytė ir Zane Kucema, aprašyme renginio tikslas įvardinamas taip: „paskatinti posovietinės ir postkolonijinės patirties temų kritinę analizę bei intelektualų diskursą šiomis temomis“³²⁴. Programoje bendros gamybos filmai iš Estijos ir Latvijos, Rusijos ir Armėnijos, taip pat iš Uzbekistano ir iš Kazachstano. Šiame renginyje jau susitelkiama į istorijas ne iš Lietuvos. O renginio aprašyme išskiriamas svarbus postkolonijinis diskursas:

„Vakarų pasaulio diskurso kritinis požiūris į esmines tautos, lyties, etniškumo sąvokas ir kitas tapatybes gerokai sustiprėjo po „didžiųjų imperijų subyrėjimo“. Ir nors posovietinės valstybės susiduria su panašia realybe, čia iki šiol stinga conceptualaus kritinio požiūrio atitinkamoms temoms. Senosios realybės arba išstumiamos iš kultūrinės ir intelektualios atminties, arba jos išlieka nostalgiskai skambančio diskurso savastimi. Būtent todėl būtina sukurti naujas ideologijas ir geografijas, suformuoti naujas socialines tapatybes“³²⁵.

³²¹ Ibid

³²² Seminaro „Nutylėtos tikrovės“ katalogas. Vilnius: Atviros Lietuvos fondas, 2001.

³²³ Ibid

³²⁴ Kino forumo „Nutylėtos tikrovės“ brošiūra. Atviros Lietuvos fondas, 2001.

³²⁵ Ibid

Iš šio aprašo galima susidaryti įspūdį, kad filmai iš buvusių sovietinės imperijos užimtų šalių, gali padėti reflektuoti šalies režimo patirtį iš šalies. Tarsi atsispiriant nuo kito patirties, būtų bandoma pažiūrėti į tai, kokios naujos tapatybės gali būti formuojamas čia, Lietuvoje. Norėčiau teigti, kad būtent naujai inicijuotas VDFF tapo ne tik tęsinium šią tikslą, bet ir naujos auditorijos ir naujos kino kūrėjų kartos formuotoju.

3.2.2. VDFF įkūrimas ir tikslai

VDFF ištakos be šių paminėtų renginių dar galėtų būti traktuojamos, remiantis Živilės Pipinytės interviu, jos rengiama televizijos laida, skirta dokumentikai, ir dokumentinių filmų rodymas Lietuvos nacionalinėje televizijoje, kurioje ji dirbo 2000-aisiais. Ten ji rodė „Kossakovskio „Belovus“, Lozinskį, Sokurovo dokumentinius, visa tai, kas tuo metu buvo geriausia“³²⁶. Ši laida tęsėsi vienerius metus – tiek, kiek Pipinytė dirbo televizijoje. Pasak Pipinytės, „Giedrė Beinoriūtė yra pasakiusi, kad suprato, koks gali būti dokumentinis kinas, iš tų filmų, rodytų televizijoje“³²⁷. Šią įtaką gali būti sunku įvertinti, bet vis dėlto, jei Lietuvoje tuo metu bene visiškai nebuvo skiriama dėmesio dokumentikai, tokie režisierių pasisakymai turėtų būti vertinami kaip turintys svarų pagrindą. Pipinytė taip pat jau buvo surengusi Krzystofo Kieślowskio retrospektyvą, į kurią buvo įtraukti ir režisieriaus vaidybiniai, ir dokumentiniai filmai. Taip pat dalyvavo kuriant kino festivalio „Tinklai“ koncepciją.

Pipinytė įsidarbino „Skalvijos“ kino centre 2002-aisiais. VDFF įkurtas 2004 m. Kaip pasakoja Pipinytė, įkurti festivalį paskatino tuometinis Goethes instituto vadovas sakydamas, kad pavasarį vyksta „Kino pavasaris“, o rudenį galėtų būti dokumentinio kino festivalis. Svarbu pažymėti, kad Pipinytė atėjo dirbti į „Skalviją“ tuomet, kai šis kino teatras turėjo didžiules skolas ir buvo labai prastoje situacijoje – tiek finansinėje, tiek ir žiūrovų akyse jis nebuvo patrauklus. Taigi pirmieji festivaliai, kaip pažymi Pipinytė ir kita festivalio ilgametė programos sudarytoja Sonata Žalneravičiūtė, buvo sudaromi iš to, ką pavykdavo gauti iš institutų. Taigi, pirmieji VDFF festivaliai, nors ir prasidėjo nuo 2004 metų, neperšoka pirminės festivalių vystymosi fazės, bet atitinka Marijke de Valck pasiūlytą kultūrinės diplomatijos erdvės fazę, kuria tyrėja įvardija laikotarpį nuo festivalių atsiradimo pradžios 1932 m. iki 1968 m.³²⁸ Norėčiau teigti, kad dėl susiklosčiusios sudėtingos ekonominės situacijos Lietuvoje, daugelis Lietuvos kino festivalių pereina tas pačias fazes, kurias išskiria de Valck arba Vallejo, bet

³²⁶ Valiūnaitė, M. Interviu su Živilė Pipinyte (2022-03-22)

³²⁷ Ibid

³²⁸ De Valck, M. 2007, 2012

neatitinka priskirtų datų. Po Nepriklausomybės atgavimo pradėti rengti kino renginiai formuojasi tomis pačiomis fazėmis, tik, mano manymu, VDFF sąmoningai išlieka programos sudarytojų eroje, kuri de Valck nurodoma kaip įvykusi 1968–1980 m.

Įdomu tuomet tampa mąstyti apie kino renginius Lietuvoje kaip žyminčius ir naujos santvarkos atėjimą. Ekonominė ir socialinė šalies situacija dešimtajame dešimtmetyje dar buvo pereinamame laikotarpyje, o su XXI a. vis labiau justi įsitraukimas į vakarietiškas kultūrinės tradicijas, tarp kurių ir yra kino festivalių organizavimas kaip vienas pagrindinių kino sklaidos renginių. Pasak kino festivalių tyrėjos Eija Niskanen, esti kino kultūros „festivalizacija“, kuri reiškia, kad „kino festivaliai funkcionuoja ne tik kaip svarbūs būdai rodyti ir platinti filmus, bet tampa svarbiais dėl paralelinių renginių, tokių kaip gamybos mugės“³²⁹. Kuomet reikėjo sugrąžinti žiūrovus į kino teatrus Lietuvoje, specialūs kinui skirti renginiai tapo įrankiu atkreipti žiūrovų dėmesį į nekomercinį kiną, kuris sunkiai rado kelią į kino teatrus. VDFF tampa tokiu įrankiu, skirtu dokumentiniam kinui.

Mano teigimu, galima būtų išskirti tokius pirmųjų VDFF tikslus:

- Įtvirtinti dokumentinio kino kaip meninio, autorinio kino statusą;
- Parodyti Lietuvoje kurtą ir kuriamą dokumentinį kiną;
- Padėti Lietuvos kino kūrėjams įsiliesti į tarptautinę kino bendruomenę.

Pirmasis tikslas siejasi su dokumentinio kino supratimu tuometinėje Lietuvoje. Kaip pažymi Žalneravičiūtė, jiems buvo svarbu įtvirtinti, kad šiame festivalyje rodoma autorinė dokumentika: „aišku, pirmaisiais festivalių metais buvo dedamas akcentas, kad čia ne televizinis filmas, čia ne istorinis, ne dokumentika apie gamtą, čia ne dar kažkas, o autorinė dokumentika. Nežinau, kiek metų mes tą maldele sakydavome, kad čia autorinis kinas. Kol galiausiai tai tapo tolygu vaidybiniam kinui“³³⁰. Šiam tikslui buvo skirtas bent dešimtmetis festivalio istorijos. Pasak ilgametės festivalio direktorės Vilmos Levickaitės, kuri festivaliui vadovavo nuo 2008 m., festivalio tapatumas išliko toks pat, bet žodynas skirtingu laikotarpiu skiriasi: „Nes turbūt mes skirtingais laikotarpiais aprašymuose skirtingai rašydavome. Autorinė dokumentika, meninė dokumentika, kūrybinė dokumentika – ir jie visi turi truputį kitą reikšmę. Ir dabar jau mes mažiau rašome autorinę dokumentiką, nes jos sunku rasti – tų autorių. Būna pas mus retrospektyvų, kurios užduoda autorinės dokumentikos natą. Bet kalbant

apie pagrindinę programą, autorinės dokumentikos jau sunku rasti. Kūrybinė dokumentika – mažiau įpareigojantis terminas“³³¹. Jeigu remtumėmės Wilmos de Jong mintimi, kad kūrybinė dokumentika pati yra hibridinis žanras, „siekiantis kūrybiškai ir kritiškai pristatyti / reprezentuoti tikrovę. Jame taip pat susipina reikšmingos istorinės dokumentinio kino praktikos kartu su technologinių ir reprezentacinių modelių naujumu“³³², tai įžvelgčiau VDFF programos hibridiškumą, o ne tik terminijos pokytį. Juo labiau, kad ir Žalneravičiūtė ir Levickaitė patvirtina pastebėjusios dokumentinio kino hibridiškumą ir sudarydamos VDFF programą yra atviros naujoms formoms.

Antrasis tikslas, kurį išskiriau – Lietuvos dokumentinių filmų rodymas – dažnai festivalyje buvo išreikštas per Lietuvos kino kūrėjų retrospektyvas. Pirmajame festivalyje parodyta Roberto Verbos retrospektyva, dar kartą pakartota 2010-aisiais, septintajame festivalyje. Taip pat rodytos Henriko Šablevičiaus, Rimtauto Šilinio, Arūno Matelio, Audriaus Stonio, Algio Arlauskio retrospektyvos. Be to, rodytos restauruotų Lietuvos trumpametražių dokumentinių filmų programos. Dažnai atidarymo ir uždarymo filmais taip pat pasirinktos Lietuvos kino kūrėjų filmų premjeros. Nuo 2008-ųjų iki 2015-ųjų rengta konkursinė programa, skirta Baltijos šalių filmams. Iki konkursinės programos buvo rodoma per metus lietuvių sukurtų kino programa.

2009-aisiais Pipinytė VDFF katalogui parašo tekstą „Dvidešimčia metų laisvesni“, kuris skirtas specialiai programai „Lūžio karta lietuvių dokumentikoje (1989-1994)“. Lygindama skirtingas Latvijos, Estijos ir Lietuvos dokumentinio kino mokyklas, ji teigia, kad ir naujasis Baltijos šalių kinas skiriasi, bet apibendrindama teigia, kad „naujaisiais laisvės dešimtmečiais dokumentinis Baltijos šalių kinas vis dažniau tampa ir praeities, ir dabarties suvokimo instrumentu. Dažniau, žinoma, praeities“³³³. Svarbu pažymėti, kad VDFF katalogai būdavo skirti ne tik filmams aprašyti, bet juose atsirasdavo specialiai festivalio programoms skirti tekstai, dažnai būtent juose buvo galima įžvelgti pagrindinius festivalio akcentus, pabrėžiamą problematiką ar festivaliui svarbias temas ir tikslus. Taip pat šie tekstai prisidėdavo prie pirmojo tikslo įgyvendinimo, nes edukodavo žiūrovus, tekstai buvo rašomi kino sritį gerai išmanančių profesional(i)ų. Pavyzdžiui, 2010 m. pagrindinei programai tekstą parašė menotyrininkė Agnė Narušytė „Kino matrica“³³⁴, 2011 m. konkursinei Baltijos šalių programai

³³¹ Valiūnaitė, M. Interviu su Vilma Levickaite (2022-03-15)

³³² Cituojama Vilmos de Jong mintis, išversta ir panaudota čia: Renata Šukaitytė, „Sovietmečio epochos baigtys ir jų naratyvai kūrybinėje Lietuvos ir Baltijos šalių dokumentikoje,“ in *Politinis lūžis ekrane*, Vilniaus universitetas: Vilnius, 2020, p. 32

³³³ VDFF katalogas 2009, šeštasis festivalis.

³³⁴ VDFF katalogas 2010, septintasis festivalis.

³²⁹ Niskanen, E. „Finding a Position on the Global Map of Film Festivals: The Yamagata International Documentary Film Festival“, in *Documentary Film Festivals Vol. 1*, London: Palgrave Macmillan, 2020, p. 144

³³⁰ Valiūnaitė, M. Interviu su Sonata Žalneravičiūte (2022-05-11)

tekstą rengė kinotyrininkė Renata Šukaitytė³³⁵, 2009 m. pateikiamas Jurijaus Lotmano straipsnio fragmentai pavadinti „Dokumentas, dokumentinis kinas, menas“³³⁶. Vėliau nuo katalogo formato pereita prie laikraščio, daugiau dėmesio suteikiant interviu su režisieriais.

VDFF taip pat nuo pirmųjų festivalių rengė kūrybines dirbtuves arba paskaitas kino industrijai aktualiomis temomis. Pavyzdžiui, 2008 metais rengtas seminarų ir diskusijų ciklas „Kūrybinė dokumentika šiandien. Kaip kurti, finansuoti ir propaguoti savo filmus?“, kūrybinę dalį vedė Sergejus Loznica, o Dorota M. Paciarelli kalbėjo apie finansavimą bei pristatė bendradarbiavimo su Lenkijos ir Vokietijos dokumentinių filmų gamintojais³³⁷. Industrijos svarba buvo nuo pat pradžių VDFF, festivalis prasidėjo nuo partnerystės su Amsterdame vykstančiu „Dokumentinio kino forumu“, paskaitą kinematografininkams skaitė Mikaelis Opstrupas. Tačiau ši festivalio sritis metams bėgant nunyko. Pasak Levickaitės, dėl žmogiškųjų resursų „nusprendėme, kad mes negalime atliepti ir žiūrovų, ir industrijos interesų, todėl tapome tik žiūrovų festivaliu“³³⁸. Taigi, nors VDFF ir turėjo industrijai skirtą dalį pirmąjį festivalio dešimtmetį, vis dėlto jis netapo direktorių arba industrijos festivaliu, bet perėjęs per kultūrinės diplomatijos fazę, išliko programos sudarytojų festivaliu, kuris orientuojasi į kūrybinės dokumentikos rodymą ištikimiems ir naujiems žiūrovams.

3.2.3. VDFF programos hibridiškėjimas

Jau užsiminiau apie VDFF programos hibridiškėjimą, bet tam reikėtų skirti daugiau dėmesio. Anksčiau minėtas festivalio tikslas – įtvirtinti meninės, autorinės arba kūrybinės dokumentikos statusą Lietuvos žiūrovams(ėms) – dažnai atspindėdavo festivalio rengėjų įžanginiame žodyje, kuris lydėdavo visus festivalius. Pavyzdžiui, 2007 m., ketvirtąjį VDFF pranešime žiniasklaidai teigiama, kad „kino dokumentika paskutiniaisiais metais ne tik fiksuoja politines ir papročių permainas, bet ir drąsiai eksperimentuoja ties įvairių žanrų riba“³³⁹. Penktajame festivalyje rengėjų žodis teigė, kad „šiemet žiūrovams parengėme programą, kurios nei geografinė, nei žanrinė, nei teminė įvairovė neturi ribų. Jau penktą kartą rengiamas festivalis pateikia platų dokumentikos kaleidoskopą“³⁴⁰. Dar metais vėliau atsiranda daugiau dėmesio kitiems žemynams, rašoma: „I pagrindinę festivalio programą įtraukti filmai, kuriuose

apie žmonių gyvenimą, patyrimą, likimą, praeitį ir dabartį kalba režisieriai iš skirtingų žemynų – Amerikos, Azijos ir Europos. Programoje gausu ir skirtingų žanrų – nuo socialinės, tiriamosios žurnalistinės iki kūrybinės dokumentikos, nuolat trinančios dokumentinio ir vaidybinio kino ribas“³⁴¹. Po truputį nuo autorinės dokumentikos įtvirtinimo per įvairovės pabrėžimą linkstama link programos hibridiškėjimo, jau akcentuojant, kad kūrybinė dokumentika trina ribas tarp dokumentikos ir vaidybinio kino. Jubiliejinio dešimtojo festivalio, įvykusio 2013 metais įžanginiame tekste jau girdima savirefleksija į nuveiktus darbus, teigiama, kad „pirmieji festivalio metai buvo skirti įrodyti žiūrovams, kad dokumentika yra ne tik televizinė, rodanti apie gyvūnus, šalis, gamtą ar mokslinius atradimus, bet ir asmeninis režisierius žvilgsnis į paprastą, bet kartu ir išskirtinį žmogaus gyvenimą [...] per dešimt festivalio gyvavimo metų, ne tik Lietuvoje radikaliai pasikeitė požiūris į dokumentiką – tai nebėra marginalizuota rūšis šalia vaidybinio kino. Tarptautiniai festivaliai kviečia į konkursines programas dokumentinius filmus varžytis šalia vaidybinių. O VDFF nebereikia įtikinėti publikos, kad dokumentika nėra tik televizijos produktas. Svarbu pabrėžti, kad vis daugiau žiūrovų apsilanko, kurie mieliau renkasi dokumentinį kiną, o ne rekonstruotą ar imituotą realybę vaidybiniame kine“³⁴². Po truputį justi perėjimas nuo noro įtvirtinti terminus ir dokumentikos sampratą prie žiūroviškumo iškėlimo, kuris tampa svarbiu elementu VDFF kontekste, kadangi Lietuvoje jau atsiranda daug kino renginių, keičiantis socialiniams ir ekonominiams faktoriams, tokiems kaip didžiųjų kino festivalių išaugimas, žiūrovų lankomumas vis labiau tampa finansavimo kriterijumi. Duomenys apie lankomumą VDFF pradėti rinkti nuo 2009 m. Tais metais festivalis surinko 1054 žiūrovus, iki 2015 m. išaugo iki 2614 žiūrovų. 2016 m. staiga sumažėjo, bet iki 2019 m. vėl pakilo iki 2238 žiūrovų³⁴³. Deja, dėl pandemijos žiūrovų skaičius vėl sumažėjo kaip ir daugelyje kitų renginių visoje Lietuvoje ir už jos ribų.

2014 m. labiausiai lankomi filmai buvo „Manakamana“ (rež. Stephanie Spray, Pacho Velez, 2013), „Michelio Houellebecqo pagrobimas“ („L'enlèvement de Michel Houellebecq“, rež. Guillaume Nicloux, 2014), „Ar aukštas žmogus yra laimingas“ („Is the Man Who Is Tall Happy?“, rež. Michel Gondry, 2013) ir „Nacionalinė galerija“ („National Gallery“, rež. Frederick Wiseman). Taip pat tais metais pagrindinėje programoje buvo rodomas ir hibridinis filmas „Nerimstanti širdis“ („Stop the Pounding Heart“, rež. Roberto Minervini, 2013). Keletas šių filmų, pavyzdžiui, „Manakamana“ ir „Nerimstanti širdis“ buvo minimi įvade minėtuose

³³⁵ VDFF katalogas 2011, aštuntasis festivalis.

³³⁶ VDFF katalogas 2009, šeštasis festivalis.

³³⁷ VDFF katalogas 2008, penktasis festivalis.

³³⁸ Valiūnaitė, M. Interviu su Vilma Levickaite (2022-03-15)

³³⁹ Pranešimas žiniasklaidai, Ketvirtasis Vilniaus dokumentinių filmų festivalis, 2007 m. iš Sonatos Žalneravičiūtės archyvo.

³⁴⁰ VDFF katalogas, 2008, penktasis festivalis

³⁴¹ VDFF katalogas, 2009, šeštasis festivalis

³⁴² VDFF laikraštis 2013, dešimtas festivalis.

³⁴³ Duomenys apie lankomumą bendrai ir paskirų filmų lankomumą gauti iš „Skalvijos“ kino centro ataskaitų.

Greene'o straipsniuose apie hibridinį kiną. Šie filmai eksperimentuoja su vaidybinio ir dokumentinio kino kanonais, o „Ar aukštas žmogus yra laimingas“ – su animacija ir dokumentika.

2015 m. pagrindinėje programoje rodomi „Staiga mano mintys nutrūksta“ („Pára-me de repente o pensamento“, rež. Jorge Pelicano, 2014), „Egzotika, erotika ir t. t.“ („Exotica, Erotica, Etc.“, rež. Evangelia Kranioti, 2015) – abu šie filmai pasitelkia mišrią dokumentinio kino kalbą, inscenizacijos derinamos su dokumentiniais estetizuotos kasdienybės kadrais. 2017 metų programoje vienas iš žiūrimiausių filmų buvo hibridinis filmas su Micheliu Houellebecqu ir Iggy Popu „Išlikimo metodas“ („To Stay Alive: A Method“, rež. Erik Lieshout, Arno Hagers, Reiner van Brummelen). Pateikiamas interviu su režisieriumi Eriku Lieshoutu „Praktiniai patarimai (Ne)ketinantiems pasiduoti“, kuriame teigiama, kad Micheli Houellebecqą vaidina kitas herojus – Vincentas: „Michelis filme nenorėjo būti pats savimi. Man taip pat buvo lengviau kalbėti apie jo vidų per personažą. Šis išgalvotas herojus mums leido saugiai priartėti prie tiesos“³⁴⁴. Šie filmai patvirtina, kad programos sudarytojai atsiveria naujoms dokumentikos formoms, kurios gali būti vadinamos hibridinėmis, o tai atitinka globalias dokumentinių kino festivalių tendencijas. Svarbu ir tai, kad VDFF auditoriją taip pat labiausiai domina filmai, kurie permąsto dokumentinio kino ribas.

Programos hibridiškumą patvirtina ne tik pagrindinės programos filmai, bet ir retrospektyvos. 2018 m. parodoma Pieterio Liechti retrospektyva. Jo filmuose tikrovė jungiama su sapnais, jis taip pat eksperimentuoja su forma. Liechti filmas „Vabzdžių šnabždenimai. Mumijos diena“ („The Sound of Insects: Record of a Mummy“, 2009) paremtas tikru įvykiu ir Shimada Masahiko apsakymu „Iki aš tapsiu mumija“ („Until I Am a Mummy“). VDFF filmo aprašyme rašoma: „pagal šį detalų, tikro veikėjo išgalvotą pasakojimą kuriamas filmas-meditacija gyvenimo ir lėtos mirties pasirinkimo bei paties kino tema“. Liechti kūrė ne tik filmus, bet ir videoinstaliacijas, tad festivalyje eksponuojamas ir jo paskutinis darbas videonstaliacija „Dedikacijos“ ir ankstyvieji kūrėjo darbai „Vertikalus / Horizontalus“ („Vertical / Horizontal“, 1987), „Atlydis“ („Spring Thaw“, 1987), „Vilties teatras“ („Théâtre de l'espérance“, 1987), kurie priskirtini eksperimentiniam kinui. 2020 m. parodoma bene garsiausio mokumentinių filmų kūrėjo Peterio Watkinso retrospektyva, kurioje ir svarbiausi kūrėjo darbai „Karo žaidimai“ („The War Game“, 1965) ir „Bausmių parkas“ („Punishment Park“, 1971). Tais pačiais metais atidarymo filmu pasirinktas Dariaus Žiūros dokumentinis filmas „Gustoniai Gustoniuose“, kuriuo dokumentuojamas šiuolaikinio meno projektas

³⁴⁴ VDFF laikraštis 2017, keturioliktasis festivalis.

pavadinimu „Gustoniai“, pradėtas kurti 2001 m. Nuo 2020-ųjų pradėti rodyti virtualios realybės dokumentiniai projektai, kurie taip pat atliepia šiuolaikinės dokumentinio kino rodymo tendencijas, pažyminčias rūšies hibridizaciją technologiniu aspektu.

VDFF išlieka nuosekliu dokumentinio kino renginiu, kuris perkopęs egzistavimo dešimtmetį daugiau dėmesio ėmė skirti globaliems dokumentinio kino procesams, kiek atsiribodamas nuo pirmųjų festivalio tikslų. Kadangi padaugėjo ir sustiprėjo kiti kino festivaliai – „Kino pavasaris“, „Scanorama“ ir „Nepatogus kinas“, kurie taip pat skiria dėmesį dokumentikai ir siekia parodyti Lietuvos kino kūrėjų premjerinius seansus, VDFF Lietuvos dokumentinio kino programa nunyko. Čia parodomi keli premjeriniai dokumentiniai filmai, kurie pastaraisiais metais atsiduria ant ribos su videomeno kūriniais. Vis dėlto VDFF išlieka nuoseklus programos sudarytojų festivalis, kuris siekia pateikti plačią panoramą to, kuo gyvena dokumentinis kinas šiandien, todėl pastebimas ir festivalio programos hibridiškėjimas.

Kaip parodė empirinis tyrimas, ribos tarp kino rūšių ištis trina, bet labiausiai tai liečia dokumentinio kino rūšį. Didžiuosiuose A klasės festivaliuose šie pokyčiai atsispindi paralelinių programų laisvėjimu, bet labiausiai tai veikia dokumentinio kino festivalius. VDFF atvejo analizė įrodė, kad šie pokyčiai, nors ir truputį vėliau nei pagrindiniuose Europos festivaliuose, vyksta ir Lietuvoje. Tačiau iš empirinio tyrimo ir VDFF atvejo analizės galima teigti, kad terminas „hibridinis kinas“ lieka ne iki galo apibrėžtas, bet pats hibridiškėjimas atrodo kaip faktas, tad svarbu ištirti teorinę hibridiškumo kine sampratą ir galbūt taip pats hibridinis kinas įgaus svaresnį pagrindą.

IŠVADOS

1. Hibridiniais filmais kinotyroje vadinami filmai, kuriais užklausiamos vienos kino rūšies ar žanro ribos, tačiau nusistovėjusios šio termino reikšmės nėra. Teorinėje dalyje išanalizavau, kaip skirtingose su kinu susijusiose teorijose suprantamas ir pasitelkiamas hibridiškumas. Tokia išplėsta sąvokos analizė parodė, kad hibridiškumas kinotyroje pirmiausia apmąstomas postkolonijinėse studijose ir vėliau pritaikomas postkolonijiniam kinui tirti. Iš metaforos ilgainiui hibridiškumas postkolonijinėje teorijoje tampa produktyviu įrankiu analizuoti hibridines tapatybes ir kultūras, praeities ir dabarties santykį, galios santykių poveikį tapatybėms ir kultūroms. Kino tyrimuose imama daugiau dėmesio skirti kolonizuotų šalių ir diasporoje kuriančių kūrėjų darbams, kurie dažnai ieško naujų praktikų ir formų alternatyvioms istorijoms pasakoti.

2. Hibridiškumas pasitelkiamas ir kaip logika, kuri leidžia peržengti binarinį mąstymą. Tiek postkolonijinėje teorijoje, tiek transnacionaliniuose kino tyrimuose per šią logiką stengiamasi peržengti sienas ir tirti globalių procesų įtakas. Kino tyrimuose tai tampa įrankiu, kurį pasitelkus galima išvengti esencialistinio mąstymo apie kino rūšis ir laisviau analizuoti filmus, susitelkiant į jų gamybos praktikas, pasirenkamas kino kalbos išraiškos priemonės. Hibridiškumas kaip perspektyva arba naujas jautrumas tampa įmanomi būtent dėl binarinės logikos įveikimo ir kūrėjus įgalina eksperimentuojant su kūrinio forma kurti kanono ribas peržengiančius kūrinius. Pavyzdžiui, Lietuvos dokumentiniame kine buvo sukurti Aistės Žegulytės „Animus Animalis“, Rugilės Barzdžiukaitės „Rūgštus miškas“, Emilijos Škarnulytės „Kapinynas“, kuriuose kuriama nežmogiška perspektyva, leidžianti naujai kalbėti apie gyvūnų ir žmonių, daiktų ir gyvūnų, mokslinio ir mitologinio pažinimo santykius.

3. Hibridizaciją galima suprasti ir kaip sudėtingą procesą, kuriame vyksta prasmės kūrimasis ir vertimas. Dažniausiai tai vyksta būtent paribiuose. Dokumentinio kino kultūros hibridizacija apima filmų gamybos ir kino festivalių pokyčius, kuriems įtaką turėjo skaitmenizacija ir globalizacija. Lietuvoje taip pat galima pastebėti šį procesą – Lietuva po 2000-ųjų metų patiria perėjimą iš postsovietinės šalies į neoliberalios šalies santvarką, atsiranda stabilesnis finansavimas, taip pat atsiveria galimybės daugiau keliauti į užsienio festivalius, kuriasi dokumentiniam kinui skirti festivaliai. Pastarųjų programos tampa atviresnės hibridinėms formoms, šių filmų sklaida ir didesnis Lietuvos kino kūrėjų keliavimas daro jų kūrybai įtaką ir randasi naujas požiūris į dokumentinį kiną. O

skaitmeninio posūkio atnešta informacijos gausa ir melagienų bumas paskatina iš naujo permąstyti dokumentikos ir fikcijos ryšį tiek filosofijoje, tiek mene, tiek ir kine.

4. Nuo 2000-ųjų metų Lietuvos dokumentiniame kine matyti tam tikri pokyčiai: randasi įvairesnių temų, įvairėja kino kalba, atsiranda naujos kino kūrėjų kartos. Iš atlikto Lietuvos dokumentinio kino kultūros tyrimo galima daryti išvadą, kad ir Lietuvoje vyksta hibridizacija. Nors tai nėra didelio masto reiškinys, vis dėlto VDFF programa atsiveria naujoms formoms, „Kino pavasaryje“ keletą metų buvo rengta mano su kolegomis inicijuota programa „Aš esu hibridas“, bet svarbiausia, kad atsiranda ir filmų, kurie gali būti pavadinti hibridiniais. Žegulytės, Barzdžiukaitės ir Škarnulytės filmai apmąsto žmogiškosios perspektyvos konstravimą kine, skirtingomis kino kalbos priemonėmis stengiasi sukurti nežmogišką perspektyvą. Bet taip pat šie filmai trina ribas tarp konvencionalios dokumentinio kino kalbos ir vaidybinio kino ar videomeno, kelia klausimą apie dokumentalumo ir fikcijos skirtį. Šie filmai geba nustebinti žiūrovus(es), dokumentiniame kine įpratusius matyti ir girdėti apeliavimą į objektyvią tiesą. Kvedaravičiaus filmuose „Barzakh“, „Partenonas“ ir „Prologos“ taip pat trinamos ribos tarp dokumentalumo ir fikcijos. Visi trys filmai pasitelkia skirtingas strategijas: filme „Barzakh“ analizuojamas realybės pojūtis, trinant ribą tarp to, kas tikra ir to, kas yra sapnas; filme „Partenonas“ pasirenkamos realios istorijos, bet jos įvaizdinamos vaidybinio kino priemonėmis, vaidybinė filmo dalis jungiama su dokumentine, kurioje taip pat talpinama fikcionalizuota kelionė. Atlikus visų šių filmų atvejo analizes, išryškėjo, kad jie visi pasižymi conceptualiomis prieigomis į dokumentinį kiną ir taip praplečia dokumentinio kino kanoną Lietuvoje, o tai, kad visi minėti kūriniai apkeliavo daug kino festivalių, parodo, kad jie atitinka globalias tendencijas ir papildoma hibridinio kino „bangą“. Filmas „Mariupolis“ tyrinėja hibridiškas tapatybes ir postkolonijinę Ukrainos erdvę. Vis dėlto Lietuvoje dar trūksta pavyzdžių, kurie imtųsi tyrinėti postkolonijinę Lietuvos praeitį, hibridines tapatybes ir drąsiai eksperimentuotų su forma. Hibridiškumo iš postkolonijinės teorijos, kuris taptų ir priemone mūsų dokumentiniame kine ieškoti naujų formų perteikti atmintį, dar stinga. Šią nišą galbūt šiek tiek užpildo Deimanto Narkevičiaus ir Anastasijos Sosunovos video darbai, tačiau ilgametražiuose dokumentiniuose filmuose postkolonijinę atmintį tyrinėjančių ir eksperimentuojančių su forma darbų vis dar trūksta.

5. Empirinis hibridinio kino vietos tyrimas parodė, kad šis terminas vartojamas nevienareikšmiškai. Dalis kino profesional(i)ų šį terminą pasitelkia nusakyti filmams, kurie peržengia vienos rūšies ar žanro ribas, ir pastebi kad tokių filmų kino festivaliuose iš tiesų daugėja. Kiti teigia, kad šis terminas per daug abstraktus ir netikslus, o kartais net paskatina

dar labiau įtvirtinti dokumentinio ar vaidybinio kino kategorijas, kurios, jų nuomone, nėra reikalingos. Vis dėlto daugelis apklaustųjų patvirtino, kad ribos tarp skirtingų kino rūšių trina. Dažniausiai buvo teigiama, kad antrame XXI a. dešimtmetyje ypač suintensyvėja tokių filmų gamyba. Kino istorijoje svarbios naujosios bangos dažnai savo pradžia ženklinavo būtent kino festivaliuose, tad ir hibridinio kino pagausėjimą būtų galima įvardinti kaip naujos dokumentinio kino bangos atėjimą, kuris ilgainiui išplečia dokumentinio kino kanoną ir kaip terminas tampa nebereikalingas. Ženkliai išsiplėtus kino festivalių funkcijoms, jie ima veikti ne tik kaip rodytojai ar platintojai, bet įsilieja į kino industriją organizuodami specialius renginius, o taip pat ir prisidedami prie kino filmų gamybos. Tam tikruose festivaliuose, kurie daugiau dėmesio skiria hibridinėms kino praktikoms, atsiranda galimybė gauti finansavimą tokiems filmams, kurie dažnai atsiduria tarp vaidybinio ir dokumentinio kino paraščių arba tarp vizualiųjų menų ir kino.

6. Atlikus teorinę ir empirinę analizę išryškėjo skirtumai tarp to, kaip hibridiškumas ir hibridinis kinas suprantamas kinotyroje ir to, kaip jis naudojamas kino kuratorių. Teorinė samprata žymiai platesnė nei kino festivaliuose vartojama ten dirbančių kino profesional(i)ų. Praktiniame lygmenyje hibridiniu kinu dažniausiai įvardinamas formalus eksperimentavimas, t. y. skirtingų kino rūšių konvencijų junginiai, siūlantys permąstyti dokumentalumo ir fikcijos skirtį. Retai kino festivaliuose dirbančiųjų pateiktose hibridinio kino sampratoje atsidurdavo istoriniai sąvokos virsmai ir svarstymai. Postkolonialistinė hibridiškumo samprata vos keletą kartų buvo paminėta kaip galimai susijusi su hibridiniu kinu. Galima daryti išvadą, kad kino festivaliuose dirbantys žmonės skyrė mažiau dėmesio istoriniams ir teoriniams sąvokos pjūviams ir dėl to hibridinis kinas artikuluojamas gana siaurai. Vis dėlto, svarbu ir tai, kad kai kuriems kino festivaliuose dirbantiems žmonėms ši sąvoka atrodo per daug abstrakti ir nekonkreči. Iš to kyla paradoksas, kad nesigilinant į termino ištakas ir galimas jo reikšmes, hibridinis kinas tampa vienu metu ir per siaurai, ir per abstrakčiai suprantamas kino rodytojų tarpe. Kinotyroje taip pat stinga nuoseklios hibridiškumo studijos, tačiau naujausiuose tyrimuose apie dokumentinį kiną arba žanrų teorijoje šiam terminui skiriama vis daugiau dėmesio ir galbūt ilgainiui jis įsitvirtins kaip tinkamas įrankis globaliems procesams kine tirti.

7. Postkolonijinėje teorijoje taip pat buvo svarbu užčiuopti ir įvardinti tarpinę erdvę. Empirinio tyrimo rezultatuose tai tiesiogiai neatsispindėjo, bet keliuose pasisakymuose atsiskleidė tam tikri su erdve susiję pastebėjimai. Pavyzdžiui, kad vertinant hibridinius filmus kartais programos sudarytojai atsiduria „keblioje teritorijoje“ arba „neaiškioje teritorijoje“, o tai apsunkina hibridinio kino įvardinimą ir pateikimą žiūrovams. Tačiau,

regis, to ir siekia patys kino kūrėjai, eksperimentuodami su skirtingomis rūšių raiškos priemonėmis, kas buvo analizuota Marks straipsnyje apie eksperimentines hibridines kino kūrimo taktikas. Nors kino programų sudarytojų ir meno vadov(i)ų tarsi netrikdo tokie neapibrėžtumai ir daugeliu atveju jie vertina tai kaip originalumą, pristatant tokius filmus žiūrovams arba kalbant apie jų platinimą tai vis dėlto yra apsunkinantis faktorius, nes dažnai stinga žodyno arba bendro susitarimo, kaip kalbėti apie šiuos filmus. Galbūt postkolonijinėje teorijoje išvystytas hibridiškumo aptarimas padėtų tiksliau įkontekstinti hibridinius filmus ir praturtintų jų supratimą tiek kino profesional(i)ų, dirbančių kuravimo srityje, tiek ir pačios auditorijos.

8. Teorinėje dalyje pateikta žanrų ir skirtingų medijų analizė parodė periodizacijos problemišumą – buvo sunku nustatyti, kada žanrų teorijoje pradėta kalbėti apie skirtingus žanrus jungiančius filmus ir kada pradėta taikyti hibridinio filmo samprata. Nors empiriniame tyrime buvo kalbama apie tarprūšinius junginius periodizacijos problemiškas buvo matomas daugelio dalyvių atsakymuose. Taip pat kalbant apie žanrus šiuolaikiniuose kino tyrimuose hibridiškumas aptariamas iš transnacionalinės perspektyvos ir analizuojama hibridizacija globaliuose procesuose, kuriuose matomas siekis suardyti binarines opozicijas. Apie tai nebuvo specialiai klausiama empiriniame tyrime ir šios temos nebuvo pastebėtos. Kita vertus, keletas dalyvių paminėjo, kad festivaliai tampa vis labiau tarptautiniai, nes kino profesionalai(ės) iš skirtingų sričių gali žymiai laisviau keliauti, taip pat festivaliuose susidaro tam tikros bendruomenės.

9. Vienas iš svarbių rezultatų duomenų analizėje buvo hibridinio kino išplėtimas ne tik į tarprūšinius junginius, bet pastebėtas meno ir kino suartėjimas, kuris taip pat keičia ir gamybos procesus, ir kuravimo praktikas. Balsom teigia, kad „per paskutinius du dešimtmečius eksperimentinį kiną ir menininkų kiną skirianti linija vis labiau trina, ženklinanti dar vieną kelią, kuris šiame laikotarpyje parodo gilesnį persikonfigūravimą tarp meno ir kino sferų“³⁴⁵. Kelių dalyvių pozicijos būtų labai artimos ir Balsom nurodytai periodizacijai, ir jos nusakytoms pokyčiams. Tyrėja daug dėmesio skiria įvairių kino raiškos priemonių analizei meninink(i)ų kūriniuose, kurie, anot jos, išryškėja pasikeitus technologinėms galimybėms bei meninink(i)ų kuriamų judančių vaizdų sukūrimo mechanizmams. Vis dažniau už menininko(ės) kūrinio galima aptikti visą kino gamybą būdingą infrastruktūrą, kuri anksčiau nebuvo būdinga. Jos tyrime svarbus kino ir

³⁴⁵ Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 22.

meninink(i)ų kuriamų judančių vaizdų dažnesnis rodymas meno galerijose datuojamas XX a. paskutiniu dešimtmečiu. Kai tuo tarpu pokyčiai kino festivaliuose išryškėja XXI a. Interviu dalyviai įvairių hibridinių formų atsiradimą kino festivaliuose apytiksliai įvardija nuo 2000-ųjų ir vėliau. Balsom teigia, kad dažnai meninink(i)ų kūriniuose atsiranda kino gamybai būdinga infrastruktūra ženklinanti svarbius pokyčius. Kita vertus, kaip atsiskleidė empiriniame tyrime, festivaliuose atsiranda ir tokių filmų, kurie kaip tik išvengia įprastos kino gamybai infrastruktūros, o yra kuriami labai individualiai ir su labai mažu biudžetu.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Altman, R. 2006. *Film/Genre*. London: British Film Institute.

Arlauskaitė, Natalija. 2013. „Dokumentas ir / ar prisijaukintas valdžios žvilgsnis: „Blokados“ archyvas“, in *Politologija*, 2013/1 (69).

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

Ashcroft, B. Griffiths, G., Tiffin, H. 2003. *The Post-Colonial Studies Reader*. London, New York: Routledge.

Austin, T, de Jong, W. 2008. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. New York: McGraw-Hill/Open University Press.

Bachtin, M. 1981. *Dialogical Imaginations: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.

Baltakis, S. 2019. „Naujas kinas. Kad galėčiau mirti kitą dieną“, in *Nemunas* https://www.nemunas.press/perkami_str/naujas-kinas-kad-galeciau-mirti-kita-diena/

Balsom, E. 2013. *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Baron, Jamie. 2014. *The Archive Effect*. London, New York: Routledge.

Bhabha, H. K. 1988. „The Commitment to Theory,“ in *New Formations*, no. 5., London: Lawrence & Wishart.

Bhabha, H. K. 1994. *The Location of Culture*, London, New York: Routledge.

Bolter, J. D. 2007. „Remediation and the language of new media,“ in *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*, Vol. 5. No. 1, p. 25-37, Bristol: Intellect.

Bould, M. 2013. „Genre, Hybridity, Heterogeneity: or, the Noir-SF-Vampire-Zombie-Splatter-Romance-Comedy-Action-Thriller Problem, in *A Companion to Film Noir* (ed. Andre Spicer, Helen Hanson), New York: John Wiley & Sons.

Bousé, D. 2000. *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Braidotti, R. 2013. *The Posthuman*. Cambridge, Malden: Polity Press.

Brašiškis, L. 2016. „Kinematografinis gyvūnas: nuo antropomorfizavimo iki zoomorfizmo“, in *Athena: Filosofijos studijos*, Nr. 11. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.

Brašiškis, L. 2021. „Ekofeministinis žvilgsnis į Šaltąjį karą, arba Undinė su kino kamera“, in *Fokuse: moterys Lietuvos kine*, Vilnius: Lapas.

Brasiskis, L., Shpolberg, M. 2020. „Icy Water, Acid, and Free Forests: The New Ecocinema from East Central Europe. Interview with Rugile Barzdžiukaitė, Ian Soroka, and Emilija Škarnulytė“, in *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 10: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/227/489>

Bruzzi, S. 2006. *New Documentary: A Critical Introduction*. New York: Routledge.

Burt, J. 2002. *Animals in Film*. London: Reaktion Books.

Cagle, C. 2012. „Postclassical Nonfiction: Narration in the Contemporary Documentary“, *Cinema Journal*, vol. 52, no. 1. <http://dx.doi.org/10.1353/cj.2012.0115>

Calarco, M. 2011. „Indentity, Difference, Indistinction“, in *The New Centennial Review*, Vol. 11, No. 2. https://www.jstor.org/stable/41949742?read-now=1&seq=17%252523metadata_info_tab_contents

Canclini, N. G. 1995. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Carroll, N. 1983. „From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film“, in *Philosophical Exchange*, Vol. 14, No. 1. <https://core.ac.uk/download/pdf/233574107.pdf>

Chadwick, A. 2013. *The Hybrid Media System. Politics and Power*. New York: Oxford University Press.

Cornea, Ch. 2008. „Introduction. Interviews in Film and Television Studies“, in *Cinema Journal*, Vol. 47, No.2. Austin: University of Texas Press. <https://www.jstor.org/stable/30137705>

Decker, L. 2021. *Transnationalism and Genre Hybridity in New British Horror Cinema*. Cardiff: University of Wales Press.

Derrida, J. 2008. *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press.

Devasundaram, A. I. 2016. *India's New Independent Cinema: Rise of the Hybrid*. New York, London: Routledge.

De Valck, Marijke. 2007. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

De Walck, M., Kredell, B., Loist, S. 2016. *Film Festivals. History, Theory, Practice*. New York, London: Routledge.

Eleftheriotis, D. 2001. *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*. New York, London: Continuum.

Elsaesser, Th. 2013. „Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe“, in *The Film Festival Reader*. London: University of St. Andrews Print & Design.

Ezra, E., Rowden. T. 2006. *Transnational Cinema: The Film Reader*. London, New York: Routledge.

Ferrando, F. 2019. *Philosophical Posthumanism*. London. New York: Bloomsbury Publishing Plc.

Ferraris, M. 2013. *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*. New York: Fordham University Press.

Ferraris, M. 2020. „Tinklo metafizika“, in *Apie Tikrovę* (sud. Kristupas Sabolius). Vilnius: Lapas.

Ferraris, M., Martino, V.. 2018. „What is Documediality and why Traces, Documents and Archives are Normative“, in *Law Text Culture* 22, p. 21-30. <https://ro.uow.edu.au/ltc/vol22/iss1/3/>

Flynn, B. 2002. „Factual Hybridity: Games, Documentary and Simulated Spaces“, in *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, No. 104, p. 42-54. <https://doi.org/10.1177/1329878X0210400107>

Freeman, C. P., Tulloch, S. 2013. „Was Blind But Now I See: Animal Liberation Documentaries' Deconstruction of Barriers to Witnessing Injustice“, in: Pick, A., Narraway, G. *Screening Nature: Cinema beyond the Human*. New York, Oxford: Berghahn.

Gabrys, J., Pritchard, H. 2018. „Sensing Practices“, in *Posthuman Glossary* (sud. Rosi Braidotti, Maria Hlavajova). London, New York: Bloomsbury Publishing Plc.

Gledhill, Ch. 2000. *Reinventing Film Studies*. London, New York: Oxford University Press.

Green, R. 2014. „Playing the mule“, in *Sight & Sound*: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/unfiction/playing-mule>

Greene, R. 2014. „Die, Hybrid! Die!“, in *Sight & Sound*: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/unfiction/die-hybrid-die>

Hall, S. 1990. „Cultural Identity and Diaspora“, in *Identity: Community, Culture, Difference* (ed. Jonathan Rutherford). London: Lawrence & Wishart.

Haraway, D.J. 2016. *Manifestly Haraway*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Hovanec, C. 2019. „Another Nature Speaks to the Camera: Natural History and Film Theory“, in <https://modernismmodernity.org/articles/another-nature>

Iordanova, D. 2015. „The Film Festival as an Industry Node“, in *Media Industries*, Vol. 1, No. 3. <https://quod.lib.umich.edu/m/mij/15031809.0001.302?view=text;rgn=main>

Iordanova, D. 2013. „Introduction“, in *The Film Festival Reader*. London: University of St. Andrews Print & Design.

Iordanova, D. 2013. „The Film Festival Circuit“, in *The Film Festival Reader*. London: University of St. Andrews Print & Design.

Juhász, A., Lerner, J. 2006. *F Is For Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*, University of Minnesota Press.

Kim, J. 2016. *Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-Media Age*. New York: Bloomsbury Academic.

Koehler, R. 2009. „Agrarian Utopias/Dystopias: The New Nonfiction“, in *Cinema Scope*: <https://cinema-scope.com/features/features-agrarian-utopiasdystopias-the-new-nonfiction/>

Kuortti, J., Nyman, J. 2007. *Reconstructing Hybridity: Post-Colonial Studies in Transition*. Amsterdam, New York: Rodopi.

Langford, B. 2005. *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University.

Latour, B. 1993. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Latour, B. 2017. *Facing Gaia*. Cambridge: Polity Press.

Lev, P. 1993. *The Euro-American Cinema*. Austin: University of Texas Press.

Leyda, Jay. 1964. *Films Beget Film*. New York: Hill and Wang.

Lippit, A. K. 2000. *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lotman, J. 1990. *Universe of the Mind*. London, New York: I.B. Tauri & CO. LTD.

Luckhurst, Roger. 2008. „Found-footage science fiction: Five films by Craig Baldwin, Jonathan Weiss, Werner Herzog and Patrick Keiller“, in *Science Fiction Film and Television*, Vol. 1. No. 2. p. 193-214. *Project MUSE*: <https://muse.jhu.edu/article/269263>

Makūnas, D. 2011. „Ar įmanoma nufilmuoti skausmą“, in *Kinas*, <https://www.zurnalaskinas.lt/festivaliai/2011-01-01/Ar-imanoma-nufilmuoti-skausma>

Manovich, L. 2009. *Naujųjų medijų kalba*. Vilnius: Mene.

Mäntynen, A., Shore, S. 2014. „What is meant by hybridity? An investigation of hybridity and related terms in genre studies“, *Text & Talk*, 34 (6), 737–758. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/text-2014-0022/html>

Marks, L.U. 1994. „A Deleuzian politics of hybrid cinema“, in *Screen* Vol. 35, No. 3, p. 244-264. <https://www.sfu.ca/~lmarks/downloads/files/Deleuze%20hybrid%20cinema.pdf>

Mastrini, N. 2016. Barzakh: Q&A with Director Mantas Kvedaravicius, in <https://medium.com/within-and-without/barzakh-q-a-with-director-mantas-kvedaravicius-d5ebd1e6f567>

McLuhan, M. 2003. *Kaip suprasti medijas. Žmogaus tęsiniai*. Vilnius: Baltos lankos.

McMahon, L., Lawrence, M. 2015. „Introduction: Animal Lives and Moving Images“, in *Animal Life and the Moving Image*. London: Palgrave.

Metz, Ch. 1982. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

Mignolo, W. 2011. “Geopolitics of Sensing and Knowing: On (De)Coloniality, Border Thinking, and Epistemic Disobedience.” In <https://transversal.at/transversal/0112/mignolo/en>

Mikonis-Railienė, A., Kaminskaitė-Jančorienė, L. 2015. *Kinas sovietų Lietuvoje. Sistema, filmai, režisieriai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.

Mikonis-Railienė, A., Šukaitytė, R., Martišius, M., Stonytė, R. 2020. *Politinis lūžis ekrane: (po)komunistinė transformacija Lietuvos dokumentiniame kine ir videokronikoje*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.

Minh-ha, T. T. 2012. *Cinema Interval*. New York: Routledge.

Müller, J. 2010. „Intermediality and Media Historiography in the Digital Era“, In *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Vol. 2, p. 15-38, Cluj-Napoca: Scientia Publishing House. https://www.academia.edu/40911567/Intermediality_and_Media_Historiography_in_the_Digital_Era

Neale, S. 2000. *Genre and Hollywood*. London, New York: Routledge.

Panzanesi, S., Waller, M. 2012, *Postcolonial Cinema Studies*, London, New York: Routledge.

Nichols, B. 2001. *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.

Niskanen, E. 2020. „Finding a Position on the Global Map of Film Festivals: The Yamagata International Documentary Film Festival“, in *Documentary Film Festivals Vol. 1*, London: Palgrave Macmillan.

Papastergiadis, N. 2005. „Hybridity and Ambivalence. Places and Flows in Contemporary Art and Culture“, in *Theory, Culture & Society*, Vol. 22 (4), p. 39-64. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE. <https://doi.org/10.1177/0263276405054990>

Papastergiadis, N., Trimboli, D. 2017. „Hybridity and Hybridization“, in *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Social Theory*, (ed. Bryan S. Turner). New York: John Wiley & Sons.

Pieterse, J. N. 2001. „Hybridity, So What?: the Anti-Hybridity Backlash and the Riddles of Recognition“, in *Theory, Culture & Society*, Vol. 18 (2-3), p. 219-245. London, thousand Oaks and New Delhi: SAGE. <https://doi.org/10.1177/026327640101800211>

Pick, A., Narraway, G. 2013. „Introduction. Intersecting Ecology and Film“, in *Screening Nature: Cinema beyond the Human*. New York, Oxford: Berghahn.

Pipinytė, Ž. 1995. „Tu ir laikas“, in Kino forumas: Įamžintas laikas. Vilnius: Atviros Lietuvos fondas.

Porton, R. 2013. „Hybridising Documentary“, in *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows* (ed. Ritzer, I., Schulze, P. W), Marburg: Schüren.

Rancière, J. 2004. *The Politics of Aesthetic. The Distribution of the Sensible*. London, New York: Continuum.

Rivi, L. 2007. *European Cinema After 1989: Cultural Identity and Transnational Production*. New York: Palgrave Macmillan.

Ritzer, I., Schulze, P. W. 2013. *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows*. Marburg: Schüren.

Roscoe, Jane; Hight, Craig. 2001. *Faking It – Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester and New York: Manchester University Press.

Schatz, T. 1981. *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*. New York: Random House.

Shaw, D. 2013. „Deconstructing and Reconstructing ‘Transnational Cinema’“ in Contemporary Hispanic Cinema. Woodbridge: Tamesis. https://www.academia.edu/3047234/Deconstructing_and_Reconstructing_Transnational_Cinema_in_S._Dennison_ed._Contemporary_Hispanic_Cinema_Interrogating_Transnationalism_in_Spanish_and_Latin_American_Film._Woodbridge_Tamesis

Sobchack, Vivian. 1999. „Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience.“ In *Collecting Visible Evidence*, ed. Jane M. Gaines and Michael Renov, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Spicer, Hanson. 2013. *A Companion to Film Noir*. New York: John Wiley & Sons.

Springer, J.P., Rhodes, G.D. 2006. *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company.

Staiger, J. 2003. „Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History“, in *Film Genre Reader III*, Vol. 3 (ed. Barry Keith Grant). Austin: University of Texas Press.

Stam, R. 1998. „Hybridity and the Aesthetics of Garbage: the Case of Brazilian Cinema“, *Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe*, 9 (1). <https://doi.org/10.61490/eial.v9i1.1091>

Stam, R. 2013. „Documentary Variations On a Hybrid Theme“, in *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows* (ed. Ritzer, I., Schulze, P. W). Marburg: Schüren.

Stringer, J. 2013. „Regarding Film Festivals: Introduction“, in *The Film Festival Reader*. London: University of St. Andrews Print & Design.

Stross, B. 1999. „The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture“, in *The Journal of American Folklore*, Vol. 112, No. 445. Published by American Folklore Society. <https://www.jstor.org/stable/541361>

Šukaitytė, R. 2015. „Desires and Memories of a Small Man: The Poetic Documentaries of Lithuanian Filmmakers Audrius Stonys“, in: J. Blankenship, T. Nagl (eds.). *European Visions: Small Cinemas in Transition*. Verlag: Bielefeld: transcript.

Šukaitytė, R. 2021. „Contemporary Lithuanian Documentary Cinema: A Critical Overview of Main Film Directions“, in Apertūra: <https://www.apertura.hu/2021/osz/sukaityte-contemporary-lithuanian-documentary-cinema-a-critical-overview-of-main-film-directions/>

Toleikytė, I. „Mergaitė raudona suknele“, in Kinas, 2013, <https://www.zurnalaskinas.lt/kino-teatras/2013-06-01/Mergaite-raudona-suknele>

Tudor, A. 1974. *Theories of film*. New York: The Viking Press.

Young, J. C. 2005. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London, New York: Routledge.

Valantytė, V., Dilytė, A. 2014. „M. Kvedaravičius: „Mirtis yra labai svarbus dalykas, kaip ir meilė. Tuo labiau, jie labai susiję tarpusavyje“, in <https://sociologai.lt/2014/m-kvedaravicius-tu-klausaisi-nes-tau-idomu-ka-zmogus-turi-pasakyti-o-ne-ka-tu-turi-apie-ji-paklausti/>

Vallejo, A. 2014. „Industry Sections. Documentary Film Festivals between Production and Distribution“, in *Illuminace*, Vol. 26, No. 1. <https://www.iluminace.cz/pdfs/ilu/2014/01/05.pdf>

Vallejo, A. 2020. „Introduction to Part II, Vol. 1: Mapping the History of Documentary Film Festivals“, in *Documentary Film Festivals Vol. 1*, London: Palgrave Macmillan.

Vallejo, A. 2020. „The Rise of Documentary Festivals: A Historical Approach“, in *Documentary Film Festivals Vol. 1*, London: Palgrave Macmillan.

Vyšniauskaitė, G. 2015. „Pokalbis su Mantu Kvedaravičiumi: „Ryšios ribos tarp dokumentinio ir grožinio kūrinių nėra“, in <https://kinfo.lt/pokalbis-su-mantu-kvedaraviciumi-ryskios-ribos-tarp-dokumentinio-ir-grozinio-kurinio-nera>

Žukauskaitė, A. 2019. „Nuogos gyvybės produkavimas antropoceno scenoje“, in Athena: Filosofijos studijos. Nr. 14. Vilnius: Lietuvos kultūros institutas.

Žukauskaitė, A. 2016. *Nuo biopolitikos iki biofilosofijos*. Vilnius: Kitos knygos.

Wallace, R. J. 2021. „Documentary Style as Post-Truth Monstrosity in the Mockumentary Horror Film“, in *Quarterly Review of Film and Video*, 38:6, p. 519-540. <https://doi.org/10.1080/10509208.2020.1780107>

Ward, P. 2005. *Documentary: Margins of Reality*. New York: Columbia University Press.

Wees, William C. 1993. *Recycled Images: The art and Politics of Found Footage Films*. New York City: Anthology Film Archives.

Werbner, P., Modood, T. 2015. *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books.

Wynants, N. 2020. „Documentary Art in the Post-Truth Era“, in *When Fact Is Fiction. Documentary Art in the Post-Truth Era*, Antwerp: Antwerp Research Institute for the Arts.

Katalogai

Kino forumas: Įamžintas laikas. Vilnius: Atviros Lietuvos fondas, 1995.

Kino forumo „Nutylėtos tikrovės“ katalogas. Vilnius: Atviros Lietuvos fondas, 2001.

Pranešimas žiniasklaidai, Ketvirtasis Vilniaus dokumentinių filmų festivalis, 2007 m. iš Sonatos Žalneravičiūtės archyvo.

VDFF katalogas 2008, penktasis festivalis.

VDFF katalogas 2009, šeštasis festivalis.

VDFF katalogas 2010, septintasis festivalis.

VDFF katalogas 2011, aštuntasis festivalis.

VDFF laikraštis 2017, keturioliktasis festivalis.

Internetiniai šaltiniai

<https://www.bernardinai.lt/menininke-e-skarnulyte-apie-kapinyna-filmo-kurimas-prilygstatyrimui/>

https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=55245032222163

<https://www.facebook.com/watch/?v=3514844795418896>

<https://www.lfc.lt/lt/Page=PersonList&ID=4570&PersonType=Director&C=>

<https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Hibridas>

<https://www.lkc.lt/finansavimas/parengiamuju-ir-gamybos-darbu-finansavimas>

<https://www.socanth.cam.ac.uk/news/tribute-mantas-kvedaravicius-1976-2022>

https://womensliberationmusicarchive.files.wordpress.com/2010/10/yourgreenham_song_book.pdf

<https://www.iae.lt/apie-imone/techniniai-duomenys/69>

<https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>

SUMMARY

The idea of this dissertation came from the curatorial practice, when together with the fellow programmers from Vilnius Film Festival „Kino pavasaris“ we noticed a growing tendency at festivals to present films that do not fit into the canon of one type of cinema and sometimes call them hybrid. Although hybridity in cinema is not a new phenomenon – such films increased especially after the rise of Neorealism, and later after the New Hollywood brought looser structures and more radical themes to American cinema. However, after the year 2000, hybridity enters the field of documentary cinema: the aesthetics and practices of fiction cinema are used, there is a rapprochement with visual arts, video art, and the question of reality is reconsidered. These changes are related to the proliferation of documentary film festivals, which I would like to call the festivalization of film culture. Strategic changes in documentary film festivals are also becoming important.

Relevance and Novelty

The research focuses on the practical aspects of film production and exhibition, particularly in the context of international film festivals post-2000. During this time, a notable increase in films that deviate from traditional documentary cinema norms emerged, prompting discussions and debates within the film community. Terms such as "hybrid films," "chimera," and "non-pure cinema" were coined to describe these innovative works, with "hybrid cinema" gaining widespread usage. The peak of interest in hybrid cinema occurred between 2012 and 2015, marked by special programs and articles dedicated to exploring this phenomenon.

However, critiques emerged regarding the vague definition. Robert Greene's article "Die, Hybrid! Die!" particularly questioned the efficacy of the term and its ability to effect real societal change. Consequently, there's a need to analyze these issues at an academic level, examining the usage and meanings of terms related to hybridity and their implications within contemporary film discourse.

What sets this research apart is its comprehensive analysis of different theoretical approaches to hybrid cinema and its connection to empirical research on curatorial practices. This interdisciplinary approach is novel, particularly in the context of Lithuanian film studies and the wider academic discourse. Moreover, the works of selected Lithuanian filmmakers, including Aistė Žegulytė, Rugilė Barzdžiukaitė, Emilija Škarnulytė, and Mantas

Kvedaravičius, have not been thoroughly examined at an academic level, adding further significance to this research.

Furthermore, film festival studies in the Lithuanian context are relatively new, offering an opportunity to compare international and national film exhibition practices. The case study of the Vilnius Documentary Film Festival provides valuable insights into the development of Lithuanian documentary film culture and its relationship to hybrid cinema. Overall, this research aims to contribute to a deeper understanding of hybridity in cinema and its implications for both theory and practice.

Object:

The concept of hybridity and the position of hybrid cinema in the foreign and Lithuanian film festivals and changes of Lithuanian documentary cinema.

Aim:

To analyze different meanings of hybridity in postcolonialism, posthumanism, genre and media studies, and the usage of the term hybrid cinema in the foreign and Lithuanian film festival and to evaluate hybridization of Lithuanian documentary cinema.

Tasks:

1. To analyze the concept of hybridity in postcolonial theory, genre and media studies and philosophy, focusing mainly on posthumanist theory and to present possible ways of applying that for the study of changes in cinema that does not fit into one genre;
2. To research how Lithuanian documentary cinema has changed and how the global trends of documentary cinema are reflected in Lithuanian documentaries since the year 2000, presenting case studies of the most prominent examples of hybrid cinema.
3. To execute a qualitative research of the position of hybrid cinema in foreign and Lithuanian film festivals.
4. To research changes of the exhibition of documentary cinema in Lithuania, presenting a case study of the Vilnius Documentary Film Festival.

Claims:

1. In film studies and film criticism, hybrid cinema is not unambiguously understood, but after presenting the analysis of the term hybridity in different theories, it is claimed that

understood as a perspective, logic or process, it is productively used to analyze films that expand the canon of a cinema type or genre.

2. The extent of documentary cinema hybridization phenomenon is inseparable from the activities of film festivals, which, together with other elements of film culture, determine the emergence of new waves and establishment of new forms.

3. The hybridization of documentary cinema on a global and local scale has been taking place since the year 2000, in parallel with the digitization process, which facilitates the practice of film production – new themes and forms, new film practices and a different sensibility are found, which accelerates distribution of films that uses hybrid forms in Lithuania and abroad, and that expands the documentary canon.

Methodology and Structure

Since the term hybrid cinema is not consistently studied in film studies, but is used in different theoretical approaches, the historical aspect of the term hybridity is important. This study will present a systematic analysis of the literature in which this concept has appeared significantly, thus the discourse analysis. Since it is an interdisciplinary study of art studies, covering film studies, aesthetics, philosophy, on the one hand, and on the other hand, covering a variety of analyzed spheres (industry, film cases), that is why I choose interdisciplinary methods.

1. Theoretical level. I analyse the term hybridity in different theoretical approaches and give examples of how it is used in film studies.

2. Esthetical level. Case studies of Lithuanian filmmakers' works.

3. Empirical level. A qualitative research of the position of hybrid cinema in foreign and Lithuanian film festivals.

The dissertation consists of an introduction, three parts, conclusion, lists of research sources and literature, and annexes: interviews with the artistic directors and programmers of film festivals.

Part 1: Theoretical concept of the term hybridity

The theoretical part of the dissertation consists of three chapters - each of them analyzes how the concept of hybrid/hybridity is understood and applied in different theories related to cinema: 1) postcolonial theory, 2) genre theory and new media studies, 3) philosophy and newest research of documentary cinema. Each chapter tries to briefly introduce the most important authors who use this concept. The main purpose of this part is to analyze the different

meanings of the concept and their application to cinema. The term "hybridity" originates from botanical and biological sciences, initially denoting the union of two different species.

In the first chapter „Hybridity in postcolonial studies“ I analyze how the term was applied and reconsider, and also adapted to postcolonial film studies. It is important to note that since the concept was introduced in the 1990s, it has grown in many meanings over time, so in the last decade of the 20th century and the beginning of the 21st century hybridity is reconsidered. The aim is to present its theoretical and historical sections and to re-actualize the concept for cultural studies and different fields – not only for literature, but also for visual arts, cinema, music. Hybridity was reinterpreted and applied to understand cultural dynamics in colonized territories and diasporic communities. In postcolonial studies, hybridity is taken from Mikhail Bakhtin, who applied it to literary and linguistic studies, examining how different languages connect in the novel. Bakhtin distinguishes two types of hybrids: intentional (based on Edmund Husserl's phenomenology) and organic. An intentional hybrid is primarily a conscious hybrid. Such a hybrid is an artistic form of expression with specific and social semantics. Also, such a hybrid is characterized by openness and ambiguity. Organic or unconscious, unintentional hybridity, according to Bakhtin, is one of the most important factors determining the "historical life and evolution" of languages. Hybridity does not dissolve differences, but leaves them visible, this property makes it easier to study works in which different elements combine without losing their characteristics.

Scholars such as Stuart Hall, Homi Bhabha, and Gayatri Spivak expanded its scope to address identity issues beyond literature, emphasizing its temporal and spatial dimensions. Hybridity in postcolonial theory rejects essentialist notions of purity, embracing dynamism and tensions inherent in cultural identities.

Nikos Papastergiadis and Jan Nederveen Pieterse gave the most of the efforts to give hybridity a reasonable and critically reconsidered basis in the 21st century. They both emphasized that hybridity could be understood and used as a perspective that could help avoid binary logic. Transcending binary categories creates the possibility of a different way of seeing, as well as the establishment of new practices and sensibilities in culture, especially in recent decades in contemporary art and cinema.

The intersection of cinema and postcolonial studies became more widespread in the 1990s. The transformation of the field of academic film studies, according to Sandra Panzanesi and Marguerite Waller, drew on the work of Gilles Deleuze, Ella Shohat and Robert Stam, Trinh Minh-ha, Manthia Diawara and Gayatri Spivak. Later I give examples of how Trinh Minh-ha, Stuart Hall, Robert Stam and Laura U. Marks analyzes cinema with postcolonial studies' tools.

At the end of this chapter I also introduce Walter Mignolo's theory of decoloniality and his way of thinking, which he states as border thinking/sensing/doing.

The second chapter „Hybridity in genre theory and new media studies“ gives overview of various theoretical positions regarding genre. Mixed genre films were called hybrids, but was never analyzed in detail or explained consistently. In genre theory and new media studies, the notion of hybridity gained prominence in analyzing mixed genre films and the impact of digital technologies. Janet Staiger criticized the notion of purity in genre classifications, paving the way for a more nuanced understanding of hybrid films.

One of the most important trends, which includes the issue of hybridity, is a newly formed direction of film studies - the research of transnational and renewed national cinema. This is related to the new historicism popularized by Christine Gledhill, but also to a greater focus on filmmakers and films, where cultural, historical, political and social questions and a reflection on the boundaries themselves are increasingly important.

The screening or distribution of films is undoubtedly linked to cultural exchange and the circulation of influences, and it is also a question of the distribution of power. Genre hybridization is linked by Ivo Ritzer and Peter W. Schulze in *Genre Hybridization: Global Cinema Flows* to various processes of globalization. The collection of articles compiled by them aims to go one step further than what transnational film studies suggest and to present research by authors choosing different theoretical approaches rethinking the historical development of genres, in which the overcoming of the mentioned binary oppositions and attention to the issues of cultural, national, aesthetic boundaries play an important role.

Hybridity at the intersection of media becomes an instrument to demonstrate and analyze the emergence of new forms of expression. Moreover, understood as a hybrid language or aesthetic, it can lend itself to productive analyzes of content and form.

In the third chapter „Philosophical context and the newest research of documentary cinema“ I analyze how hybridity is related to the question of fiction and reality and how it is contextualized in documentary cinema research.

Overcoming binarism in philosophy - a sprawling effort of thinkers that developed in different paradigms and theories throughout the 20th century. The difference between reality and fiction is one of the topics that have interested philosophers since Antiquity and can be associated both with the directions of ontology and epistemology, as well as with the philosophy of art. Within the framework of this dissertation, several aspects that occur at the end of the 20th century and the 21st century seem important. First of all, hybridity is conceptualized differently in terms of modernity and postmodernity, so this is where Bruno Latour's connection between

hybridization and modernity becomes important. A second important direction in which questions related to hybridity and overcoming dualism are found is posthumanist philosophy. And third, a new direction begins to develop in philosophy - speculative (or new) realism, which can be summarized as an effort to return to ontology. Maurizio Ferraris theory of documentality is analyzed. Hybrid films are often associated with criticism of the Anthropocene and the search for new perspectives. This, knowingly, is a question of new representation or, more precisely, the questioning of old representational forms.

Later in this chapter I analyze new theoretical framework to analyze documentary cinema. It is worth remembering that the film researcher Stella Bruzzi, when talking about documentary cinema, criticized its researchers, who seem to be ashamed to talk about reality. Film theorists Michael Renov, Bill Nichols, Eric Barnouw, and many others seem to follow the discourse developed by the philosophy of the second half the 20th century of the impossibility of the representation of reality. Bruzzi seems to be trying to save the original status of documentary cinema, which from the beginning did not pretend to be an objective representation of reality. Hybridity involves inverting power relations and subverting official (imposed) history or memory in order to create micro-narratives. Related to this is the questioning of documentary itself, which often implies the representation of truth. In the end of the chapter, I turn into Erika Balsom's research on relation between documentary cinema and art practices. In Balsom's research, hybridity itself becomes a means of re-interrogating questions of representation in cinema, the principles of conveying reality and the operation of the cinema apparatus itself, which, according to Jacques Ranciere, would also be an interrogation of modernity.

Overall, the dissertation elucidates the diverse meanings and applications of hybridity within cinema, spanning postcolonial studies, genre theory, new media studies, and philosophy. It underscores hybridity as a productive tool for analyzing cultural dynamics, challenging binary oppositions, and reimagining representations of reality in contemporary cinema.

Part 2: Hybrid cinema in Lithuanian documentary cinema in the 21st century

The second part of the dissertation is comprised of three chapters, each of which is dedicated to the different Lithuanian filmmakers, in whose films there are signs of hybridity from a different aspect.

The first chapter „Different hibridity aspects in Mantas Kvedaravičius films“ analyses has two sections: first one analyses his film „Barzakh“, second analyses hybrid identities in his thrilogy „Mariupolis“, „Parthenon“ and „Prologos“.

In "Barzakh," Kvedaravičius blurs the lines between dream and reality, capturing the in-between space where the living and the dead coexist. The film emerges as a critique of official narratives, showcasing the lives of those marginalized by conflict. By combining underwater shots, interviews with relatives of missing persons, and seemingly mundane scenes, Kvedaravičius creates an atmospheric exploration of liminality. His simultaneous roles as an anthropologist and filmmaker allow him to detach from established narratives, presenting an alternative perspective that challenges power dynamics.

The "Mariupolis" documentary follows Kvedaravičius' investigation into the lives of people living amidst war in southeastern Ukraine. By focusing on everyday activities rather than sensationalizing conflict, the film highlights the resilience and diversity of the community. Through scenes depicting Victory Day celebrations and discussions among residents, Kvedaravičius portrays the complexities of identity in a region marked by cultural and political tensions.

In "Parthenon," Kvedaravičius experiments with form, presenting true stories within a fictional framework. The film's fragmented narrative and use of non-professional actors blur the lines between reality and fiction, challenging viewers to reconsider their understanding of storytelling. The film does not clearly indicate to the viewer what kind of film he is watching - a documentary or a fiction - thus a new type of sensibility is evoked, in which the usual elements of the film need to be thought about in a new way.

It is especially important how the "Parthenon" is filmed. It uses camera work typical of observational documentary, when the camera moves freely while observing the characters. And also the camera work that is more characteristic of fiction films - close-ups, bright lighting. Especially the scenes in the corridors and the room of the brothel, bright blues and reds create the impression of a mysterious space, which is filmed and edited to create a dreamlike impression.

It is with a shot from a brothel that the film "Prologos" begins, which uses a different strategy. "Prologos" continues Kvedaravičius' exploration of hybridity, presenting Mehdi's journey through Greece as a blend of documentary and fiction. The film raises questions about the nature of reality and perception, as Mehdi's experiences unfold in a seemingly ambiguous space. By intertwining intuitive storytelling with documentary footage, Kvedaravičius creates a hybrid fabric that challenges traditional cinematic conventions.

Through these films, Kvedaravičius aims to transcend strict categorizations and encourage audiences to critically engage with the images and sounds they encounter. By embracing

hybridity as a creative tool, he invites viewers to reconsider their perspectives and embrace the complexity of human experience.

The second chapter „Creating new sensibility in Lithuanian documentary cinema: *Acid Forest* and *Animus Animalis* (*A Story about People, Animals and Things*)“ analyses and compares two films by Rugilė Barzdžiukaitė and Aistė Žegulytė.

Both of these films rethink the way animals are represented in cinema. I perform the analysis in several layers - in relation to the tradition of Lithuanian poetic documentary cinema, in the context of documentaries about nature and at the intersection of posthumanist philosophy and animal studies and film studies. "Acid Forest" and "Animus Animalis" use a cinematic language that is characteristic of Lithuanian poetic documentary cinema, but both films also expand this direction not only with aesthetic solutions, but also expand its thematic focus, which was usually limited to man and his existence. Subverting elements of conventional nature documentaries, these films interrogate power relations between different species. They create a new sensibility to non-human beings by reorganizing the point of view that is usually that of the human, or restricting the viewer's spatial and temporal freedom. The interdisciplinary focus on animal studies within the field of film studies provides another important framework for understanding why "Acid Forest" and "Animus Animalis" have become relevant for case studies: they expand the genre of documentary film in a local context, while also aligning with the global scope of documentary filmmakers' shift towards non-human beings.

"Animus Animalis" is filmed in 4:3 format, which limits the mobility of the audience's gaze. For most of the film, the framing is intentionally inconvenient, sometimes even claustrophobic. In an interview, Žegulytė said that together with "operator Vytautas Katkus, they tried to create a non-human look in the film, shooting from an angle that would be closer to the animal's perspective". I would add that not only do camera position and framing become tools to create a non-human point of view, but temporality and staged shots create a rupture in conventional perspective. Žegulytė also uses long-duration shots, as well as static shots that challenge attention.

In the film "Acid Forest", Barzdžiukaitė also questions the asymmetrical relationship between humans and animals by reorganizing the gaze as a tool of power. Barzdžiukaitė reverses the anthropocentric position in favor of another species. It is an ethical movement expressed through the structure of the film and developed through other precise aesthetic decisions. Most of the shots are filmed from the position of the bird's point of view. The sound also is localized in a different manner.

The third chapter „Hybrid perspectives and practices: case study of Emilija Škarunulytė's film „Burial“ analyses proximity of documentary cinema and visual art from a perspective of hybrid cinema.

The work of the artist and filmmaker Emilija Škarunulytė is important in the framework of this dissertation not only because it lies between documentary and fiction, but also because the creator's works are exhibited both in galleries and at events dedicated to cinema. Interdisciplinarity is a feature of Škarunulytė's creative activity - she creates video installations, performances, and films. Remembering Balsom's research on the "documentary turn" - the arrival of documentary practitioners in galleries or museums and the arrival of artist(s) in cinemas or festivals - Škarunulytė's works become an important case, the analysis of which can reveal how this turn manifests itself in Lithuania. The film “Burial“ is characterized by hybridity in several aspects: temporality and spatiality are analyzed from the perspectives of postcolonial theory and decoloniality, it is also important that this work combines different means of expression of the cinematic language and, finally, it creates a non-human perspective, which can also be called hybrid.

The film is shot in many locations, but the central questions is atomic waste. Škarunulytė researched this topic for seven years. In her works, the walls seem to disappear. From the perspective of the archaeologist of the future, the walls of the present may no longer matter. Remembering the perspective of decoloniality, what Mignolo called "border thinking/feeling/doing" would suit Škarunulytė's works. Disconnecting from the established boundaries or walls of the present, Škarunulytė creates new connections.

Part 3: The position of hybrid cinema in film festivals in the 21st century

The third part of the dissertation comprises two chapters focused on empirical research concerning the usage and position of hybrid cinema in both international and national contexts, primarily within the framework of film festivals. Film festivals are chosen as the research space due to their integral role in the local and global film industry, offering a platform for showcasing diverse cinematic works and shaping modern film processes.

Methodologically, the research employs qualitative methods, particularly interviews with artistic directors and programmers of various film festivals. These interviews serve as primary sources to investigate the position of hybrid cinema, the usage of related terminology, and the evolving landscape of cinematic practices. The selection of film festivals is crucial, considering differences in size, influence, and programming profiles. The chosen festivals include A-class festivals like the Cannes and Berlin International Film Festivals, as well as documentary and

experimental-focused festivals such as FIDMarseille, CPH:DOX, and Berwick Film & Media Arts Festival. Additionally, four Lithuanian film festivals are included to explore changes in the local documentary cinema scene.

The research tasks involve examining the positioning of films that defy traditional genre boundaries within diverse festival contexts and analyzing their impact on the film industry. Through qualitative analysis of interview data using thematic analysis methods, the research aims to shed light on the dynamic relationship between hybrid cinema and the broader film festival landscape, both nationally and internationally.

The main goal of the first chapter „Curating hybrid films in international and Lithuanian film festivals“ is to analyze the usage of the term hybrid cinema, the position of films that change the canon and the changes related to hybrid cinema in film culture. After the thematic analysis of the data four main themes and ten subthemes were singled out. The first theme - the uncertainty of the term - has four subthemes: a) the accepted term; (b) conditional term; c) inapplicable term; d) the problem of periodization. The first three subthemes reflect well the diversity in the attitudes of professionals working in film curation and justify the problematic nature of the term. Although this research is not quantitative, but qualitative, I believe that these highlighted attitudes are three main attitudes common to professionals working in the field of film in general and could be found in other festivals that I did not research. This determines that the term hybrid cinema is not a category like fiction or documentary cinema, which are already established types of cinema. The uncertainty of the term determines the problematic use of this term. On the other hand, we also see positions that consider this term accepted and use it in their practice.

The second theme - blurring of boundaries - is divided into two subthemes: a) overlap between types of cinema; b) convergence of art and cinema. The third theme – curating more openly - is divided into two subthemes: a) bolder parallel festival programs; b) Inclusion of films by the artists. The last theme - changing production processes - also has two subthemes: a) difficult financing; b) festival support for production. Data analysis is presented by using participants' statements.

The second chapter „Case study: Vilnius documentary film festival“ is dedicated to analyze changes of Lithuanian documentary cinema film culture, focusing on the development of Vilnius Documentary Film Festival.

Lithuanian documentary films started to regain screens with the Cinema forum ‘Sculpting in Time’ in 1995. But only after a decade, when VDFF was launched in 2004 Lithuanian documentary culture started to gain stability and bigger visibility. VDFF with its retrospectives

and Baltic film competition helped to rethink the state of documentary cinema in Baltic countries. In addition, industry events were organised which helped Lithuanian filmmakers to build stronger relations with the European documentary industry. The development of contemporary Lithuanian documentary culture coincides with the global processes of documentary film festivals' proliferation and the 'golden age' of documentary cinema.

Due to the fact that more festivals such as "Kino pavasaris", "Scanorama" and "Inconvenient Cinema" became stronger and all sought for Lithuanian documentary film premieres, VDFP Lithuanian documentary programme withered away. Only a couple of Lithuanian documentary film premieres, which in recent years are on the border of video installations, are held. However, VDFP stays as a consistent programmers' film festival, which seeks to present a wide spectrum of documentary films, to present what is important today, and probably that is the reason why their programming approach became more hybrid.

Conclusions

1. Hybrid films in film studies are films that question the boundaries of one type of film or genre, but there is no established meaning of this term. In the theoretical part, I analyzed how hybridity is understood and used in different theories related to cinema. Such an extended analysis of the concept has shown that hybridity in film studies is first reflected in postcolonial studies and then applied to the study of postcolonial cinema. From a metaphor, hybridity in postcolonial theory eventually becomes a productive tool for analyzing hybrid identities and cultures, the relationship between the past and the present, and the impact of power relations on identities and cultures. Film studies are beginning to pay more attention to the works of colonized countries and filmmakers in the diaspora, who are often looking for new practices and forms of expression to tell alternative stories.

2. Hybridity is also used as a logic that allows us to go beyond binary thinking. Both postcolonial theory and transnational film studies attempt to cross borders and explore the influences of global processes through this logic. In film studies, it becomes a tool, with the help of which one can avoid essentialist thinking about film types and analyze films more freely, focusing on their production practices, the chosen means of expression of the film language. Hybridity as a perspective or a new sensibility becomes possible precisely because of the overcoming of binary logic and enables creators to create works that transcend the boundaries of the canon by experimenting with the form of the work. For example, Lithuanian documentary films such as Aistė Žegulytė's „Animus Animalis“, Rugilė Barzdžiukaitė's „Acid Forest“, Emilija Škarnulytė's „Burial“ create a non-human perspective, allowing to talk about

the relationship between animals and people, objects and animals, scientific and mythological knowledge in a new way.

3. Hybridization can also be understood as a complex process of meaning making and translation. Most of the time, this happens precisely at the borders. The hybridization of documentary culture includes changes in film production and film festivals influenced by digitization and globalization. This process can also be observed in Lithuania – after the year 2000, Lithuania is undergoing a transition from a post-Soviet country to a neoliberal country system, more stable financing is emerging, and opportunities are also opening up to travel more to foreign festivals, festivals dedicated to documentary cinema are being launched. The programs of the latter are becoming more open to hybrid forms, the exhibition of these films and the greater travel of Lithuanian filmmakers influence their work and a new approach to documentary cinema is emerging. And the abundance of information brought by the digital turn and the boom of fake news encourage a rethinking of the relationship between documentary and fiction in philosophy, art, and cinema.

4. Since the year 2000, certain changes can be seen in Lithuanian documentary cinema: there are more diverse topics, the language of cinema is becoming more diverse, new generations of filmmakers are emerging. From the Lithuanian documentary film culture research, it can be concluded that hybridization is taking place in Lithuania as well. Although this is not a large-scale phenomenon, the VDFP program is nevertheless opening up to new forms, "Kino pavasaris" has organized the program "I am a hybrid" for several years, but most importantly, there are also films that can be called hybrid. The films of Žegulytė, Barzdžiukaitė and Škarnulytė interrogate the construction of a human perspective in cinema, they try to create a non-human perspective using different means of film language. But these films also blur the boundaries between the conventional language of documentary cinema and fiction cinema or video art, and question the difference between documentary and fiction. These films are able to surprise viewers who are used to seeing and hearing appeals to objective truth in documentaries. Kvedaravičius' films „Barzakh“, „Parthenon“ and „Prologos“ also blur the lines between documentary and fiction. All three films use different strategies: the film „Barzakh“ interrogates the sense of reality, blurring the line between what is real and what is a dream, „Parthenon“ chooses real stories but recreates them as a fiction film, in „Prologos“ a fictional part is combined with a documentary that contains a fictionalized journey. After conducting the case analyzes of all these films, it was found that they are all characterized by conceptual approaches to documentary cinema and thus expand the canon of documentary cinema in Lithuania, and the fact that all the mentioned works have traveled to many film

festivals shows that they are in line with global trends and complement the „wave“ of hybrid cinema. The film „Mariupolis“ explores hybrid identities and the post-colonial space of Ukraine. However, there is still a lack of examples in Lithuania that would explore Lithuania's post-colonial past, hybrid identities and boldly experiment with form. Hybridity from postcolonial theory, which would also become a means to search for new forms of how to convey memory in our documentary cinema, is still missing. This niche is perhaps somewhat filled by the video works of Deimantas Narkevičius and Anastasija Sosunova, but there is still a lack of works exploring postcolonial memory and experimenting with form in feature-length documentaries.

5. Empirical research on the position of hybrid cinema has shown that this term is used ambiguously. Some film professionals use this term to describe films that cross the boundaries of one type or genre, and notice that such films are actually increasing in film festivals. Others argue that the term is too abstract and imprecise, and sometimes even encourages the further entrenchment of categories of documentary or fiction film that they don't think are necessary. However, many interviewees confirmed that the boundaries between different types of cinema are blurring. It was mostly stated that in the second decade of the 21st century the production of such films especially intensified. Important new waves in the history of cinema often marked their beginning precisely at film festivals, so the rise of hybrid cinema could be called the arrival of a new wave of documentary cinema, which eventually expands the canon of documentary cinema and the term becomes redundant. After the significant expansion of the functions of film festivals, they begin to act not only as exhibitors or distributors, but enter the film industry not only by organizing special events, but also by contributing to the production of films. Certain festivals, which focus more on hybrid film practices, provide funding opportunities for films that often straddle the margins of fiction and documentary, or between visual arts and cinema.

6. The theoretical and empirical analyzes revealed differences between how hybridity and hybrid cinema are understood in film studies and how it is used by film curators. The theoretical concept is much broader than that used in film festivals by the film professionals working there. On a practical level, hybrid cinema is usually referred to as formal experimentation, that is different combinations of the conventions of film genres, thus interrogating the difference between documentary and fiction. Rarely, the concepts of hybrid cinema presented by those working at film festivals have included historical transformations and considerations of the concept. The postcolonial concept of hybridity has only been mentioned a few times as possibly related to hybrid cinema. It can be concluded that people working in film festivals have paid

less attention to the historical and theoretical aspects of the concept and, as a result, hybrid cinema is articulated rather narrowly. However, it also seems important that some people working in film festivals find this concept too abstract and not concrete. From this arises the paradox that without delving into the origins of the term and its possible meanings, hybrid cinema becomes both too narrowly and too abstractly understood among film professionals. There is also a lack of consistent studies of hybridity in film studies, but recent research on documentary cinema or genre theory is paying more and more attention to this term, and perhaps in the long run it will establish itself as a suitable tool for studying global processes in cinema.

7. In postcolonial theory grasping and naming the in-between space was also important. This was not directly reflected in the results of the empirical research, but certain observations related to space were felt in several responses. For example, when assessing hybrid films, sometimes programmers find themselves in „tricky territory“ or „uncertain territory“, which makes it difficult to name and present hybrid cinema to audiences. But that seems to be what the filmmakers themselves are aiming for, experimenting with different kinds of means of expression, as analyzed in Marks' article on experimental hybrid filmmaking tactics. Although film programmers and artistic directors seem not disturbed by such ambiguities and in many cases regard it as originality, it is nonetheless a complicating factor when presenting such films to audiences or discussing their distribution, as there is often a lack of vocabulary or common agreement on how to speak about these films. Perhaps the discussion of hybridity developed in postcolonial theory would sometimes help to contextualize hybrid films more accurately and enrich their understanding both by film professionals working in the field of curation and by the audience itself.

8. The analysis of genres and different media presented in the theoretical part showed the problematic nature of periodization - it was difficult to determine when genre theory began to talk about films combining different genres and when the concept of hybrid film began to be applied. Although the empirical study dealt with mixed types of cinematic forms, the problematic nature of periodization was evident in the responses of many participants. Also, when it comes to genres, hybridity is discussed from a transnational perspective in contemporary film studies and hybridization is analyzed in global processes, where the effort to break down binary oppositions can be seen. This was not specifically asked in the empirical study and these themes were not observed. On the other hand, several participants mentioned festivals in particular as becoming more and more international, as film professionals from

different fields can travel much more freely than before and certain communities are formed around festivals.

9. One of the important results of the data analysis was the extension of hybrid cinema not only to mixed types of cinema, but the observed convergence of art and cinema, which also changes both production processes and curatorial practices. Balsom pays a lot of attention to the analysis of various means of film expression in the works of the artists. More and more often, behind the work of the artist, the entire infrastructure of film production can be found, which was not typical before. In her research, the more frequent display of moving images created by filmmakers and artists in art galleries dates back to the last decade of the 20th century. Meanwhile, the changes in film festivals are most clearly visible in the 21st century. Interview participants roughly name the emergence of various hybrid forms at film festivals from the 2000s and later. The insight expressed by Balsom that the infrastructure typical of film production often appears in the works of the artists marks an important change. On the other hand, as seen in the empirical research, films also appear at festivals that avoid the usual infrastructure for film production, and are created very individually and with a very small budget.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI

Publikacijos tiriamojo darbo tema / Publications on the subjects of the artistic research project:

Mantė Valiūnaitė, „Kuriant naują jautrumą Lietuvos dokumentiniame kine: „Rūgštus miškas“ ir „Animus Animalis (Istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“, in Culture Crossroads, Nr. 18, Latvijos kultūros akademija: Ryga. / Mantė Valiūnaitė, „Creating New Sensibility in Lithuanian Documentary Cinema: „Acid Forest“ and „Animus Animalis (A Story about People, Animals and Things)“, in Culture Crossroads, Vol. 18, Riga: Research Centre of the Latvian Academy of Culture, 2021. <https://doi.org/10.55877/cc.vol18.51>

Mantė Valiūnaitė, „Susigražinti ekranai: Šiuolaikinė dokumentinio kino kultūra Lietuvoje, in Studies in Eastern European Cinema. / Mantė Valiūnaitė, „Regained Screens: Contemporary Documentary Film Culture in Lithuania“, in Studies in Eastern European Cinema, <https://doi.org/10.1080/2040350X.2024.2308748>

Mokslo ir meno tyrimų konferencijose skaityti pranešimai tiriamojo darbo tema / Conference reports on the subject of the artistic research project:

Mantė Valiūnaitė, „Kintančios dokumentinio kino praktikos Lietuvoje: „Rūgštus miškas“ ir „Animus Animalis (istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)“. VI Baltijos jūros regiono kino istorijos konferencija, Rygoje, Latvijoje, spalio 10-15 d., 2020. / Mantė Valiūnaitė, „Changing documentary cinema practices in Lithuanian cinema: „Acid Forest“ and „Animus Animalis (A Story about People, Animals and Things)“. VI Baltic Sea Region Film History Conference, Riga, Latvia, 10-15 October, 2020.

Mantė Valiūnaitė, „Susigražinti ekranai: Šiuolaikinė dokumentinio kino kultūra Lietuvoje“. Tarptautinė konferencija „Studies in Eastern European Cinema“, birželio 27 d., 2022 / Mantė Valiūnaitė, „Regained Screens: Contemporary Documentary Film Culture in Lithuania“. International Conference *Studies in Eastern European Cinema*. Online Conference, June 17, 2022.

PRIEDAI

Interviu dalyvių sąrašas ir jų užimamos pareigos:

1. Ilona Jurkonytė – Tarptautinio Kauno kino festivalio įkūrėja, meno vadovė
2. Mads Mikkelsen – Tarptautinio Kopenhagos dokumentinio kino festivalio (CPH:DOX) programos sudarytojas
3. Paolo Moretti – Kanų kino festivalio paralelinės programos „Dvi režisierių savaitės“ meno vadovas
4. Jean-Pierre Rehm – Tarptautinio Marselio kino festivalio (FIDMarseille) direktorius
5. Herb Shellenberger – Berviko kino ir medijų meno festivalio programos sudarytojas
6. Mark Peranson – Berlyno kino festivalio programos vadovas
7. Vilma Levickaitė – Vilniaus dokumentinių filmų festivalio vadovė
8. Živilė Pipinytė – kino kritikė, Vilniaus dokumentinių filmų festivalio įkūrėja
9. Gediminas Andriukaitis – Žmogaus teisių dokumentinio kino festivalio „Nepatogus kinas“ įkūrėjas ir vadovas
10. Sonata Žalneravičiūtė – buvusi Vilniaus dokumentinių filmų festivalio programos sudarytoja
11. Aistė Račaitytė – Tarptautinio Vilniaus kino festivalio „Kino pavasaris“ turinio ir programos vadovė

Interviu su Ilona Jurkonyte

Interviu numeris: 1

Informantas: Moteris

Profesija: kino festivalio meno vadovė

Festivalis: Tarptautinis Kauno kino festivalis (sutrumpintai, TKKF arba Kauno kino festivalis)

Gyvenamoji vietovė: Vilnius, Lietuva

Tyrėjas: Mantė Valiūnaitė

Apklausos vieta: Vilnius-Monrealis, „Skype“

Interviu data: 2020-04-09

Interviu trukmė: 1 val. 9 min 5 s

MV: Gal galėtum trumpai papasakoti, kaip prasidėjo tavo darbas kino sferoje ir kaip klostėsi karjera?

D1: Viskas prasidėjo nuo susirūpinimo turiniu, kas rodomas kino teatruose. Tai buvo 90-ųjų pabaiga – 2000-ųjų pradžia. Televizija tuo metu nieko įdomaus nerodė, buvo pilna, kaip tuo metu man atrodė, kvailų serialų. Žinoma, dabar televiziją ir ypač jos tyrimus labiau gerbiu nei anuomet. Lietuvoje vyko sparti kaita komercinio kino platinimo srityje. Nebuvo multipleksų, o senoji kino teatrų infrastruktūra rodė tai, ką rodė. Pamenu, mes su draugais pradėjome kalbėti, kad labai trūksta lietuviško kino. Jo visiškai neliko ekranuose – net ir intensyviai ieškant, jo nebuvo įmanoma pamatyti. Pamenu, mano bičiuliui Sauliui kilo mintis pamatyti Raimundo Banionio filmą „Vaikai iš Amerikos viešbučio“. Ėmiausi inciatyvos ir tuomet išsiaiškinau, kad vienintelis būdas buvo susisiekti su režisieriumi ir pasiskolinti VHS. Tai atvedė mus, kaip grupę bendraminčių, prie Lietuvos filmų centro (www.lfc.lt) tinklalapio idėjos. Eigoje išsiskyrė mūsų nuomonės apie tai, kaip jį reikėtų toliau vystyti ir tai taip pat yra labai įdomu. Klausimai, kuriuos mes tuo metu kėlėme, buvo gana simptomatiški tam laikui, nors jie nepalaužia būti aktualūs: kaip apibrėžiamo nacionalinį kiną, kaip traktuojame bendros gamybos filmą bei jo svarbą, vertę, priklausomybę iškart kelių šalių nacionaliniams registrams ir t. t. Dar ir šiandien tai yra toli gražu ne savaime suprantami dalykai, nors bent jau prieiname prie susitarimų. Šiuo metu Lietuvos kino centras tvirtina taisykles, taip gali būti nuolat pildoma, permąstoma nacionalinio kino samprata. Tačiau kai 2003 m. kūrėme www.lfc.lt, visi šie klausimai kultūros politikos kontekste buvo visai neatspindėti.

Kai paleidome www.lfc.lt, buvo tiek daug užklausų iš žmonių bei institucijų dėl galimybės pažiūrėti ar parodyti filmus, informaciją, apie kuriuos tuo metu rinkau ir registravau kartu su Dainiumi Makūnu. Pradinis www.lfc.lt sumanymas buvo panašus į tai, kaip atrodo Mubi platforma, deja, to įgyvendinti nepavyko. Tuo metu tegalėjome suteikti informacijos apie filmus, kas taip pat yra daug, nes sritis buvo nesisteminta, netyrinėta tokiais kampais, kuriais norėjome ją pristatyti. Taip savanoriškais pagrindais dirbome labai daug. Tiesa, neilgai trukus, susidarė tokia profesinė įtampa: pasakoji apie filmus, kurių niekas negali pamatyti. Tad pribrendo poreikis filmus rodyti. Iš to atsirado projektas „Senamiesčio kino klubas“, kuris nuo 2006 m. pradėjo rodyti kiną Kaune. Tai buvo kino teatrų užsidarinėjimo ir multipleksų atsiradimo laikas. Buvo be galo įdomu patirti anšlagus, kur kartais net negali visų norinčiųjų priimti, nes nepakanka vietos. Kartais organizuodavome to paties filmo seansą kitą savaitę ir atvykdavome į Vilnių parodyti tą patį filmą. Šis kino klubo formatas atėmė daug energijos, visiškai nepasiteisino finansiškai, bilietus pardavinėjome už simbolinę kainą. Be abejo, visuomet rodydavome filmus oficialiai. Labai daug dirbome be atlygio. Tuo metu dar Vilniuje studijavau magistrantūrą – pamenu tai kaip asmeniškai man gana sekinantį laikotarpį. Ilgainiui atsirado poreikis / noras / vizija rengti didesnes programas. Pirmas didesnis renginys įvyko 2006 m. rudenį, pavadinimu „Šiaurės šalių kinas Kaune“.

Mano atėjimas į kiną, matyt, susijęs su noru keisti susidariusią rodymo ir sklaidos situaciją, duoti impulsą Lietuvos kino centro kūrimui. Taip pat buvo noras keisti ir Kauno miesto įvaizdį bei gyvenimo jame patirtį – norėjosi turtinti miesto kultūrą, prisidėti prie viešų erdvių kūrimo bei palaikymo. Tiesa, tai buvo labai sunki užduotis, nes matomumą ir pripažinimą lėmė tik tai, kas vyko sostinėje. Taip pat, susidūriau su „kino žmogaus“ reiškiniu, kurio ištakas dabar jau sieju su sovietine kino institucionalizacija. Man Vilniuje nuolat buvo primenama, kad apie kiną kalbėti ir kino srityje dirbti galima tik „kino žmonėms“. Man buvo priekaištaujama, kad nesu „kino žmogus“: nesu nei kilus iš „kino žmonių“ šeimos, nei baigusi kino gamybos mokslų. Buvo ir daugiau keistų dalykų, su kuriais teko susidurti. Gal kada bus progos daugiau papasakoti apie tuos keistus kino sklaidos laikus Lietuvoje.

www.lfc.lt kūrimas ir visas jį lydėjęs aktyvizmas dėl nacionalinio kino, vėliau tapo ir aktyvizmu dėl „Romuvos“ kino teatro. Kino rodymas yra kino kultūros pagrindas – buvo siaubinga stebėti ardomą Lietuvos kino rodymo infrastruktūrą. Dar sunkiau buvo liudyti, kad niekas nieko nedaro, kad tai sustabdytų. Lyg visi „kino žmonės“ būtų dingę! Tad ėmiausi šio klausimo iš peties... Tada laukė ilgi metai juodo darbo su skirtingomis taip pat besikuriančiomis ir besireformuojančiomis savivaldos bei nacionalinėmis institucijomis, plačiąja bei vietine ir tarptautine kino bendruomenėmis.

Ilna pridėjo elektroniniame laiške šią dalį:

Dėl mano kelio į kino kuravimą ir požiūrio į kino sritį formavimosi, Lietuvos filmų centro (www.lfc.lt), kino klubinė, „Romuvos“ gelbėjimo patirtys buvo svarbios. Taip pat neabejotinai mano santykis su šiuolaikinio meno institucijomis, profesinė darbo jose patirtis. Iš pradžių Tarptautinis Kauno kino festivalis siekė išsaugoti „Romuvą“, įrodyti, kad kino festivalis gali egzistuoti ne vien Vilniuje, puoselėti kino kultūrą išstisus metus, edukuoti jaunimą, edukuoti mokytojus apie kino edukaciją... Iš pradžių kino industrijos argumentas buvo svarbus, taip pat poreikis gauti viešų šaltinių finansavimą kreipė komunikaciją į kino industrijos kontekstą. Vos tik šie tikslai, kad ir neidealiai, bet iš dalies buvo pasiekti, man buvo svarbu pernelyg „neužsiveržti“ kilpos su kino industrijos sritimi, nes aiškiai mačiau, kaip ji niveliuoja kiną, kokios problemos šioje srityje slypi, tad Kauno kino festivalio kontekste pradėjome drąsiau komunikuoti menininkų filmų problematiką. Ir Kauno kino festivalyje jau metai iš metų skiriame daug dėmesio menininkų filmų pristatymui. Kas, žinoma, yra labai sunku, nes šie filmai nesulaukia masinio lankomumo, o festivalio rezultatai vertinami pagal lankomumo ir pajamingumo reikalavimus. Realiai, viešo finansavimo šaltiniai meninės ar edukacinės vertės kriterijų kino renginio vertinimui kaip ir neturėjo, net jei užuomina apie juos ir šmėkštelėdavo gairėse, kino renginys buvo vertinamas kaip rinkos produktas – pagal pardavimus.

MV: Kaip apibūdintumėte savo festivalio tapatumą?

D1: Tam tikra prasme, ilgainiui, Tarptautinio Kauno kino festivalio istorija ir trajektorija buvo apibrėžiama kitų didžiųjų kino festivalių savininkų noro užgniaužti šį renginį. Nuo pat pradžių akcentavau poreikį, kad Lietuvos didžiųjų kino festivalių rengėjai kalbėtųsi. Sakiau, kad renginiai neturi konkuruoti, kad skirtingi festivaliai gali egzistuoti, jiems tiesiog reikia apsibrėžti savo sritis. Tačiau tai buvo neįmanoma, nes kitų didžiųjų kino festivalio atstovai buvo atvirame konflikte. Niekas nesiveržė toje aplinkoje kartu su jais atsidurti. Greit supratau, kad aš, kaip kino festivalio organizatorė, esu įtraukiama į labai intensyvią ir nesąžiningą konkurenciją. Patyriau, kad šią konkurencinę aplinką apibūdino ne didžiųjų festivalių pastangos padaryti savo darbą kuo geriau, bet labiau siekis užgniaužti galimybes kitam organizatoriui veikti, siekiant diskredituoti skleidžiant melagienas, net grasinant. Turėjau ištis šokiruojančių patirčių.

Pradėjus dirbti kino srityje, matyt, labiausiai mane nustebeino kino srities nevieningumas, susikaldymas, bendrų tikslų ir prioritetų nebuvimas. Pavyzdžiui, kovos dėl „Romuvos“ neparėmė nė vienas didysis kino festivalis, nors kino rodymo erdvių poreikis buvo akivaizdus. Kitas ryškus siurprizas buvo – kai kovą dėl „Romuvos“ kino teatro mėgino uzurpuoti Kauno ultra-nacionalistai. Bet čia jau kita, tiesa, susijusi, istorija.

2007-ųjų pavasarį Kauno kino festivaliui atidžiai rinkome datą bei sprendėme apie renginio profilį. Dėl vietos – Kauno – klausimų nebuvo. Reikėjo rasti datą, kuomet Lietuvoje ir Kaune vyko mažiau renginių. Jau buvome gerai išsianalizavę kino rodymo bei renginių kontekstą ir galėjome apibrėžti, kokiam turiniui Lietuvoje buvo skiriama mažiausiai dėmesio: iki tol Lietuvoje nebuvo rodomas Rytų Europos kinas. Nebuvo įmanoma pamatyti Latvijos, Rumunijos, Vengijos ir kitų šalių filmų. Lenkijos kino savaitė vykdavo, bet festivaliuose lenkų kino beveik nebuvo. Bendrai, „Kino pavasaris“ prioritetu laikė Kanų kino festivalyje apdovanotus filmus. Ne paslaptis, kad Kanuose rodomi filmai, paprastai, apsiriboja tam tikra geografija, o „Scanorama“ tuo metu rodė išskirtinai skandinavų kiną. Mes nusprendėme rodyti mūsų regiono ir kitų retai Lietuvoje pristatomų ne Europos Sąjungos šalių kiną. Be abejo, tai buvo labai sudėtinga, nes kultūriniam lauke trūko informacijos apie tokį kiną, nebuvo „glamūro“ – tik pasišventę kinomanai tokiais filmais domėjosi. O mes nesiliovėme tikėję tuo, ką darome, nes supratome, kad reikia daug įdirbio, kad pamėgintume kamšyti tuo metu kino kultūroje žiojėjusias spragas. Kaip prieštarinęs nesusipratimą prisimenu spaudimą dėl Kauno kino festivalio lankomumo, kai tuo metu gaivino kino teatrą kaip viešą erdvę. Lankomumas buvo lyginamas tik su Vilniaus, kur nenutrūkstamai veikė kino erdvės. Kauno kino festivalio lankomumą vertinu kaip tikrai gerą, ypač atsižvelgiant į tai, kad Kaune nebuvo reguliariai veikiančių arthauzinių kino teatrų; filmų, kuriuos rodėme, režisierių vardai daugeliui žiūrovų buvo nežinomi. Bendrai, laisvalaikio kultūra Kaune buvo visai kitokia. Iki pat 2010 m. Kaune po 20 val. vakaro žmonės vengė būti gatvėje. Tai sietina ne vien su tuo metu dar gaju Kauno kaip kriminalinio miesto įvaizdžiu, bet ir su tuo, kad Kaune keitėsi laisvalaikio viešose erdvėse įpročiai: kultūros renginių finansavimas Kaune buvo menkas, tad iš nekomercinių viešų erdvių buvo daug nesitikima, Laisvės alėja urbanistine prasme vakarais niūriai apmirdavo.

Šiame kontekste ieškojau, kaip nedubliuoti kitų kino renginių – nei kalendoriuje, nei programos turinio prasme. Paminėtina, kad kai pradėjome organizuoti renginį, dirbome su kino juostų logistika, tad teko datas derinti ir su užsienyje vykstančiais kino festivaliais, mat kino agentūros, paprastai, turėdavo labai ribotą kiekį kino juostų. Mes įsiterpėme tarp Varšuvos ir, tais pačiais metais – 2007-aisiais – prasidėjusio Romos kino festivalio.

Organizuoti Kauno kino festivalį ir tuo pačiu gelbėti nuo korupcijos „Romuvą“ buvo labai sunku. Kuomet paskaitėme Europos Sąjungos fondo festivalių rėmimo gaires, supratome, kad kaip tik tai ir darome. Pirma surengėme festivalį, ir tik po to paskaitėme ES paramos festivaliams schemas. Vienas iš reikalavimų buvo, kad renginys turi būti įvykęs tris metus iš eilės. Su Lietuvos fondų parama tai užtikrinti buvo labai sunku. Dar dabar negaliu patikėti, kokiomis sąlygomis dirbome. Pateisinu tai tik tuo, kad tai buvo „Romuvos“ ir kino kultūros (už Vilniaus ribų) gelbėjimo projektas.

Pamenu, kad neilgai trukus, „Scanorama“ taip pat pradėjo rodyti Rytų Europos šalių kiną, tapo Europos kino forumu. Kartą, Linco kino festivalio meno vadovė man skundėsi, kad „Scanorama“ nukopijavo ne tik jų temas, koncepciją, bet ir jų apibūdinimus. Esą, įvyko konfliktas ir „Scanorama“ turėjo pakeisti bent dalį šūkių. Berods, buvo susikirsta dėl „Crossing Europe“ pavadinimo. Tai miniu dėl to, kad per pavyzdį išryškinau, kaip MEDIA programos skiriama parama niveliuoja festivalių programas, įsprendžia juos į tam tikras vėžias, kur ne tik savo šalyje renginiai supanašėja, bet tai vyksta visos ES mastu.

„Scanorama“ buvo įsitvirtinusi kaip skandinavų kino festivalis. „Scanoramos“ virsmas Europos kino forumu įvyko po to, kai Kauno kino festivalis startavo su Rytų Europos kino programa, nors Kauno kino festivalyje tai ir nebuvo vienintelis programos kampas. Taip pat nuo pat pradžių buvo ryškus ir žmogaus teisių klausimas. Palaipsniui ir „Kino pavasaris“ pradėjo dubliuoti programą. Atrodė, kad įsitvirtinę festivaliai buvo išsistėmę ir vaikėsi finansavimo, dėl to ir pradėjo keisti savo profilius. Bendrai kino srities konkurencija Lietuvoje yra neproduktyvi. Apie siekį festivaliams nedubliuoti veiklos, dar nesant Lietuvos kino centro, norėjau kalbėtis su MEDIA Desk atstovu Lietuvoje. Pamenu, vienam iš tuo metu dirbusių vadovų pasiūliau susirinkti ir pasikalbėti visiems trims festivaliams ir išsiskirstyti temas, sritis. Sulaukiau atsakymo, kad „būtų puiku, bet nedrįstu“. MEDIA Desk Lietuva dirbęs vadovas nenorėjo būti aplinkoje, kurioje du didieji kino festivaliai yra atvirame konflikte. Festivalių turinį lemia kino kultūros politikos nebuvimas, fondų reikalavimai, konfliktai, neproduktyvus konkuravimas, nesikalbėjimai bei nesusikalbėjimai.

Bet kokį festivalį apibrėžia jo turinys, kino teatrų lokacijos, paramos šaltiniai, egzistuojanti kino kultūra... Bet metai iš metų dirbant prie renginio, pats festivalio apibrėžimas man pradėjo atrodyti per ankštas. Manau, yra bent pora kardinaliai skirtingų būdų, kaip galima dirbti su festivalio formatu: gali priimti kokį nors daugiau ar mažiau klasikinį festivalio formato standartą ir mėginti iš vidaus keisti festivalio apibrėžimą, plėsti jį keičiant tai, kaip renginys rengiamas ir kaip jis apibūdinamas. Arba galima sakyti, kad klasikinis festivalio formatas yra atgyvena, kartu su visu tuo Lietuvoje sunkiai pritaikomu kino industrijos standartų /

reikalavimų balastu, ir kad reikia sukurti kitą formatą, potencialiai įtraukiant kuriuos nors klasikinio festivalio formato elementus. Tačiau šis antrasis kelias yra labai sudėtingas, nes nėra paramos struktūrų tokiam naujam dariniui. Lietuvoje ir ES fonduose nėra paramos improvizacijoms. Paradoksalu, kad inovatyvumas daugelyje, jei ne visuose kultūros sektoriuose skatinamas, tačiau kino renginių kontekste jis lieka labiau biurokratiniame lygmenyje. Gal mecenavimo galimybė išspręstų tokius dalykus, tačiau mecenavimas taip pat ateina ir su abejotinų šaltinių kapitalu ir t. t., galų gale Lietuvoje ir nėra mecenavimo tradicijos. Bendrai, festivalio sėkmė Lietuvoje apibrėžiama per korporatyvinio renginio standartus. Tokie reikalavimai lemia tai, kad daug festivalio resursų yra išnaudojama rėmėjų „reklamos agentūros“ funkcijoms. Tai taip pat labai apibrėžia, kokį mes audiovizualinį turinį matome Lietuvoje.

Man nuo pat pradžių buvo įdomu eksperimentuoti su programa bei festivalio formatu, audiovizualinės kūrybos pristatymo kontekste mėginti sujungti šiuolaikinio meno ir kino sritis. Prieš pradėdant dirbti kino srityje, mane domino meno kuravimas. Vos tik profesionaliai susidomėjus kinu, aktyviai siekiau derinti meno ir kino kuravimą, bet tai visada buvo nelengva, o ypač 2000-ųjų pabaigoje. Pamenu, atėjo laikas, kai supratau, kad turiu rinktis, kas man svarbiau – kino ar meno kuravimas. Kinas man atrodė demokratiškesnė sritis, negu šiuolaikinio meno, kuri yra elitistinė, uždara. Dirbdama šiuolaikinio meno institucijoje susidūriau ir su seksualiniu priekabiavimu ir kolegų vengimu palaikyti auką. Tai sudarė įspūdį apie Lietuvos šiuolaikinio meno sritį kaip apie labai hermetišką ir toksišką darinį. Rinkausi kiną dėl daugelio priežasčių, bet viena jų tikrai buvo įspūdis, kad kino industrijoje galima susikurti emociškai saugesnę aplinką. Kaip tai sekėsi realiai, tai jau kitas klausimas.

Svarbu, kad Lietuvoje menininkų filmų rodymui buvo ir iki šiol yra sunku gauti paramą. Tiesa, galima diskutuoti apie menininkų filmus, jų gamybos bei sklaidos ypatumus (ką ir darėme, pvz., Kauno kino festivalio programoje On and For Production and Distribution simpoziume, 2019 m.).

Man įdomi įtampa tarp autoriaus ir prodiuserio vaidmenų. Menininkų audiovizualinė kūryba laisvai ją interpretuoja. Gal tame ir yra šios srities įdomumas: galimybė ieškoti labiau vietai ir laikui tinkamų sąlygų, vietoj aklo paklusimo net ne Lietuvos kontekste susiformavusioms tradicijoms ar taisyklėms. Tai lyg galimybė persitarti kūrimo ir rodymo sąlygas. Kyla klausimas, kokios socioekonominės sąlygos gali leisti tokiai kūrybai skleistis? Taip pat kyla klausimas ir apie tai, koks žiūrovas pajėgus ar suinteresuotas dalyvauti tokioje kino kultūroje. Iš šito persitarimo / derybų konteksto kyla ir naujų apibrėžčių poreikis.

MV: Kaip manai, ar trinasi ribos tarp vaidybinio, dokumentinio, animacinio ar eksperimentinio kino rūšių?

D1: Kai klausiu, ar trinasi ribos, automatiškai kalbi iš perspektyvos, kad priimi kino rūšių skirtis, kurios, žinoma, yra svarbios, ypač atsižvelgiant į kino gamybos ir sklaidos sąlygas. Kuomet susiduriu su audiovizualiniu kūriniu, nežiūriu jo kaip dokumentinio ar vaidybinio – tiesiog žiūriu filmą. Angliškai taip pat mėgstu žodį „film“, pvz., palyginimui, Šiaurės Amerikoje paplitęs terminas „movie“ – man svetimas.

Man neįdomus kino rūšių kategorizavimas, bet ir pagalvoju, kad tai tokia labiau teorinė pozicija. Neretai į mane kreipiasi menininkai, kurie nori kreiptis į kino fondus. Tam jų sumanymą reikia išversti į kino industrijos kalbą. Tenka konsultuoti kūrėjus, kurių projektai yra skirtinguose kūrybos etapuose. Visada tariamės, į kokį fondą verta kreiptis: ar į dokumentinio kino, ar vaidybinio, ir į kokį produkcijos paramos etapą taikyti.

Negali ignoruoti kino rūšių perskyrų, jos yra istoriškai susiklosčiusios bei realiai įtvirtintos paramos bei sklaidos struktūrose. Istoriskai galime analizuoti kanoną – dokumentinį, vaidybinį, animacinį, eksperimentinį, ir netgi erdviškai (pvz., tokie reiškiniai kaip *expanded cinema*). Kino rūšys taip pat yra ir autorių tapatumo dalis. Esama gilaus profesinio tapatinimosi, kaip kad dokumentinio kino režisierius, vaidybinio kino režisierius. Neignoruoju nei patirties, nei trajektorijos, nei fakto, kad tokios kategorijos buvo sukurtos, bet priklausau grupei tyrėjų / praktikų, kuriems svarbu, kad jei jau esencialistiškai priimsime kategorijų reikšmę, galime teigti, kad vaidybiniame kine yra dokumentikos, o dokumentiniame yra vaidybos ir šis momentas yra magiškas, taip pat ir demaskuojantis kategorijų arbitralumą arba atkreipiantis dėmesį į pačias kategorijas ir leidžiančias menininko filmo kontekste įtraukti šias skirtis kaip kūrybos objektą ar priemonę – taip kino industrijos kategorija gali tapti kūrybinio aparato referencijų dalimi.

Analizuojant kūrinius, yra svarbu įvertinti, kokią sprendimų trajektoriją pereina autorius: kiekvienas fondas kelia nemažai formalių reikalavimų, kurie daro tiesioginę įtaką kūriniui – ne vien jo turiniui, bet ir formai. Formos politika man yra įdomi. Man atrodo, būtina nuolat ieškoti sąsajų tarp kino produkcijos politikos ir rodymo politikos.

MV: Ar sutiktumei su hibridinio kino sąvokos naudojimu?

D1: Man nepatinka hibridinio kino sąvoka. Nustebau pamačius, kad „Kino pavasaris“ ją naudoja. Gal gali man ją trumpai apibrėžti?

MV: Hibridinį, kaip dokumentinio ir vaidybinio kino formų maišymą.

D1: Manęs ši sąvoka neįtikina, nes ją priimame ir taip dar labiau įtvirtiname tas „grynujų“ rūšių kategorijas. Tarsi yra kažkokių grynos rūšys, kurias sumaišius atsiranda trečioji. Svarbu, kaip kalbame ir mąstome apie dalykus. Jau ir taip kino kūryboje vyksta niveliavimas. Stiprindami kino rūšių kategorijas tik dar labiau prie jo prisidedame, taip pat ir neskatiname inovatyvių mąstymo apie kiną būdų. Turime judantį vaizdą, kaip mes apie jį galime galvoti, ir kaip jį kurti? Man įdomu, kaip technologiniai pokyčiai keičia vaizdavimo praktikas. Bendrai, manau, kad vienintelis prasmingas profesinis santykis su XX a. audiovizualine kūryba – kanonų permąstymas ir jų kritika, ypač žvelgiant iš Lietuvos perspektyvos.

Beje, kai girdžiu hibridinio kino sąvoką, ji man asocijuojasi su (post)kolonijine teorija: „hybrid identities“ – tai sąskambiai, kurie labiau siejasi su Pietų Amerikos (post)kolonijine teorija. Tad, ir kino industrijos kontekste arba kvestionuojame kategorijų grynumą, arba steigiamo jų visuotinį negrynumą – abiem atvejais tai nelabai konstruktyvi prieiga prie paties reiškinių. Jei kažką skolinis iš kino ar meno lauko srities, apibrėžimą kurčiau ne per kino rūšių ir net ne autoriaus akcentavimą – mieliau apibrėžčiau kiną erdviškai, pvz., manau, verta diskutuoti apie „išplėsto kino“ moduliacijas. Pvz., „išplėsto kino“ sąvoka yra istorinė ir galbūt, papildant naujomis prasmėmis, kokią nors šios sąvokos variaciją verta įtraukti į vartoseną.

MV: Ar matai tokio kino tendenciją?

D1: Manau, kad tai buvo kalbos paieškos egzistuojančiam reiškiniui apibrėžti. Problema atsiranda kur – man atrodo – jeigu pavyzdžiui Festival international du documentaire Marseille (FIDMarseille, liet. Tarptautinis Marselio dokumentinio kino festivalis) direktorius teigia, kad šis renginys nėra dokumentinio kino festivalis ir kad būtų svarstymų pavadinime atsisakyti žodžio „dokumentinis“, bet buvo nutarta to nedaryti. Galima būtų klausti, kodėl nutarta nepatikslinti pavadinimo. Nuojauta kužda, kad taip nutarta siekiant išlaikyti esamų fondų paramą, nes laisvesnis judančio vaizdo sklaidos kontekstas fonduose neturi aiškesnio statuso – nėra tos „trečios“ kategorijos. Manau, visai įdomu / svarbu, kad esama turtingų festivalių, veikiančių istoriškai kino kanoną steigiančioje šalyje, kaip FIDMarseille, kurie gali sau leisti vadintis vienaip, rodyti – kitą, ir taip po truputį plėsti ar trinti kino rūšių ribas.

Kaip minėjau, hibridinio kino sąvoka man neatrodo verta dėmesio. Daugiau mąščiau, apie „menininko filmo“ sąvoką (angl. artists' moving image) ir apie šios sąvokos ribotumą. Vis dėlto galvoju, kad tai yra truputėlį sąžiningesnis ir tikslesnis apibrėžimas nei „hibridinis kinas“, kadangi „menininko filmas“ nurodo į gamybos procesą per autorių. Man atrodo, šiuo metu, tai yra talpiausia sąvoka. Nors ji taip pat klaidina, nes verčia klausti, kas yra menininkas? Šioje sąvokoje man svarbiausia galimybė akcentuoti gamybos procesą, apie tai, kaip gamybos procesas apibrėžia kūrinį.

Apie 2011–2012 metus šiomis temomis pradėjome kalbėtis su Benjamin Cook iš LUX.

On&For platformoje radau daugiau bendraminčių ir tų, su kuriais galėjome kalbėtis menininkų filmų kūrybos bei sklaidos klausimais.

2012 m. teko sudalyvauti pirmajame Briuselyje surengtame susitikime, kuriame dalyvavo grupė menininkų ir ES MEDIA programos atstovai. Buvo bandoma suprasti, kodėl menininkai nepatenkinti tuo, kaip jie dalyvauja audiovizualiniame sektoriuje. Viena rimtesnių problemų, man pasirodė, tokia: menininkai iš kino industrijos perspektyvos suprantami kaip maži vaikai, kuriuos reikia išmokyti kurti kiną. Vyksta vos ne toks suaugusiųjų mokymas / persikvalifikavimas: jei praleidai kino mokyklą, galime išmokyti, kas yra pičas (angl., pitch, liet., produkto pristatymas), kas yra scenarijus – tik vėliau gali pradėti rimčiau galvoti apie vaizdą. Kaip žinia, neretai menininkai pradeda būtent nuo vaizdo.

Susitikimas Briuselyje buvo labai produktyvus – diskusijos kontekste, pirmą kartą gavau galimybę ES MEDIA programos atstovų tiesiai paklausti, kodėl tarptautiniams kino festivaliams ES MEDIA programos reikalavimai draudžia rodyti tai, kas vadinama „eksperimentiniu kinu“. Pamenu, sudarant programą, privalai visą laiką apibrėžinėti / pritempinėti, šitas filmas – „labiau dokumentinis“, o šitas – „labiau vaidybinis“, kadangi į katalogą negali patekti „eksperimentinis“ kūrinys. Tad klausimas aktualus, kiek prasmingos šios kategorijos? Kodėl ateina diktatas su jomis dirbti ir taip toliau pabrėžinėti jų nepajudinamumą? Tuomet atrodė, kad tikrai kažkas išgirdo šį klausimą tiek ES MEDIA programoje, tiek ir auditorijoje dalyvavę menininkai prisipažino „praregėję“, kodėl jų kūrybai sunku patekti į festivalius. Bijau, kad nuo to laiko jie tiesiog pradėjo savo kūrinius apibūdinti kaip „dokumentinius“ ar „vaidybinius“.

MV: Ačiū už pokalbį.

Interviu su Jean-Pierre Rehm

Interviu numeris: 2

Informantas: Vyras, g.

Profesija: festivalio vadovas

Festivalis: Tarptautinis Marselio kino festivalis (FIDMarseille)

Gyvenamoji vietovė: Marselis, Prancūzija

Tyrėjas: Manté Valiūnaitė

Apklausoje vieta: Vilnius-Marselis, „Skype“

Interviu data: 2020-04-13

Interviu trukmė: 64 min

MV: Gal galėtumėt papasakoti apie savo kelią į kiną ir kaip jūsų karjera klostėsi toliau?

D2: Aš nesu tikras, kad tokie biografiniai klausimai yra... ir tai įdomu, nes galbūt galėtume pradėti nuo temos apie dokumentiką ir fikciją. Žinote, arba pasakai mažus dalykus ir praleidi, sakykim, visą susiraizgiusią turtingą situaciją. Arba kalbi valandų valandas, tiesa? Tuomet tai kažkas kito. Bet trumpai galiu pasakyti, kad mano kino mokykla buvo ėjimas į kiną. Kai buvau dar visai jaunas, mano tėvai leido man eiti į kiną, skirtą, sakykim, suaugusiems. Tuomet kinas suaugusiems buvo dokumentika, pavyzdžiui, filmai apie Vietnamą ir pan. Taigi aš nėračiau į politinę edukaciją per filmus. Bet tuomet filmai buvo labiau kaip emocija, kas nors, apie ką galima galvoti, bet aš neturėjau aiškaus sąmoningumo, kad susiduriu su kalba. Tai būtų specifiška. Aš nemanau, kad mačiau kiną kaip meną. Aš daugiausia mačiau nežinau kaip ką, bet ne kaip meną. Taigi žymiai vėliau, kai man buvo apie dvidešimt, aš įstojau į mokyklą, nes augau Strasbūre, pasienio mieste rytų Prancūzijoje prie sienos su Vokietija. Vėliau studijavau Paryžiuje, kur sutikau draugus, kurie mane nusivedė į Sinemateką. Ir ten pamačiau, labai stebėtina, nebylius filmus. Aš pamačiau daugybę nebylių filmų. Prisimenu, kad pirmasis buvo Fritzo Lango „Seklys“ (The Spy), tai ilgiau nei tris valandas trunkantis filmas, ir aš buvau juo sužavėtas. Buvo didelis šokas. Filmas mane giliai sujaudino, bet tada aš atradau, kad kinas yra kalba. Aš studijavau filosofiją ir literatūrą, bet taip pat labai domėjausi šiuolaikiniu menu. Studijuodamas toliau labai dažnai lankiausi kine, kas savaitę. Paryžius yra būtent tas miestas žemėje, kuris suteikia galimybę pamatyti labai daug filmų visur: nauji filmai atkeliauja čia iš viso pasaulio, bet taip pat rodoma ir klasika nuo 1930-ųjų ir pan., galite įvardinti bet ką. Dėl šios priežasties sakau, kad kino teatrai buvo mano kino mokykla, į kiną ėjau labai daug. Ir

tuomet pradėjau mokytis meno mokykloje. Iš dalies aš mokiau meno istorijos ir tada staiga supratau, kad galiu mokytis kai kuriuos studentus kino, nes tuomet jis nebuvo mokomas meno mokyklose. Bet aš mokiau kiną ne kaip praktiką, o kaip kalbą. Rodžiau filmus ir aiškinau, kas vyksta, kad jie suprastų, kas yra montažas, mizanscena ir t. t. Buvau keliose meno mokyklose Prancūzijoje ir tuomet buvau paprašytas mokytis kino, nes buvo žmonių, kurie žinojo, kad mokau kino vienoje iš meno mokyklų. Ir tuomet kažkas, lyg vienas mano draugas, man pasakė: „Ei, yra toks dokumentinio kino festivalis Marselyje, ar tau būtų įdomu?“ Aš atsakiau: „Ne, nemanau“. Taip pat, pamiršau paminėti, kad tuo metu aš dar rašiau apie meną ir kiną. Kurį laiką dirbau „Cahiers du Cinema“ komandoje, taip pat rašiau į „Traffic“ bei kitiems žurnalams ir knygoms, pavyzdžiui, apie Tsai Ming-Liangą ir dokumentiką. Dėl kažkokių keistų priežasčių aš priėmiau iššūkį. Ir festivalio valdyba iš pradžių buvo labai abejojanti ir nenorinti manęs priimti, turėjau likti tik trims metams, bet likau beveik dvidešimčiai.

MV: Kaip jūs apibūdintumėte savo festivalio tapatumą?

D2: Na, pirmiausia, aš tikiuosi, kad tai kažkas, kas nėra užstrigęs. Aš viliuosi, kad tai kažkas gyvo, judančio. Taip norėčiau matyti. Ir iš tikrųjų, per metus festivalis pasistūmėjo, nes jis buvo įsiskabinęs kaip dokumentinio kino festivalis, bet po kažkiek metų aš įvedžiau vaidybinį kiną, bet ne konkurse. Po kurio laiko turėjau pasikalbėti su valdyba ir pasakiau: „Prisipažinkime, kodėl mes save cenzūruojame, darykime tai iš tikrųjų“. Tam aš turėjau keletą pagrįstų priežasčių, nekviečiau tiesiog pasilinksinti. Tai buvo svarios priežastys. Taigi, jei būtų toks dalykas kaip tapatumas, tai įvardinčiau jį taip: „Stovėti už kiną šiandien“. Tai yra miglotas teiginys, bet kai pamatau filmą, aš žinau, apie ką aš kalbu. Kinas šiandien reiškia ne tik šiandien padarytą, nes yra labai daug dalykų. Tai reikštų pokyčius gamybos įpročiuose, apie kuriuos dar galėsime pakalbėti ir vėliau. Ir šie pokyčiai gamybos įpročiuose mums leistų turėti kitokius filmus: žymiai lengvesnius, nesirūpinančius skirtimi tarp dokumentikos ir fikcijos, nesirūpinančius, iš tiesų nesirūpinančius. Aš nekenčiu žodžio hibridinis. Aš netikiu, kad yra tokie dalykai kaip hibridai, išskyrus, kažkokiuose biologiniuose alchemiko mišiniuose, hibridizuojant triušius ir viščiukus. Netikiu, kad filmai turėtų būti įvardinami šiuo būdu. Tai greičiau filmai, kurie bando kalbėti apie savo pasaulį, arba ne apie pasaulį, bet apie situaciją, labai specifiskai, jų situaciją. Ir tai labai svarbu. Aš tikiu filmais, kurie – kaip jūs tariate? – ideolektiniai. Ideolektas prancūzų kalboje reiškia dialektą, kuriuo kalba žmonės iš tam tikros vietos. Taigi filmai, kurie mane domina, nėra tie, kurie yra tarp dokumentikos ir fikcijos, tai greičiau būtų klausimas apie buvimą ideolektišku, kas reikštų labai specifiską, pavyzdžiui,

filipiniečių filmai iš kaimo. To gali pagriebti tik kšnelį, žinodamas, kad daug ką praleidi. Tai yra labai svarbu. Taigi tai reiškia opoziciją labai perregistuotoms filmams. Taip pat, opoziciją universaliems filmams arba opoziciją esperanto kalba parašytiems filmams. Aš manau, kad daugelis filmų yra parašyti esperanto kalba. Kalba, kuri niekada neišsivysto. Tai buvo tarsi svajonė, neatsimenu esperanto kalbos istorijos, bet aš manau, kad tai buvo labai instruktyvi kalba, kurią kažkokie žmonės įsivaizdavo ir sukūrė visiškai iš niekur, sakdami, kad nebebus daugiau karų... Kalba niekada nesireiškia tokiu būdu, žinoma, tokia kalba niekada neveikia. Bet turime daugelį esperanto kalba parašytų filmų. Net jeigu esperanto yra visai ne esperanto, o primesta viena stipri kalba, sakykime, visi žinome, kieno. Mes žinome, kas... Daugiau ar mažiau gamybos, ateinančios iš televizijos ar Holivudo. Aš jų nekaltinu. Aš ne tam čia, kad teisčiau ir rodyčiau pirštu. Aš bandau paaiškinti, kokie filmai mane domina, t. y. tie, kurie šnabžda beveik visais atvejais arba rėkia, arba verkia, kurių tu nesupranti, bet supranti, kad jie verkia. Ir tuomet tu supranti, kodėl tai yra verksmas, žinote. Ir jei nesupranti visų žodžių, tai nėra taip jau svarbu. Žinote, aš atsimenu... ar viskas gerai, jei taip tęsiu toliau?

MV: Taip, žinoma.

D2: Aš atsimenu, 2006 m. dviejų režisierių – Lee Lynch ir koks buvo kito vardas... ji ir vienas vaikinai, tiesa? – amerikietišką 30 min filmą, kuriame rodomi kažkokiam peizaže vaikstantys žmonės. Ir mes pamanėme, kad tai yra labai gražu, bet taip pat mes galvojome: „Ką? Apie ką tai?“ Žinote, jokio supratimo. Taigi tai visad pavojinga. Bet tuomet mes pagalvojome, kad nesvarbu, ir atrinkome šį filmą. Ir tada mes turėjome žymaus vokiečių režisieriaus retrospektyvą, Prancūzijoje rengiamą pirmą kartą. Jis atvyko, buvo labai malonus ir papasakojo, kad daugybę metų mokė Cal Arts Amerikoje, ir kad jam malonu atvykti į uostamiestį Marselį, taip visiškai kitas pasaulis. Vartydamas katalogus jis sako: „Vau, aš pažįstu tiek daug žmonių čia“. Ir aš sakau: „Tikrai, ką?“ Jis pradėjo vardinti tam tikrus žmones: menininką Allan Sekula, kurio filmą rodėme konkursinėje programoje, jis yra padaręs keletą filmų, mes rodėme vieną. Tada jis sako: „O, kaip smagu – Lee Lynch ir Lee Ann Schmidt turi filmą“. Ir aš sakau: „Oho, jūs juos pažįstate? Iš kur?“ Ir jis pasakė, kad jie buvo jo studentai Cal Arts. Paklausiau, gal tuomet jis galėtų mums padėti, nes turime jų filmą ir manome, kad jis puikus, tačiau tiksliai nežinome, apie ką jis. Ir jis pasakė: „Nesijaudinkite, niekas nesupranta. Netgi mokykloje mokytojai gerai nesupranta, ką jie daro“. Tuomet pagalvojau, kodėl nepalikus to, kaip yra, tegul žmonės dalinasi tuo ir dalinasi skirtingais būdais. Taigi James Benningas ir kiti, kurie moko Cal Arts, atrodo, mėgaujasi jų darbais ir tiesą sakant Lee Ann Schmidt po to

turėjo labai stiprią ir įdomią filmografiją. Mes rodėme keletą jos filmų ir jie visada turi kažką bendro su autochtonų teritorijomis ir istorijomis, taigi klausimai ir vėl apie ideolektą. Kas nutinka, kad tu, baltas amerikietis, rūpiniesi taika žemėje, kurios buvo vertinamos autochtonų. Koks tavo ryšys? Taigi arba nusprendi, kad neturi ryšio ir nesupranti, arba darai ką nors, ir galvoji, kad tai sąžininga. Bet tai ne koks nors bandymas paaiškinti juos. Gali tai daryti, bet gali daryti ką nors kitą, ar ne? Taigi jie nufilmavo filmą ir niekas jo nesuprato. Ir šis vyras, jų mokytojas, sako, kad niekas nesupranta, bet visi sutinka, kad jie puikūs. Aš nesakau, kad visą laiką taip yra. Aš nesakau, kad ieškau filmų, kurie mums būtų nebylūs. Ne tai turiu galvoje, bet tai diapazonas dalykų. Taip pat tai gali būti didaktiniai filmai. Mes rodėme filmą, kurį jūs galite žinoti, Johno Gianvito „Profit Motive and the Whispering Wind“. Ką gi, jis pasiėmė Howardo Zinno knygą pavadinimu „A People’s History of the United States“ ir šioje knygoje Zinnas, kuris yra JAV marksistas, bando papasakoti skirtingas istorijas nuo Kolumbo laikų, kurios įvyko JAV, bet nėra aprašytos vadovėliuose, kurios nebuvo įtrauktos į didžiulius pasakojimus. Taigi tai galėtų būti nuo autochtonų genties skerdynių kare iki žymiai vėliau vykusių darbininkų streikų, kurie buvo žiauriai numalšinti ir t. t. Tai labai stora knyga, fantastiška knyga, ir labai jaudinanti. Taigi John Gianvito paėmė šią knygą ir nukeliavo į vietas, kurias knyga aprašo, kur įvyko tam tikri įvykiai. Ir jis tiesiog padėjo ten kamerą ir kurį laiką filmavo be komentarų. Tu neturi žalio supratimo, kur esi. Kartais peizažuose yra kažkokių ženklų, bet jie šiuolaikiniai, gali tik nuspėti. Ir vėjas judina... Gal ir gali atspėti, bet nesu tikras, nes mes rodėme šį filmą labai seniai, bet lyg ir daugelis kadrų yra eksterjerai. Tai labai specifiškas filmas, nes jį galima susieti su tekstu, bet filme teksto nėra. Filme yra kažkoks pagarbus žvilgsnis, meditatyvus žvilgsnis, kuris tuo pačiu metu ir politiškai, ir didaktiškai, nes pasirenkama konkreti vieta. „Oi, aš pafilmuosiu peizažą ir paskirsiu jį autochtonams“ – ne ne ne! Jam reikėjo atlikti didelį tyrimą, pasiimti žemėlapi, bet, žinoma, to nėra pačiame filme, tai yra pats filmas. Taigi tai yra filme, bet ne kaip informacija, ne kaip kažkas fiziško. Tai vėlgi, tapatumas būtų stovėti už smalsumą, kuris būtų pasaulietiškas, super negamybinis. Ir tai yra ne dėl to, kad mums patinka vargas, kad galvojame: „Oi jie tokie vargšai, tokie geri, reikia juos mylėti“. Ne, tai visai kitaip, tai – „O dieve! Jie neturi pinigų ir daro tokius stiprius filmus!“ Tai yra tarsi pirmasis filmas. Daugelis pirmųjų filmų būna labai identiški, nes režisierius nori sudėti viską, ką turi: savo energiją, savo svajones, savo viziją, kas yra kinas. Ir visi žino, kad antras filmas yra labai pavojingas. Net jeigu padarei labai gerą pirmą filmą, tada visi kažko tikisi iš tavęs, o tu esi sausas, nes viską sudėjai į savo pirmąjį filmą ir tada galbūt tu bandai prisiminti, ką tu darei ir padaryti šiek tiek kitaip. Mažo biudžeto filmai, kurie neteigia, kad yra didelio biudžeto, bet stengiasi taip atrodyti ir reaguoti.

Labai atsiprašau, kad aš taip ilgai, bet galiu labai daug pasakyti apie tapatumą. Ką dar norėčiau pridurti, tai kad mes ne tik rodome filmus, bet ir turime filmų *lab'q*. Bendros gamybos iniciatyvą ir platformą, kurioje kasmet būna apie 11, pernai buvo 14 projektų. Aš kalbėjau apie „Dramblių kapines“ (Cemetery) ir šis filmas prieš keletą metų buvo vienas iš projektų. Mums labai svarbu sujungti šią platformą ir būsimus projektus su festivalio veikla. Ne sakyti, kad štai yra *marketas*, kuris yra atskiras, kuris turi savo tikslus, ir tada yra festivalis. Ne, mes stengiamės sukurti jungtį. Dalykas tas, kad daugelis festivalių, tokių kaip Roterdamas ir kiti festivaliai, dažnai menininkų sukurtus filmus paženkliną kaip menininkų filmus arba duoda pavadinimą Cinema Expanded. O mano supratimu, jeigu tai yra filmas, tai yra filmas. Ir tuomet yra sakoma: „Tai yra taip keista, ką tie menininkai daro, mes tokie laimingi juos priimdami, bet, dėl dievo meilės, nemiksiukime visko“. Ir aš galvoju, taip, jie yra keisti, bet man jie nekeistesni nei TV dokumentika, ji man keista. Jei pažiūrėtume, nagi tikrai, tai keisčiausias dalykas Žemėje – žmonės tiesiog kalba. Taigi mano tikras susidomėjimas menininkų filmais trunka jau ilgai, nuo pat pradžių, nuo pirmųjų mano metų, bet aš esu linkęs miksuoti juos ir nesakyti, kad tai yra menininkų filmai. Gali atskirti juos ir sakyti: „Būkite jiems geri, nes šie vargšai nežino, ką padarė“. Ir tai tas pats su formatu, mes miksuojame trukmes. Taigi konkurse mes galime turėti nuo 11 minučių iki 12 valandų filmų šalia vienas kito. Vieninteliai žmonės, kurie jaučiasi susigėdę, yra *žiuri*. Auditorijai tai nesvarbu. Kūrėjai kartais būna nustebę, juk jų filmas toks mažas. Bet ne, filmas yra filmas. Tai būtų tiek. Atleiskite už ilgą pasisakymą.

MV: Ne, ne, buvo labai įdomu, ačiū. Aš tik norėčiau sugrįžti, jei jūs neprieštaraujat, prie tų priežasčių, kurios nulėmė, kodėl FIDMarseille atsivėrė savo programos sudarymo perspektyvą ir pakeitė pavadinimą, jūs nuėmėte žodį dokumentika. Jeigu jūs neprieštaraujate ir galėtumėte pasidalinti su manimi tomis priežastimis.

D2: Ne, neprieštarauju, žinoma. Aš galiu keletą pamiršti, nes jų yra daug.

1. Viena iš priežasčių yra teorinė, kuri paneigia skirtumą tarp dokumentikos ir fikcijos, ne tai kad ši skirtis neegzistuoja, ne tai kad negalima padaryti atskirties, aš galvoju, kad galima, bet yra idėja, kuriai aš vis dar prieštarauju – kad dokumentika yra tiesa, o fikcija – melas. Šis skirtumas, kuris taip pat yra ir politinė opozicija, glūdi prieš svajones, prieš *hardcore* realybę, prieš sapniškus dalykus. Tai yra opozicija, kuri buvo padaryta meno istorijos, beje. Tai buvo avantgardo keliamas klausimas, ypač rusų avantgardo. Čia aš kalbu apie filmus, bet tai buvo padaryta dar anksčiau teatre, pagrinde teatre, dvidešimtaisiais, ankstyvaisiais dvidešimtaisiais iki trisdešimtųjų. Tai beje labai įdomu. Kodėl ši opozicija nėra validi? Viena vertus, nes

dokumentika yra visiškai padaryta, ji pagaminta (angl. fabricated), ir aš džiaugiuosi tuo, aš nekritikuoju. Ir, kita vertus, fikcijos, kurios man labai rūpi, jos yra glaudžiai susijusios su tiesa. Ta prasme, jeigu skaitai bet kokį Flauberto romaną ar... Turiu galvoje tokius dalykus, kurie parašyti, ne pagaminti istorijos, bet jie parašyti ir bando kalbėti apie tai, ką jie išgyvena ir tai yra labai sudėtinga. Taigi ši opozicija nėra neteisinga, bet ji nieko papildomai nesuteikia, ji labai plokščia ir neproduktyvi.

2. Dokumentinių kino festivalių istorija. Yra vienas labai senas, kuris susietas su Jeanu Rouchu, ir susijęs su etnologija. Ir yra Leipcigo, kuris, žinoma, buvo susietas su karu, su opozicija tarp Rytų ir Vakarų blokų. Po 1968 m., bent jau Prancūzijoje, daugelis žmonių išmoko naudotis 16mm kamera kol kovojo: filmavo riaušes, filmavo kovą, taigi kinas ir revoliucija buvo susiję, bet tuomet revoliucija sustojo. Šiuo laiku daugelis žmonių staiga turėjo *know-how*, bet jie nežinojo, ką su tuo *know-how* daryti, todėl pradėjo daryti dalykus daugiau ar mažiau patys, nes tai taip pat buvo laikas, kai didesniu mastu išplito televizija ir jiems reikėjo programų, taigi jie pirkto šiuos filmus. Bet tada televizija suprato, kad jie užaugo vis stipresni ir stipresni, jie galėjo patys prašyti gamybos žmonių ir kūrėjų: „Ei, galbūt jūs galite padaryti kitaip, vietoj 52 min – 26, ir pan.“ Taigi staiga jie tampa ne tik pirkėjai, bet tikri gamintojai, todėl visi filmai pradėjo darytis vienodi. Maištaujuantys žmonės tapo tarnais pakankamai paradoksaliai kitos rūšies galiai. Ir dokumentinių filmų festivaliai tam pakluso ir kažkaip vis tikėjo, kad tai politinė autonomija, kad jie darė tikrus dalykus, nors iš tiesų jie darė tikrus dalykus tik televizijai. Taigi aš klausiau, kodėl laikytis šitos pasenusios struktūros, kas iš tiesų buvo tik TV galios kamufliažas, taip pat, juk TV dabar yra visiškai pasenęs įrenginys, ar ne? Žmonės vis dar žiūri, bet labai nenuspėjamais būdais. Internetas yra kai kas kito ir žmonės darosi savo programas. Taigi taip ir vėl grįžtant į pradžią, man didžiausias filmas kada nors sukurtas šiuo pagrindu, yra 1927 m. Dziga Vertovo „Žmogus su kino kamera“ (The Man with a Movie Camera). Ir ką šis filmas sako pačioje pradžioje? Titruose rašoma: „Tai yra filmas be scenarijaus, tai yra filmas be aktorių, tai yra filmas be...“ Taigi jei tinkamai tai perskaitai, tai reiškia „Žmogus su kino kamera“ yra „filmas be“. Tai filmas be visko. Taigi tai nuogas filmas. Nukirstas filmas. Nukirstas ko? Nukirstomis rankomis, nukirstu viskuo, tai filmas be meno galios. Ir tai yra labai labai stipru. Vertovo idėja šiuo atveju yra pakeisti vidinę meno jėgą, kuri buvo, žinote, dėvėti drabužius, naudoti profesionalius aktorius. Ne, jis nusprendė, kad tai turi būti kitokia meno jėga ir tai gali būti pavadinta dokumentika. Taigi, tai labai kitokia istorija, labai stiprių filmų, sujungtų tik su kameros galia, istorija. Nepaisant fakto, kad jis yra nuogas, kad jis vargingas, kad jis – „filmas be“. Tai yra ypač keista, kad niekas to nepastebėjo, aš niekur to neskaičiau, kad tai yra pirmas „filmas be“. Dažniausiai kreditai sako, kad tai „filmas su“.

Bet didelė dalis fikcijos šiandien, kuria aš domiuosi, yra „fikcija be“. Tokiu pačiu būdu. Kuomet pirmą kartą pamačiau Raya Martin, jo antrąjį filmą, jis buvo dvidešimties, tai buvo velniškas „filmas be“. Bet, galite įsivaizduoti, „A Short film about the Indio Nacional“. Jo tėvas buvo kino kritikas, aš tai sužinojau daug vėliau. Jis buvo kino kritikas, kuris žuvo. Taigi Raya Martin buvo kino kritiko našlaitis. Filipiniečių kinas yra vienas seniausių Azijoje. Jis prasidėjo nuo Lumierų operatoriaus, bet tada tai buvo tikra kino kūrimo tradicija ir tai buvo laikoma vietose, kurios buvo JAV subombarduotos per karą. Taigi didžiulė dalis nacionalinio kino išnyko į dulkes, palikdama šalį be savo kino archyvo. Ką padarė Raya Martin, ir ne tik savo pirmajame filme, jis darė tai ir toliau iki filmo, kuris pateko į Kanus. „Independencia“ – tai atstatymas netikro, bet netikro ne ta prasme, kad apsimestinio, bet atstatymas archyvų. Dieve mano, juk ir tai yra fikcija, ir ji prasideda sapnuojančios poros, moters ir vyro, kurių vienas miega, o kitas negali užmigti, vaizdiniu. Ir tai yra gražu! Ir tu supranti, kad tai susiję ne su istorijos pasakojimu, meilės istorijos ar ko nors, bet jis susijęs su savo šalies istorija. Kaip vaikas, kuris yra dvidešimties, staiga gali būti toks didelis kaip jo šalis? Ir toks didelis kaip savo šalies atminties praradimas? Tai nuostabu! Jis niekuomet nesakė, kad jis dirba su archyvais, aš supratau tai iš lėto kalbėdamasis su juo ir žiūrėdamas jo filmus. O dieve, tai yra tai, ką jis daro!

Kino formos ir formatai yra tokie daugialypiai, taigi, paprastai tariant, man buvo nebereikšminga ir, manau, būtų tik energijos praradimas likti užsidarius, kartoti: dok dok dok...

Ir dėl to, kad egzistuoja emocijų industrija, kurios nekenčiu. Aš pavadinčiau tai emocijų industrija vietoj politinio sąmoningumo. Yra tiek daug šiuose festivaliuose filmų, kuriuose žmonės kenčia. Aš manau, tai įsišaknijęs krikščioniškas dalykas... Taip įdomu matyti daug kenčiančių žmonių. Ir aš visiškai su tuo nesutinku politiniu pagrindu. Aš nesu laimingas, kai matau kažką badaujančių, nesakau, kad vengiu su tuo susidurti, bet aš suprantu, kad tik matyti neužtenka. Mes tai žinome jau daugelį metų, tad tai yra faktiškai nepadoru. Ir yra tiek daug filmų šiuose festivaliuose, kai pamatai ir galvoji, negi vėl, prašau, dėl pagarbos šiems žmonėms, nefilmuokite jų ir nefilmuokite tokiu būdu. Nepaverskite jų savo nuosavybe.

3. Prisiminiau dar vieną teorinę priežastį. Aš pagalvojau, kad dokumentikoje žmonės virsta filmo įkaitais, tai nesąžininga. Ir su fikcija taip gali nutikti, bet bent jau tu turi jiems įrodyti, kad myli juos ir skiri tam energijos.

4. Kita priežastis, jei norite leisti į skirties tarp dokumentikos ir fikcijos šerdį, man būtų vienintelis dalykas, kuris skiria – mirtis. Jei filmuoji mirtį, tada jau tai nėra fikcija, nes kažkas iš tiesų miršta. Nebent darai tai kaip Wang Bingas filme „Mrs. Feng“ (apie agonijoje esančią

moterį) ir tai yra gražu, nes jis ima dokumentiką iki jos mirties, kuri negali būti padirbta arba gali būti padirbta, bet tada jau tai kas kita. Jo filme yra ir gyvenimo, įtraukiant žvejybą naktį ir kitus baisius dalykus, kuriuos jie ten daro. Bet mene tai yra melagystė. Aktorius yra kas kita, nes jis iš tikrųjų nemiršta. Tai yra liguistas dokumentikos kaltinimas fikcijai, mirties pergalė. Politiškai tai labai problematiška, nes tiek daug dokumentinių filmų nerūpi, ar mirtis laimi. Tai yra dėl to, kad jiems rūpi tik turėti etiketę, kuri reiškia tiesą. Ir žmonės iš tiesų badauja, žmonės iš tiesų miršta... Ir vietoj to sakyti: „Aš darau filmą, bet man nerūpi, ar ir kas laimi“, taip filmas dėkoja mirčiai. Bet aš turėčiau būti suinteresuotas priekyje statyti gyvenimą, o ne mirtį. Stengtis sakyti: Mano priešas man nėra draugas, aš nekenčiu savo priešo. O mano priešas – tai, kaip elgiamasi su šiais žmonėmis, gyvūnais, miškais“. Aš atsiprašau, kad dėl mano anglų kalbos ar sutrumpinimo, tai skamba jums keistai, bet tai yra labai svarbus dalykas, nes tai yra vieno pobūdžio ryšys tarp meno ir politikos. Ir tai yra nuolat iš kokios nors kairuoliškos pozicijos, kad fikcija yra tik pramoga, nieko gero, kai yra priešingai. Jie neria į mirties baseiną ir tuo džiaugiasi.

MV: Kaip jums atrodo, ar ribos tarp fikcijos, dokumentikos, animacijos ir eksperimentinio kino trinasi?

D2: Vėlgi, man sunku atsakyti. Aš niekada nemėgau susimaišiusių (angl. blurred) dalykų. Man patinka dalykai, kurie yra tikslūs. Ir kuomet sakau „man patinka“, aš neturiu galvoje asmeninio skonio, bet aš manau, kad viena iš meno misijų yra būtent būti tiksliai. Tai nereiškia, kad kažkas migloto yra netikslu, kaip Turnerio „Water colours“, bet čia kaip hibridas – išsityrę dalykai reiškia nieką, neveda niekur (angl. it's like hybrid – blurred means nowhere) ir man tai neįdomu. (aut. past. ryšio pertrūkis) Žiūrėkite, aš jums pasakysiu savo tikrus jausmus, nes aš pavargęs nuo šios diskusijos tarp dokumentikos ir fikcijos, man ji atrodo pasenusi. Aš labiau domiuosi, aš visiškai susidomėjęs pamėginti pamatyti, ką kiekvienas kūrėjas daro arba ką konkretus filmas daro. Neužtenka apibūdinti filmų, kurie priklauso kokiam nors žanrui, skirtumui.

Rithy Panho „S:21“. Šio filmo keliamas klausimas, kaip ir daugelyje dokumentinių filmų, yra pagrindinio veikėjo pozicija, kurią aš pavadinčiau liudininku.

Taigi tai opozicija tarp meno ir fikcijos, meno ir dokumentacijos, mes esame to šerdyje. Jis sakė: „Žinai, aš geriau būčiau prastas dailininkas, nes jei būčiau geras dailininkas, aš būčiau nužudytas. Aš buvau pakankamai geras tapytojas, kad suteikčiau portretus tų žmonių, kurie buvo galios pozicijoje, bet nebuvo ten, kad daryčiau meną“. Taigi, šis keistas meno

suvaržymas labai įdomus. Dar įdomiau yra faktas, kad jis tapo, bet išsižada žmonių paveiksluose, o pasakodamas apie atvykimą, kalba apie tai, kad jie visi buvo užrištomis akimis. Taigi turime tapytoją, kuris yra užrištomis akimis, tapo žmonių užrištomis akimis paveikslus, rodo juos ir sako: „Tai aš“. Argi tas, kuris nemato, gali matyti ir tapyti? Tai nuostabu. Ir jis tapo save iš pozicijos, kai jis nemato ir vis vien jis yra tas, kuris nutapė. Taigi tai yra rekonstrukcija. Tai argi sakytumėt, kad paveikslas yra padirbtas? Taip, tai yra, nes tu niekada nematei. Arba matei kažkuo kitu bet ne akimis, matei tai, nes kažkas kitas tau pasakė apie tai ir t. t. <...> Šis vaikinys, tapytojas, sako: pažiūrėk, tu darai filmą ir tai labai paprasta. Jei nori daryti, mes darysime, kaip aš sakau, arba nedarysime visai. Taigi mes sutinkame žmones ir žinome, kad jie yra, aš žinau, kur jie yra, ir aš noriu, kad tu eitumei kartu. Taigi tai taip pat yra pakeitimas krypties, jis tapė save užrištomis akimis, bet staiga jis tampa aktyvus ir sako: „Eime susitikti su tais žmonėmis, tu man nepasakysi, kas įvyko“. Taigi aš iš dalies kartu režisuoju filmą. Taigi toks susipynimas netrina ribų visiškai. Bet operacija, kurią šis filmas daro, yra labai įdomi ir koks yra pokytis nuo kitų filmų, kurie taip pat turi *hangman*, kas irgi yra labai įdomu. Aš domiuosi ir tikrai bandau suprasti tą mažą variklį, mažą *modus operandi*, kas vienu metu buvo fikcija, o kitu dokumentika. Ir taip pat svarbus ir sudėtingas dalykas ten – apibrėžti, kas yra aktorius, jis nėra imitacija, jis nėra tas, kuris imituoja ir kuris yra substitutas, tai yra trečias dalykas, gana kompleksiškas. Diderot yra parašęs knygą „Paradox of the actor“, kur jis svarsto apie tai labai sofistikuotu būdu. Ir tai taip pat turi ryšio su žanru, taigi aktorius nėra tai, kas ištrinta, jokių būdu. Kas nors kaip Bob Deniro, kai matome jo stambų planą, jis sako garsistui: „Tau nereikia manęs įrašinėti, nes aš nesakysiu teksto. Aš įdomus savo veidu ir aš pasakysiu bla bla bla, ir tik po to galėsite įrašyti mano sakinį. Bet dabar man įdomu, kaip mano veidas atrodo, nes aš dirbu su tuo. Aš dirbu su savo „kauke“. Ar galite įsivaizduoti? Taigi tai opozicija tam, kas *pratrinta*, bet tuo pačiu labai sudėtinga pasakyti, ką aktorius daro. Aktorius nėra imitatorius, nes kaip aktorius gali imituoti Julijų Cezarį? Jis niekada jo nesutiko. Galbūt yra piešinys ar skulptūra – mes nesame tikri – kaip jis kalbėjo ir t. t. Ir ne pakaitalas, nes vėlgi kaip gali tapti Julijumi Cezariu? Aktorius nėra kažkas filme, visas filmas yra vaidinimas.

MV: Jūs jau paminėjote, kad nemėgstate termino „hibridinis kinas“ vartojimo, bet vis vien diskusija buvo gana, jei neklustu 2012–2013 m., ir šis terminas cirkuliavo gana smarkiai. Bet ar jums atrodo, kad reikalingas koks nors terminas, kuris įvardintų tą trečią tarp dokumentikos ir fikcijos?

D2: Ne, ne, ne.

MV: Ir jūs nesakytumėt kad reikia išvis apibūdinti, ar tai dokumentinis, ar fikcinis filmas?

D2: Vėlgi tai priklauso nuo atvejo. Buvo tokia mokumentika, sudo tipo mokslinė fantastika, neprisimenu pavadinimo, bet man labai patiko, labai paprastas filmas, tačiau tu gauni apibūdinimą kažko, kas veikia visiškai elementariai kaip gestai,ėjimas prie jūros, o filme esantys komentarai, pavyzdžiui, yra: „Šis ateivis keliauja atgal į jūrą“. Taigi su labai mažu kiekiu pinigų tu turi staiga vaizdus, kurie atitinka mokslinės fantastikos tipo filmo vaizdus. Ir kodėl tai veikia? Todėl, kad pasitelkiamos tam tikros taisyklės, naudojamos dokumentikoje. Viena iš jų aišku buvo užkadrinis balsas. Toks žaidimas su taisyklėmis gali būti net juokingas. Tu žinai, kad tai mokumentika, tai kuo tu tuomet mėgaujiesi? Mėgaujiesi pačiomis taisyklėmis ir mėgaujiesi tuo, kad jos perkeistos, tai gana keistu būdu suteikia malonumo.

Aš nesakau, kad tie apibūdinimai yra nevertingi, kai kuriems žmonėms jie gali veikti kaip įspėjimas. Juokinga, jūs kalbėjote apie „Dramblių kapines“ (Cemetery), o aš prisimenu, kad kai rodėme šį filmą, tai buvo po festivalio, aš laukiau lauke ir klausiausi žmonių. Grupelė senesnių žmonių kalbėjo: „Mes čia atėjome pamatyti dokumentinio filmo apie dramblius“. Ir, o dieve, nežinojau, kas su jais tame filme nutiks, bet atsimenu, kad po filmo daug žmonių buvo nustebę, ir jiems nebuvo svarbu, ar tai dokumentika, ar ne. Ir viena moteris taip pat pasakė: „Man tai labai patiko, tam tikri garsai, bet naudojami dirbtiniai garsai man nepatiko“. Tada ji pasakė: „Žinai, visi garsai kurie paimti kaip dokumentikoje, žinoma, kai kurie buvo sumiksiuoti, bet niekada nebuvo kompiuteriu generuoti“. Ir ta moteris buvo labai nustebusi. Tai įdomus dalykas. Dokumentinį garsą, žinoma, perkeisi, bet niekada neišrasi garso. Taigi šiuo atveju tu sakai žmonėms, kad įrašai tikrą lapo triukšmą, lietaus triukšmą. Ir tuomet rezultatas to atsakymo buvo, kad tai yra dar gražiau. Bet sugrįžtant prie jūsų klausimo, kai kuriais atvejais svarbu pasakyti žmonėms, kur yra dokumentika, o kur – fikcija. Lyg būtume apsauginiai, apsaugos štangos. Bet be šito manęs tai nedomina.

MV: Mano paskutinis klausimas būtų, jei jūs žinoma apie tai galvojate. Kaip, pavyzdžiui, jei kūrėjas nori kurti hibridinį filmą, sakykime, kad jis nori miksuoti dokumentiką ir fikciją. Kaip, jūsų nuomone, tai veikia industriją ir gal remia sistemą? Nes vis vien reikia aplikuoti dokumentikai ar fikcijai ir tada staiga kūrėjas galvoja, gerai, aš nedarau nei to, nei kito, aš darau kai ką visiškai kitokio. Ir net nenoriu to vadinti hibridiniu filmu. Bet tarkime kabutėse: kažką kas praslysta pro vienos ar kitos rūšies kanoną.

D2: Jūs visiškai teisi, tai labai svarbi problema, kadangi kuris nors fondas perskiria ribą, į kurią gali aplikuoti. Prancūzijoje mes labai laimingi, nes turime palankią sistemą, kuri remia trumpametražius, vidutinio ilgio, ilgametražius, dokumentiką, fikciją ir taip pat TV, beje, ir tai didelė problema. Mano patarimas būtų sukčiauti. Rinktis, kas tau palankiausia, nes tu žinai, kad parama taip pat nėra vienoda. Pinigai, skirti dokumentikai, nėra tokie dideli kaip fikcijai, būtent dėl aktorių ir aplinkos. Aš nesiruošiu sukelti demonstracijos gatvėje ir sakyti: „Pamirškite, parama yra visiems...“ Aš galvoju, kad aplikuoti pinigams per plyšius, perdalintus plyšius, visuomet buvo keblu ir vis vien tai yra triukas. Tai nereiškia, kad jiems nerūpi. Aš manau, kad jiems rūpi. Aš galvoju, daryk, ką geriausio gali, ar ne?

MV: Labai jums ačiū už pokalbį.

Interviu su Herb Shellenberger

Interviu numeris: 3

Informantas: Vyras, g.

Profesija: kino programų kuratorius

Festivalis: Berwick Film & Media Arts Festival (BFMAF)

Gyvenamoji vietovė: Londonas, Didžioji Britanija

Tyrėjas: Mantė Valiūnaitė

Apklausoje vieta: Vilnius-Londonas, „Skype“

Interviu data: 2020-04-20

Interviu trukmė: 50 min 4 s

MV: Taigi, jei neprieštaraujate, pradėkime. Mano pirmas klausimas yra apie jūsų profesinį kelią, kaip jis prasidėjo ir kaip judėjo pirmyn?

D3: Kinu susidomėjau paauglystėje, žiūrėdamas filmus iš DVD, taip pat ir koledže, lankydamas pasirenkamuosius dalykus. Studijavau meno istorijos ir filosofijos bakalaurą, bet buvau pasirinkęs, man atrodo, tris dalykus apie kiną. Vienas jų – kino istorija. Po bakalauro truputį dirbau video parduotuvėje, po to pradėjau dirbti kine – Philadelphia International House. Dirbau ten maždaug šešerius metus. Pradėjau nuo bilietų pardavimo, tačiau greitai tapau pilnu etatu dirbančiu administratoriumi, turėjau galimybę pasiūlyti filmų peržiūras ir serijas, šiek tiek prisidėti prie programos sudarymo. Iš tikrųjų, per šiuos keletą metų daug dirbau su programos sudarinėjimu ir išmokau rodyti kiną. Turėjau pinigų tobulinimuisi, tad juos panaudojau kelioms kino archyvavimo konferencijoms. Ir tuomet... iki pradėdant magistro studijas 2014 m. aš persikėliau į Londoną. Ten dirbau laisvai samdomu darbuotoju sudarinėjant programas.

MV: Kada jūs pradėjote dirbti Berwicko kino ir menų festivalyje?

D3: 2016 m. Tai buvo pirmas festivalis, kuriame dirbau su programa. Taigi šie metai bus penkti, kuomet aš dirbu šiame festivalyje.

MV: Ir tai yra vienintelis festivalis kuriame dirbate programos sudarytoju?

D3: Taip. Šiais metais buvau kviestiniu kuratoriumi Europos medijų meno festivalyje. Taigi, tai yra arčiausiai darbo su festivaliu be kelių peržiūrų organizavimo šen bei ten. Turiu omenyje, kad dariau savo paties serijas, tai buvo šešios programos, tematiškai kuruotos serijos. Bet, pavyzdžiui, važiauvau į Vokietiją, festivalio ofisą, ieškojau savo programos sąsajų su kitomis festivalio sritimis, taigi tai turbūt vienintelė papildoma darbo su festivaliu patirtis. Bet šis festivalis neįvyko, jis turėjo vykti šį savaitgalį, bet dėl to, kad mano programa sukuruota iš skirtingų formatų ir jos rodyti virtualiai būtų neįmanoma, ji neįvyko. Bet ieškosiu būdų, kaip šią programą parodyti kuriuo nors metu ateityje.

MV: O kaip jūs apibūdintumėte Berwicko festivalio tapatumą?

D3: Šiais metais jis vyksta jau šešioliktuosius metus, prasidėjo ankstyvaisiais 2000-aisiais. Ir jo tapatumas labai susijęs su festivalio lokacija, t. y. mažu miestu. Šiaurės miestas Anglijoje, besiribojantis su Škotijos siena, šalia Šiaurės jūros. Taigi, viena vertus, tai labai išskirtinė vieta, bet iš kitos pusės, labai neypatinga vieta, nes tai yra normalus mažas miestas. Festivalis buvo pradėtas keletu menininkų ir kino kūrėjų, kurie norėjo turėti renginį savo šalies pusėje. Man sunku kalbėti apie festivalio pradžią, daugiau galiu kalbėti apie tai, kaip 2015 m. Peteris Tayloras tapo festivalio direktoriumi, jis persikėlė iš Roterdamo kino festivalio, kuriame dirbo apie penkiolika metų. Aš spėju, kad jis galvojo apie būdus, kaip festivalis galėtų būti perfokusuotas ir pakeistas. Aš manau, kad anksčiau festivalyje rodė daug dokumentikos – daugiau komercinės, industrinio tipo dokumentikos. Taip pat buvo medijų meno, kaip kad sakoma pavadinime. Gali būti, kad tuo metu buvo kitokia koncepcija, negu mes rodome dabar. Taylora idėja, kurią vystome keletą metų, tai naujas kinas ir judantis menininkų vaizdas. Taigi yra dvi sritys, į kurias stengiamės fokusuotis: naujas kinas ir judantis vaizdas. Naujas kinas – labai abstraktus terminas, jis galėtų būti pritaikytas ir Naujosios bangos (XX a. vidurio) filmams, arba Arthouse kinui, žaidžiančiam su forma ir tema. Mes šį terminą vartojame paraišdami ir galvojame apie būdus, kuriais žmonės, dirbantys kine, svarsto apie naujumą, šviežumą bei skirtingas formas, kurias kinas gali įgyti. Kita sritis – judantis vaizdas. Mėginame atkreipti dėmesį į būdus, kuriais vizualiųjų menų menininkai naudoja judantį vaizdą savo darbuose. Mums labai svarbu pabrėžti, kad tuo domimės. Kai kurie žmonės mano, kad mes eksperimentinio kino festivalis, bet mes iš tiesų domimės kinu ir jo formomis, kino istorija ir jos kvestionavimu. Taip pat rodome vizualiuosius menus, performansus, hibridiškas formas, pavyzdžiui, gyvą kiną, skirtingus judančio vaizdo conceptualizavimus ir kino reprezentavimo galimybes.

MV: Kokią įtaką jūsų kuratorinei veiklai turi auditorija, ne tik jūsų darbo Berwicko festivalyje atveju, bet apskritai, jūsų kaip programų sudarytojo?

D3: Aš manau, kad visada turi galvoti apie auditoriją, kuri dalyvaus tavo sudarytoje programoje, koks jos tikslas ir kaip rodymas bus priimtas. Kalbant apie festivalį, mes susitelkiame ir į lokalią auditoriją, ir į šalies kino kūrėjus, ir į *programerius*, kurie atvyksta iš kitų festivalių, taip pat žmones, kurie domisi, bet negyvena šiame regione. Pavyzdžiui, geras atvejis yra parodos festivalyje. Mieste yra tik viena tikra meno galerija ir mes ją naudojame, bet taip pat pasitelkiame istorines erdves, nebenaudojamas parduotuvių vitrinas, kurių miestelyje yra labai daug. Ir mes matome, kad vietiniai žmonės... žinote, vietiniai žmonės ateina ir į seansus bei kitus organizuojamus dalykus, bet žmonėms labai patinka vaikščioti po miestą ir matyti, kaip jis transformuojasi, net jeigu jie nesidomi kinu ar judančiu vaizdu. Tai labai įdomi auditorija, nes daugelis žmonių ateis ir pamatys dalykus, kurių galbūt nesupras, bet mes tikimės stimuliuoti jų mąstymą. Taigi mes tarsi turime erdvę parodyti darbus, kurie yra gana sudėtingi, tiršti, ir mes manome, kad jie pastūmės žmonės mąstyti apie tai, ką jie reiškia. Ypač tuos žmones, kurie nėra įpratę taip mąstyti. Bet taip pat mes turime erdvę darbams, kurie yra vidutiniai, kurie labiau priimtini, paprastesni ir suprantamesni. Svarbu galvoti apie tai, ką tu nori, kad žmonės išsineštų iš to, ką jiems rodo, ir galbūt suteikti prieš tai jiems kontekstą, kuris leistų geriau suprasti.

MV: Gera, judėkime toliau. Kaip jūs manote, ar ribos tarp fikcijos, dokumentikos, eksperimentinio ir animacinio kino yra trinamos?

D3: Taip, manau, tai atsitiko ir tai yra savaime suprantamas faktas, kad visi šie dalykai susiplaka draugėn, galima atrasti pavyzdžių praeityje, jų daugybė. Ir diskursas apie tai yra gana pozityvus, išvystytas ir pažengęs. Priklauso nuo to, kokiame lygmenyje esi, kai ateini į kiną, aš pats pirmą kartą rimtai apie tai susimąsčiau, kai pradėjau rimčiau domėtis kinu, tai buvo gal prieš penkiolika metų. Žinote, kad dokumentika yra pristatoma kaip kažkas tikro, kažkas, kas paimta iš tikrovės, bet aš jaučiu, kad galbūt taip pristatoma žmonėms, kurie tik pradeda susipažinti su lauku ir kvestionuoti dalykus. Galbūt tai nėra taip akivaizdu platesnei publikai. Spėju, kad tai priklauso nuo to, kaip formuluosi klausimą, bet aš gana lengvai pamačiau, kad visos šios formos yra susimaišiusios labai įdomiais būdais. Tačiau šiuo metu mažiau domiuosi darbais, kurie sąmoningai tai grindžia. Dabar labiau domiuosi kitu kraštutiniu – aš labai

mėgstu paprastą dokumentiką, pavyzdžiui, performansų video dokumentaciją. Kai kurie efektyviausi dokumentiniai filmai, jaučiu, kad yra tie, kurie nesistengia... bet conceptualius posūkius aš vertinu. Aš manau, kad svarbus yra tinkamas žodis, kad žmonės galėtų perskaityti. O man patinka visokie darbai. Pavyzdžiui, galiu pristatyti du mėgstamiausius savo filmus iš paskutinių metų. Pirmasis – „Delphine ir Carole“ („Delphine and Carole“). Tai prancūzų dokumentika apie Delphinę Seyrig ir Carolę Roussopoulos – tiesiog apie jų gyvenimą ir filmus, kuriuose jos dirbo, kino aktyvizmą bei kitus dalykus. Tai yra tiesiog *kalbančios galvos*. Dokumentika su archyvine medžiaga, bet mane labiausiai sudomino Carole Roussopoulos persona, apie kurią aš girdėjau, bet nieko nežinojau, o taip pat naujai, žymiai giliau susipažinau su Delphine Seyrig. Kitas filmas – „Vienaragis“ („Unicorn“). Amerikos dokumentinis filmas apie *outsiderį* muzikantą. Niujorkietį, kuris 1970-aisiais įrašė albumą pavadinimu „Unicorn“. Tai *country* stiliaus albumas, bet dainų tekstai – apie buvimą gėjumi ir homoseksualumą. Režisierius šį žmogų tiesiog sutiko ir sekė. Filmas gana tiksliai perteikia jų susitikimus ir kitus dalykus... Aš labai vertinu šio filmo naratyvą, kuris yra fantastiškas, tarsi ne iš šio pasaulio, taip pat sintezuoja kostiumus ir kitą atributiką. Aš nežinau, šiuo metu aš tiesiog taip jaučiuosi, beveik kaip grįždamas atgal, nes beveik kiekvienas filmas yra dokumentikos ir fikcijos mišinys.

MV: O ar jūs sutiktumėte su termino „hibridinis kinas“ vartojimu?

D3: Taip, žinoma. O ar galėtumėte tai apibrėžti?

MV: Būtų gerai, jei jūs apibrėžtumėte pagal tai, kaip vartojate šį terminą pats.

D3: Aš pats šio termino savo kalboje nevartoju, bet taip pat suprantu, kad dažniausiai jo prasmė yra dokumentika ir fikcija. Aš manau, jei galvotume apie eksperimentinį darbą, kad tai beveik visada yra kažkieno hibridas. Nebent tai yra gryna abstrakcija, o tokie darbai manęs labai nedomina. Taigi aš dažniausiai galvočiau apie gyvo veiksmo dokumentiką su fikcionalizuotais elementais. Turbūt šis terminas būtų naudingas bendrajai auditorijai, kaip ženklas, kuris pažymėtų, kad reikia turėti kitą rėmelį nei kad eitum vien į dokumentinį ar vaidybinį filmą.

MV: Jei jums reikėtų apibrėžti tokį filmą, kuris maišo dokumentinį ir vaidybinį kiną. Ar vartotumėt hibridinio kino terminą, ar turite alternatyvų terminą savo praktikoje?

D3: Aš nevartočiau šio termino, kartais aš naudoju *doc-fiction*, kartais sakyčiau, kad tai dokumentinė forma maišyta su scenarijuje išrašytomis scenomis arba atkūrimu. Aš nevartoju šio terminu natūraliai, bet pripažįstu jį, nėra taip, kad jo nemėgčiau.

MV: Jūs šiek tiek apie tai užsiminėte, bet gal galėtumėte išplėsti. Ar jūs matote tokio kino tendenciją, ar intencionaliai hibridinio kino daugėja?

D3: Taip, be abejonės. Iš dalies turbūt tai yra dėl didesnio kino istorijos žinojimo ir dėl klasikinio kino precedento tapimo kanoniniu. Jaučiu, kad iš esmės dabar tai yra vyraujantis... Aš vertinu tai teigiamai, matau visokio tipo dokumentinių filmų festivalių, kurių programos paskutinį dešimtmetį pasistūmėjo link eksperimentinių formų, link menininkų, esančių už diskurso, dokumentinių kino studijų, POV, viešosios televizijos ir t. t. Ir netgi link menininkų, kurie kuria galerijose rodomus darbus ir instaliacijas. Ir aš vertinu tai teigiamai. Ankstesniais dešimtmečiais viskas labiau buvo pagal knygą, labiau struktūruota, ir aš manau, kad festivalių programų sudarytojai suprato, kad jiems reikia žiūrėti į išorines sritis, kuriose galbūt jie nesijaučia patogiai. Ir tai yra taip pat gerai, nes atneša skirtingas perspektyvas, skirtingus kontekstus, skirtingas geografijas. Bet vėlgi, man atrodo, reikia ištirti šios prieigos originalumą. Aš jokių būdu neadvokatau Netflix'o stiliaus dokumentikai, *kalbančių galvų* dokumentikai, bet tu neini atgal, jei darai pirminę dokumentiką, *direct cinema* prieigą ir pan., tai gali būti nuostabu su tinkama tema ir tinkamu režisieriumi.

MV: Minėjote, kad jūs matote tai paskutiniu dešimtmečiu, bet galbūt galėtumėte pasakyti apytikslę datą, kada ši tendencija ėmė augti ir kada diskusija apie hibridinį kiną prasidėjo?

D3: Dar kartą pasikartosiu, kad tai priklauso nuo to, kaip ir kada tu ateini į kino lauką. Ir esu tikras, kad paklausus skirtingo amžiaus ar patirties žmonių, jie visi pasakytų skirtingus dalykus, bet aš sakyčiau, maždaug 2010 m.. Taigi, ne taip jau ir vėliau, nei aš rimtai pradėjau domėtis kinu. Bet tada aš pamačiau Beno Riverso, Beno Russelo, Michaelo Snow, Lionel Aleksandi ir kt. darbus. Šie paminėti kūrėjai labai skyrėsi nuo to, prie ko aš buvau įpratęs ir nuo kūrėjų, kuriuos sužinau, pradėdamas mokytis apie eksperimentinį kiną. Tuomet sužinau apie Staną Barckage'ą ir Keną Jacobso'ą ir kt. Šie filmai yra puikūs, bet taip pat jie truputį be džiaugsmo, truputį per daug metantys iššūkius. Taigi mano paminėtų kūrėjų filmai turi truputį daugiau džiaugsmo, daugiau linksmumo ir jausmingumo, būtent apie juos galvoju, kai galvoju apie hibridines formas.

MV: Kaip jums atrodo, kaip šie filmai paveikia kino industriją, jei paveikia?

D3: Aš nelabai žinau apie industrinę kino pusę, bet aš galvoju, kad tokio tipo filmai padarė didesnę įtaką negu kas nors galėjo tikėtis. Aš nežinau, šis klausimas man sudėtingas.

MV: Jums nereikia galvoti apie visą industriją, bet apie tai, ką jau truputį ir paminėjote – pokyčiai kino festivaliuose, ypač dokumentinių kino festivalių grupėje. Užsiminėte, kad jie tarsi praplečia tradicinio požiūrio į dokumentiką ribas. Ar jūs tai turėjote galvoje anksčiau?

D3: Taip, taip, taip, aš spėju, kad galima argumentuoti, jog tokie filmai turi auditorijas, kurios yra už žmonių, kurių tikėtumeisi. Galbūt Pedro Costa galėtų būti tinkamas atvejis, nes viena vertus, galima apie jį galvoti kaip apie *arthouse* 'o režisierių, bet kuomet supranti jo filmų temas ir kaip jie padaryti, tai dalykai, kurie gali būti įvardinami kaip *doc-fiction*, hibridiniai dalykai, kurie gali būti daugiau subtilūs ir implicitiški. Taip, bet tikrai yra auditorija tokiems filmams. Bet galima jausti kad festivalių programų sudarymas pasidarė labiau tarptautinis nei buvo anksčiau, dėl kelių priežasčių, dėl skaitmeninių technologijų ir ryšių, nes žmonės gali lengviau keliauti.

MV: Dar galvoju apie vieną klausimą, kuris labiau susijęs su Berwicko festivaliu ir man būtų įdomu sužinoti jūsų nuomonę. Kaip menininkų judančių vaizdų samprata galėtų koreliuoti su hibridiniu kinu? Ar jūs matytumėte juos kaip artimus ar kaip labai skirtingus? Būtų labai įdomu išgirsti.

D3: Aš manau, kad menininkų judančių vaizdų idėja būtinai pabrėžia asmenybę, dirbančią prieštaroje su tradicija. Tai yra unikalų, kitą, naują. Bet per paskutinius kelerius metus žiūrint tuos darbus, atpažįstu tropus, formas ir klišes, kurios naudojamos vėl ir vėl. Aš manau, kad hibridiškumo požiūriu tai yra darbo sektorius, kuris, kaip jau sakiau anksčiau, imamas kaip savaime suprantamas. Kitu atveju, darbų, kurie nėra hibridiniai, o atitinka tik vieną formą, tikriausiai yra mažuma. Tai sutampa su hibridiškumo idėja. Bet gali būti ir tiesiog normalus toks darbas. O taip pat tai gali būti kritiškas, skatinti kritiškumą, kaip kad mene yra daroma – kvestionuojamas kontekstas, subtekstas. Kai jis pritaikomas judantiems vaizdams, aš matau, kad gan natūraliai tai veda į skirtingų tropų formas nei tradicinės, natūralios dokumentikos formos. Aš nežinau, kiek jūs savo tyrime žiūrite į pirmuosius keletą dešimtmečių ne-fikcinio

ir dokumentinio kino. Nes tai gali būti įdomu hibridiškumo požiūriu. Turiu omenyje ankstyvąjį kiną, kuris paremtas istoriniais įvykiais ir visiškai fikcionalizuotas. Būdai, kurie dar prieš kodifikuojant galėjo būti labai skirtingi. Ir aš spėju, kad galima manyti apie 40-uosius ir 50-uosius, kuomet dokumentikos konvencijos galbūt buvo labiau įtvirtintos. Tokia būtų mano prielaida. Aš nežinau, kiek laiko skyrėte šiam klausimui?

MV: Ne tiek daug, bet vienas iš mano žingsnių, kurį dar turiu padaryti, tai pasižiūrėti į ankstyvąjį kiną. Bet dėlto, kad mano tyrimas yra iš dviejų dalių. Vienas iš tikslų yra pasikalbėti su kuo daugiau kuratorių ir programų sudarytojų, kad pamatyčiau neseniai įvykusius procesus ir termino „hibridiškumas“ ryšį su programomis, kaip jis cirkuliavo. Taigi, labai svarbu išsiaiškinti, kaip jis vartojamas, nes tai labai aptakus terminas. Kita dalis daugiau istorinė ir teorinė, taigi ši dalis dar turi būti padaryti. Kol kas dar nedaug kas padaryta, bet ką atradau, kas įdomu, kad hibridiškumas yra ir kaip multikultūriškumas, taip pat hibridiškumas buvo naudojamas postkolonijiniame tyrime lauke.

D3: O tai mane skatina galvoti apie hibridiškumą ir kalbant apie menininkų darbus. Menininkų judantys vaizdai gali taip pat veikti ir konsteliacijoje su kitomis medijomis: paveikslais, piešiniais, instaliacijomis, tekstu, publikacijomis. Taigi verta apie hibridiškumą galvoti ir iš šios pusės.

MV: O ar jūsų Berwicke'o festivalio komanda diskusijose vartoja hibridinio kino terminą? Nes ką aš girdžiu, tai yra dvi pusės: viena priima šį terminą ir jis gali būti naudingas auditorijai, kita gana griežtai sako, kad tai nėra geras terminas, nes dar labiau įtvirtina dokumentikos ir fikcijos kategorijas.

D3: Aš suprantu, kad termino pozicionavimas kine gali virsti stulpu, kuris tarsi labiau sustiprina šį reiškinį. Mes šio termino dažniausiai nevartojame, nes matome ribas. Taigi šiuo atžvilgiu, mes galime imti ir kalbėti apie dalykus. Ir kaip ir su viskuo yra geras hibridinis filmas ar blogas hibridinis filmas, tai labai subjektyvu ir reliatyvu kažkuriais atvejais.

MV: Tai yra įdomus aspektas, nes lengva pasakyti kriterijus, kuriais vertiname gerą dokumentinį filmą ar gerą vaidybinį filmą, bet ne taip dažnai rašoma, ar bent jau aš neskaičiau daug straipsnių ar kritinių apžvalgų, kuriose būtų aptariama, ar hibridinis filmas geras, ar ne.

Kokie kriterijai čia būtų reikalingi? Nebent galima pasakyti, ar daug filmas keliavo. Bet kaip jums atrodo, kokie pagrindiniai kriterijai būtų vertinant hibridinį filmą?

D3: Galbūt aš nematau tiek blogų filmų, bet tikrai yra daugybė vidutinių ir tokių, kurie yra geri ir reikia būti atsargiam nenaudoti... Aš manau, tai mano žiūros taškas, kuomet aš sakau, ką aš sakiau anksčiau, kad galbūt tai mano atsakas. Nes neturi būti pliusas, kad tai yra hibridinis filmas. Kaip ir nemanau, kad tai yra minusas, jei filmas yra naratyvinis. Jei tai tikrai geras naratyvinis kinas, tai nuostabu, rinksiuosi jį vietoj vidutiniško hibridinio filmo. Mes dažnai komandoje vartojame žodį skubus, neatidėliotinas (angl. urgent). Ar darbas turi aktualumo / būtinumo, ar jis gyvas, ar kažkas yra neatidėliotino tame, ką jis bando išreikšti ir tai nebūtinai turi būti kažkas politiško ar socialaus. Aktualumas / būtinumas ir ar darbas yra gyvas yra du dalykai apie kuriuos mes kalbame.

MV: Labai ačiū už pokalbį.

Interviu su Mads Mikkelsen

Interviu numeris: 4

Informantas: Vyras, g.

Profesija:

Festivalis: CPH:DOX

Gyvenamoji vietovė: Kopenhaga, Danija

Tyrėjas: Mantė Valiūnaitė

Apklausoje vieta: Vilnius-Danija, „Skype“

Interviu data: 2020-04-21

Interviu trukmė: 29 min 30 s

MV: Gal iš pradžių galėtumėte papasakoti, kaip prasidėjo jūsų karjera ir kaip ji klostėsi?

D4: Kinu susidomėjau dar paauglystėje. Po to persikėliau į Paryžių ir kiekvieną dieną eidavau į kino teatrą. Grįžęs į Kopenhagą pradėjau studijuoti kiną universitete, o taip pat su keliais kitais draugais įkūriau savo pirmąjį kino klubą Kopenhagoje, vėliau atsirado ir kiti klubai, veikiantys iki dabar. Studijas tęsiau Stokholme ir Niujorke. Kai grįžau, pradėjau dirbti Kopenhagos dokumentinio kino festivalyje CPH:DOX, tai buvo truputį daugiau nei prieš dešimt metų. Iš pradžių pradėjau su mažais dalykais, kaip programų užrašai, o vėliau gavau progą dirbti kuriant programą eksperimentinėje erdvėje. 2009 m. buvau pasamdytas kaip programos sudarytojas pilnu etatu. Ir tai yra mano darbas visus metus, darbas pilnu etatu nuo tada.

MV: Kaip jūs apibūdintumėte savo festivalio tapatumą?

D4: Visuomet, kai žmonės manęs to paklausia, pirmiausia pagalvoju, kad tai yra festivalis, kuris remia dokumentiką kaip meno formą. Tai man yra CPH:DOX esmė. Bet pastaraisiais metais festivalis taip pat pradėjo įgauti papildomą argumentaciją, kad menas gali pakeisti pasaulį. Taigi, tai yra apie dokumentiką kaip meno formą, turinčią potencialą kurti pokytį pasaulyje. Aš manau, tai yra daugiau ar mažiau esmė.

MV: Kokia auditorijos įtaka jūsų kuratorinei praktikai?

D4: Tai labai geras klausimas, nes aš manau, kad auditorija lieka nepastebėta, kai kalbama apie kuratorinę praktiką, kuri linksta susitelkti į konceptualiąją pusę ir tyrimą. Bet man auditorija yra tai, kas finalizuoja arba galbūt nefinalizuoja, bet kur prasideda kuratoriniai eksperimentai. Nes kuratorystė ima egzistuoti susitikime tarp kūrinio, kūrėjo ir auditorijos. Taigi man auditorija yra didelė dalis to, ką aš vadinu eksperimentu. Manau, kad tai yra tam tikras eksperimentas – pateikti kokį nors filmą auditorijai ir žiūrėti, kaip tas filmas yra suvokiamas.

MV: Gal galėtumėt išplėsti, kodėl tai yra eksperimentas, nes jūs nežinote rezultato, kaip auditorija reaguos?

D4: Būtent, aš galvoju, kad klasikiniame eksperimento apibrėžime mes turime rėmą, į kurį ką nors įdedame, bet nežinome, kas iš to išeis, o tai ir yra filmo peržiūra. Pateiki filmą, turi auditoriją, aišku, kaip kuratorius ar kino programų sudarytojas, tu pateiki ir tam tikrą kontekstą, bet nesuteiki išvadų, nesuteiki atsakymų. Gali paklausti klausimų, ar suteikti filmui kontekstą, bet nuo ten viskas priklauso nuo auditorijos. Man įdomu galvoti, kas yra kino peržiūra, nes tai taip pat siejasi su viena iš mano mėgstamų metaforų, kad kino festivaliai ir kino teatrai yra kaip socialinės laboratorijos arba meninės laboratorijos.

MV: Kaip jums atrodo, ar ribos tarp vaidybinio, dokumentinio, animacinio ar eksperimentinio kino formų trina?

D4: Mūsų festivalis nuo pat pradžių siejosi su meninėmis praktikomis, nes mūsų meno vadovas labai domisi meno pasauliu ir panašiais dalykais. Ir žinoma, tai vienas iš apibrėžiančių paplitimų kine per pastaruosius 10–15 metų. Vienas iš tokių buvo dokumentinis posūkis mene, bet taip pat ir kine, o kitas yra persidengimas tarp meno ir kino. Lengva žiūrėti atgal ir bandyti suprasti, kodėl kas nors įvyko, bet man atrodo, kad globali situacija po Rugsėjo 11-osios įvykių tikrai turi poveikį tam tikram posūkiui nuo kažko labiau suinteresuoto formaliais eksperimentais į situaciją, kai tapo lygiai taip pat įdomu realybė ir socialinė bei politinė pasaulio, kuriame gyvename, medžiaga. Be praradimo, žinoma, kritiniam suinteresuotumui forma, vaizdams ir garsams, kurie padaro kūrinį. Bet aš manau, kad tai buvo didžiulis istorinis posūkis ir labai svarbu pažymėti Rugsėjo 11-osios įtaką 2000-iesiems. Tai mus nustūmė į naują situaciją, kurią mes vis dar bandome suprasti ir su ja susidoroti. Ribų trynimasis tarp meno ir dokumentinių praktikų buvo vienas iš įdomiausių ir gyvybingiausių mene ir kine nuo to laiko.

Ribų trynimasis tarp dokumentikos ir fikcijos, kita vertus, ypač pastaruoju metu yra labiau įkrautas. Kaip alternatyvūs faktai arba post-faktinė realybė ar kaip mes ją bepavadinotume. Bet tai visgi yra labai kūrybinga ir politiškai įdomu matyti, kad menas, dokumentika ir fikcija tampa besidalinančiomis trejomis formomis.

MV: Ir jūs sutiktumėte kad tai yra naujas terminas ar nauja praktika?

D4: Aš sakyčiau, kad tai susikirtimo tarp kino, ypač dokumentinio, ir šiuolaikinio meno praktika. Aš manau, kad tas susikirtimas apibrėžia mūsų laikmetį nuo 2000-ųjų pradžios iki dabar. Ir mano manymu, tai buvo labai laukiamas posūkis ar pokytis mūsų metuose. Bet žinoma, per tuos dvidešimt metų labai daug dalykų pasikeitė, dvidešimt metų yra labai ilgas laikas kultūroje. Mes matome minimalizmo sugrįžimą kine, kuris tuomet tapo kažkuo labai ekspresyviu, mes matėme kino kūrėjus, kurie susitaiko su netgi post-kinematografinė situacija, kur kinas iš savo reguliarių namų – kino teatrų – persikrausto vaiduokliškai į kitas platformas ir kaip tai paveikia žiūrovus ir kino kultūrą, o taip pat ir būdus, kaip filmai yra kuriami. Taigi daug dalykų įvyko per tuos dvidešimt metų. Kai kurie iš tų dalykų yra prieštaringi, bet tai yra tai, kas apibrėžia mūsų laikus. Tai yra prieštaringa akimirka ir, aš manau, kad kinas ir menas tai atspindi.

MV: Ar sutiktumėte su hibridinio kino sąvokos vartojimu?

D4: Taip, mes jau kurį laiką vartojame šį terminą savo festivalyje. Vėlyvaisiais 2000-aisiais, kai hibridinis kinas tapo kažkuo, kas pelnė kritinį pagreitį ir buvo pakankamai filmų, kurie patraukė auditorijos, kritikų ir kuratorių dėmesį, festivaliai buvo pirmieji tokių filmų namai. Mums reikėjo termino įsteigti areną ar forumą kalbėti apie tokias formas ir, aš galvoju, kad hibridinė forma buvo labai validus būdas tai apibrėžti. Nes jie skolinasi iš fikcinių praktikų ir ne-fikcinių praktikų. Bet ko mums tuo metu reikėjo, tai koncepto, kuris leistų mums kalbėtis apie tą patį dalyką. Bet, aišku, po to, kai tai buvo įsteigta, svarbu buvo, kad mums reikėjo iš naujo apibrėžto labiau kompleksinio žodyno, kad galėtume kalbėti apie tuos filmus.

MV: Kaip jūs apibrėžtumėte savais žodžiais, kas yra hibridinis kinas?

D4: Šiuo metu labiau reikėtų sakyti, kas buvo hibridinis kinas, o ne kas yra, nes kaip ir sakiau, dvidešimt metų yra ilgas laiko tarpas kultūroje, bet dešimt ar penki metai taip pat yra ilgas

laikas ir aš manau, kad hibridinis kinas yra periodas nuo 2010 iki 2015, jis neišnyko, bet tapo kažkuo kitu. Bet tuo metu tai buvo prieiga prie ne-fikcinio kino su kūrybine laisve iš fikcinio arba kino formų. Tai kaip prieiti prie ne-fikcinio su kūrybine laisve. Gal tai būtų mano trumpas ir galbūt geriausias hibridinio kino apibrėžimas. Nes tai nėra tik apie estetiką, bet taip pat ir apie menines praktikas ir konceptualią prieigą prie kino.

MV: O kaip jūs dabar pavadintumėte filmus, kurie vis dar jungia fikciją ir dokumentiką arba dokumentinius, kurie pasižymi didesniu meniškumu? Nes jūs sakėte, kad tai jau pasikeitė, kad buvo hibridinis, o dabar reikia kalbėti kitaip. Gal jūs turite kitą sąvoką ar kitą žodyną šiam reiškiniui?

D4: Vis dar yra filmų, kuriems tikėtų hibridinio kino apibrėžimas, bet mano manymu, dabar kritikai ir auditorija yra labiau susipažinę su tokiais formomis ir su idėja, kad dokumentinis kinas gali būti šis tas daugiau nei *kalbančios galvos* ar tradiciniai informacijos konteineriai. Žymiai plačiau priimta, kad dokumentinis kinas yra taip pat meno kūrinys, meno forma, tai mums nebereikia legitimuoti tų filmų tipų tam tikru lygiu, koku reikėjo prieš 5 ar 10 metų. Taigi tai buvo kaip atidarymas, išplėtimas tuo metu, kai mums reikėjo apibrėžti tokius filmus, kurie buvo labiau kūrybingi nei paprasti ne-fikciniai filmai. Jie pasitelkė meninę laisvę arba buvo ekspresyvesni. Man atrodo, hibridinis kinas – labai bendras apibrėžimas, mes jau galime pradėti kalbėti ne tokiais bendrais apibrėžimais. Žinoma, ši sąvoka dažniausiai taikoma konkretiems filmams, bet vis tiek tai yra labai bendra. Šiomis dienomis, kai matome filmus, kurie naudoja hibridinius elementus, pavyzdžiui, atkūrimą, mums nebereikia to apibrėžti kaip hibridinio filmo, mes galime eiti vienu žingsniu toliau ir artikuliuoti, koks tai filmas, ir žmonės jau supras, ką mes norime pasakyti. Galbūt tai yra pokytis, kurį matome paskutinius kelerius metus – kad mes galime pradėti nuo kitos erdvės ar vietos.

MV: Jūs paminėjote Rugsėjo 11-ąją kaip lemiamą tašką, kuomet menas, dokumentinis kinas ir kinas ėmėsi iš naujo įsivertinti, bet galbūt turite ir kitų priežasčių, kodėl 2010–2015 m. tokių filmų, kurie jungė fikciją ir dokumentiką arba turėjo kitokį požiūrį į dokumentiką, tendencija buvo didesnė?

D4: Visada užtrunka, istoriškai žiūrint, tai galime vadinti nauja banga, bet užtrunka atrasti savo momentą, ypač, kai tai yra tarptautinė nauja banga kaip hibridinis kinas. Svarbu pasakyti, kad aukso momentas šiai formai buvo 2010–2015 m. ir taip pat svarbu pastebėti, kad šiame laike

buvo labai skirtingų hibridinio kino pavyzdžių. Taigi nuo labiausiai minimalistinių pavyzdžių kaip Beno Ruselo filmų, taip pat James Benningo ir Alesandro Alonso arba kitų Lotynų Amerikos kūrėjų, tokių kaip Nicolas Pereda. Kiti – spalvingesni, *indie* tipo kūrėjai kaip Elma Herrera „Bombay beach“ ar amerikietiško kino įkvėptas filmų tipas. O kas po to įvyksta, kai tu lieki prie formos, tai tampa maniera, manieringas dalykas. Taigi, bet kokia meno forma, ar bet kuri nauja banga turi kažkuriuo metu judėti tolyn, turi vystytis ir pasikeisti. Bet kaip ir sakiau anksčiau, lengva žiūrėti atgal ir atrasti dvidešimt priežasčių, kodėl kažkas įvyko. Kodėl buvo ypač vaisingas laikas vienu ar kitu metu. Aš nesu apsėstas Amerikos istorijos, bet Rugsėjo 11-oji buvo svarbus momentas, taip pat Baracko Obamos išrinkimas suteikė vilties pokyčiams. Tai nutiesė kelią naujai politikai, kuri labiau fokusuojasi į įvairovę ir reprezentaciją. O taip pat dabartiniai rinkimai ir kas dabar tapo prezidentu, aš jo vardo neminėsiu, tai taip pat pakeitė... (aut. past. triukšmas ir nesigirdi, ką sako). Tai didelės apimties pokyčiai pasaulyje, neįmanoma ignoruoti fakto, kad Amerika buvo šių pokyčių propaguotoja. Dideli pokyčiai pasaulyje daro įtaką, kaip mes prisiliečiame prie filmų, kaip jie kuriami ir kaip mes apie juos kalbame, suvokiame, kaip juos supranta auditorijos ir kokią prieigą turi kritikai ir kuratoriai.

MV: Kaip jūs galvojate, kaip šie filmai daro įtaką, jeigu daro, kino industrijai?

D4: Iš mano perspektyvos žvelgiant, kino industrija prasideda nuo kino festivalių, kas yra šioks toks paradoksas ar prieštaravimas, nes kino festivaliai yra kino industrijos išimtis. Jie tapo labiau integruoti į kino industriją per paskutinius 10–15 m. Šiais laikais kino industrija yra tokia didelė, kad tai irgi yra didelis klausimas, bet aš manau, kad tie filmai gali prisidėti prie kino kultūros ir taip pat kino industrijos plėtros, skirtingų išraiškos būdų plėtros ir skirtingų prieigų į auditoriją. Kad auditorija nėra viena didelė dėmė, kaip tai yra didelio *mainstreaminio* tipo kino, bet auditorija tapo žymiai labiau segmentuota, ir kūrėjai, festivaliai tapo labiau sąmoningi, su kuo jie kalbasi, kas jų filmą pamatys ir kokį marketingą savo filmui parinksi, kokį naratyvą aplink savo filmą sukursi. Taigi aš manau, kad hibridinių filmų įtaka kino industrijai buvo ne tik meninė, estetinė ar formali, bet taip pat atsirado didesnis pokytis kino naratyvui ir ryšiui tarp industrijos ir auditorijos.

MV: Kaip bendrai jūs matote skirtį tarp fikcijos ir dokumentikos, ar jums ji vis dar atrodo produktyvi arba vaisinga?

D4. Be abejonės, aš niekad nemaniau, kad ribų trynimasis yra absoliutus dalykas. Visiškai ne. Tarp dokumentikos, tarp įsitvirtinusios dokumentinio kino praktikos ir tarp taip pat labai įsitvirtinusių fikcijos praktikų įvyko tam tikras susidūrimas arba tarpinė erdvė, eksperimentinė erdvė, kuri tarsi turėjo tinklą kino festivaliuose kaip natūraliuose namuose. Ir aš manau, kad tai, kas vyksta šioje erdvyje tarp dokumentikos ir fikcijos, labai koreliuoja su tuo, kas vyksta šiose dvejose formose. Bet man tai niekuomet nebuvo apie ribų ištrynimą, man hibridinis kinas yra tai, kas suteikia subjektyviai realybės patirčiai meninę formą, o tai reiškia, kad jeigu pažiūrėsime į didžiąją dalį tokių filmų, kuriems suteikta hibridinių filmų etiketė, šie filmai iš tiesų yra apie individualias, subjektyvias pasaulio patirtis ir apie naujos formos davimą šioms patirtims, į kurią auditorija gali reaguoti ir reflektuoti nauju būdu. Tai niekada nebuvo apie faktinės tiesos apvertimą, mūsų bendrosios kalbos apie pasaulį apvertimą. Gal ir buvo tokių filmų, bet jie nebuvo sėkmingi. Man tai yra kino potencialo išplėtimas ir ypač subjektyvios prieigos išplėtimas į ne-fikcinį kiną, į kūrybingą prieigą.

MV: Gal norėtumėt įvardinti vieną ar keletą geriausių pavyzdžių, kurie jūsų perspektyvoje būtų hibridiniai filmai?

D4: Vienas mane labiausiai sujaudinusių filmų, puikiai telpančių mano mažame rėmelyje, yra 2013 m. alžyrietiškas filmas „Bloody beans“, kuris tais pačiais metais laimėjo pagrindinį prizą mūsų festivalyje. Tai puikus filmas ne tik dėl to, ką jis daro ir koku būdu jis patiriamas, kai matai jį pirmą kartą, bet taip pat svarbus jo politinis aktualumas. Laisvė, su kuria jis padarytas. Absoliučiai viskas šiame filme paliečia. Aš manau, kad šis filmas praturtina šiuolaikinį kiną, nebegali po jo eiti atgal, nebegali uždaryti tų durų. Tai kaip „Act of killing“ arba James Wilkino „Public Hearing“. Po šių filmų nebegali grįžti prie tokio kino suvokimo, koks jis buvo prieš tai. Ir tai yra puiku.

MV: Ačiū už pokalbį.

Interviu su Mark Peranson

Interviu numeris: 5

Informantas: Vyras, g.

Profesija: programos vadovas

Festivalis: Berlyno kino festivalis

Gyvenamoji vietovė: Berlynas, Vokietija

Tyrėjas: Mantė Valiūnaitė

Apklausa vieta: Vilnius-Berlynas, „Skype“

Interviu data: 2020-04-27

Interviu trukmė: 1 val. 03 min 42 s

MV: Pirmas klausimas yra apie jūsų biografijos faktus. Galbūt galėtumėte apibūdinti savo kelią į kiną ir kaip jūsų karjera klostėsi toliau?

D5: Kai buvau vaikas, mano senelis turėjo kino teatrą Toronte. Aš buvau labai jaunas. Jis pardavė jį, kai man buvo 4 ar 5 m. Nestudijavau kino, bet žiūrėjau daug filmų, kai mokiausi koledže. Kai įstojau į universitetą, taip pat žiūrėjau daug filmų Niujorke. Aš studijavau istoriją ir politikos mokslus. Dariau tyrimą apie kultūros produktus ir naudoju filmus kaip pirminius medžiagos šaltinius. O tada grįžau į Torontą, kur dirbau vietiniame laikraštyje. Jie norėjo apžvalgininko, taigi aš aplikavau ir gavau darbą. Rašiau trumpas, 350 žodžių recenzijas. Tai dariau keletą metų ir tada, kai lankiausi Roterdame, sutikau Vankuverio kino festivalio direktorių. Jis ieškojo žmogaus Vankuverio festivaliui ir tuo pat metu aš nustojau dirbti laikraštyje, nes jie mane paleido, o aš buvau pradėjęs žurnalą. Taigi pradėjau dirbti Vankuveryje. Keliaudamas pirmyn ir atgal į Torontą, dirbdamas žurnalui ir sudarydamas programą Vankuveryje. Aš keliaudavau į Lokarną. Mes kalbėjomės su festivalio vadovu ir jis pasakė: „Gal tau būtų įdomu prisijungti specialioms debatams“. Aš atsakiau: „Taip, žinoma“. Aš jau planavau keltis į Europą tuomet. Taigi likusią istoriją galite susidėlioti. Pakeliui aš dar padariau keletą filmų, keletą performansų ir pan. Galima būtų sakyti, kad aš atėjau gana vėlai.

MV: O kiek metų dirbote Lokarne?

D5: Aš pradėjau Lokarne 2010 m. ir dirbau iki 2018 m., tai devynerius metus. Tai prabėgo labai greitai.

MV: Dabar jūs pradėjote dirbti Berlyne, taigi apsistokime ties juo. Tai nauja patirtis, bet vis vien, mano kitas klausimas būtų apie festivalio tapatybę, taigi manau, kad turėtume kalbėti apie Berlyno kino festivalį. Bet jei jaučiate, kad galite padengti abu, galite pasakyti ir kaip matote Lokarną. Galbūt būtų netgi geriau ir lengviau kalbėti apie šių dviejų festivalių skirtumus?

D5: Keista, nes prieš daug laiko parašiau straipsnį apie kino festivalius, kuris buvo išpublikuotas Dinos Iordanovos sudarytoje knygoje „Film Festival Reader“. Aš nežinau, kur jis dabar yra, manyčiau, kad jį reiktų truputį atnaujinti, bet galvoju, kad ten dar yra dalykų, kurie turi prasmę ir bendrai jis yra sutampantis su tuo, kas yra – skirtingi modeliai, skirtingi festivalių pagrindai, apie festivalių auditorijas arba verslą, jų muges, kokias interesų grupes jie turi padengti. Bet Lokarnas vs. Berlynas... Lokarnas yra didelis festivalis, bet ne top 5 ar 6 didžiausių festivalių pasaulyje ir tokioje pozicijoje užtikrintai žinai, kokius filmus galėsi parodyti, bet visuomet stengiesi pastumti ribas, sakykime. Taigi taip, mes galime pabandyti penkis tokius, penkis tokius ir tu vis vien privalai tai daryti. Jis yra auditorijos festivalis, nes seansai skirti 10 000 žmonių, taip pat yra konkurso seansai. Konkursinės programos Lokarne turi daugiau seansų nei konkursas Berlyne. Bet Berlynas, kita vertus, yra mugė, tarptautiniu mastu kalbant, tai yra vienas iš didžiausių festivalių pasaulyje, viena iš trijų svarbiausių konkursinių programų, bet širdyje jis irgi yra auditorijos festivalis, tai daugiausia auditorijos surenkantis festivalis pasaulyje, apie 500 000 žmonių. Berlyne tu turi kreipti dėmesį į tai, kokius filmus rodysi ir kaip auditorija reaguos. Bet Berlyne nauda yra tame, kad turi įvairias programas, talpinančias skirtingo tipo filmus. Ir konkursinėje programoje, žinoma, turi turėti filmų, kurie patiks auditorijai, vokiečių auditorijai išskirtinai, bet kai kurie kiti filmai kaip „Siberia“, pavyzdžiui, mažiau *žiūroviški* filmai, bet pritraukia 5000 ar 6000 žmonių, pamatančių filmą per festivalį. Taigi, kadangi turi festivalio aplinką, tai žmonės kalbasi, diskutuoja, ar jiems patinka, ar nepatinka. Labai sunku apibendrinti šiuos dalykus keliuose sakiniuose. Svarbu yra tai, kad Lokarne daugiau jaunų kino kūrėjų filmų negu Berlyne. Mes taip pat pradėjome naują programą Berlyne, kurioje galėtų būti filmai, kurie būtų rodomi ir Lokarne. Bet Lokarnas tikrai žymiai labiau fokusuojasi į jaunus, ateinančius kino kūrėjus, pirmus arba antrus filmus. Ir netgi konkursinėje programoje visada turėjo kažkokį skaičių režisierių, kurie pirmą kartą Lokarne. Abu festivaliai turi retrospektyvas. Tiek Lokarne, tiek Berlyne retrospektyvos yra labai svarbios, jas lydi publikacijos. Daug festivalių, kurie turi edukacinį komponentą, ypač Berlyne, kuriame turi kartas, tai ta idėja kultyvuoti žinojimą auditorijos, kuri matys tęstinumą arba jungtis tarp praeities ir dabarties per filmus. Daugelis

festivalių turi tai kaip bendrumą. Akivaizdžiai Berlynas turi didelį kiekį žiniasklaidos, daug labiau nei Lokarnas. Mūsų buvo penki, mes darėme viso festivalio programą ir Berlyne kiekviena programa turi savo skirtingą komandą, taigi galiausiai mes buvome atsakingi už konkursą, specialius seansus ir „Encounters“ programą. „Panorama“ yra atsakinga už „Panoramą“, „Forumą“ už „Forumą“ ir t. t. Ir esmė Berlyne prieš Carlos pradėdant, prieš mums pradėdant, kiekviena programa buvo visiškai nepriklausoma. Ir „Forumą“ yra nepriklausomas, nes jį įgyvendina Arsenalas, jie gauna pinigų iš Berlinalės, kuri yra dalis *submissions* proceso, bet programa yra tikrai nepriklausoma. Bet „Panorama“, „Generation“, „Perspective Deutsche Kino“ – jie visi turi skirtingas ne tik programos sudarymo organizacines struktūras, bet taip pat ir programos ofisus. Taigi ankstesniais laikais buvo žymiai lengviau, programos vadovas buvo atsakingas tik už konkursą ir viso kito nežiūrėdavo. Bet dabar, ką mes bandome padaryti, nes mes taip pat pakeitėme festivalio struktūrą, nes mes turėdavome skautus, kurie tuomet eidavo, pavyzdžiui, kai aš skridau į Japoniją, aš buvau vienintelis iš Berlyno Japonijoje, ir aš žiūrėjau visus filmus ir sakiau gerai, šis filmas galėtų būti geras „Forumui“, šitas – „Panoramai“, ir panašiai. Ir tuomet, kai jie norėdavo pakviesti filmą, ypač „Panorama“, nes su ja mes dirbome artimai. Carlos ir aš, mes abu, greičiausiai jis žiūri visus filmus, aš žiūriu kai kuriuos, ir jie klausia mūsų nuomonės. Taigi vienas dalykas, kurį bandome padaryti Berlyne, tai kad festivalis būtų vientisasis nei būdavo ankstesniais metais. Lokarne galite matyti, kad festivalis yra labai vientisas. Galbūt tai yra problema, ten yra Piazza filmai, ir tada kiti. Visi didieji festivaliai šalyje yra orientuoti į vietinę industriją, jie turi reklamuoti vietinį kiną. Taigi tai būtų vienas iš didžiausių pokyčių, kuriuos padarėme ir, aš manau, daugelis žmonių galvoja, kad tai veikia visai neblogai. Turbūt Carlos žiūri ir visus trumpametražius filmus taip pat, jo tikslas buvo žiūrėti viską ir taip pat jis išitraukęs į retrospektyvos programą, kuri taip pat organizuojama Vokiečių sinematekos, ji nėra vedama festivalio. Ir „Forumą“ taip pat dirba artimiau nei anksčiau. Kuomet Kristofas buvo „Forumo“ programos galva ir taip pat konkurso atrankos komiteto narys, visi vadovai buvo konkurso komitete, kas neturi prasmės, bet tiek to. Bet vasarą mes neturėjome problemų, turiu galvoje, aš daug dirbau, buvome tik mudu praeitais metais, mes žiūrėjome daug filmų ir Christina dar nederbo, nes dar buvo Briuselyje. Žmonės pateikė tokius pat filmus Berlynui, kuriuos teikė ir Lokarnui, Venecijai, Torontui ir jie sakė, galbūt jei nepašalinsite iš konkurso, mes keliausime į Torontą ar pan. Buvo, aš galvoju, trys ar keturi filmai, kuriuos pažiūrėjome ir sakėme, kad kol kas jų pakviesti šiame taške negalime, gal Christina nori juos pažiūrėti, ji pažiūrėjo ir ji pakvietė juos. Tokie dalykai, vėlgi pateikimo procesas eina per mūsų ofisą, taigi visi filmai yra vienoje duombazėje, visi žino, kokius filmus žmonės žiūri. Anksčiau jie neleisdavo matyti ir skaityti

komentarų skirtingų programų, pavyzdžiui, aš negalėčiau skaityti „Forumo“ komentarų, jie – maniškių. Praeitais metais mes nusprendėme atsisakyti to. Kad būtų lengviau keistis idėjomis, žinoti, kokius filmus žmonės žiūri, žinoti, kokie filmai yra svarstomi. Ir taip pat mes susitinkame su Christina kas kelias savaites, sužinome, ką ji galvoja rodyti, pateikiame jai pasiūlymų, galbūt šie filmai labiau tinka „Forumui“ nei mūsų programai. Ir taip pat mes sumažiname filmų skaičių. Idealiu atveju jų sumažintume ir daugiau, bet dėl to, kad biudžetas priklauso nuo to, žinote, trečdalis biudžeto yra nuo bilietų pardavimų, taigi negali rodyti filmų... Mes atradome neseniai FIAF taisyklėse, kad gali rodyti filmus daugiau nei penkis kartus, bet gauti teisių turėtojų leidimus būtų sudėtinga, jokia kompanija neeis mums rodyti filmų iš konkurso septynis ar aštuonis kartus, tai sunaikintų jų auditorijas vėliau filmo išleidimui. Tad buvo daug retrospektyvos filmų. „Forumas“ turėjo retrospektyvą. Taigi aš nežinau, idėja yra turėti mažiau filmų, mes visi dėl to sutariame, bet galiausiai tai nėra toks jau svarbus dalykas, aš manau. Žmonės, kurie dažniausiai skundžiasi kad yra per daug filmų, dažniausiai nenuveina į „Generation“ programą, kuri turi trisdešimt filmų, ar „Deutsche Perspective Kino“. Galiausiai, šie filmai yra tam tikrai auditorijai, jie nėra industrijai ar žiniasklaidai. Aš manau, kad tai yra išskirtinumas Berlyno, aš nemanau, kad taip pat yra kituose didžiuosiuose festivaliuose, pavyzdžiui, Toronte, kur programos nėra tokios skirtingos. Jie turi filmų vietinėms bendruomenėms, bet Berlyne yra kitaip. Žinote, mes turime „Generation“, skirtą vaikams. „Panorama“ turi didelį gėjų komponentą. Visuomet bus didelis procentas gėjų filmų „Panoramoje“. Konkursas yra bendresnis. „Forumas“ taip pat labai specifiskas. Aš sakyčiau, kad „Forumas“ galėtų būti mažesnis. Aš nemačiau auditorijos skaičių, bet nežinau, ar tie filmai turi būti rodomi po keturis ar penkis kartus. Bet žmonės kaip mes, kurie mano, kad Berlinale yra per didelė, o „Forumas“ turi keturiasdešimt filmų, tu turi su tuo susidoroti, tu turi susidoroti su konkursu. Dabar dar turime „Encounters“. Ir žinote, nebus keturiasdešimt gerų filmų „Forume“ akivaizdžiai, nebus keturiasdešimt gerų pasaulinių premjerų festivalyje. Taigi štai ką pasakyčiau apie Berlinale, ji galėtų būti kiek mažesnė, bet ne per maža, nes reikia surinkti mases auditorijos. Galbūt norite, kad apie ką nors pakalbėčiau plačiau?

MV: Taip, aš norėčiau daugiau išgirsti apie naujos konkursinės programos „Encounters“ pristatymą. Galbūt galėtumėte pasakyti, kokia to priežastis ir kodėl su komanda nusprendėte, kad reikia papildomo konkurso?

D5: Priežastis naujai konkursinei programai turbūt akivaizdi, niekas nesiskundžia, kai yra konkurse. Galima sakyti, kad konkursas yra blogai, bet visi nori būti konkurse. Taigi konkurso

turėjimas leidžia turėti su kuo žaisti ir kuo pritraukti kino kūrėjus. Žinote, tas pats konceptas yra Kanuose, Venecijoje. Tai turėjo būti padaryta Berlyne seniai, tai turėtų prasmės. Pasakius tai, mes norėjome turėti filmus, pasakėme kad reikia penkiolikos konkurse, taip ir padarėme. Pradžioje negalvojome, kad tai bus skirta jauniems kino kūrėjams, mes galvojome apie, spėju, nesakau, kad norėjome pakaroti Lokarno konkursą, bet tai atėjo su filmų kokybe. Kai renki filmus, galvoji, kas jiems geriausia. Kiek specifiskas jis yra, kaip jis išreiškia skirtingo tipo estetiką, kurias paprastai turi konkursai. Turiu galvoje, žinoma, gali argumentuoti, kad kai kurie filmai galėjo būti konkurse, bet tame yra vienas dalykas, sprendimai priimami individualiu pagrindu ir jie atliekami šešių mėnesių laikotarpyje, aštuonių mėnesių, mes pradedame programą liepą. Taigi mes žiūrime filmus ir kažkuriuo metu sakome, gerai, ar tai turi prasmės konkurse, ar tai turi prasmės turėti jį „Encounters“, ar tai turi prasmės turėti Galoje, ar nei vienoje iš jų. O tada esi atostogose ir sulauki įvairių reakcijų, jie sako, puiku, ačiū arba jie sako, ne, mes norime būti konkurse ir bla bla bla. Tai taip pat „Forumo“ klausimas. Sakykime, vienas dalykas, aš taip pat žinojau, kas atsitiks „Forume“, savitu būdu pasikeitė programavimo stilius, aš manau, iš tikrųjų tai turėjo atsitikti anksčiau, galima sakyti, jie labiau nuėjo į eksperimentavimą, daugiau dokumentikos orientuotą, daugiau intelektualinę pusę. Be abejonės mažiau vaidybinių filmų nei tai buvo anksčiau. Ir aš manau, kad kažkas atsitiko, kas neturėjo funkcijos, nes jie prarado gerus naratyvinius vaidybinius filmus dėl „Encounters“ ar dėl kitų programų. Kadangi buvo tam tikrų filmų „Encounters“, kuriuos mes jiems siūlėme, nes galiausiai turėjome tris filmus, iš kurių reikėjo pasirinkti, ir jie pasakė, kad ne, mes jų nenorime, tai ne „Forumo“ filmas. Taigi manau, kad jie labai išskirtiniai, jie labiau išskirtiniai negu tai, kas yra „Encounters“. Iš esmės, kas yra „Encounters“, daugybė filmų netiko į programą, taigi jie nepateko į konkursą arba į Specialiuosius. Pastarąją mes taip pat pakeitėme, bet tai jau kita istorija. Taigi tokie filmai. Bet kai kurie iš tų filmų galėjo būti konkurse ankstesniais metais. Galiausiai tai taip pat priklauso nuo to, kokie filmai yra prieinami rodymui, kokius filmus mes renkame. Ir su konkursu taip pat yra atitinkamas skaičius raudono kilimo. Turime Gala taip pat su raudonu kilimu. Neskauda, kai yra filmas su žinomais žmonėmis, nes tai pasitarnauja tam tikriems interesams. Nežinau. Yra daug straipsnių apie „Encounters“, daugiausia Berlyne, žmonės sako, kaip jis kanibalizavo festivalį, atėmė filmus iš programų, kas, aš manau, yra keistas dalykas. Kiekvienas turi savo idėją, kodėl šis filmas yra konkurse arba kodėl jo ten nėra. Ir vėlgi daugelis žmonių, kurie kuria tokius komentarus, nežiūri į programas kaip visumą, jie pažiūri kelis filmus ten, kelis ten, taigi jie galvoja, kad kiekvienas filmas suprogramuotas tai programai. Turiu galvoje, tai nėra tobula, bet filmai visi žaidžia vieni

su kitais. Jie visi pasitarnauja skirtingiems poreikiams. Bet kalbant apie „Encounters“ mes toliau taip darysime ir, manau, kad tai pakankamai gerai priimama.

MV: Galbūt tam reikia daugiau laiko, žinote, kai pristatote ką nors naujo, reikia laiko, kad susiformuotų įprotis arba pagarba tradicijai. Po kurio laiko galbūt žmonės labiau pajus, kas yra „Encounters“.

D5: Taip, aš galvoju, kad su Berlynu, kadangi tai mūsų pirmi metai ir žmonės šiaip jau yra ekstra kritiškai Berlinei pastaruosius dvidešimt metų. Visi sako, kad konkursas Berlyne yra siaubingas, festivalis per didelis ir bla bla bla. Kai turi naują direktorių, arba tavo viltys ypač didelės, bet taip pat žmonės ieškos klaidų arba dalykų, kuriuos galima kritikuoti. Jei pagrindinė kritika yra ta, kad per daug gerų filmų „Encounters“ programoje, tai, aš manau, gerai, man tai patinka. Arba galbūt konkursas galėjo būti stipresnis, aš žinau, kad konkursas nebuvo labai stiprus. Ir galbūt jis galėjo būti stipresnis su keliais geresniais filmais iš „Encounters“, bet tada taip pat yra filmai, kuriuos prarandi iš konkurso, tu prarandi kažką kito iš ten, prarandi filmą su Javieru Bardemu, kuris, žinoma, nėra geras filmas.

MV: Kitas mano klausimas galbūt labai platus taip pat, bet man įdomus jūsų požiūris. Ar jums atrodo, kad trinasi ribos tarp dokumentikos, fikcijos, eksperimentinio ir animacinio? Ar jos persidengia pastaraisiais metais? Ar kaip jūs matytumėte šias skirtis?

D5: Taip, turbūt. Aš spėčiau, kad trinasi. Aš nesu kino istorikas, bet kasdien žiūrėdamas filmus akivaizdžiai matau daug tokių filmų. Mes turėjome krūvą tokių Berlinalėje šiais metais. Daug jų „Forume“. „Forum“ fokusuojasi į juos – esė, hibridinius, dokumentikos ir fikcijos miksus. Ir taip, Lokarnas rimtai į šiuos filmus žiūrėjo paskutinius dešimt metų. Aš nežinau. Jūs turbūt žinote istorišką vystymąsi hibridinio kino kūrimo geriau negu aš. Aš galvoju, kad akivaizdžiai jie prasidėjo 2000 m. ir vėliau. Taigi, aš manau, Lokarne jie darėsi vis didesni ir didesni, turint galvoje skaičių filmų, kuriuos mes atrinkdavome. Jis išliko įdomus arba aš nežinau, galbūt jie buvo daromi anksčiau, bet žmonės, kurie atrenka, nebuvo susidomėję jais arba jie manė, kad nėra prasmės juos rodyti auditorijai. Daugelis hibridinių filmų linksta į eksperimentiškumą arba avangardą, taigi paraštes. Kad ir Toronto dokumentikos programa, jei matote, ten nebuvo, tai yra ten kur aš užaugau, žiūrėdamas filmus Toronte, rimtas dokumentinio kino kūrimas, turiu galvoje, rimtas kaip hibridinis dokumentikos kino kūrimas, jie niekada nerodė ir vis dar nerodo tokių filmų dokumentikos programoje Toronte, jie juos rodytų „Wavelengths“ programoje arba

kažkur kitur. „Wavelengths“ turi 10 arba 12 ilgametražių filmų. Arba turi eksperimentinių filmų programą „Projections“ Niujorko kino festivalyje. Ir „Encounters“ programoje mes neturėjome daug, turėjome kelis, tą aštuonių valandų filmą, bet be jo ir be lenkiškos animacijos, kuris buvo autobiografinis, spėčiau, taip pat hibridinis filmas.

MV: Ir „Paukščių metamorfozės“ (Metamorphoses of Birds).

D5: Taip, šis taip pat, žinoma. Bet vis tiek, buvo tik trys, aš galvoju, kad buvo tik trys. Vienas dokumentinis filmas konkurse, kuris nebuvo hibridas, bet nebuvo ir dokumentika. Bet vėlgi žmonės klausia apie dokumentiką, ar mes norime rodyti dokumentiką, nes Lokarne buvo visuomet didelė programa dokumentikos. Galiausiai, nemanau, kad tai yra būdas, kuriuo mes atrenkame. Aš galvoju, „Los Conductos“ yra kaip ir hibridinis filmas taip pat, paremtas pagrindiniu veikėju, kuris vaidina filme pats save. Tiek ir būtų kalbant apie tokius filmus. Be abejonės aš žiūriu daugiau tokių filmų, bet iki tam tikro lygio tu turi, nes problema yra ta, kad daug hibridinių filmų atrodo panašūs ir tada pavargsti nuo jų, žinote, ką turiu galvoje. Taigi aš nežinau, aš galvoju, ryšium su bendru programos sudarymu, tai taip reta, kad tave kas nors nustebintų dabar. Kai hibridinis kino kūrimas atėjo į madą, tai veikė kaip netikėtumas, kurio kiti neturi. Matysi vėl benamį žmogų, kuris vaidina save bla bla bla arba bet kas. Bet vėlgi labai sunku būti originaliam visą laiką. Taigi aš tikrai negaliu pasakyti, kad daugelis filmų, kuriuos rodėme Berlyne, buvo originalūs. Galbūt japonų filmas. Tas filmas tikrai nuėjo toliau nei tik hibridas, tai yra hibridinis filmas, tai rekonstrukcija, ten yra aktoriai ir ne aktoriai, vaidinantys save ir skirtingus žmones, bet tai jaučiasi, kad yra filmas.

MV: Mano kitas klausimas kaip tik buvo, ar jūs sutinkate su hibridinio kino terminu. Bet jūs pradėjote jį vartoti...

D5: Taip, aš galiu vartoti bet kokį terminą, man tai nesvarbu, galite juos vadinti kaip norite, tai tikrai nėra reikšminga. Žmonėms reikia kažko. Turiu galvoje, kokios opcijos? Ar yra geresnis terminas?

MV: Taip, na tai yra mano pirminis interesas eiti į šį tyrimą, nes hibridinis kinas buvo vartojamas truputį, bet tada buvo stipriai sukritikuotas. Taigi man įdomu pamatyti, ką terminas daro tam tikram fenomenui, kuris užaugo ir tapo sudėtinga jį apibrėžti arba surasti terminą. Ir klausimas yra, ar mums reikia surasti terminą. Bet jūs pats vartojate hibridinio kino terminą?

D5: Taip, tai tiesiog yra būdas apibrėžti dalykus, žinote, čia kaip su natūraliu vynu, daugelis vyndarių nemėgsta termino „natūralus vynas“, nes visas vynas yra natūralus, arba vynuogės. Gali vartoti „gyvas vynas“, gali naudoti „skin touched vynas“ arba bet ką, bet vartoji „natūralus vynas“, nes parduotuvėje žmonės žino, ką tu turi galvoje, kai sakai „natūralus vynas“. Taigi tai tiesiog sutrumpintas kelias. Jei sakau hibridas ir galvoju, kad daugelis žmonių žino, ką tai reiškia, iš akademinės perspektyvos galbūt yra priežasčių, kodėl nevertėtų vartoti šio termino. Kūrybinė ne-fikcija (angl. creative nonfiction), kaip jums šitai? Vėlgi nebuvaui akademiniam pasaulyje ilgą laiką, aš nedėstau, nemokau, jie prašė manęs dėstyti, bet aš niekada to nedariau, žinau daugybę žmonių, kurie tai daro, bet aš nežinau. Vėlgi tai yra terminas, žinote, atsitiko tas pats, kas su eksperimentiniu kinu ar avangardu. Sakai eksperimentinis kinas, nes žmonės supranta, ką tu turi galvoje sakydamas eksperimentinis. Tai tik etiketė. Ir mes nekalbame čia apie intelektualus. Bet daugelis žmonių galbūt nežino, ką reiškia hibridinis kinas.

MV: Bet kaip jūs apibrėžtumėte hibridinį kiną?

D5: Kaip aš apibrėžčiau hibridinį kiną?

MV: Taip, jei kas nors jums sakytų: „Aš nežinau, ką reiškia hibridinis kinas“. Kaip jūs paaiškintumėte?

D5: Bent vienas būdas, kaip paaiškinti, tai duoti filmų pavyzdžių. Jei yra hibridinis kinas kaip opozicija turėjimui teorinio termino. Turiu galvoje, žinoma, na turi hibridus skirtingų dalykų, ne tik dokumentikos ir fikcijos, gali hibridizuoti animaciją ir gyvą-veiksmą, gali turėti hibridą eksperimentinio ir naratyvinio kino, gali turėti hibridus iš skirtingų dalykų. Čia tik dangus yra ribos. Taigi aš manau, čia yra termino problema, jei žinai, apie ką kalbi, jei kalbi apie dokumentikos ir fikcijos, galbūt hibridas nėra geriausias terminas, kadangi jis palieka kitas hibridines formas už borto. Bet taip, aš nežinau. Jei paklaustumėte manęs, aš tiesiog nurodyčiau į tam tikrus filmus, pavyzdžius. Sensory Ethnography Lab filmai yra dokumentiniai, bet jie taip pat ir hibridiniai filmai. Turiu galvoje, jie yra etnografiniai dokumentiniai filmai, bet jie nėra tiesi etnografinė dokumentika, nes jie yra, kaip „Leviatanas“, eksperimentiniai etnografiniai dokumentiniai filmai. Arba „Manakamana“ atvejis. Bet nėra juose fikcinio elemento, juose yra eksperimentinis filmų lygmuo, taigi tai padaro juos hibridais.

MV: Ir jūs neturite negatyvios šio termino konotacijos?

D5: Ne, visiškai ne. Tai manęs nejaudina.

MV: Puiku.

D5: Ar jūs atradote, kad kai kurie kino kūrėjai turi? Ar tai labiau akademinis dalykas?

MV: Ne, tai ne akademinis. Kai kalbėjau su kitais programų sudarytojais arba žmonėmis, kurie dirba kino festivaliuose, aš aptikau, kad yra dvi pozicijos: vieni sutinka, kad taip, tai padedantis terminas ir dėl jo lengviau susikalbėti ir iškomunikuoti filmus auditorijai, bet yra kita pusė, kurie gan skeptiški ir kritiški šiam terminui, jie sako, kad hibridinis kinas – siaubingas terminas dėl to, iš kur jis ateina, kad jis ateina iš biologijos ir tai yra kaip tam tikras monstras.

D5: Na taip, tai ateina iš biologijos, kaip sėklos ir hibridinės sėklos ar panašūs dalykai kaip opozicija hibridinėms asmenybėms, aš siečiau su tuo. Įvairios kombinacijos.

MV: Ir yra kita pozicija, kurią pastebėjau – daug žmonių nenori sutikti su skirtimi tarp dokumentikos ir fikcijos. Nesutinka su hibridu, kadangi, kai sakai hibridas, tai tik dar labiau įtvirtina dokumentikos ir fikcijos skirtį. Ir tie žmonės sako, kad žiūri filmus, ne dokumentiką.

D5: Mes neturime programos hibridiniams filmams, turiu galvoje, kai kuriuose festivaliuose vis dar yra dokumentikos programos ir fikcijos programos, Berlyne to nėra. Nėra programos dokumentikai. Spėju, kad Viennale yra geras pavyzdys, jie tiesiog turi dokumentikos programą, fikcijos programą ir trumpametražius. Taigi yra viena didelė programa su maža retrospektyva. Galima argumentuoti, kad tai klaidina žmones, bet žinote, viskas priklauso nuo jūsų auditorijos. Jei tikėtės, kad jūsų auditorija sėdės ir skaitys, apie ką filmas ir gebės susiorientuoti, koks tai filmas. Aš nesiūlyčiau rašyti prie filmo kataloge, kad tai yra hibridas, bet taip pat manau, žinote, kaip ir sakiau, kad mums sunku „Encounters“ programoje, kur yra hibridinių filmų, rodyti keturis ar penkis, kadangi žiūrint filmus kartu, tau pasidarys nuobodu ar panašiai. Aš negaliu įsivaizduoti žiūrėjimo keturių ar penkių hibridinių filmų arba kūrybinės dokumentikos kine iš eilės, tai tiesiog per daug. Galima sakyti, aš galvoju, kad tai ne klišės klausimas, galbūt dabar lengviau pamatyti juos, žmonės daro tai gerai. Tai tas pats, kas su

kiekvienam, jei vadinti tai žanru, aš nežinau, ar tai galima vadinti žanru ar ne. Ar tai žanras ar ne, aš nežinau, bet akivaizdu, kad yra tam tikri filmai, kurie dalinasi savybėmis, kurios yra panašios, kurios įtraukia kūrybinį ne-fikcinių elementų naudojimą ir galima tai vadinti kaip nori. Galima tai vadinti hibridu, galima tai vadinti, nežinau, vėlgi tai logiška.

MV: Kadangi dažniausiai klausiu žmonių, jei jie nesutinka su terminu „hibridas“, kokios būtų kitos opcijos. Kur jie padėtų tam tikro tipo filmus. Ir yra vienas terminas – menininkų judantys vaizdai.

D5: Menininkų judantys vaizdai?

MV: Taip, bet tai ateina su specifiniu kontekstu, aš galvoju, bet gal jūs norite pasidalinti savo mintimis apie tai.

D5: Šiame kontekste aš galvoju apie menininkus, dirbančius su vaizdu. Taigi tikrus menininkus, kurie dirba su vaizdu. Bet priežastis, kodėl nutiko visas šis hibridinių filmų sprogimas – didesnis ryšys tarp vizualiųjų menų ir kino pasaulio. Taigi yra pirmyn ir atgal to, ką žmonės daro. Galbūt tai komercinė paspartis, kadangi kai kurie kino kūrėjai, kurie turi limituotą komercinį potencialą tada gali daryti meną ir *vice versa*, bet aš manau, kad tai tiesiog tam tikrų žmonių interesas. Aš galvoju, kad tai turi ryšį su realybe, nes galiausiai realybė yra tai, su kuo tu turi sąlytį, kai esi menininkas, ypač, jei esi kino kūrėjas, kadangi judantys vaizdai yra realybės simuliacija. Taigi tai vėlgi būdas tyrinėti, kaip žmonės – kaip menininkai ir kaip žmonės, kaip žiūrovai – dorojasi su realybe. Aš galvoju, kad tai tiesiog kita permutacija dorojimosi su realybe būdo. Mes taip pat sąmoningai vertiname tai, koks realybės vaizdavimas buvo prieš tai, kad galėtume eiti ir tiesiog daryti tiesioginę dokumentiką. Nes visi žino, kad ne tik viską atskleidi, bet ir įdedi šiek tiek melo. Panašus rėmelis egzistuoja daugelyje dalykų ne tik kine. Tai taip pat, kaip, pavyzdžiui, kituose menuose yra pasitelkiamas humoras, žinote, galima sakyti, tai postmodernus dalykas, t. y. žmonės geriau žino, kai tai yra juokas apie juoką, tai ne tik juokelis-daugiau. Dokumentika ne tik dokumentika, tai ne tik dokumentika-daugiau. Ir vienas būdas tai daryti – truputį miksuoti ir atrasti produktyvius kelius. Ir vis dar gali atrasti skirtingus būdus, kaip miksuoti kai kuriuos dalykus. Ir vis dar nustebinti, ateiti su naujomis idėjomis, kas duoda vilties, kad dar bus naujų idėjų.

MV: Jūs jau truputį minėjote apie piką ir kuomet jūsų nuomone, prasidėjo, aš tik noriu pasitikslinti, jūs sakėte kad tai tapo labiau populiariu maždaug 2010 m.?

D5: Aš turėčiau sugrįžti ir pažiūrėti. Aš spėčiau, kad Sensory Ethnography Lab filmai tikrai atvedė prie piko susidomėjimo tam tikrų žmonių ir programos sudarytojų. Aš nežinau. Visuomet buvo praktikuojančių. Aš nežinau, ką jūs galvojote apie tai?

MV: Mano spėjimas yra 2010–2015 m. – didelis pikas, galbūt 2016 m. ir tuomet lėtai tai tapo bendru dalyku dokumentiniuose filmuose.

D5: Taip.

MV: Manau, kad dabar bent jau festivalių apžvalgos aš nebematau, kad kritikai tiek daug apie tai kalbėtų. Taigi tai tarsi nuslinko. Bet aš nežinau, tai yra įdomu, galbūt kažkas svarbaus įvyko, kai „Touch me not“ laimėjo Berlinale.

D5: Dėl reakcijos galvojate?

MV: Taip.

D5: Jiems atsibodo hibridiniai filmai.

MV: Nes žmonės galvoja: „O ne, jei tai yra hibridinis kinas...“ Staiga toks filmas gavo tiek daug dėmesio. Ir žmonės gali sakyti, kad, kai nežinai, ką darai, sakai, kad tai hibridinis filmas. Aš galvoju, kad tai kažką padarė potencialui šio judėjimo.

D5: Galiu pasakyti užtikrintai, kad, jei aš pažiūrėčiau jį, ir aš mačiau jį prieš Berlinale, aš neatrinkčiau jo į Berlinalės konkursą. Jie suklydo. Bet vėlgi, kas žino, kokie buvo jų *slotai*. Akivaizdžiai kai kuriems žmonėms jis patiko. Man patiko jos trumpametražiai labiau nei ilgametražis. Aš galvoju, kad man, galbūt aš turėčiau įdėmiau pažiūrėti į detales, kokie filmai buvo rodomi festivaliuose kokiais metais, bet mes rodėme „Leviataną“ Lokarne, kas buvo, spėju, 2012 m. ar 2011 m. Tai man atrodė kaip tai, ko mes anksčiau nematėme. Netgi jeigu jau buvome žiūrėję „Foreign Parts“. Aš šį filmą mačiau 2010 m. Manau, kad tai buvo pirmasis Sensory Lab filmas, kuris buvo rodomas Lokarne ar kokiam nors kitame festivalyje galbūt.

Na „Sweetgrass“ buvo taip pat puikus, jis buvo lyg 2008 m. Mačiau jį Berlinkėje „Forume“. Aš manau, kad tai buvo 2008 m. 2009 m, atsiprašau. Taigi aš manau, kad galime atiduoti kreditus šiems žmonėms. Ir dar yra kitoks tipas hibridinių filmų, apie kuriuos mes dažniausiai nekalbame, kur dokumentika ir fikcija sumaišyta. Ir tai žymiai įprasčiau. Kiekvienas festivalis turi tokius filmus. Aš nesu tikras, bet Nicolas Pereda filmai, kai kurie Denis Cote filmai, Miguel Gomes, Pedro Costa, žinote, tai buvo 2000-ieji, kuomet kai kurie geriausi režisieriai padarė savo filmus, kuriuos tikrai būtų galima vadinti hibridiniais. Galbūt tai buvo paneigta, nes tie filmai nebuvo dideli pasisekimai be tam tikros kritikų reakcijos ir t. t. ir t. t. Nežinau. Kaip „Crazy Nights“ buvo didžiulis nenusisikimas, pavyzdžiui. Taigi aš nežinau, bet tame yra kažkas, nes, kai žiūri kaip programeris, tu matai, kad tai vėl vienas iš tokių filmų. Kasdien žiūriu filmus ir kartais matau, kad yra tam tikras akivaizdžiai fikcinis meninis kameros darbas, yra tokia priemonė kaip žmogus iš už kadro, kurio niekada nematome, vaidina pats save ir tai viskas apie pabėgėlius ir bla bla bla. Man pasidaro nuobodu, prašau, galite pabaigti, aš tai jau mačiau. Aš manau, kad čia slypi pavojus. Kur dar gali po to eiti? Aš nežinau, koks būtų kitas žingsnis. Pamatysime.

MV: Jei neprieštaraujate turiu paskutinį klausimą. Kaip jūs manote, ar šie filmai daro įtaką kino industrijai ar kino kultūrai? Ar jūs matote kokią nors įtaką?

D5: Kino industrijai? Aš nežinau, aš galvoju, kad tai veikia žiūrovus, tai tikrai. Aš manau, kad žiūrovai yra žymiai atviresni tokiems dalykams, bet tuo pačiu kartais jau pavargę nuo to. Akivaizdžiai yra festivaliai, kurie per pastaruosius dešimtmečius iš esmės pasišventė beveik išskirtinai tokiems filmams. Pavyzdžiui, FIDMarseille, CPH:DOX. O tada šie festivaliai daro įtaką kitiems – kino kritikams, kino kūrėjams. Aš nežinau, turiu galvoje, kad tai priklauso nuo to, kaip plačiai jūs norite apibrėžti terminą „hibridinis kinas“. Kalbant apie įtaką industrijai, kadangi kaip ir sakiau, aš nežinau, kaip arthouse filmų žiūrovai eis žiūrėti hibridinių filmų. Žinote, galbūt hibridiniai filmai arba fikcijos dokumentikos sumaišymas, aš nežinau, galbūt jie yra kitokio tipo filmai. Galima argumentuoti, kad Hong Sang-Soo filmai yra kūrybinė ne-fikcija taip pat, galima argumentuoti, kad Pedro Costa filmai yra kūrybinė ne-fikcija, Miguel Gomes ar kieno tik nori. Kalbant apie industriją, aš nežinau. Spėju, kad geras dalykas yra tai, kad šie filmai nėra brangūs padaryti, taigi... Tai ne problema. Taigi aš manau, kad jauni kino kūrėjai, kai mėgina daryti savo pirmuosius ilgametražius filmus, neišvengiamai daro tokius, kurie yra asmeniškai, o hibridinis dalykas tau leidžia kurti asmeniškai, bet ne autobiografiškai, kaip „Paukščių metamorfozės“. Aš nežinau, kokią įtaką tai turi industrijai. Tie filmai neturi

didelio pasisekimo *box office* uose, bet jie tikrai turi savo vietą platinimo sistemoje. Taip pat yra klausimas, kaip pati platinimo sistema keičiasi. Daugelis tų filmų gali egzistuoti platformose vietoj išleidimo kino teatruose, aš manau. Galbūt jie turi kažką bendro su televizija. Tai, kas nutiko televizijoje 90-aisiais, žmonės vaidino save dar prieš kino hibridus. Jei norite žvelgti iš istorinės perspektyvos. Aš nežinau, kokią įtaką tai padarė industrijai.

MV: Bet jūs palietėte svarbų aspektą, aš manau, kalbėdamas apie tam tikrus festivalius kaip FIDMarseille arba CPH:DOX. Yra tam tikri festivaliai, kuriuose šie filmai rodomi.

D5: Tiesa, bet tuomet ką tu darai toliau? Galiausiai tai priklauso nuo filmo kokybės. Kaip ir sakiau, mes turėjome tris hibridinius filmus „Encounters“ programoje pernai, galbūt galėjome turėti daugiau ar mažiau. Reikia žinoti, kaip tie filmai suveiks. Bet „Forume“ buvo 20 ar 25 dokumentiniai iš 35 filmų, taigi... Ir tai yra pasirinkimas. Galbūt jie išsipardavė iš tam tikros perspektyvos ir taip bus ir toliau, bet vėlgi aš galvoju, žinote, tai priklauso taip pat ir nuo programos sudarytojų skonio. FIDMarseille arba CPH:DOX turi panašų skonį. Lokarne arba CPH:DOX, žinote, rodėme Sensory Ethnography Lab filmus. Tai priklauso nuo perspektyvos. Turime skirtingas perspektyvas, kartų perspektyvą, turime kreipti dėmesį į auditoriją. Pavyzdžiui, galime pažvelgti į JAV festivalį TRUE/FALSE, jau ir pats jo pavadinimas viską pasako. Problema, kurią turiu su šiuo festivaliu kaip ir FIDMarseille ar CPH:DOX yra ta, kad jie daro kai ką labai siaurai apibrėžto ir linksta į tam tikrą kultą, fetišą ar kultu paremtą mąstyseną. Aš skaitau TRUE/FALSE festivalio apžvalgas ir tai skamba kaip kūrybinės ne-fikcijos kultas, kur filmai yra vertinami tik dėl to, kas jie yra, dėl to, ką žmogus norėjo padaryti, bet ne dėl to, ar tai jam iš tikrųjų pavyko padaryti, kas pasiekta. Iki tam tikro lygio fetišizuojama, sakykime. Hibridiniai filmai fetišizuojami tame kontekste. Arba FIDMarseille filmai ir CPH:DOX. Ir taip pat aspektas to, kad esi ten, tai yra tarsi festivaliai pasidarė svarbesni negu filmai, vertinamas pats buvimas festivalyje. Ypač TRUE/FALSE ir FIDMarseille atveju. Aš niekada nebuvau FIDMarseille, bet mačiau krūvą filmų, apie kuriuos kalbėjo žmonės, bet jie yra nepažiūrimi. Žmonės keliauja ten, žiūri filmus ir jiems jie patinka, galbūt dėl to, kad jie ten yra arba aš nežinau, galbūt dėl to, kad jie draugai su direktoriumi. Tai yra XXI a. fetišas turėti menininkų filmus festivaliuose. Aš manau, ši tendencija turi baigtis.

MV: Ačiū už pokalbį.

Interviu su Palo Morreti

Interviu numeris: 6

Informantas: Vyras, g.

Profesija: meno vadovas

Festivalis: Directors Fortnight Kanų kino festivalis

Gyvenamoji vietovė: Paryžius, Prancūzija

Tyrėjas: Mantė Valiūnaitė

Apklausoje vieta: Vilnius-Paryžius, „Skype“

Interviu data: 2020-04-28

Interviu trukmė: 47 min 49 s

MV: Mano pirmas klausimas visiems yra apie karjerą. Norėčiau paklausti apie jūsų kelio į kiną pradžią ir kaip jis vystėsi toliau, gal galėtumėte tai apibūdinti?

D6: Tai ilga istorija, bet aš pradėjau organizuoti savo pirmą seansą, kai man buvo septyniolika, ir niekada nesustojau. Taip pat įgijau patirties ir su technika, aš esu kino seansų operatorius (angl. projectionist). Mano pirma patirtis ir buvo techniniame skyriuje, bet aš studijavau literatūrą, kiną, teatrą ir estetiką. Sudėjau visa tai kartu ir pradėjau dirbti kino festivalyje. Ir, kai tik pradėjau dirbti, aš turėjau aistrą daryti programą ir dalintis filmais, kuriuos aš atradau savo tyrimuose. Mano nuomone, tai yra bendras visų programos sudarytojų bruožas, nes jei tu patiri pasitenkinimą tiesiog eidamas ir žiūrėdamas keisčiausius ir ypatingiausius dalykus, ir dalindamasis su tais, kurie to dar nežino ir, žinote, dalintis siurprizu yra ženklas, kad turbūt turėtum tapti programos sudarytoju.

Buvo keletas kertinių momentų mano evoliucijoje šioje srityje. Aš sakyčiau, kad pirmasis – mano darbas Pompidou centre. Neilgai nuo 2002 m. dirbau abiejose pusėse: techninėje, kur rūpinausi tam tikrų parodų, organizuojamų Pompidou centre, audiovizualine puse, bet taip pat aš turėjau galimybę trumpai dirbti su programos skyriumi ir tuo pat metu turėjau darbo patirtį su dokumentikos kino festivaliu (aut. past. tiksliai negalėjau iššifruoti prancūziško pavadinimo), kuriame dirbau vasarą. Po to pradėjau keliauti po įvairias vietas Europoje. Per dešimt metų apkeliavau kone visą Jungtinę Karalystę, kur dirbau Leeds kino festivalyje, taip pat Prahoje dirbau One World kino festivalyje. Ispanijoje ir Portugalijoje dirbau šių šalių kino archyvuose. Kiekviena iš šių vietų mane ko nors mokė. Neskaitant kalbos, žinoma. Nors aš gerai nekalbu čekiškai, bet taip, turiu galvoje, tarptautinė šio darbo dimensija, aš manau, yra

pati įdomiausia dalis, nes ji gali atverti pasaulį ir skirtingas perspektyvas, kurios galioja ir kinui, ir menui apskritai. Taigi, tai daugiau ar mažiau iš kur aš ateinu. Aš sugrįžau į Pompidou centrą 2006 m., dirbau ten metus, po kurių pradėjau dirbti Cinema du Reel. Ir po to buvo tam tikras mastelio pasikeitimas, aš sakyčiau, nes keturis metus praleidau Venecijos kino festivalyje kaip programos konsultantas ir dešinioji tuometinio direktoriaus, Marco Muller, ranka. Ir tai buvo kaip tam tikras *milestone* ta prasme, kad tai tikrai atvėrė mane kitokio laipsnio kino industrijos supratimui. Tai įvyko dėl to, nes ši pozicija leido turėti prieigą prie tam tikro, dar nežinomo, informacijos pobūdžio. Galima sakyti, tai tikrai modifikavo ir paaukštino mano supratimą, kaip šis verslas veikia. Kai kalbu apie verslą, žinoma, taip pat iš kilnios pusės, reikia turėti pinigų, kad darytum filmus, ir žinoti, kaip tai veikia, kur visų aistra yra, pozicija padeda suprasti, ką gali padaryti filmui. Ir pradėdant taip pat lyginti istorijas ir kur filmas gali būti atvertas, išsiskleisti ir koks ekonominis aspektas viso to, kas sukasi apie filmą. Tie metai buvo labai svarbūs viso šito supratimui ir man labai pasisekė, kad aš dirbau su vienu geriausiai išmanančių ir patyrusių žmonių šioje scenoje tuo metu. Tuomet aš sugrįžau į kitą dimensiją, po Venecijos pradėjau dirbti dviejuose atrankos komitetuose tuo pačiu metu – FIDMarseilyje ir Visions du Reel. Aš septynerius metus dirbau FIDMarselyje ir vis dar bendradarbiauju su Visions du Reel. Ten perėjau per skirtingas pareigybes.

2014 m. pradėjau, galima sakyti, savo renginio vystymą – tapau viešos institucijos Prancūzijoje La Roche-sur-Yon direktoriumi, kur visiškai perkeičiau platformą. Tai buvo į retrospektyvą orientuotas renginys, o man norėjosi daryti kai ką visiškai kito, taigi aš pasiūliau, kad centre būtų nauji filmai, didelių prancūzų filmų premjeros. Taip pat, norėjosi organizuoti renginį, kuriame būtų dauginamos ar iš naujo pritaikomos skirtingos meninės praktikos ir ekonomikos, susietos su įvairiais filmais. Labiausiai Venecijoje mėgavausi plačiu spektru filmų, kuriuos galėjome rodyti viename renginyje, ir visi tie filmai daugiau ar mažiau turėjo tą patį statusą, bent jau mums taip atrodė. Ten tu gauni prieigą prie pačių fantanstiškiausių tais metais sukurtų kūrėjų darbų, ir tikrai stengiesi daryti programą atsižvelgdamas į jų puikumą jų pačių atžvilgiu, pavyzdžiui, kai žinai, kad aptinki save programuojant Darreno Arronofskio „Juoda gulbė“ (Black Swan) ar paskutinį Peterio Tscherkasskio filmą. Ir jie visu pasauliu vienas nuo kitu skiriasi, bet kas juos atneša draugėn viename renginyje, turi labai daug vertės man. Man jie yra visiškai tame pačiame lygyje, kalbant apie tai, kas mus domina ir ką tie darbai sako kalbant apie šiuolaikinį kino kūrimą. Taigi neturint tam tikros įprastos hierarchijos vienoje pusėje, pripažįstant ir bandant pastatyti platformą tuomet, kai galima pasitarnauti filmui tinkamu būdu atsižvelgiant į jo kilmę ir ambiciją, žinote, meniškai ir ekonomiškai. Galima turėti didelę tokio pobūdžio refleksiją, ir viskas skiriasi atsižvelgiant į filmą, metus, platformą, kurioje dirbi.

Visas šis sudėtingumas buvo man taip pat *super* iššūkis, tačiau buvo ir labai įdomu. Ši patirtis liko ir lieka su manim vis dar dabar.

Aš dažnai dariau tam tikrus dalykus vienu metu, tai visi renginiai, su kuriais tuomet bendradarbiauau, turėjo platų žvilgsnį į kiną. Paskutiniaisiais metais dirbau Visions du Reel, kuris turi gana apibrėžtą sritį filmų, tuo pat metu buvo ir FIDMarseille, kuris taip pat buvo labai svarbus man festivalis, nes padėjo vystyti mano požiūriui į kiną ir atsakyti labai pasenusių žanrų ribų. Kalbant apie FIDMarseille, tai buvo kertinė patirtis, savotiškai įkvėpusi mano darbą, kurį aš galėjau pritaikyti tam tikrose srityse Venecijos programos sudaryme. Taigi toks nuolat vykstantis dialogas ir, sakykime, valia nebūti susikoncentravus į vieną specifinį mazgą, o tikrai pasimėgauti viso šito miksavimu, suvesti vizualinę ir ekonominę visas į konfliktą, kaip hadrono greitintuve, ir pažiūrėti, kas gausis, ar mes atrasime naujas daleles. Tai lėmė mano asmeninę trajektoriją, to aš ieškojau kaskart keisdamas šalį, darbą, festivalį.

MV: Tai labai įvairi patirtis.

D6: Taip, ir galima sakyti, kad viskas sueina kartu į Directors' Fortnight, nes tai tikrai yra ideali sintezė visų šių dimensijų. Tai didelis festivalis, bet su formaliai metančiais iššūkį ir atviro požiūrio programos sudarymu per savo istoriją. Mes galime žaisti su trukme, formatais, bet taip pat su labai dideliais filmais su dideliu ekonominiu susidomėjimu, kuris yra už jų. Taigi tai nelygus kitiems festivaliams, kurie turi specifinį, apibrėžtą, kaip, pavyzdžiui, labiau eksperimentinis kinas. Turiu galvoje, galime žaisti šią rolę Kanų kino festivalyje, bet mes taip pat turime pripažinti, kad esame didžiuliame kino renginyje ir norint, kad tai būtų prasminga, reikia žaisti ir žinoti, kaip sujungti visus šiuos elementus. Grupės, kurią aš reprezentuoju, mano atrankos komiteto, idėja yra dirbti su šiomis didelio spektro praktikomis ir išlaikyti mintyse, kad tradiciškai ir istoriškai Directors' Fortnight buvo tam, kad pasitikėtų kino kūrėjais, kuriais industrija vis dar nepasitiki arba paremtų formaliai metančias iššūkį vizijas prieš tai, kai dar jos nebuvo įsitvirtinusios ar pripažintos. Žinoma, mes jau nebesame 70-aisiais ir kino peizažas išsivystė, ir taip pat Fortnight, bet vis vien yra kažkas apie tai, kad, ir aš galvoju, taip pat vis dar turi prasmę Kanų aplinkoje. Ta prasme, kad mes duodame sau šią rolę, nes mes galvojame, kad tai gali truputį praplėsti spektrą kino, kuris yra rodomas tokiame dideliame renginyje. Taigi tai yra pagrindinė misija, kurią mes duodame sau žinodami, kad tam, kad išlaikytum mašiną besisukančią, tau taip pat reikia medijai patrauklių filmų. Gali žaisti 100% radikaliai, turiu galvoje, aš galiu, ir tai nėra apie asmeninį skonį, tai yra apie tikrai prasmingą veiklą kino pasaulyje ir mes stengiamės padauginti įvairovę ir jautrumus, kuriuos turime kaip grupė.

Žinote, Directors' Fortnight gimė iš režisierių kolektyvo. Ir man labai patinka ši idėja išlaikyti kolektyvinę dviasį. Taigi dažnai apie save galvoju labiau kaip apie kolektyvo atstovą spaudai, negu meno vadovą – galingą, su vienu balsu. Turiu galvoje, kad žymiai smagiau užsiimti su įvairove ir pasitikėti žmonėmis, kuriais aš dažniausiai pasitikiu. Tai puiku. Ir taip, aš sakysčiau, kad Directors' Fortnight yra gana gera sintezė mano praeitų dvidešimties metų.

MV: Mano antras klausimas buvo, kaip jūs apibūdintumėte Directors' Fortnight tapatumą, jūs labai puikiai tai palietėte. Bet galbūt yra kažkas, ką norėtumėte pridurti?

D6: Jo kilmė turi būti siejama su Directors' Fortnight istorija. Jis pradėtas 1969 m. Tai nėra atsitiktinė data, festivalio pradžia siejama su momentu, kada pasikeitė istorija. Tuo metu festivalyje vyko atranka, žinote, lyg kokiose Olimpinėse žaidynėse ar nacionalinėse mugėse. Šalys rodė savo filmus, nebuvo atrankos prieigos ir buvo apdovanojimai. Directors' Fortnight pradėtas tada, kai Kanų kino festivalis 1968 m. buvo atšauktas. Ir jis gimė kaip visiškai apverstas vaizdas – režisierių kolektyvas atrinkinėjo filmus ir nedavė apdovanojimų. Taigi, darė visiškai priešingai arba pritaikė visiškai opozicinę prieigą. Darydami tai, žinoma, pripažino ir atpažino ištisas kartas režisierių, kurie, pavadinkime, buvo marginalizuoti lyginant su didžiaisiais nacionalinės produkcijos monstrais. Šie režisieriai buvo įgalinti tais metais, pavyzdžiui, režisierius, kuris tikrai įkūnijo Fortnight požiūrį ir buvo tarp atrinktų tais metais, yra Werneris Hercogas. Jis buvo sukūręs keturis filmus ir aš galvoju, kad be Fortnight jo karjera būtų buvusi kitokia. Jo „The Dwarfs“, parodytas Fortnight 70-aisiais, yra filmas, kuris iki šiol mane persekioja. Galite įsivaizduoti, kokį poveikį jis turėjo 70-aisiais. Ir taip, man tai simboliška, kad šis filmas nebūtų egzistavęs Kanuose be Fortnight. Taigi tai tokia prieiga, kurią mes reprodukuojame ar stengiamės išlaikyti, nes man tame yra kažkas susijusio su Fortnight kilme ir prasme pristatyti Kanų aplinkoje. Ir, žinoma, tai turi prisitaikyti, turiu galvoje, 1970-ieji ne 2020-ieji, tai visiškai kitoks pasaulis. Ir taip pat manau, kad Fortnight gali prisidėti prie kino vystymosi istorijos. Aš sveriu savo žodžius tai sakdamas, bet Fortnight veiksmai ir pristatyti filmai yra įdomus dalykas, nes nėra apie gryną kino vertę, kuri, žinoma, yra kiekvieno sinefilo širdyje, bet Fortnight stipriai prisidėjo prie kino kalbos evoliucijos, o būnant Kanų kontekste ir aplinkoje, kuri paremta tam tikra kino rinka, atskleidė taip vadinamų radikalių filmų ekonominį potencialą. Nes filmai, kurie buvo pristatyti Fortnight tais metais, galėjo pasinaudoti pirkėjų ir platintojų iš viso pasaulio buvimu, kurie atvyko ir pamatė filmus, parodytus Fortnight. Rodydami susidomėjimą tokiais filmais, pradėję juos pirkti, jie parodė, kad šie filmai yra verti būti rinkoje, ko beveik niekas negalėjo įtarti. Tai yra dinamika, į kurią

aš tikrai fokusuojusi ir norisi pasakyti, kad ką mes galime padaryti 2020-aisiais, tai būti tokiais pat prasmingais, kaip Fortnite buvo pradžioje atsižvelgiant į šiuolaikinius suvaržymus, kurie yra visiškai kitokie. Scena yra visiškai kitokia. Yra kažkas toje dinamikoje, kuria aš labai domiuosi ir kurią esu suinteresuotas tęsti. Vienok, surenkant meninę vertę, vizijos unikalumą ir rinkos potencialą. Ir visi šie trys elementais, sujungti labai skirtinguose lygmenyse, yra dažnai tie trys dalykai, apie kuriuos mes galvojame, kai galvojame, kaip prasmingai tai daryti. Nes jeigu nueini į labai radikalią pusę, prarandi ekonominę vertę ir nebetenki prasmės. Galbūt gauni medalį kaip programos sudarytojas, bet tai nėra apie tai, tai ne apie mus, bet apie buvimą prasmingais. Ir prasmingais visiems. Taigi, kad ir kokia radikali šalis, filmas turi turėti didelį medijos patrauklumo dalyką tam, kad viskas turėtų prasmę. Toks postūmis bendram balansui vieno filmo ar visos atrankos atžvilgiu, ši idėja bendro balanso yra tikrai paslėptas gidas ir tai labai sunku apibūdinti, nes tai kinta iš metų į metus. Tai yra dalykas, kurį stengiamės tęsti, turėti galvoje, kai žiūrime ir atrenkame filmus. Yra daugybė filmų, kuriuos mes asmeniškai absoliučiai mėgstame kaip grynai sinefilai ir tuo pačiu mes visiškai sutinkame, kad būtų neprasminga juos rodyti šioje specifinėje platformoje. Taigi tai yra tarsi toks pratimas.

MV: Kadangi jūs turite tokią įvairialypę patirtį, man būtų labai įdomu sužinoti jūsų požiūrį į ribas ir ar jos yra trinamos skirtingose kino formose: dokumentikoje, fikcijoje, eksperimentiniame ar animaciniame? Koks jūsų požiūris į tai?

D6: Tiesą pasakius, visi renginiai, kuriuose dirbau, išskyrus dokumentinio kino arba labai stipriai save identifikuojančius kaip dokumentinio kino renginius, pavyzdžiui, kaip Visions du Reel, tuo metu, bet, viskas vystosi tuo pačiu metu... Taigi, FIDMarseille, nors buvo laikomas dokumentinių filmų festivalis, buvo vienas iš pirmųjų, įtraukiantis, provokuojantis ir imantis fikciją. Pradedant nuo to, aš galvoju, kad viskas pajudėjo ir tapo labiau taku. Taigi, aš buvau edukotas tokiu būdu, kad viskam reikia priskirti etiketę, tačiau mano požiūris perėjo į tai, kad nuo visko etiketės reikia nuplėšti, jos man nebereikšmingos. Vienintelis dalykas, kurį galiu pripažinti, yra dažnai tam tikras žanras, nors man nepatinka į tai žiūrėti kaip į žanrą, bet turint galvoje institucinius terminus ir kalbant apie ekonominius skirtumus – tai išlieka. Taigi aš pripažįstu tai. Tai, kad, pavyzdžiui, kurti animacinį filmą yra visiškai kas kita negu kurti vaidybinį kiną. Net jeigu dienos pabaigoje jie pasiekia mane kaip programos sudarytoją ir aš nedarau skirtumo, net ir negaliu jo daryti. Visi filmai mums prieš akis yra judantis vaizdas, o tai yra bendras visų filmų bruožas. Taigi mes tikrai stengiamės pradėti nuo šio esminio elemento, kad tai yra judantis vaizdas, kuris mus žavi, ir mes to laikomės. Tuomet, žinoma,

mes suprantame kad ekonomikos yra visiškai skirtingos ir tai modifikuoja mūsų lūkesčius, kiekvieno filmo tikslus ir poreikius, mes esame pasiruošę prie to prisitaikyti. Ir taip pat auditorija yra edukuota tokiu būdu, kad jie stengiasi tarsi surūšiuoti, padėti: animaciją į vieną pusę, dokumentiką į kitą pusę. Mūsų misija yra, žinoma, būti *troublemaker* 'iais visame šitame. Negali būti viskas per daug taisyklinga, žymiai įdomiau, kai viskas susimaišę. Kai tu žiūri animacinį filmą ir iš tikrųjų tu turi fikcinę prieigą ar dokumentinę prieigą ir viskas yra susimaišę kartu, ir tu nežinai, į ką tu žiūri kalbant apie etiketę, bet žinai, kad tai tave žavi ir traukia. Tai yra tai, su kuo mes pasiliegame. Mes dirbame trindami visas ribas, kalbant apie estetinę percepciją, kuomet pripažįstame faktą, kad skirtingos formos turi skirtingus poreikius. Bet praeitais metais, pavyzdžiui, mes daug eksperimentavome, pavyzdžiui, su trumpametražiais filmais Fortnite programos sudaryme. Trumpi filmai man yra tiesiog filmai, kai kurie iš jų bene nuostabiau modernių kūrinių šiuolaikiniame kine pavyzdžiai, kurie trumpesni nei 60 minučių. Taigi, žinote, A klasės festivalyje vyrauja mąstymas, kad trumpi filmai yra jaunų režisierių arba režisierių, kurie tuoju darys ilgą metrą ir kad tai yra tam tikras perėjimas. Aš esu alergiškas tokiai perspektyvai. Ir aš tikrai manau, kad yra didūs menininkai šiuolaikiniame kine, kurie daro gražius trumpametražius filmus su kūrybiniu tankumu, kas neturi nieko bendro su ilgametražiu kinu ar kuo nors kitu. Mes suprogramavome, pavyzdžiui, vieną sesiją 37 minučių filmui, t. y. visa sesija tik tam vienam filmui. Tai buvo Luca Guadagnino filmas, ir tai buvo pirmas kartas, kai Guadagnino buvo Kanuose. Aš negaliu atsiminti, kas būtų daręs ką nors panašaus – vieno trumpo filmo sesiją pirmą savaitę Kanuose. Niekada to nebuvo. Susirinko pilna salė žiurovų, visi labai smalsūs. Filmas buvo kontraversiškas, kilo didelės diskusijos, ir mes buvome dėl to labai laimingi. Kitas pavyzdys su trumpametražiais filmais – mes nutarėme programuoti ne paskutinėmis festivalio dienomis, bet įdėti į šerdį, padaryti sesiją pirmą sekmadienį, šią didelę ir svarbią dieną, kai *slotas* yra ambicingas. Tai būdas pasakyti, kad šie filmai ir jų autoriai nėra marginalūs, jie yra kūrėjai. Ir tarp jų buvo visokių žanrų – animacija, kuri nuėjo į Annecy, ir kiti filmai, kurie apkeliavo pasaulį. Tai buvo smagu – įvyko programavimo eksperimentas, buvo įdomu pažiūrėti į specifinę Kanų kino festivalio dinamiką, nes kiekvienas festivalis turi savo dinamiką, kaip tai būtų priimta. Tai buvo fantastiška. Aš tikrai pasimėgavau ir režisieriai taip pat, kas yra svarbiausia. Taigi taip, turiu galvoje, aš galvoju, kad Fortnite, grįžtant prie jūsų klausimo, mūsų užsibrėžtas tikslas yra reprezentuoti teritoriją, kuri turi eksperimentuoti su dalykais ten, ką galėtume įvardinti kaip reliatyviai daugiau klasikine savi-reprodukuojančios prieigos aplinka. Ir atverti kitą erdvę oficialioje selekcijoje. Mano manymu, idėja yra toliau eksperimentuoti be reproduktivimo to, kas buvo praityje. Bandant kiekvienais metais atrasti tai, kas eina šia linkme.

MV: O kokia jūsų nuomonė apie terminą „hibridinis kinas“? Ar jūs sutiktumėte su jo vartojimu?

D6: Tai praktiškas terminas, aš galiu su juo sutikti priklausant nuo konteksto, t. y. jei jis skirtas supratimui ar identifikavimui didelės apimties praktikų tam, kad išlaikytų tolesnę diskusijos eigą. Moksliskumu šio termino aš visiškai abejoju, tai tikrai miglotas žodis ir man truputį jo per daug. Miglotas ta prasme, kad tam tikru aspektu visi filmai gali būti apibūdinti kaip hibridiniai. Jis gal ir turi prasmę laikais, kai mes jį vartojame, bet jis absoliučios neturi prasmės man. Nes situacija, kurioje gali vartoti jį tinkamai, labai santykinė. Bet aš nesu prieš jį. Aš galvoju, kad kartais jis išnaudojamas arba kartais tiesiog madinga sakyti taip. Hibridinis nebūtinai reiškia modernų ir gerą šiuolaikinį kino kūrimą. Tai tiesiog būdas. Ir taip pat tas pats žodis, ateinantis iš fikcinio pasaulio reiškia vieną, iš dokumentinio pasaulio – visiškai ką kitą. Taigi tai tikrai žodis, kuris keičia prasmę priklausomai nuo konteksto.

MV: O kaip jūs jį apibrėžtumėte, jei jums reikėtų apibrėžti, kaip jūs suprantate, kuomet sakote, kad pripažįstate ir matote praktišką vartojimą. Tai kaip jūs šį terminą suprantate ir apibrėžiate?

D6: Kaip jau sakiau, aš suprantu jį skirtingai, priklausomai nuo to, kas jį vartoja. Aš pats nevartuju, pavyzdžiui. Kai kalbu apie filmus, kurie yra hibridiniai savo kilme, turiu galvoje, tiesiog būdami filmais, jeigu eini iki šerdies, tai yra tam tikra meninė praktika. Nėra tokio dalyko kaip grynas kinas, kuris būtų opozicijoje su hibridu, todėl man visi filmai yra hibridiniai iki tam tikro masto. Jeigu dokumentinių filmų kontekste kalbuosi su žmonėmis apie hibridinius filmus, aš galiu prisitaikyti šį terminą trumpam, prisijungti prie diskusijos, priimti tai, kuo jis joje yra, neblokaujant žodžio ir nestabdant pokalbio. Diskutuokime, svarbiausia yra diskusija. Aš neturiu integralisto ar fundamentalisto prieigos nenaudoti žodžio hibridinis. Bet aš matau jį kaip mokliškai netikslų.

MV: Galbūt trumpai pasakysiu, kodėl aš klausiu šio klausimu, nes man įdomu, kaip šis terminas atsirado apie 2010 m. ar 2015 m., nes tuo metu ryškėjo gana nemenki pokyčiai, vykstantys dokumentinių filmų festivaliuose ir dokumentinio kino kalboje. Ir tuomet staiga šis žodis pasirodė kaip bandantis užčiuopti kažką, kas tuo metu vyksta dokumentikos lauke. Po to jis kiek nuslobo, nes turbūt sutikčiau su jumis, jis nebuvo pakankamai specifiškas, ir buvo per daug miglotas ir ne toks tikslus. Bet ar jūs sutiktumėte, kad tais metais vyko tam tikri pokyčiai

ir galbūt mums reikėjo tuo metu tokio termino, kad galėtume lengviau komunikuoti tarp kino kritikų, programų sudarytojų ir kino kūrėjų?

D6: Aš galiu kalbėti apie savo asmeninę patirtį, kuomet aš pirmą kartą aptikau ir vis dažniau pradėjau girdėti šį terminą. Prisimenu konkrečiai, tai buvo 2007 m., kai FIDMarseille rodė Raya Martin filmą „Autohistoria“ pagrindinėje konkursinėje programoje. Aš tuo metu nedirbau FIDMarseille, tiesiog vykau kaip programos sudarytojas, dirbau Cinema du Reel, kuris turėjo visiškai kitokią prieigą, ne visai tokią pat, sakykime. Taip pat ir kitokią tradiciją, kuri paradoksaliai turėjo gana artimas šaknis kaip ir FIDMarseille, jis buvo įkurtas Jeano Roucho Cinema du Reel, ir galite aiškiai suprasti, apie ką mes kalbame. Tais metais aš dar turėjau struktūruotą idėją apie žanrus, apie pavadinimus, taip pat estetinę ir etinę prieigą į kino kūrimą ir dokumentiką specifiskai, ir aš pamenu, buvau sutrikdytas fakto, kad buvo įdėtas vaidybinis kinas lyginant su dokumentika, bet tai buvo ypatingos rūšies fikcija. Tai turėjo aiškias šaknis dokumentikoje arba dokumentinėje medžiagoje, kuri mano percepcijoje padarė vystymąsi ir, taip sakant, mes pripažinome, kad viskas yra sukonstruota. Kas tikrai mane domina, tai labiau tiesos percepcija nei taip vadinama dokumentinė patikrinta tiesa. Ir faktas, kad ten buvo ratas prieigų miksavimo, tas materialumas su labai atviro mąstymo prieiga, kalbant apie miksavimą tokių skirtingos kilmės elementų kaip dokumentika ir fikcija, kas būdinga menininkų filmuose. Meno pasaulyje tai atėjo natūraliai – maišyti dokumentikos elementus dėl gana prastų mašinų, prie kurių vizualiųjų menų kūrėjai turėjo prieigą, bet su tuo filmuose išliko dokumentinė tiesa. Ir tuo pačiu sugretinimo ratas arba tame materialume išradimas ko nors, kas buvo absoliučiai vizionieriška ir ką galėtume vadinti fikcija. Taigi aš tam tikra prasme pradėjau galvoti apie šios kalbos evoliuciją visiškai kitu būdu ir prisimenu, kad tai metais atsirado pokytis mano mąstyme apie dokumentikos ir fikcijos ir visokių tipų hibridus, mes galime juos vadinti hibridais. Turiu galvoje, kad ten yra tam tikras filmo dekontekstualizavimas, ta hibridizacija tikrai yra begalinė, mes su ja galime eiti tolyn ir tolyn, netgi rodymas filmo kitokiame kontekste gali jį hibridizuoti. Tai netgi nepriklauso filmui, tai kažkas... Ir tai labai įdomu, nes labai sudėtinga kurti tam teoriją, todėl, kad tai nuolat kinta. Bet galų gale tai buvo dalykas, kurį aš išgirdau, pradėjau girdėti maždaug tais metais, ir prisitaikiau ypač dokumentinio kino kūrime, dokumentinio kino pasaulyje, bet tai iškart prarado man bet kokią prasmę kai tai buvo įtraukta į žymiai labiau komercializuotą požiūrį, netgi dokumentiniame kino kūrime, naudojant aktorius. Čia pavyzdys, kad neįmanoma atrasti aiškaus apibrėžimo, nes netgi tais metais tai pradėjo labai greitai keistis. Tais metais kalbėti apie hibridinius filmus FIDMarselyje, IDFA'oje, Cinema du Reel ar Berlinalės „Forume“ galėjo reikšti absoliučiai skirtingus dalykus. Tai sujudindavo

visiškai skirtingus dalykus. Taigi tai, ką aš turiu galvoje, buvo labai sudėtinga naudoti, nes tai tikrai aktyvuodavo skirtingus žinojimus labai skirtingo kino pobūdžio, atsižvelgiant į žmogų, kuris kalba.

MV: Ir ar jūs matytumėte, nes jūs paminėjote ir tai yra labai įdomu, kad tai susiję su menininkų filmais ir galbūt, ką aš pastebėjau, taip pat ir savo tyrime, kad menininkų filmai ėmė atsirasti vis labiau dokumentinių filmų festivaliuose ir nežinau, ar jūs sutiksite su tuo, bet jeigu sutinkate, ar jums atrodo, kad tai kaip nors keičia ar veikia kino industriją?

D6: Ne.

MV: Kodėl?

D6: Ne ta prasme, kad mes dirbame visiškai skirtingoje ekonominėje skalėje, turiu galvoje, jei jūs klausiate manęs, ar tai daro įtaką kalbant apie kino kalbos vystymosi skatinimą, aš galiu įsivaizduoti, kad taip, bet jeigu kalbame absoliučiais terminais apie kino pasaulį, aš nemanau, spėju, jog didžioji dalis ledkalnio net nepastebėjo, kad tai įvyko. Tai tikrai yra kažkas, kas priklauso santykinai patikimai bendruomenei, turiu galvoje, tokio tipo refleksija. Taigi aš neturiu, aš negalvoju, kad tai turi didžiulį poveikį absoliučiu būdu, bet aš tikrai manau, kad tai turėjo labai didelį poveikį santykinai mažai bendruomenei kino pasaulyje, turinčiai gilesnio pobūdžio refleksiją apie pačius vaizdus ir, žinoma, įtraukiant ir didelį skaičių kino režisierių, daugybę programierių, festivalių direktorių, žmonių, kurie prisiliečia ir rūpinasi šiais dalykais. Bet visgi, turiu galvoje, net ir festivalių pasaulyje tai nėra, sakykime, *mainstream* 'as, tai patikima sritis, kuri yra dalis profesijos. Taigi nesakyčiau, kad yra didžiulė įtaka. Didysis kino pasaulis žiūri kitur. Ir su tam tikromis didelėmis išimtimis, yra ten labai labai svarbių menininkų, kurie turėjo priėjimą prie didelės produkcijos, kaip Steve McQueen, pavyzdžiui, arba Shirin Neshat. Jie yra labai įdomūs pavyzdžiai menininkų, kurie galbūt pradėjo nuo rankomis-darymo prieigos į kiną ir sugebėjo gauti didelės skalės biudžetus ilgametražiams filmams, bet šie yra sėkmingi pavyzdžiai. Turiu galvoje, jų nėra tiek daug, gerai, Matthew Barney, yra keletas, gali juos suskaičiuoti ant vienos rankos pirštų. Taigi nevadinčiau to didele įtaka. Vadinčiau tai laimingos pabaigos, sėkmingomis istorijomis. Man vis dar patinka, ką jie darė anksčiau. Ir man tikrai patinka idėja, kad vyksta evoliucija ir industrija patiki tokiomis patirtimis ir profiliais, bet visgi galima matyti labai didelį skirtumą tarp ankstyvųjų Steve

McQueeno kino darbų ir „Twelve Years a Slave“. Taigi tai labai skirtinga, bet vis dar labai įdomu, man tai labai įdomu, bet tai maža.

MV: Tai buvo paskutinis mano klausimas, labai ačiū už pokalbį.

Interviu su Vilma Levickaite

Interviu numeris: 7

Informantas: Moteris

Profesija: festivalio direktorė

Festivalis: Vilniaus dokumentinių filmų festivalis

Gyvenamoji vietovė: Vilnius, Lietuva

Tyrėjas: Mantė Valiūnaitė

Apklaustos vieta: Vilnius

Interviu data: 2022-03-15

Interviu trukmė: 46 min 17 s

MV: Gal galėtum trumpai papasakoti, kaip prasidėjo tavo darbas kino sferoje ir kaip klostėsi karjera?

D7: Kryptis pradėjo ryškėti studijuojant su Goda UNESCO katedroje VDA 2002–2004 m., nes, kai įstojome į kultūros vadybą, buvo labai skirtingi žmonės su skirtingais interesais. Kadangi studijos buvo trumpos ir intensyvios, dėstytojai bandė mus skatinti imtis praktikos skirtingose kultūrinėse iniciatyvose, ne tik teoriškai mokytis, bet daryti. Pabandėme įvairių patirčių, bet didžiausią įtaką padarė Živilės Pipinytės paskaitos VDA, ji dėstė kino istoriją. Pipinytė buvo labai svarbi asmenybė šitame pasirinkime. Mes su Goda sugalvojome, kad darysime kino projektus. Ir sutapo, kad „Skalviją“ perėmė kiti žmonės, nes kino teatras buvo labai *nustekentas*, bet vis dar funkcionavo. Ir Živilė Pipinytė su Sonata Žalneravičiūtė ėmėsi vadovauti. Kadangi jos atėjo kaip į baltą lapą, niekas nebuvo padaryta, tai jos pradėjo kurti visokias programas. Buvo terpė, kur jaunimas galėjo realizuoti savo iniciatyvas. Mes atėjome čia su savo diplominiu darbu „Dogma film festival“, bet idėja buvo Pipinytės. Yra tokia dogma, įdomi koncepcija. Tai buvo mūsų ryškus startas. Dar po to su kita kolege Lina Užkuraityte padarėme vaikų ir jaunimo festivalį, nes tuo metu kino iniciatyvų beveik nebuvo. Buvo jau „Kino pavasaris“, dar institutai darė savo kino programas, bet daugiau tokių festivalių ar iniciatyvų nebuvo, kad būtų profesionalų iš kino industrijos, kurie darytų tęstinius renginius. Mes su Goda šliejomės prie „Skalvijos“ kaip erdvės, kur galima daryti projektus. Ir tada atsirado ryški kino edukacijos kryptis, mes pradėjome tuo labai domėtis. VDFF iniciatyva buvo Pipinytės viena iš idėjų ar projektų, kurie užgimė joms atėjus vadovauti. Aš padėjau nuo pat

pradžią – kontaktavau su teisių turėtojais, tokią techninę dalį dariau. Ir taip iki šiol, tik dabar kitą darbą darau.

MV: O kada tapai VDFF ir „Skalvijos“ vadove – tuo pačiu metu?

D7: Su VDFF niekada nebuvo taip, kad būtų labai išskirta: čia vadovas, čia programos sudarytojas, čia koordinatorius. Jis visada buvo ir dabar yra labai bendras darbas. Daug žmonių programą sudarinėja, vėliau tie patys žmonės ir koordinuoja. Darbų pasiskirstymai yra kitokie nei kituose festivaliuose. „Skalvijos“ direktore tapau 2008 m., su tomis visomis bendromis atsakomybėmis atėjo ir VDFF, nes tai vienas iš tęstinių projektų. Savęs kaip vadovės niekada neidentifikavau. Gal prisiimdavau bendrą atsakomybę, bet šiaip tai yra bendras darbas. Dabar bus 19-as VDFF. 2003 m. nuo magistro studijų nedarbiau su kinu trejus metus, bet vis tiek su Goda dariau kino edukacijos projektus. Turėjome savo įmonę „Vaizdų kultūros centras“, ir darėme tuos projektus. Didžiąja dalimi jie vykdavo „Skalvijoje“. O „Dogmos festivalis“ buvo vieną kartą. Buvo tarptautinė dogmos programa ir lietuviškų filmų konkursas, tik, deja, nėra tų filmų išlikusių.

Pagrindiniai žmonės VDFF buvo du: aš ir Sonata Žalneravičiūtė. Pipinytė buvo tik pačioje pradžioje. Iš pradžių kokius tris metus aš buvau tik koordinatorė. Į jas abi geriausia kreiptis. Sonata bus toks kapitalinis žmogus. 2006–2007 m. – toks tamsus miškas, nes tuo metu vadovavo Greta Akcijonaitė, ji dalyvavo VDFF.

MV: Kaip apibūdintum savo festivalio tapatumą?

D7: Per 19 metų labai skirtingai reikėjo pateisinti šito festivalio poreikį. Dabar yra visai kiti laikai. Živilė tau pasakytų tiksliau, bet tiesiog tada repertuare dokumentinio kino buvo labai mažai. Ir supratimas apie dokumentinį kiną buvo toks kuklus, kad turbūt kokie 99% žmonių nesuprasdavo skirtumo tarp televizinio reportažo ir meno kūrinio. Tokioj dykumoj yra viena daryti festivalį. Bet žinant Živilę, ji jau tada norėjo rodyti ryškius autorius – Lozinskius, Philibertą. Bet daugiau niuansų apie koncepcijos pradžią aš nežinau. Dabar, kai yra tiek daug festivalių, įvairių renginių, panašių į VDFF, tas pats „Nepatogus kinas“, kur mes iš pradžių galvojome, kad skiriasi nuo mūsų tuo, kad jiems yra svarbiausia tema, dabar jau ir jiems svarbu ir forma, ir kino meniškumas. Tada mes vėl pradėjome prisišlieti vieni prie kitų. Kitas dalykas yra pačio dokumentinio kino pozicijos sustiprėjimas, nes jeigu anksčiau dokumentinis kinas

niekada nebūdavo pagrindinių festivalių pagrindinėse konkursinėse programose ir nelaimėdavo prizų, tai dabar jau ir jie pretenduoja į pagrindinius prizus. Tada tai būdavo vis tiek paraštėse ar atskirose programose. Aišku, tai galbūt susiję su tuo hibridiškėjimu, ribų tarp meno sričių, kino formų, kino žanrų tyrinimusi. Dabar, jei pasižiūrime, pavyzdžiui, Berlinkalėje nebėra vaidybinio ar dokumentinio kinas, bet yra dokumentinė forma. Tai reiškia, bandoma nueiti nuo to skirstymo, nors formaliai jis, aišku, dar egzistuoja. Turint omenyje tuos du polius, tame procese visą laiką būdavo apmąstymų. Bet nuo pat pradžių mes norėjome rodyti kūrybinę dokumentiką, autorinę dokumentiką. Dabar jau būna diskusijų dėl terminų. Gediminas Kukta parašė komentarą per praėjusį festivalį: „Nematau aš čia pas jus programoje autorinės dokumentikos“. Tai buvo viešas straipsnis ar dalis jo. Nes turbūt mes skirtingais laikotarpiais aprašymuose skirtingai rašydavome. Autorinė dokumentika, meninė dokumentika, kūrybinė dokumentika – ir jie visi turi truputį kitą reikšmę. Ir dabar jau mes mažiau rašome autorinę dokumentiką, nes jos sunku rasti – tų autorių. Būna pas mus retrospektyvų, kurios užduoda autorinės dokumentikos natą. Bet kalbant apie pagrindinę programą, autorinės dokumentikos jau sunku rasti. Kūrybinė dokumentika – mažiau įpareigojantis terminas, bet vis tiek mes to siekiame. Jis pradėjo apskritai kvestionuoti, ar yra tos autorinės dokumentikos festivalyje, bet vis tiek mes esame tame areale, toje dokumentikos kaip meno zonoje.

MV: Kokią įtaką jūsų kuratorinei veiklai turi auditorija ir jos supratimas? Ar auditorija yra kriterijus?

D7: Taip, tai yra kriterijus. Apskritai darbas „Skalvijoje“ yra toks ping-pongas. Turi tikslą – kad formuotų auditoriją, augintų jos poreikį kitokiam turiniui, bet kai tu parodai tą kitokį turinį, ta auditorija nebūtinai tave atliepia. Ir tada nesupranti, ar tu jos iki galo neužauginai, ar vis vien ji turi tam tikrus kriterijus arba tam tikrus filmus, su kuriais ji tapatinasi. Nėra taip, kad mes sakome, būtinai reikia pažiūrėti šį filmą ir mes pasitikime 150% – tai neveikia, vis tiek turi būti kažkoks rezonansas, mes nežinome, čia jau kažkokia paslaptis yra.

MV: „Skalvijos“ ir VDFF auditorijas tu matai analogiškai, t. y. jos persidengia?

D7: Taip, analogiškai. Taip, VDFF yra specifiškiau, nišišiau, bet panašiai. Mes ir su klasika taip bandome atspėti ir kartais neatspėjam, taip ir su VDFF, bet aišku, tai dar specifiškiau. Nes dar mažiau žmonės eina į tą zoną, kurią mažiau pažįsta. Bet galvojam visa laiką. Jeigu mums labai patinka filmas, bet jis būna labai sunkios formos arba labai eksperimentinis, tada

rizikuojam ir jį paimam, ir jau tada dirbam, kad būtų tie 20 žmonių salėje. Bet iš tų režisierių, kurie atvažiuodavo į tuos seansus, mes supratome, kad visur yra taip pat, visur jie pamato tiek pat žmonių, kad tai normalu. Kai tu rodai labai specifišką dalyką, tai ir ateina nedaug žmonių, bet jie ateina labai tiksliai. Su VDFF filmais labai retai prašau name. Bet turime balansuoti, negalime vien tik tokius filmus dėti. Turime galvoti ir apie *žiūroviškesnį* formatą, ir tą darom. Mielas yra ir toks kinas, yra buvę labai gerų ir *žiūroviškų* filmų, bet jų taip pat sunku rasti. Mes susiduriame su problema, kad sunku rasti gerų filmų, jų nėra daug.

MV: Ar manai, kad tai gali būti dėl to, kad Lietuvoje yra labai daug kino renginių ir dėl to sunku rasti?

D7: Ir taip. Bet ir šiaip – pasaulis toks platus, tiek daug tų kūrėjų, galėtų būti ta pasiūla didesnė.

MV: Ir jūs renkatės iš jau egzistuojančių festivalių programų? Atrankos savo nedarote?

D7: Taip, tik iš egzistuojančių. Aišku, jeigu jie kažko nepamatė, tai ir mes jau nebepamatysime. Atrankos nedarome, nes tai žvėriškas darbas, reikėtų labai didelių resursų. Tai gali būti, kad kažkas kažkur praslysta, bet nemanau. Stebi tuos festivalius, tai matai, kad labai daug filmų atsikartoja.

MV: O iš kokių festivalių renkatės, kurie jums yra svarbiausi?

D7: Pagrindinis festivalis, kuris mums labiausiai patinka ir kurio laukiame – tai Visions du Reel. Bet užmetam akį ir į IDFA, Lepzigą, Berlinkalės „Forum“ programą. Kiekvienas programeris atneša savo prieigą ar renginį, kurį norėtų pažiūrėti. Tai atsirado Doc Lisboa, MOMA domėjomės. Jihlava, bet ji mums nelabai patinka.

MV: Anksčiau paminėjai, kad manai, jog trinasi ribos tarp vaidybinio, dokumentinio, animacinio ar eksperimentinio kino rūšių. Gal norėtum dar išplėsti tai.

D7: Aš manau, kad tarp visko trinasi. Kaip čia pasakyti, nemanau, kad ateityje viskas išsitrins ir liks tik hibridai. Manau, kad išliks daug dalykų grynose formose ir grynuose žanruose. Bet šalia to didėja srautas turinio, kuris ištrina ribas tarp sričių. Sakau, ne tik tarp kino formų, bet matau, kad daug mums patinkančių filmų ateina iš vizualiųjų menų. Patys autoriai ateina iš

galerijų, iš šiuolaikinio meno vaizdo instaliacijų. Tai manau, kad ir tarp meno sričių tas hibridiškumas vyksta, ir tai yra labai įdomus dalykas. Dar mes VR domimės ir manom, kad čia įdomi perspektyva, bet kol kas dar nelabai. Interaktyviaja dokumentika mes nelabai domimės, čia IDFA, žinau, kad turi tam programą. Reikėtų atskirai domėtis, labai sunku nemačius, nepatyrus, sunku susidaryti įspūdį. Jei VR tu kelis kartus pamatei, tai jau ir iš 2D galėsi suprasti, kaip tai galėtų atrodyti. Bet interaktyvią tik iš aprašymų gali turėti. VR auditorija visai kita – tai visai ne VDFF auditorija. Mes nebendradarbiaujame nei su VR kambariais ar žaidimų auditorija. Nežinau, kaip jie mus atranda. Pirmaisiais metais rodėme Ayashka, tai buvo labai didelis susidomėjimas, aišku, čia ne VDFF nuopelnas, o pačios temos ir psichodelikos temos populiarumo ir mados. Antraisiais metais padarėme keturių VR filmų programą – turėjome didesnę ambiciją, tai nebuvo tokio didelio susidomėjimo, bet vis tiek žmonės lankėsi. Kokie 70 žmonių, kurie atėjo, ir kurie nėra nei VDFF, nei Skalvijos auditorija, ir jie nesusidomėjo VDFF. Jiems tereikėjo virtualios realybės filmų. Yra žmonių, kurie specifiškai domisi pačia technologija. Bet kaip sujungti tas auditorijas, aš nežinau, čia įdomus klausimas.

MV: Ar sutiktumei su hibridinio kino sąvokos vartojimu?

D7: Mes nevartojame, bet sutikčiau, nes nežinau geresnių alternatyvų.

MV: Kaip pati apibrėžtum, kas tai yra?

D7: Tai yra filmas, kuris nėra grynas savo forma. Negali priskirti tik dokumentikai, tik animaciniam ar tik vaidybiniam. Tai vaidybinis, kuris imituoja dokumentinio kino rūšį, ir atvirkščiai. Vienas iš kito skolinasi skirtingas priemones dėl įvairių skirtingų sumanymų.

MV: Kadangi jau minėjai, kad pastebi tokio kino pagausėjimą, ar galėtumėte įvardyti datą, kada tokio kino buvo sukuriama daugiau ir jis tapo plačiau rodomas festivaliuose? Kada įžvelgtumėte pradžią šio intensyvėjimo?

D7: Nėra taip, kad daug metų aš tai stebiu, bet galvoju, gal bus kokie penki metai. Grubiai nuo 2017 m. Atsimenu, kad tais metais, kai Berlyne buvo rodomas filmas „Kūdikių fabrikas“ (Motherland, 2017 m.), buvo kitas filmas – triptikas – visiškai jokio siužeto, bet rodomas Berlinalėje, žmonės jį žiūrėjo, bet daug kas išėjo, buvo dar abstraktesnis. Nuo to momento, kai aš pamačiau tokius abstrakčius filmus – jie nei mediatyviniai, gal konceptualūs – tada

supratau, kad kažkas tikrai vyksta. Šiais metais VDFF buvo Fern Silva „Kylanti uola“ iš tų abstrakčių filmų. Bet atėjo ŠMC žmonės, pažiūrėjo ir išėjo.

MV: Kaip šie filmai veikia kino industriją?

D7: Manau, kad veikia kūrybine prasme. Plėtros kūrybinių idėjų prasme. Kitų elementų nemanau, kad veikia, nes turbūt sunku labai finansavimą gauti tokiems filmams.

MV: Manai, nepalengvėjo, kai suintensyvėjo tokių filmų rodymas?

D7: Reikėtų prodiuserių klausti, bet mano nuomone, fondams vis tiek, kad ir mūsų LKC, reikia scenarijaus, apie ką, konkretaus plano dokumentinio kino. Kad ir, pavyzdžiui, to Silvos filmo, nežinau, kaip tokio filmo *treatments* turėtų skambėti. Šiuolaikiniame mene tai įprasta, galbūt jie ir aplikuoja į šiuolaikinio meno fondus. Bet kad dokumentika ir kinas laimi iš to, aš esu įsitikinusi. Kitaip užsistagnuotų viskas, o dabar yra daug pavyzdžių, kur žmonės gali inspiuotis.

MV: O festivalius? Nes pamenu pavyzdžius FIDmarseile ir Visions du Reel, kai jie atsisakė žodžio dokumentinis.

D7: Tai, manau, kad įvairovę veikia. Taip, taip. Gal jie išbraukia dėl korektiškumo, nes labai mažai bruožų dokumentinio kino, kurie lieka tuose filmuose. Viskas yra sukurta. Tik tiek, kad nufilmuoja tikrą žmogų kažką sakantį, o tada sumontuoja su besiveržiančia lava, tai tame kontakte jau yra autorinės idėjos.

MV: Ar galėtum įvardinti tokių kūrėjų ar filmų Lietuvoje?

D7: Žymiausias pavyzdys „Animus Animalis“, bet nežinau, ar čia yra hibridas, ar labai geras kūrybinės dokumentikos pavyzdys. Daugiau niekas neateina į galvą. Apskritai, pastaruoju metu dokumentikoje nerandu labai ryškių pavyzdžių. Dar Manto Kvedaravičiaus „Partenonas“, Gerdos Palušytės „Nevermore“. Ir Rugilės Barzdžiukaitės „Rūgštus miškas“, bet nežinau, ar jis labai geras konceptualus kūrinys, ar hibridas.

MV: Labai ačiū už pokalbį.

Interviu su Živile Pipinyte

Interviu numeris: 8

Informantas: Moteris

Profesija: festivalio įkūrėja

Festivalis: Vilniaus dokumentinių filmų festivalis

Gyvenamoji vietovė: Vilnius, Lietuva

Tyrėjas: Mantė Valiūnaitė

Apklaustos vieta: Vilnius

Interviu data: 2022-03-22

Interviu trukmė: 1 val. 19 min 57 s

M.V. Man atrodo, kad Lietuvoje atsiranda daugiau skirtingas formas jungiančių kūrėjų, negu jų buvo sovietmečiu arba jau po 90-ųjų.

D8: Sovietmečiu didžiausias baubas buvo formalizmas ir visur buvo stengiamasi atsisakyti to formos dominavimo. Bet autoriniame kine vis dėlto ta forma buvo sudedamoji saviraiškos dalis labiau, man atrodo. Kodėl aš taip sakau, nes lietuvių kūrėjai tais teoriniais formos dalykais nesidomėjo. Greičiau tai buvo iš praktikos, kažko pamatyto. Gal tie, kurie studijavo Maskvoje, labiau susidūrė su teoriniais aspektais. Akademijoje jų tikrai nebuvo. Ir Stonys, ir Matelis, ir kiti iš Šablevičiaus kurso, jie gi nebuvo matę lietuviškų filmų. Nes lietuviški filmai buvo neprieinami, juos parodydavo, ir viskas.

Bent jau mano galvoje „Skalvija“ atsirado todėl, kad reikėjo turėti vietą, kur būtų galima pasižiūrėti lietuviškus – senus, naujus, bet kokius – filmus. Nes tada ir video tų lietuviškų praktiškai nebuvo, ir interneto nebuvo. Užaugo keletas kartų, visiškai nesusidūrusių su lietuvišku kinu ir ypač su dokumentiniu.

Ir dėl to visą laiką rengdavome visokius teminius lietuviškų filmų rodymus. Sudariau vieną programą apie tai, kaip lietuviškame dokumentiniame kine rodomi išeiviai, kaip sportas rodomas. Kad praplėstume įsivaizdavimą apie tą lietuvių kiną. Kai pradėjau dirbti „Skalvijoje“, buvo 2000-ieji.

Užsienietiškę irgi buvo labai mažai. Aš faktiškai pradėjau šitą dokumentinį kiną rodyti, iš kur ir atsirado visos VDFF programos, nes vienerius metus dirbau Lietuvos televizijoje. Ten aš nuėjau su sąlyga, kad man leis daryti laidą apie dokumentinį kiną. Ir ten aš rodžiau Kossakovskio „Belovus“, Lozinskį, Sokurovo dokumentinius – visa tai, kas tuo metu buvo geriausio. Televizijoje dirbau 2000-aisiais. Mes ten nuėjom su Audroniu Liuga ir Rasa Paukštyte, ir visi trys po metų išėjom, nes neištvėrėm. „Šiaurės Atėnuose“ aš pristatydavau kiekvieną tų programų filmą. Pavyzdžiui, Giedrė Beinoriūtė yra pasakiusi, kad suprato, koks gali būti dokumentinis kinas iš tų filmų, rodytų televizijoje. Jie buvo rodomi vėlai vakare. Tai buvo geriausia, kas buvo dokumentiniam kine tuo metu, ir rodžiau būtent tuos netradicinius dokumentinius filmus.

M.V. Man įdomu pats ryšys rodymo ir kūrybos, nes tie filmai, kurie ėmė keistis, jie neatsirado iš niekur. Jie atsirado dėl to, kad pasikeitė rodymo situacija.

D8: Rodymo situacija buvo kraupi, bet tada mes pradėjome važinėti į festivalius. Ten kažką pamatydavai ir norėdavai, kad pamatytų kiti. Toks kvailas jausmas. Aš atsimenu, kad visus tuos filmus, kuriuos tada televizijoje pradėjau rodyti, buvau kažkur mačiusi.

M.V: O kada jūs pradėjote važinėti po festivalius?

D8: Po 1991 m. Pirmiausiai, į Berlyną. Visur važiuodavom, kur kviesdavo, o tada mus labai kviesdavo ir apmokėdavo kelionę ar viešbutį, ar dar kažką. Daug festivalių aplankydavom.

M.V: O į dokumentinio kino festivalius taip pat vykdavote, ar tuomet buvo populiariesni bendriniai festivaliai?

D8: Vieną kartą važiauvau į Niono festivalį, nes vienais metais rodė Lileikio „Olandų gatvė“, o kitais metais jau neatsimenu, tai buvau dvejuose Nione. Čia buvo dokumentinio. O tada važiuodavau dar į *Pyterį* „Paslanie čelaveku“, tada jis dar buvo geras, dabar jau toks nukvakes. Litvikovas tada dar buvo direktorius, ir tai buvo labai nauja ir labai įdomu. Į Kijivą, į „Molodist“ važiuodavau, ten būdavo labai gera programa. Tas, kuris dirbo Odesos festivalyje, labai domėdavosi dokumentiniu kinu. Į Krokuvą važiuodavom, Krokuvos festivalis visuomet būdavo labai geras. Aš atsimenu, ten pamačiau Kieslowskio dokumentinių filmų retrospektyvą.

Pamačiau ir užsinorėjau. Ir iš to gimė Kieslowskio retrospektyva „Skalvijoje“ 1997 m. „Skalvijoje“ įsidarbinau 2000-aisiais ar 2002-aisiais.

M.V: Kai įsidarbinot „Skalvijoje“, ar iš karto sumanėte ir festivalį daryti?

D8: Praėjo kažkiek laiko. Dar prieš tai mes padarėme Pavelo ir Marcelio Lozinskių retrospektyvą. O dar prieš tai mes su Audroniu Liuga darėme „Tinklų“ koncepciją. Ten buvo tik dokumentinis kinas. Pirmajame buvo atvažiavęs Greenaway'us. Vyko „Lietuvos“ kino teatre, bet pagrindinis veiksmas – Kintuose, paskui peržiūros buvo ir Klaipėdoje. Kadangi Jevdokimovas paprašė mūsų su Audroniu sudaryti programą ir festivalio koncepciją, tai mes ir kvietėmės visus tuos autorius. Tuomet ir susipažinau su Pawelu Lozinskiu, nes labai norėjau parodyti jo „Gimimo vietą“. Jis man tada sako: „Parodykit ir mano tėvo filmus“. O aš jau buvau rodžiusi Marcelio filmus televizijoje – ir „Visai gali atsitikti“, ir apie vienišą poetę. Kažkaip taip ir susiklostė, kad rodėme abiejų. Ir kadangi jau buvau rengusi Kieslowskio retrospektyvą, ir nebuvo jokių mobiliųjų nei interneto, tai sėdi prie telefono ir skambini. Ir tada jau mane žinojo Varšuvos dokumentinio kino studijos, užsimezgė kontaktai, nes kai tik pasakydavau, kad Kieslowskio rengiau, o jis neseniai buvo miręs, man atsidarydavo visos durys.

M.V: O kelintais metais jūs pradėjote VDFF?

D8: Aš jaučiau poreikį rodyti dokumentiką, bet atsirado „Kino pavasaris“, taip pat – Goethes institutas. Instituto vadovas buvo toks Martinas Welde, kuris labai domėjosi kinu ir duodavo mums, „Skalvijai“, visokių filmų, ir dokumentinių. Ir jis per renginį „Skalvijoje“ sako: „Yra „Kino pavasaris“, o rudenį galėtumėt daryti dokumentinio kino festivalį“. Faktiškai tie pirmieji festivaliai buvo tokie mainai su institutais – Goethes, Lenkų, Prancūzų. Jie patys buvo labiau suinteresuoti rodyti savo kultūrą. Kažką duodavo ministerija.

M.V: O „Kino pavasaris“ rodė dokumentiką?

D8: Pirmieji, man atrodo, ne. Pirmą katalogą, kurį darė Audronis, aš turiu. Pirmajam buvo Leo Caraxas ir lyg Claire Denis.

M.V: O VDFF 2003 m. ar 2004 m. įsikūrė?

D8: Man atrodo, 2003 m. Aš viską dėdavau į „7 meno dienas“. Pabandžiau atsidaryti tinklalapį, ten nuo 2002 m. jau yra suskaitmeninti laikraščiai. Galima spaudoje rasti apie pirmuosius VDFF viską.

M.V: Gal jūs galėtumėte apibūdinti, koks VDFF turėjo būti, koks jo tapatumas?

D8: To meto žodžiais aš neapibūdinsiu, bet man atrodė, kad pirmiausia toje koncepcijoje turėjo būti visa tai, kas vertingiausia pasaulyje. Ta dokumentika, kuri iš tikrųjų formos požiūriu yra įdomi. Antra, kokio nors klasiko arba labai gero dokumentininko retrospektyva. Trečia, turėjo būti visų per metus padarytų lietuviškų filmų peržiūra. Ir dar iš pradžių vienas iš svarbiausių elementų buvo noras rodyti latvių ir estų dokumentiką. Vienas iš VDFF įkvėpimo šaltinių buvo Rygoje vykstantis dokumentinio kino simpoziumas. Kliockinas surinkdavo pačius įdomiausius filmus iš tos post tarybinės erdvės, ką buvo galima surinkti – iš Rusijos, iš Baltijos šalių. O jie pradėjo dar sovietmečiu, tada kiekvienais metais būdavo vis kitos šalys. O paskui jau buvo tik Rygoje ir to ėmėsi Kliockinas, ten būdavo pranešimai, diskusijos. Dabar iš to viso atsirado „Art doc“ *festas*, kai jau Manskis persikėlė į Rygą. Manskis ten dalyvaudavo visada, kiek aš atsimenu. Vykdamas anksčiau Jūrmaloje jau ne sezono metu, svečiai atvykdavo iš Vokietijos, iš Lenkijos, iš Maskvos ir iš Baltijos šalių. Visi ten užsidarydavo ir būdavo. Konkursas buvo sumanytas Vilmos Baltijos šalių, kai jau aš nedirbau VDFF.

M.V.: O kiek jūs metų dirbote VDFF?

D8: Neatsimenu. Festivalis buvo „Skalvijos“ dalis, tai tada, kai išėjau iš „Skalvijos“, ir iš festivalių išėjau.

M.V: Tai esmių esmė festivalio buvo autorinė dokumentika?

D8: Įdomi dokumentika.

M.V: Įdomi dokumentika, tai galima sakyti – kūrybinė dokumentika.

D8: Nemėgstu to įvardinimo. Čia toks prisitaikymas, nes Vakaruose tokios dokumentikos nebuvo, ir kai jie susidūrė su tokia mase filmų, kuri vis didėjo, tada atsirado nei šis nei tas. Prancūzai apsieina be to termino.

M.V: O pas mus tuo metu ar reikėjo kažkokių papildomų įvardinimų, nes dokumentinis kinas buvo labai siaurai suprantamas.

D8: Ne, mes darėme dokumentinio kino festivalį ir rodėme tai, ką laikėme dokumentiniu kinu.

M.V: O kaip auditorija reagavo – ar ji augo, keitėsi?

D8: Pirmiausia, ją reikėjo iš naujo sugrąžinti į kino teatrus. Apskritai, reikėjo sugrąžinti. Bet kadangi auditorija dar atsiminė tuos eksperimentus, kurie buvo rodomi „Reto kino“ salėje. Kai aš dar dirbau Kino *prokate* (Lietuvos nuomojamo kino kontora, liaudiškai – *prokatas*), tai ten mūsų buvo toks skyrius, kuris lyg vadinosi „Kino reklamos ir metodikos“. Kadangi tai buvo vienas pastatas su Kino redakcija ir visi darbuotojai rinkdavosi pirmadieniais ir trečiadieniais į peržiūras, nes mes žiūrėdavom visus tuos filmus, kurie būdavo išleidžiami į ekranus. Buvo aišku, kad yra tokie filmai... Na, čia labai ilga istorija. Sovietų Sąjungoje labai daug buvo perkama filmų iš tų vadinamų liaudies demokratinių šalių: iš Rumunijos, iš Bulgarijos, iš Vengrijos, iš Lenkijos, iš Jugoslavijos buvo šiek tiek mažiau, nes jie kariavo. Bet visi tie filmai, dauguma, buvo autorinis kinas. Buvo Marta Meszaros ir jos „Įvaikinimas“, ir visa kita. Bet Sovietų Sąjungoje filmų rodymo galimybes apibūdindavo kopijų skaičius. Meszaros būdavo 16 kopijų, reiškia viena kopija vienai Respublikai plius Maskvai. Čia niekas, nes ta kopija labai greitai nusitrina. Buvo tam tikras standartas, kiek kartų tą kopiją gali parodyti. Užfiksudavai, kiek kartų prasukai juosta, ir viskas. Tokie filmai buvo labai nenaudingi *prokatui* – nei pinigų iš jų pasidarysi, nei kažką. Bet kai aš pradėjau dirbti tame skyriuje, buvo toks kontoros vadas jo pavaduotojas, kuris visus reikalus tvarkydavo. Neatsimenu, kokia jo tautybė, bet jo pavardė buvo Drug. Žodžiu, jo taktika buvo tokia, kad gauna Meszaros, gauna Jancso po vieną kopiją, siunčia ją į Šiaulius, kad nuvartytų ją ten po kaimus, po rajonus, buvo tokia žiedinė sistema. Bet kai aš pradėjau ten dirbti, Macaitis mane labai stumdavo: „Eik pas Drugą, prašyk, kad išleistų Vilniuje“. O aš kadangi buvau jauna ir pakankamai graži, tai eidavau pas jį pasipuošusi ir sakydavau: „Šitą filmą reikia palikti Vilniuje, mes parašysim apie jį visur. Leiskit bent jau parodyti ten, kur dokumentinius rodė, kur dabar yra bažnyčia reformatų, bent jau ten parodyti, ten gi rodė ir Bergmano „Žemuogių pievelę“. Pamažu pamažu jis suprato, kad čia visai geras dalykas, kad gal jis gali išsiskirti. Macaitis veikdavo tą vadą, su kuriuo kartu išgėrindavo ir pamažu pamažu mes į savo darbo planus įsirašėm tuos filmus, juos vadindavome tuomet retais filmais, kad pakeltume juos. Mes įsirašėm į savo darbo planus, kad reikia sukurti Retų filmų

salę, kur būtų galima rodyti filmus išskirtinei publikai ir visa kita. Kai suremontavo Helios, dar tada jis lyg Spalis vadinosi, prie Rotušės, ten atidarėme Retų filmų salę, kurioje buvo virš šimto vietų. Man pavyzdžiu buvo Naomo Kleimano Maskvos kino muziejus. Jis laikėsi sinematekos principo, kad seno filmo be pristatymo negalima paleisti. Programos buvo fantastiškos. Zviagintsevas visada interviu kartoja, kad jo kino mokykla buvo Kleimano muziejus. Mes sugalvojome, kad reikia daryti kažką panašaus. Tai pirmiausia mūsų reklaminis skyrius rengdavo tokią išplėstinę informaciją apie tuos filmus. Laikraščiai spausdindavo plius tuos filmus eidavo pristatinėti ir Macaitis, ir Valiulis. Dar ėjo savaitės ekranas, kur irgi eidavo informacija. Ir tam tikra publika susiformavo, nes pavyzdžiui, kai rodė „Amarcord“ toje salėje, tai stovėjo eilė gatvėje. Jau buvo tokia publika, kuri laukė Germano filmų. Kai prasidėjo 1985 m., perestroika, kai įvyko penktasis suvažiavimas, buvo nuspręsta išimti tuos filmus, kurie buvo padėti ant lentynos. Tie filmai buvo pradėti platinti per kontorą. Bet jie nebenorėjo jų platinti, nes ar žiūrovas eis į šešiasdešimtųjų metų Šepitko filmą. Smirnova išleido. Tada pradėjo juos iš naujo tiražuoti. Retų filmų salė pradėjo sukti po 1986 m. Brazaitis bijojo visko, jis neleido net daryti vengrų kino savaitės, nors ji buvo aprobuota Maskvos. Už kiną buvo atsakinga Simonavičienė, ir tas Brazaitis ją nugesino, faktiškai buvo galima atidaryti iliuziono filialią. Bet liko tik Retų filmų salė ir ten praktiškai buvo vien vaidybiniai filmai. Aš tardavausi, aš sudarinėjau tą programą, tai būdavo net taip, kad tu susitari su kažkuo iš ryto pasiimi iš traukinio stoties filmą, parodai savaitę ir toliau siunti į Rygą ar Taliną.

Paskui tie žmonės pradėjo eiti čia, į „Skalviją“. Tai buvo inteligentai, užaugę su Tarkovskio kultu. Iš dalies tai buvo ta pati auditorija, o vėliau pradėjo rasti ir jaunesnę auditoriją.

M.V: Kokios buvo pirmosios VDFF retrospektyvos?

D8: Aš dabar neatsimenu, bet mums tada labai svarbu buvo parodyti Roberto Verbos retrospektyvą. Čia susibūrė tokia grupelė *IT išnikų*, kurie darėme viską, kad tik tuos filmus išsaugotume ir parodytume. Iš to nieko neišėjo, bet išėjo Oginskaitės knyga, tai vis šioks toks rezultatas išliko. Kitais metais darėm Henriko Šablevičiaus retrospektyvą. Metų aš tikrai neprisimenu, bet tai mums buvo labai svarbu. Principas buvo – prikelti lietuvišką dokumentiką.

M.V: O jūs tuomet nejautėte, kad auditorijai reikia paaiškinti ar kažkaip reabilituoti, kas yra dokumentika kaip rūšis? Kuo ji skiriasi nuo televizinio reportažo?

D8: Tada jo nebuvo daug, tuomet ribos buvo aiškos. Visiems buvo aišku, kad tai ne kronika. Tada nebuvo tų filmų su inscenizacijomis.

M.V: O kada pradėjo darytis neaišku, kaip jums atrodo?

D8: Man atrodo, prieš kokius dešimt-penkiolika metų auditorijai, kai televizijose pasipylė masė imitacijų, kai atsirado kabelinės televizijos, visi Discovery kanalai. Tai tada jau atsirado toks visiškas nesuvokimas. Didžiausias faktorius čia yra televizijos visavalgiškumas, kad nori viską rodyti.

M.V: Ar jūs pati įvardintumėte, kad trinasi ribos tarp kino rūšių?

D8: Man tai atrodo, kad tai ne paskutiniu metu, bet labai logiška postmodernizmo pasekmė.

M.V: Tai čia nuo 90-ųjų tada galime pradėti?

D8: Daugmaž. Nes postmodernizmo aš matau ir ankstesniuose filmuose. Vėliau jau buvo įvardinta. Jei pasižiūrėtume, Sokurovo „Užtemimo dienos“ – filmas, kuriame jau yra visiškai hibridinių elementų, čia bus 1985-ieji galbūt. Jis darė ir dokumentinius, ir vaidybinius, ir čia jau galima matyti. Bet čia rusų. Vakaruose irgi buvo. Nes vis tiek Godard‘as, Markeris. Dar yra toks filmas, kurį Godard‘as ir Truffaut labai mėgo, kur berniukas išeina į atrakcionų pliažą. (aut. past. čia pasakoja apie „Little Fugitive“) Amerikoje kino istorija yra kita dokumentinio kino istorija, nebent dabar. Apie hibridiškumą galima dabar kalbėti, bet vis tiek tai buvo labai skirtingi keliai. Ten dominavo televizinė dokumentika. Čia nebent ketvirtajame dešimtmetyje dokumentika. Apie aukas pasaulinės krizės. Galų gale, tų momentų galima rasti 1939 m. Filme „Rūstybės kekės“ jau akivaizdi dokumentikos įtaka jaučiasi. Nes kai kurie kadrai jau imituoja dokumentiką, ten, kai įvažiuoja į tą stovyklą. Aš skaičiau kažkada kursą apie nenormatyvinį dokumentinį kiną, rasiu klausimus egzamino ir nuorodas filmų peržiūrų. Amerikos kine visgi daugiau eksperimentų buvo iki televizijos įsigalėjimo. Šiaip dokumentika televizijai 1955–1958 m. ir jau televizija formuoja dokumentiką. Europoje televizija įsigali vėliau ir tai yra didelė laimė.

M.V: Amerikiečių autoriams, tokiems kaip Mayslei ar Wisemanas, įtaką darė britai.

D8: Žinoma, pirmiausia Griersonas, ir jis visiems didžiulę įtaką darė. Wisemanas prancūzams. Bet Rytų šalims daugiausia įtakos darė olandai. Joris Ivensas, kadangi jis buvo sovietų draugas ir filmavo sovietuose, tai jo filmai visuomet buvo prieinami. Jis darė ir Sovietų Sąjungoje filmus, darė su sovietais. Aš dar jį mačiau gyvą Maskvoje, kai paskutinį filmą apie Kiniją pristatinėjo. Bet faktiškai iš Jorio Ivenso atsirado visa olandų dokumentinio kino mokykla, ir tarkim 60–70-aisiais olandiškų filmų ir sakysim 6–7 dešimtmečio vengriškų ir lenkiškų filmų, ir vokiškų net kai kurių, tai matosi labai didelis abipusis ryšys.

M.V: Kaip jums atrodo, ar reikia pavadinimo tiems filmams, kuriuose trinasi riba? Ar mums susišnekėjimui ar rašymui reikalingas koks nors terminas? Ar, pavyzdžiui, žiūrovams festivaliuose reikia kokio nors įvardinimo?

D8: Žiūrovai čia jau kitas klausimas, nes jie suprimityvėjo dabar. Tie tikri kino žiūrovai. Nes daugumai dabar reikia, kad būtų aišku ir suprantama. Anksčiau buvo labai svarbu jausti savo išskirtinumą, kai tu vaikštai, žiūri ir priklausai kažkokiai grupei. Kad tu supranti kažką kito. Tiesiog tuo metu tas dokumentinis kinas egzistavo labai įvairus. Nes visgi pavadinti tuo tradiciniu dokumentiniu kinu – tuos latviškus filmus, Seleckio filmus, estiškus filmus ar Vidugirio filmus...

M.V: Bet iš vaidybinio kino pusės niekada nekildavo abejonių, kad tai vaidybinis.

D8: Ne, ten nekildavo. Bet ir šitų man niekad nekildavo klausimas, kaip juos pavadinti. Nes dokumentinis kinas labai įvairus, ir tu arba priimi, arba nepriimi.

M.V: Tai netgi tokius filmus, kuriamus nuo 2010, kur daug menininkų pradeda kurti dokumentinį kiną...

D8: Tai čia jau kas kita, čia jau labai didelė videomeno įtaka, deja, labai bloga. Videomenas su kinu neturi nieko bendro, mano požiūriu.

M.V: Bet jei jau jie susikerta ir kažkas *gaunasi* iš to?

D8: Nieko *nesigauna*. Jūs pažiūrėkite tą filmą, kur VDFF prieš kelis metus buvo atidarytas, kur savo kaimynus filmavo, „Gustoniai gustoniuose“. Tai yra videomenas ir su kinu tai nieko

bendro neturi. Aš mažai tokių filmų žiūriu, nes vos išgirdus, kad tai videomenas, aš reaguojau, kad tai bus neprofesionalu. Nes videomenininkai nesupranta kino esmės.

M.V: O kokia ta kino esmė? Ko būtent jie nesupranta?

D8: Jie nesupranta to, ką Marcelis Lozinskis vadina sutirštinta tikrove, kad „dokumentinis kinas yra sutirštinta tikrovė“.

M.V: Jie per daug konstruoja?

D8: Jie nesupranta, kad dokumentiniame kine svarbiausia yra žmogus ir gyvenimas.

M.V: O jeigu, pavyzdžiui, gyvūnas?

D8: Arba gyvūnas, bet tai yra kas gyva. Dokumentiniame kine visada yra santykis su tikrove, o jie neturi to santykio. Jie ją bando savo galvoje perkurti. Vietoj to, kad įsižiūrėtų ir atrastų tai, ko visiškai nereikia perkūrinėti. Jie kuria filmus pagal koncepciją. Dokumentinis filmas pagal koncepciją, tai... Filmo koncepcija, be abejo, turi būti, bet ji atsiranda iš santykio su tikrove, o ne atvirkščiai. Ji atsiranda iš to, kad tu nori susisteminti tam tikrus teiginius, bet svarbiausia yra tikrovė.

M.V: Norėčiau pabaigai paklausti, kaip kino kultūrą ir dokumentinį kiną veikia tas suartėjimas su menininkais ir videomenu? Nes jo itin padaugėjo.

D8: Jo padaugėjo, bet jis yra žymiai paprastesnis. Jis nereikalauja labai didelių sugebėjimų. Jeigu kalbant apie lietuvių kiną, tai man atrodo, kad situacija yra apgailėtina. Pirmiausia dokumentinio, bet ir apskritai. Pažiūrėkit, filmai yra labai *nususe* temų prasme. Vienu metu filmai buvo tik apie menininkus ir kūrėjus. Kodėl jie dabar nebeskamba? Atsakymas labai paprastas: sovietmečiu ir anksčiau, kaip ir Vakaruose, kur dar svarbūs nuomonės formuotojai (Lenkijoje „Newsweek“, „Polytika“), palaikoma žiniasklaida, kuri formuoja nuomonę, tačiau pas mus nėra tokios žiniasklaidos, dabar nėra ir tos tradicijos, kad kažkas kokybiškai formuotų nuomonę.

M.V: O ji buvo?

D8: Buvo sovietmečiu, buvo „*Litmenis*“, nes nuomonės formavimas kilęs iš ilgametės inteligentijos tradicijos, kada inteligentas jaučia pareigą šviesti, kelti lygį. Sovietmečiu „Kultūros barai“ (ten beje Ozulas dirbo irgi) ir „*Litmenis*“ bandė formuoti tą visuomenės nuomonę. Buvo kino recenzijų, kurios tam tikra prasme prisidėjo, nes buvo svarbu ne tik kažką apie filmą parašyti, bet įterpti tokių minčių, kurias perskaitys tie, kurie suvokia Ezopo kalbą. Atsimenu, gaudavau komplimentų ne už tai, kad išanalizavau filmą, bet kad ten atsirasdavo tokios ir tokios frazės.

M.V: Kurių nebuvo galima sakyti?

D8: Taip, taip.

M.V: Kodėl jums atrodo, kad to dabar nebėra?

D8: Nebėra, nes dingo tokio autoriteto institucija. Ji daug kur dingo. Prancūzijoje dar yra BHL, bet visa kita... Bet tai jau praeito laiko dalykas. Nes nebėra tam vietos šitoj virtualioj tikrovėj. Autoritetui, kuriuo tu galėtum pasitikėti. Ir poreikio nebėra. Nes visi viską išmano. Grįžtant prie lietuviško kino, tai dabar tie portretai apie menininkus nieko nebereiškia.

M.V: O ką išskirtumėt iš tokių, kurie savo forma būtų išskirtiniai?

D8: Mano favoritas būtų „Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį“, nes jame yra viskas. Ir vėlesni Matelio geri, „Prieš parsikrendant į žemę“, bet apie dviratininkus jau tuščias.

M.V: O iš jaunosios kartos? Pavyzdžiui, „Animus Animalis“?

D8: Oi čia mano filmas favoritas. Čia jau intelektualus kinas. Ir visiškai naujas, ir visiškai netikėtas lietuvių kine. Visiškai laužantis visas tradicijas.

M.V: Apie šį būtinai rašysiu, ir apie „Rūgštų mišką“.

D8: „Rūgštus miškas“ man labiau yra ne kinas, o videomenas. Deja, jo silpnybė glūdi videomene. Per daug paprastas. Turbūt dėl to man videomenas nepatinka, nes paprasta, nėra

apie ką galvoti. Tiesiog yra seklu, nėra kur bristi gilyn. Pavyzdžiui, Stonio „Varpas“ – ten yra kur bristi. Ten ir taip gilų, bet yra kur bristi. Videomene per daug erdvės ir per daug seklumos, nes kol suformuoja kažką, tu jau viską žinai.

M.V: O Domanto Vildžiūno filmai?

D8: Tai labiau yra kronika. Na, viena, jis nebuvo profesionalas, jis toks mėgėjas. Jei kalbėti apie formos inovacijas, tai labai daug galėjo padaryti Algimantas Maceina. „Juoda dėžė“ iš tikrųjų aplenkia savo laiką. Ir dar apie kupranugarį jo buvo filmas. Jis bandė formuluoti. Jo santykis su tikrove lietuvių kinui nebuvo įprastas ir buvo labai įdomus. Be perdėto poetiškumo, jo filmai tikrai buvo įdomūs. Aš visada sakau ir sakysiu, kad lietuvių dokumentininkų bėda, kad jie nėra smalsūs. Dokumentininkas turi būti smalsus. Jis turi matyti tą tėkmę, kuri yra prieš jį ir mokėti ją struktūruoti. Be to, jis turi būti apsiskaitęs. Mūsų akademija neskatina nieko.

Lietuvių kine niekas neieško konflikto. Lietuvių kine faktiškai apeita šita socialinė transformacija, ji visiškai neatsispindi lietuviškam kine. Nei vaidybiniam, nei dokumentiniam kine. Apsiribojama savo patirtimi ir ji labai menka, ir ji labai nemetafiziška. Nes sunku atrasti kokių nors dvasinių ieškojimų. Iš tikrųjų, jei pagalvoti, per šiuos trisdešimt metų įvyko didžiulis mentaliteto lūžis. Viskas nuolina tokiais supaprastinimais. Per kartų skirtumus galima kalbėti. Kadangi nebandoma gilintis į tą transformacijos situaciją, tai tada atsiranda labai paprasti dalykai – kolaboravimas arba didvyriškumas. Gombrovičius vadindavo lenkus Europos povais. Tai ir mes tokie pat. Auka ir povas.

M.V: Ačiū už pokalbį.

Interviu su Gediminu Andriukaičiu

Interviu numeris: 9

Informantas: Vyras

Profesija: festivalio direktorius

Festivalis: Žmogaus teisių dokumentinių filmų festivalis „Nepatogus kinas“

Gyvenamoji vietovė: Vilnius, Lietuva

Tyrėjas: Mantė Valiūnaitė

Apklausos vieta: Vilnius

Interviu data: 2022-04-15

Interviu trukmė: 27 min. 39 s.

MV: Kaip prasidėjo tavo darbas kine?

D9: Reikėtų turbūt *po teisybei* pasakyti, kad aš nesu kino žmogus. Mano *backgroundas* visiškai nebuvo susijęs nei su kinu, nei su dokumentika. Aš tuo metu, kai pradėjau, buvau ką tik baigęs teisės fakultetą ir įgijęs tam tikrus žiniasklaidos pagrindus. Ir, aišku, dirbau Žmogaus teisių centre kaip aktyvistas, kaip jaunas teisininkas. Ir ta idėja atsirado būtent iš tos perspektyvos – iš žmogaus teisių, švietimo, žmogaus teisių ugdymo. Kai galvojome, kaip rasti naujų būdų, kaip kalbėti apie žmogaus teises didesnėms auditorijoms. Ir tada aš pakankamai atsitiktinai papuočiau pas kolegas į „Watch Docs“ festivalį Lenkijoje.

MV: Kelinti čia metai?

D9: Čia buvo 2005 metų rudenį. Ir aš tiesiog buvau sužavėtas tos programos kino, kurią ten pamačiau. Ir kilo mintis, kad aš būtinai norėčiau tai padaryti Lietuvoje. Tai užtruko kažkur pusantros metų. Mums pakankamai pasisekė, nes mes su Žmogaus teisių centru parašėme neblogą paraišką į Europos Komisijos Nediskriminavimo sklaidos programą. Tai visiškai ne kultūros, ne kino programa, bet *įpaišėme* ten kiną. Taip surinkome pinigų ir startavome su ganėtinai geru biudžetu nuo pat pirmos festivalio laidos. Aišku, tuo metu nebuvo jokios patirties. Buvom iš visiškai kito kosmoso. Įsivaizduok, kad mes nieko nežinom apie kino industriją. Aš nieko nežinojau.

MV: O tu buvai ne vienas?

D9: Aš turėjau kelis draugus, kuriuos prikalbinau prisijungti, bet niekas nebuvo iš kino srities. Tai buvo mano vienas pažįstamas, irgi teisininkas, mano kursioakas. Ir dar keletas žmonių. Ir mes tą darėme Žmogaus teisių centre. Realiai mes viską darėm nuo nulio. Aišku, mums padėjo lenkai, kurie mums atrinko tą pirmąją programą.

MV: „Watch Docsai“?

D9: Taip. Nes kai apsilankiau pas juos, po to dar kartą nuvažiauvau jau į tą pagrindinį festivalį Varšuvoje, susipažinau su pagrindiniais organizatoriais ir jie sakė: „*Okay*, mes jums padėsime, jūs pabandykite kažkaip susirinkti pinigų, ir mes jums pagelbėsime su savo žiniomis ir patirtimi“. Taip ir atsitiko, kad jie iš tikrųjų padarė tą pirmąją programą.

MV: O antrą?

D9: Antrą mes jau darėme patys. Ir, aišku, tai buvo kosmosas. Tiek buvo visiško naivumo, kvailumo – kai nežinai, ką darai, tai ir darai taip, kaip tau atrodo. Pasiskelbėm per visokias mokyklas, kaip mes čia rinksime filmus, kaip ieškom *submissionsų*. Pasipylė visokiausi DVD iš viso pasaulio dėžėmis, mes sėdėjom ofise tomis dėžėmis ir kompaktais apsikrovę. Žinai, turinys gali būti nuo A iki Z. Tai tiesiog prisidarėm sau tokio darbo, kad nežinau. Na, ir aišku, pradėjom suprasti, kas yra kiti festivaliai, kokie jie yra, pradėjom ieškoti kontaktų. Akiratis plėtėsi. Taip pat žiūrint daug kino formavosi suvokimas, skonis. Ir taip po truputį mes pradėjom jau visiškai autonomiškai veikti.

MV: Tai čia nuo kokio trečio festivalio?

D9: Sakykim, jau nuo antro buvo tik mūsų programa sudaryta. Veikėme jau savarankiškai. „Watch Docsai“ jau nebebuvo partneris iš esmės. Jie buvo tarsi draugai, kolegos, palaikymas, žinios ir kontaktai, bet visa kita jau buvo autonomiška.

MV: O domėjaisi, ar tuo metu Lietuvoje buvo rodomas dokumentinis kinas, ar visgi labiau į užsienį žiūrėjai?

D9: Čia dabar jau reikia atgaminti, nes praėjo nemažai metų. Tuo metu dokumentinis kinas Lietuvoje... Mes, tiesą sakant, turinio iš Lietuvos labai norėdavome, bet niekada jo nebūdavo.

MV: Žmogaus teisių tema, ar ne?

D9: Būtent, kad tai būtų politiškas kinas, keltų socialinius klausimus.

MV: Jūs žiūrėdavote juos, bet niekas netikdavo?

D9: Mes bandydavome kažką gauti, taip, bet nelabai kas tiko. Nors, aišku, reikėtų pasitikrinti tuos senuosius katalogus, kada jau atsirado tokių filmų. Mes tikrai kažką paimdavome, jeigu būdavo bent truputį į tą tematiką. Su ta mintimi, kad norėjome skatinti tokį požiūrį į kiną, kad jis gali būti politiškesnis ir kalbėti žmogaus teisių klausimais.

MV: Tai vis tiek tą lietuvišką dokumentinio kino lauką žinojai?

D9: Mes pradėjome bendrauti su kino teatrais, su kitais festivaliais, kviesti kultūros žmones į festivalį. Žinai, mes atsiradome kaip ir iš niekur, bet automatiškai pradėjome veikti tame lauke. Pradėjome bendrauti su žmonėmis ir jie pamatė, kad čia yra kažkoks naujas festivalis. Kino žmonės pamatė. Ir dar mes startavome gan neblogai, kaip minėjau, mes turėjome resursų, turėjome kampaniją televizijoje ir pan., turėjome gan drąsią – politišką ir aštrią – komunikaciją. Tai mes staiga tapome pastebimi. Visiems pasidarė įdomu, ir mums įdomu. Tai natūraliai atsirado bendravimas ir su kino teatrais, su rodytojais, mezgėsi pažintys, laukas plėtėsi.

MV: O kaip tu apibūdintum „Nepatogaus kino“ tapatumą ir ar jis kažkaip keitėsi?

D9: Aš manau, kad mūsų stiprybė visą laiką ir buvo, kad mes atėjome ir iš pat pradžių buvome kitokie. Su labai aiškia savo misija. Ta prasme, kad tas projektas labai stipriai susijęs su Žmogaus teisių centru, su žmogaus teisių problematika, su politika. Mes norėjome kelti tas politines aktualijas, žmogaus teisių klausimus, kad tai būtų festivalyje labai stipriai matoma. Kad tuo tas nepatogumas ir būtų, žinai, pats pavadinimas iškart sako, apie ką tai yra. Tai identitetas, man atrodo, ir buvo nuo pat pradžių didžiausia festivalio stiprybė ir iškart išsiskyrė iš kitų. Ta prasme, kad buvo lengva papasakoti, kuo mes skiriamės nuo kitų. Tai nepasikeitė ir tas išliko iki dabar. Ir yra įdomiausia turbūt festivalio dalis suderinti socialinį, politinį, žmogaus

teisių turinį su kino meno turiniu, su kino industrijai skirtomis veiklomis, kurias mes irgi siūlome. Identitetas turbūt yra svarbiausias šio festivalio išskirtinumas.

MV: O kaip galvojote apie festivalio auditoriją ir ar tas galvojimas kažkiek keitėsi? Aišku, tu jau minėjai apie tą misiją, bet galbūt galėtum daugiau praplėsti, kaip jūs supratote savo auditoriją, ar galbūt pavyko ją užsiauginti?

D9: Žinai, reikia pripažinti, kad mes startavome kaip labai jauni žmonės. Man, festivalio direktoriui, buvo 23 metai ar kiek. Mes buvom ką tik baigę *univerus*, tai akivaizdu, kad mes labai smarkiai veikėme toje jaunoje auditorijoje – tarp savo bendraamžių, tarp studentų. Tai buvo toks labai jaunas festivalis. Ir režisieriai, kurie atvykdavo čia pristatinėti savo filmų, būdavo tokiam šoke, nesuprasdavo, kad vien jauni žmonės. Auditorijoje buvo vien jaunimas – studentai, moksleiviai, beveik nebūdavo vyresnių žmonių. Tai buvo mums natūralu – mes patys tokie buvome ir įsivaizdavome tokį kalbėjimą, koks mums tuo metu atrodė. Auditorija buvo labai jauna, bet visą laiką mes turėjom tikslą *išnešti* tuos klausimus plačiau. Pirmą festivalį pradėjome nuo trijų miestų iš karto – Vilniaus, Kauno, Klaipėdos – su ta mintimi, kad neapsiribosime tik Vilniaus miesto jaunimu, kuriam viskas labai *faina*.

MV: O tuo metu ir kiti festivaliai vyko kituose miestuose?

D9: Kiek aš atsimenu, tai nevyko.

MV: Tai jūs pirmi pradėjote išvežinėti kiną į kitus miestus.

D9: Taip. Gal koks „Kino pavasaris“ ar „Scanorama“ kažką ir darydavo. Šito aš negaliu pasakyti, bet VDFF – tikrai ne. Bet čia 2006 metai. VDFF kada prasidėjo?

MV: 2004 m.

D9: Tai panašiai, mes 2007 m. pradėjome, bet jie koncentravosi į Vilnių. Apie auditoriją mes, aišku, galvojome. Ir po to, kai darydavome socialines kampanijas, festivalio viešinimo kampaniją, kuri labai dažnai būdavo su tokia labai aiškia politine žinute ir, aišku, dėl to susilaukdavom visokios kritikos. Vieni traktuodavo, kad tai yra socialinė reklama, o ne festivalio. Tai mes mąstydavom apie auditoriją, kuri nėra ta auditorija, kuri pas mus renkasi –

kad nekalbėtum su bendraminčiais, bet skleistum žinią plačiau. Tiems, kuriems iš tikrųjų labai reikėtų tokį turinį pasižiūrėti. Visą laiką mąstėme apie auditoriją taip, kad reikia ją pasiekti kuo platesnė, kuo įvairesnė.

MV: O su televizija sakei, kad bendradarbiavote, turėjote reklaminę kampaniją, o dar kažkokio bendradarbiavimo su televizija buvo? Galbūt parodėte kažkokius filmus?

D9: Ne, dar tais laikais buvo ne taip išvystyta, kaip dabar, buvo mažiau galimybių ir suvokimo, ir tų praktikų gal nebuvo.

MV: O kada pradėjote su televizija bendradarbiauti? Kai platinimas prasidėjo?

D9: Taip, gal kai platinimas prasidėjo. Tikriausiai labiausiai per paskutinius trejus metus, nes viskas persipynė – internetas, televizija taip pat išėjo į internetines platformas. Atsirado daugiau tokių būdų.

MV: Ir padidėjo auditorija, kai atsirado tie kiti kanalai?

D9: Mes nenukentėjome per pandemiją auditorijos prasme. Auditorija pastoviai augo ir paskutinis festivalis lankomumo prasme buvo vienas sėkmingiausių. Aišku, daugiausia lankomumo buvo internetinėje, virtualioje, erdvėje. Taip pat, dar mes parodėme atidarymo filmą per televiziją. Tai vėlgi kažkokia kitokia auditorija. Gal 16000, kiek skaičiavo, pasiekė vien tas vienas filmas.

MV: Tai iš tikrųjų visą laiką augo auditorija ir dabar, galima sakyti, pasiekė piką?

D9: Sakykim, pastaruosius tris metus laikosi apie 17000 žiūrovų. Sklaidos prasme gal mes ir augom dėl partnerysčių, dėl viešųjų ryšių, dėl visokios sklaidos kanalų – socialinių medijų ir pan. – bet standartinių kino festivalio žiūrovų, ateinančių į seansus, skaičius kelis metus laikosi 17000. Labai smarkiai ir nebeauga. Iš tikrųjų, ir resursų nebėra toliau augti. Vien tai *faina*, kad mes nesumažėjome, nes situacija buvo labai sudėtinga. Vienas festivalis buvo visiškai virtualus su keliais seansais ŠMC. Antrame irgi fizinių seansų gerokai mažiau buvo, bet tada mes sukūrėme naujus įrankius – virtualią savo kino salę, taip pat bibliotekų tinklą. Dalyvauja 200 bibliotekų, kurioms suteikėme prieigą, darom tuos *watchparties*. Pavyzdžiui,

darėme Vytauto Puidoko filmo „Pasienio paukščiai“ *screeningą*, tą *watchparty*, kuriame dalyvavo gal 40 bibliotekų – tai filmą žiūrėjo apie 350 žiūrovų įvairiose salytėse po penkis, po dešimt žmonių Radviliškyje, Rokiškyje ar kur nors kitur. Tai yra naujas formatas. Jie susitiko, pažiūrėjo filmą, pakalbėjo su Puidoku. Taip galvojant visokias inovacijas, kaip išspręsti problemą su pandemija ir visokiais ribojimais, atsirado įrankiai, kurie padėjo mums išlaikyti tą augimą.

MV: Ar tu manai, kad trinasi ribos tarp vaidybinio, dokumentinio, animacinio ir eksperimentinio kino?

D9: Taip, manau, kad tai jau tikrai ne vienerius metus pastebima ir niekas griežtai nebeskirto taip. Galbūt taip, kaip prieš penkiolika metų.

MV: O ar atsimintum, kada pastebėjai, jog padaugėjo tokių filmų, kurie nebeįsitenka į vien dokumentikos formą?

D9: Sakyčiau, kad labiau ta tendencija ryškėti pradėjo prieš kokius dešimt metų. Grubiai taip sakčiau. Maždaug tokiu metu atsiradavo įdomesnės dokuanimacijos, taip pat filmų, kurie persipynę su vaidybiniais elementais. Kažkokie *voiceover'iai* tikri, bet pervaidinti. Tuo metu pradėjo daugėti visokių tokių sprendimų. Bet priėmimas, kad su tuo yra viskas gerai, atsirado dar po kokių kelių metų. Tais laikais dar svarstydavome: „Ne, bet čia ne dokumentika, tai mes negalime rodyti savo festivalyje“.

MV: Ir nerodydavote?

D9: Būdavo diskutuojama, kad gal vis dėlto netinka, nes dokumentika turėtų būti kitokia. O dabar jau to iš esmės daug mažiau, žiūrima daug laisviau.

MV: Ir tai kažkaip veikė patį festivalio tapatumą?

D9: Nežinau, kiek tai veikė tapatumą. Mes vis tiek pozicionuojame save kaip dokumentinio kino festivalį, vis tiek tai išskiriame gal ir iš inercijos kažkokios. Sąmoningai pristatėme save taip. Ne tiesiog festivalis „Nepatogus kinas“, kuris galbūt rodo ir vaidybinius filmus, bet dokumentinių filmų festivalis „Nepatogus kinas“. Tai šia prasme mes vis tiek visada

padiskutuojame apie kiekvieną įdomesnę, keistesnę filmą tame dokumentinio kino festivalio kontekste. Kiek mes galim sau leisti ir kur jau mes nebegalim sau leisti, kur vis dėlto tai gal jau nebe mūsų festivalio filmas.

MV: Bet būtent dėl to klausimo, ar čia jau dokumentinis filmas?

D9: Taip, sakčiau kažkaip taip.

MV: O ar sutiktum su hibridinio kino sąvokos vartojimu?

D9: Aš manau, kad ji gal jau yra įsitvirtinusi.

MV: Manai, kad įsitvirtinusi ir pats ją vartoji?

D9: Taip, turbūt kad. Jau keletą metų, sakčiau, visuotinai, bent jau mūsų lauke, tarp mūsų kolegų, hibridinio kino suvokimas priimamas gan panašiai.

MV: O kaip tu apibrėžtum, kas yra hibridinis kinas, jeigu klaustų nieko nežinantis žmogus?

D9: Kaip aš apibrėžčiau? Nežinau, galbūt tai yra kinas, kuris neapsiriboja griežtai žanro prasme, neįstato savęs į kažkokius rėmus. Ir ieško persipinančių raiškos formų. Per vizualiką, per garsus, per sprendimus nebando įsisprausiti į kažkokį žanrą.

MV: Tai labiau tokie formalūs kino elementai?

D9: Sakčiau, kad taip.

MV: O kai sakei, kad diskutuojate apie tai, ar pakankamai dokumentinis filmas ir jau tą hibridinį kiną įtraukiat į festivalį, bet niekur nežymite to? Nėra išskyrimo kad tai hibridinis filmas?

D9: Ne.

MV: Ir komunikacijoje irgi ne?

D9: Vėlgi, pristatant filmą kiekvieną kartą tu nori pabrėžti, kuo jis įdomus. Tokiu atveju, jeigu filmas iš tikrųjų kaip kūrinys yra išskirtinis kažkokia savo prieiga, tai tu, aišku, pasakysi, kuo tai yra įdomu. Bet kad formuoti hibridinių filmų programą, tai ne, to kažkaip nėra. Aš dabar galvoju, kad hibridiniai filmai gal daugiausiai į konkursą pas mus nukeliauja.

MV: Nes debiutantai labiausiai ieško tų naujų formų?

D9: Gal ir tas konkursas, žinai, yra demokratiškiausias raiškos ir formos prasme, ieškantis įdomesnių, inovatyvesnių filmų.

MV: Nes juos tu pavadintum sunkesniais žiūrovui, jie nėra auditorijos tenkintojai?

D9: Nepasakyčiau, nes yra tokių, kurie tikrai yra pakankamai *žiūroviški*, kodėl gi ne. Tas pats „Lovemobilis“ kur mes rodėme, tai buvo pats *žiūroviškiausias* tų metų festivalio filmas, bet jis labai stipriai buvo hibridiškas.

MV: O kokius įvardintum ryškiausius hibridinius filmus iš festivalio? Dėl kurių labiausiai ir kilo diskusijos?

D9: Dabar, žinok, nežinau, reikėtų pakratyt atmintį, tuos sąrašus. Taip staigiai nepasakysiu.

MV: Paskutinis klausimas. Ar manai, kad šie filmai kaip nors veikia kino industriją?

D9: Aš nesu prodiuseris ir gan sunku man atsakyti. Manau, kad prodiusavimo kontekste tiems filmams galbūt sunkiau rasti kažkokią savo... nes vis dar finansavimo tuose etapuose kai kur yra toks gan griežtas skirstymas: čia vaidybiniai filmai, čia dokumentiniai filmai. Dabar yra LKC multimedijiniai ir pan. projektai. Žodžiu, ką aš noriu pasakyti, kad kartais galbūt sunkiau užimti tam tikrą nišą, kur tas finansavimas yra skirstomas, nes jis vis dar kartais skirstomas pagal tą seną kurpalių – atskirai dokumentiniai, vaidybiniai ir t. t. O jeigu tu esi kažkur tarp, tai gal tau tiesiog sunkiau pagrįsti, kur tu esi, ir į kokį finansavimą pretenduoji. Gal ta prasme yra vis dar kažkoks trukdis.

MV: O pačius festivalius? Ar pastebėjai kokių pokyčių tarptautiniu mastu festivaliuose, pavyzdžiui, programų sudaryme?

D9: Gal festivaliai irgi tampa tokie liberalesni ir atviresni programavimo sprendimams. Taip, tikrai tos programos darosi... bet čia susiję su daugeliu dalykų ir tų VR'ų atsiradimas, visa kita. Dabar, kai dokumentiniai festivaliai turi ir savo *podcast'ų* dalį, ir VR'o dalį ir t. t. Tai čia turbūt ne vien tas hibridinio kino veiksnys, bet kompleksas visokių veiksmų.

MV: Naujųjų medijų įtraukimas?

D9: Sakyčiau.

MV: Taip, tai tikrai daug keičia. Bet dažnai išlieka atskiri segmentai – kinas ir naujosios medijos atskirai. VR'as turi savo auditoriją, interaktyvi dokumentika turi savo segmentą. Bent jau man kol kas taip atrodė, kad tos auditorijos nesimaišo. Bent jau iš VDFF patirties, jie dalinosi, kad kas atėjo pas juos VR'o žiūrėti, tai į festivalį nėjo. Konkreti auditorija, kuri susidomėjusi tik VR'u, sužinojo, kad rodo, bandė dar juos sudominti, kad štai šalia dar vyksta festivalis ir kinas yra rodomas, tačiau tai jų dėmesio nepatraukė.

D9: Mes darėm VR prieš keletą metų. Vieną kūrinį pristatinėjome. Nežinau, tuo metu mes iš tikrųjų *neišsukome* tos dalies labai smarkiai ir tai nebuvo labai ryškiai matoma dalis festivalio. Susidomėjimas buvo šioks toks, bet nebuvo kažkoks labai išskirtinis.

MV: Ačiū už pokalbį.

Interviu numeris: 10

Informantas: Moteris

Profesija: buvusi programos sudarytoja

Festivalis: Vilniaus dokumentinio kino festivalis

Gyvenamoji vietovė: Vilnius, Lietuva

Tyrėjas: Mantė Valiūnaitė

Apklauso vieta: Vilnius

Interviu data: 2022-05-11

Interviu trukmė: 59 min 5 s

MV: Kaip prasidėjo tavo darbas kine?

D10: Profesinė pradžia buvo 1996 m., kai baigiau Vytauto Didžiojo universitetą. Norėjau orientuotis į kiną, kadangi menotyroje tu vis tiek pasirenki tam tikrą sritį. Aš baigiau su videomenais, nuėjau pas Kuiziną į ŠMC ir pasakiau, kad baigiau videomenus ir kiną. Jis pasakė: „Gerai, kuruok šitą salę“. Tada buvo atgaivinta tos salės veikla, kadangi tuo metu buvo didelis videomeno kaip meno pakilimas ir vykdavo festivaliai. Buvo toks „franco balto“ festivalis, turėjęs ir konkursinę programą. Viena dalis buvo prancūziška, nes iniciatoriai buvo prancūzai. Tai aš rengdavau videomeno seansus, įvairias programas, festivalius, bet taip pat šalia buvo ir kinas. Reikėjo galvoti, ką gi man čia rodyti, nes čia buvo 35 mm projektoriai, kai atėjau dirbti, juos sutvarkė. Šiaip jie stovėjo, jau buvo pamiršti. Tada pradėjau galvoti, kaip, nes gana sudėtinga netgi iki šios dienos (nors dabar jau užsidarė) tuos vakarinius seansus organizuoti, nes jie turi savo užsidarymo laiką ir tai labai riboja, nes darbo valandos pasibaigia ir niekas nenori budėti. Buvo tokio, nežinau, ar nelankstumo, ar neįmanomumo pakeisti šią situaciją. Tada sugalvojau, kad tai vyks savaitgaliais, bus rodomas tam tikras ciklas, metinis ciklas. Pradėjau daryti ir tuomet gana greitai, rudenį, pradėjau organizuoti Jono Meko jubiliejinę retrospektyvą. Buvo imama iš Lietuvos kino, viso to turto, dėl to, kad jokie platintojai nenorėjo su manimi turėti jokių reikalų, nes dar netikėjo tokia rodymo vieta. Ir kino kritikai, aišku, niekas apie mane nieko nežinojo. Buvo visokių filmų – ir „Orfėjas“, ta prasme, ir klasikiniai užsienio, bet savaime suprantama, su rusišku įgarsinimu, ir Fellinis, ir ko ten nebuvo. Nebuvo didelio ažiotažo, bet kai kurie seansai sulaukė ir didesnio dėmesio.

MV: O dokumentika ar buvo rodoma toje salėje?

D10: Dokumentika, taip, specialiai. Aš atsimenu, kai atėjo Stonys, jau nebe su „Neregių žeme“, bet gal su „Antigravitacija“, jo tada aš dar nežinojau, nors kažką jau girdėjau apie jį, bet jis atėjo ir sako: „Rodykim mano filmą“. Aš taip gana vangiai atsakiau, bet mes tada parodėm jo filmą. Nebuvo siekio tapti tikru kino teatru, bet vis tiek išsiskirti. Buvo vis vien daroma atranka tų filmų, kuriuos rodydavome. Meko retrospektyva puikiai pavyko, buvo atsiųstos juostos, tuo metu nebuvo ir kitos aparatūros. Paskui buvo dar toks įdomus seansas – Švankmajerio „Faustas“, man atrodo, kad taip tas filmas vadinasi, ar „Mefistas“. Irgi sąlygos tokios, kad čekų ambasada išvertė tą filmą, o aš pati savarankiškai garsinau. Man kaip ir nepriklausė, bet jeigu tu nori, imiesi iniciatyvos. Tai tokių seansų irgi buvo. Paskui aš išleidau rinktinę videomeno kasetę, suorganizavome pristatymą, buvo *anšlagas*. Sakau, tuo metu labai *ant bangos* buvo ir videomenai.

MV: Tai čia 1996–1997 m.?

D10: Aš 1998 m. jau atsisveikinau su ŠMC, tai maždaug taip. Atsisveikinau, nes Kuizinas nusprendė uždaryti šitą salę, jam nepasirodė, kad čia finansiškai apsimoka. Po to ta salė ilgus metus buvo kaip ekspozicinė erdvė. Tai tokia buvo pradžia. Paskui ėjimas į „Lietuvos aidą“ – peršokimas į kitą vagoną, kur būdavo savaitiniai puslapiai apie kiną, kaip rubrika. Du metai irgi. Paskui, išėjau, nes „Aidas“ buvo ant bankroto ribos, mes ten gaudavom po 20 litų per savaitę. Žodžiu, teko atsisveikinti, ne tik aš, daug kas taip padarė su Pilveliu. Tada bedarbystės laikas ir, kai grįžau iš Airijos, iš darbininkės darbų, paskambinau Živilei, kuri mane jau antrą kartą gelbėjo, nes „Lietuvos aidą“ ji man užrodė, ji sako: „Truputį dar palauk, bet man atrodo, kad bus galimybė dirbti“. Ji 2001 m. pradėjo dirbti „Skalvijoje“ ir po mėnesio atėjau aš.

MV: Ir jūs kartu pradėjote festivalį VDFF?

D10: Taip.

MV: Gal prisimintum, kokia buvo ta pradžia, kokios buvo mintys, kodėl reikia to festivalio ir koks buvo pirminis sumanymas?

D10: Mes gi žinom, kad Živilė labai dokumentiką myli, bet ir aš lygiai taip pat. Man tikrai dokumentika daug labiau patinka iki šiol. Kadangi ji bičiuliavosi su lenkais, nes visada domėjosi lenkų kultūra, kinu, negaliu pasakyti, ar ji kažkokiam festivaly susipažino su Lozinskiais, iš pradžių su Marceliu, o Pawelas augo jos akyse turbūt. Dar net nesant VDFF, buvo gan greit surengtas, ir dar iki tol Živilė darė daug įdomių projektų, susijusių su dokumentika, nedirbdama „Skalvijoje“.

MV: Taip, aš ją kalbinau, tai ji man davė brošiūras „Kino forumo: Įmažintas laikas“ ir „Nutylėtos tikrovės“.

D10: Taip, ji visada jautė dokumentikos pulsą. Kadangi esant bankrotinei situacijai su įšaldytais sąskaitomis, nežinau, kiek mėnesių mes taip dirbom, gal kokius metus, ir bylinėjomės tuo pačiu metu lygiagrečiai, bet vis tiek kažką turėjom daryti. Platintojai neduoda mums filmų, nes mes su jais neatsiskaitom. Ta prasme, va taip... ką tada belieka, kreiptis į draugus, į kažkokias institucijas, tai buvo Lenkų institutas. Živilė irgi turbūt jau turėjo ryšių, jie draugiškai sutiko ir buvo pakviestas, gal net abu, bet man atrodo, kad Marcelio pirmiausia padarėm retrospektyvą. Jeigu klystu, manau, tu su dviem šaltiniais sulysinsi. Taigi buvo labai plati retrospektyva parodyta, Živilė garsino filmus tiesiog iš ekrano, sinchroniškai. Bet aišku, buvo padarytas labai įdomus dalykas, kuris liko beveik nepastebėtas. Dėl to, kad „Skalvija“ buvo visiškai *nustekenta* – niekam nebeįdomus kino teatras. Ir ateina su tokia alternatyvia programa, kur žiūrovas yra nepasiruošęs žiūrėti dokumentikos kaip tokios. Atsirado tokių pavienių žiūrovų, bet tas jausmas, kad tu darai, bet neaišku, kokiam žiūrovui, mane lydėjo ne vienus metus. Dėl to, kai pradėjom su pirmu festivaliu, čia 2004 m., net neatsimenu, kas ten buvo parodyta. Gal tu atsimeni?

MV: Buvo Roberto Verbos retrospektyva, lenkų buvo programa, buvo „Vaidybos įaistrinti“ filmas, „Ponas Zvilingas ir ponia Zuckermann“, tada Brosenso „State of Dog“, buvo belgų kompanijos Inti Films retrospektyva.

D10: Su belgais mums Liuga padėjo.

MV: Ir dar „Čekiška svajonė“.

D10: Taip, jis buvo *ant bangos*. Aš galvoju, kur aš tą „Čekišką svajonę“ mačiau. Mums čekų ambasada padėjo. Gal aš į Leipcigą buvau nuvažiaavus, tą filmą lyg aš užrodžiau, jeigu neklystu. Jis man buvo jau matytas.

MV: O kaip buvo su finansavimu? Pirmuosius festivalius ambasados rėmė?

D10: Taip, ir tos programos buvo nulemtos finansavimo. Rinktinė ta programa buvo, va kaip ir sakiau, Liuga vieną užrodė, belgų, ji tikrai buvo įdomi, tarsi keliaujanti. Kadangi Živilė labai gerai profesiskai bendravo su Liuga, jie gi asociaciją buvo įkūrę, tokį teatro ir kino centrą. Tai ką užmatydavo Liuga, irgi pasidalindavo. Buvo geras bendradarbiavimas. Mes su Živile, kai pradėjom dirbti, vieną *kompą* tik turėjom. Tokios sąlygos buvo. Kita vertus, ir Živilė išėjo, man atrodo, po trijų metų darbo „Skalvijoje“. Taip, man atrodo, 2004 m. dar padarėm, ir ji tada išėjo.

MV: O Živilė prie antros VDFF programos jau nebedirbo?

D10: Man atrodo, kad gal ir nebedirbo. Ji išėjo tarsi savaip supykusi. Tada tris metus Greta Akcijonaitė vadovavo „Skalvijai“, Vilma jau įsijungė prie Gretos į VDFF. Man atrodo, kad Živilė gal dar prisidėjo prie VDFF. Čia buvo jos toks vaikas ir jį palaikė. Po kažkokio mano išvykimo, kai aš grįžau, Živilė atsisveikino. Tai keletą mėnesių aš turėjau ant dviejų kėdžių sėdėti. Dar buvo nebaigtos teisminės bylos visokios. Buvo labai didelės skolos, keli šimtai tūkstančių. Nesigilinkim į šitą temą.

MV: Jeigu rastumei, Sonata, 2005 m. programą, būčiau labai dėkinga. Ir su įžanginiais rengėjų žodžiais, nes juose galima matyti, kas vienais ar kitais metais buvo svarbu ir kas buvo pabrėžiama. Vienais metais žanrų įvairovė, kitais prasiplečia geografinės ribos.

D10: Žinoma, raida labai įdomu. Bet tu turbūt pamatysi nagrinėdama, kokios to priežastys, nes kai nėra finansų, tai ir gaunasi toks suneštis balius. Kita priežastis, kad tu turi auginti žiūrovą. Aišku, pirmaisiais festivalių metais buvo dedamas akcentas, kad čia ne televizinis filmas, čia ne istoriniai, ne dokumentika apie gamtą, čia ne dar kažkas, o autorinė dokumentika. Nežinau, kiek metų mes tą maldelę sakydavom, kad čia autorinis kinas. Kol galiausiai tai tapo tolygu vaidybiniam kinui ir nebekilo tos prieštara, kad čia yra vaidybinis, o čia – dokumentika. Ir žiūrovas įvertino, ir tarptautiniuose festivaliuose jau atsirado kitoks įvertinimas.

MV: O kuriais metais įvardintum tokį lūžį?

D10: Dabar aš tau tikrai nepasakysiu, man reikėtų pažiūrėti pagal programas. Gal ne dešimt metų, bet tikrai nemažai. Reikėtų pažiūrėti programas ir gal koks nors ryškus filmas primintų, nes čia, sakyčiau, kad įvyko pasaulinis lūžis, nekalbėčiau, kad čia tik pas mus. Mes jau irgi buvom gerokai nužengę ir tam tikrą darbą nudirbę, ir vis tiek jau savo žiūrovą buvom užsiauginę.

MV: Čia labai įdomu, nes jau pirmojo festivalio pristatyme rašoma, kad dokumentinis kinas grįžta į didžiuosius ekranus ir iliustruojama tuo, kad Michaelo Moore'o filmas laimėjo Kanuose. Daug kur randu, kad 2000-ieji buvo lūžio dokumentikai metai. Tai užtrunka dar keturis metus, kol atsiranda pas mus festivalis ir jūs jau suprantate, kad to reikia, bet dar žiūrovą reikia užsiauginti.

D10: Žinai, dar reikėtų neužmiršti ir kito dalyko – galvoti apie žiūrovą, kuris lankė ar nelankė kino teatrą. Man ta paroda irgi parodė tam tikrus atsakymus, nes negalvoji apie tuos dalykus, valgydamas pusryčius, kad apskritai, nei „Neregių žemė“, nei „Antigravitacija“, nei apdovanoti ar neapdovanoti filmai, pas mus nebuvo rodomi. Taip, lietuviški filmai. O apie kitus išvis nėra kalbos. Gerai, Sokurovas buvo *ant bangos*. Jis nepriklausomybės pradžioj buvo madingas dalykas. Bet lietuviška dokumentika niekam nebuvo įdomi. Paskui kai Živilė ištraukė Verbą, kai kuriems žmonėms akys atsivėrė. Mažai kam, aišku, atsivėrė. Paskui Verbos retrospektyva buvo vėl padaryta su Oginskaitės knygos pasirodymu. Vėl atsivėrė kitiems akys. Bet, apskritai žiūrint, nuo nepriklausomybės pradžios iki 2000-ųjų į kino teatrus labiausiai ėjo žiūrėti komercinį kiną. Holivudas buvo mūsų duona, kurios troškom. Dešimtmetis nuo 2000-ųjų pažymėtas bandymu grąžinti lietuvišką kiną į ekranus, kalbant ir apie dokumentiką. Aišku, „Prieš parskrendant į Žemę“ – dokumentinis kinas, sunki tema, gerai, apdovanotas, mums, snobams, gerai, tai jau išbandytas reikalas, gerai, einam, bet iš tikrųjų, neskaitant to viso sunkumo, buvo pilnos salės. Tai va – dokumentika. Čia 2009-ieji, jeigu aš neklystu. Tai štai dokumentinis filmas, kuris atliepė, kuris laiku suskambėjo. Noriu pasakyt, kad yra daug dalykų. Nėra taip, kad žiūrovas priima arba vaidybinį, arba dokumentinį. Čia apskritai, jo pulsas yra svarbus. 2009-ieji dar ir kultūros sostinė, tai buvo toks pakilimas visais lygiais. Ir toks proveržis.

MV: Bet VDFF pirmieji pradėjo rodyti dokumentiką, koks „Kino pavasaris“ neskyrė dokumentikai dėmesio.

D10: Čia kaip pažiūrėsi. Jie gi turėjo Hercogo retrospektyvą, tai ten rodė ir dokumentiką. O tokie filmai-individualai, reikėtų prisiminti, bet man atrodo, kad gal ir galėjo nutikti taip. Bet didelio siekio tai nebuvo. Negaliu dabar tiksliai atsakyti.

MV: Apie festivalio tapatumą norėčiau paklausti. Ar galėtum nubrėžti gaires, kaip jis keitėsi? Ar buvo saugotas toks festivalio tapatumas, koks buvo sumanytas?

D10: Tapatumą aš suprantu kaip festivalio siekį. Bet forma jo šiek tiek keitėsi, tačiau ne turinys. Ne iškart atsirado konkursinė programa, bet buvo sumanyta, kad festivalio gyvybė vis tik yra konkursinė programa. Labai daug vargom su ja. Iš tikrųjų, vienas iš sudėtingesnių dalykų buvo surinkti konkursinius filmus. Tada vis tiek, jeigu atrenki, tai kaip apdovanoti, kad tai būtų stimulus ir patiems autoriams. Vargom beveik visus metus, bet tai tikrai gyvybės suteikė. Mums, kaip festivaliui, gyvybės suteikė, bet žiūrovui tai praktiškai nebuvo įdomu. Lietuviškas daugiau, bet kad kaimynų būtų įdomu, tai ne. Pavyzdžiui, labai nustebau, kad tarpukariu Kaune buvo rodomas latvių filmas „Žvejo dukra“ – ažiotažas didžiulis. Mane tai labai stebino, pasirodo, yra įdomu pažiūrėti latvius. O kodėl? O todėl, kad lietuviai savo kino praktiškai neturėjo. Tai su konkursine programa buvo daug vargo, bet man asmeniškai tai buvo labai įdomu. Tikrai netolygūs buvo ir mūsų tie sėkmės metai skirtingoms šalims. Matyt, nuo finansavimo kažkokių programų tai priklausydavo, ar nuo pačių autorių. Laila Pakalnina visada buvo produktyvi ir visada turėjo ką parodyti, ir ji visada būdavo įdomi, tai praktiškai kone kiekvienam konkurse būdavo jos darbas. Su estais buvo sunkiau, bet išlisdavo irgi labai įdomių filmų. Su lietuviais gan netolygiai buvo.

Su specialiomis programomis bandydavome reaguoti į kažkokius pasaulinius dalykus, bet daugiau turbūt socialiai ir taip žmogiškai, nežinau, kaip čia tai pasakyti. Ne taip, kad suaktualinti temą, bet atliepti, kas aktualu, pavyzdžiui, darėme programą apie šeimas po įstatymo priėmimo, kuris apibrėžė, kas yra šeima, buvo labai įdomiai ten suformuluota. Aš neatsimenu, kaip tą programą pavadinom. Tada būdavo išsikristalizuoja kažkokie tai nuokrypio dalykai, kas yra normalu-nenormalu, kažkokie tokie. Kartais gal pikantiškumo kažkokio atsirasdavo ir tuo taip pat suteikdavo gyvybės. O pagrindinė programa tai vis tiek būdavo toks didelis koliažas. Stengdavomės, kad ji būtų kontrastų principu sudaryta. Ilgą laiką stengtasi daryti lietuviškas retrospektyvas, bet galiausiai vienu metu atsirėmėme į akligatvį,

nes nepasakysi, kad jos buvo populiarios, netgi dedant į repertuarą, bent jau aš taip dëliodavau, kad jos vyktų savaitgaliais dienos metu, nebuvo labai patogus laikas, tai toks laikas tik tikriems mylëtojams skirtas. Nes, žinoma, kad darant festivalį, galvojame ne tik apie emocinį grįžtamąjį ryšį, bet ir finansinį. Aišku, dar reikia pridurti, kad lietuviškas retrospektyvas mes darydavome, nes gaudavome nemokamai. Galëjome pasiimti tuos klasikinius filmus iš „Lietuvos kino“ arba iš archyvo ir rodyti. Tie seansai vykdavo kaip edukaciniai, juos visada lydëdavo pristatymai, jie nebuvo taip paprastai numetami. Antroje Verbos retrospektyvoje irgi nebuvo labai tolygiai, bet jau buvo žiûrovų. Jau ne dviems žmonëms rodomi buvo filmai. Su kiekviena programa yra įdedama papildoma energija, norint prisišaukti žiûrovus, ir tikrai nemažas darbas buvo filmus ir komunikuoti, ir pristatyti.

MV: O kaip apskritai nutardavote, kokią retrospektyvą daryti? Ir kada pradëjote gauti finansavimą, kuris jau suteiktų laisvës rodyti, ką norisi parodyti?

D10: Kažkaip, man atrodo, kad čia jau su Gretos atëjimu, kokiais 2006 m. gali būti, kad gavome. O su retrospektyvomis visgi dažniausiai būdavo nelengvas dalykas, bet ne dël to, kad labai kažko tiksliai norëdavome, dažnai buvo, kad mes nelabai ir nutuokdavome, ko norime. Mes negalëjome keliauti labai daug po festivalius, kai išvažiuoji, tai irgi sunkiomis sąlygomis. Gauni akreditaciją ir džiaugiesi, gal dar kelionę padengdavo, bet ir viskas. Stonys, kuris daug kur važinëdavo su savo filmais ar kaip *žiuri* kur nors dalyvaudavo, ką nors užmatydavo ir pasakydavo, kad šitas yra įdomus autorius. Tai mes visada būdavome dėkingi, įsiklausydavome. Tikrai Stonio pasiūlymai retrospektyviniai buvo didžiąja dalimi. Man atrodo, kad buvo ir Giedrës Beinoriûtës kažkiek. Čia buvo du žmonës, kuriems labai rūpëjo mūsų festivalis, jie vis tiek buvo kaip ir draugai. Jie tame gyveno ir jiems rūpëjo tas festivalis. Stonys padëdavo ir su kontaktais. Tą patį Dvorcevojų iš jo sužinojom ir džiaugiuosi, kad jis atvažiavo. Labai daug teko dël Kossakovskio vargti. IDFA'oje, jeigu neklystu, parodë „Antipodus“ ir aš iškart po premjeros priëjau taip iš priekio ir sakau, kad mes norim, kad jūs atvažiutumët. Jis užrašë savo kontaktą man, ir sako, parašyk. Tai labai reikëjo taip lįst į dūšią. Nes dažniausiai stengdavomës, kad atvažiutų žmogus, kurio retrospektyvą rengdavome. Jo dalyvavimas, jo pristatymas buvo labai svarbu. Su Liehti jau nebeišëjo, bet stengdavomës, kad taip įvyktų.

MV: Norëčiau pereiti prie savo tyrimo temos. Kaip manai, ar trinasi ribos tarp dokumentinio, vaidybinio, animacinio ar eksperimentinio kino?

D10: Taip.

MV: O ar galëtum įvardyti, nuo kada?

D10: Dabar, kad aš tau pasakyčiau tiksliai... Tas pats Houellebecqas, neatsimenu, kaip jis ten vadinasi, gal prieš septynis ar šešis metus mes jį rodëme. Tai buvo neįtikëtinai atradimas. Iš principo jis buvo vaidybinis filmas. Tai čia 2017-ieji. Gal netgi Liehti „Vabzdžių šnabždenimai“. Mes pirma šitą jo parodëme ir tada retrospektyvą jo rodëme. Kaip tas filmas vadinasi, aš tiksliai neatsimenu. Bet kaip visą tai priimti, dar po to mokumentika visa atsiranda. Man kažkaip atrodo, kad visa tai dar labiau suteikia gyvybës dokumentikai. Nes kaip mes tą istorinę tiesą priimame, ir kas yra dokumentas, labai sąlyginiai dalykai viskas pasidaro. Man atrodo, kad čia labai įdomūs procesai.

MV: Ar pasakytum, kad apie 2013–2015 m. pradëjai matyti daugiau tokio kino?

D10: Kada pirmą kartą, tai negalësiu tau pasakyti. Nes ta atranka, kad ir į pagrindinę programą, iš principo priklausydavo nuo to, kas ką pasakë. Sakau, čia pagal galimybes, nes tokios prabangos kiekvienais metais važiuoti į festivalius neturëjo. Mes tiesiog eidavome per festivalių programas ir bandydavome kažką gauti. Dabar dar paprasčiau visa tai daryti, nebûtina važiuoti į festivalius. Bet ir iš pokalbių su pačiais autoriais, kad ir su Kossakovskiu ir kaip jis kūrë „Antipodus“. Tą patį šerkšną – papučia su kuo nors ir padaro ant kelių atsiklaupęs, kad ko nors nesudarkytų. Kita vertus, kiek tu tą patį herojų užvedi ar neužvedi ant kelio. Bet čia jau ir gryniosios dokumentikos kūrimo būdai, bet kad galima sukurti tokį kaip Liehti filmą, man buvo neįtikëтина. Viskas visiškai sumeluota, taip įtikinamai ir užtikrintai, bet tai vis tiek yra dokumentika.

MV: O sutiktumei su hibridinio kino sąvokos vartojimu?

D10: Manau, kad turbūt taip. Nes jeigu reikia kažkaip įvardinti ir tu surandi tam tinkamą žodį, tai taip. Manau, kad žmonëms, o ypač mokslininkams, vis tiek reikia viską sudëti į lentynas.

MV: Bet VDFF rëmuose, pavyzdžiui, tekstuose kokiuose nors nevartojote to žodžio?

D10: Gal mes labiau žanrus įvardindavome – mokumentika ar atkuriamoji dokumentika, hibridinio kaip ir ne. Nes dokumentika yra sritis, tai nėra žanras, o čia turbūt atsirastų tokie kaip žanrai. Iš dokumentikos jau išeinantys dalykai. Turbūt taip.

MV: Dar galima žiūrėti į hibridinį kiną kaip į tarprūšinį, ne kaip žanrą. O ar pastebėjai, kad daugėja filmų, kurie galbūt labiau su eksperimentiniu kinu susiję, kad daugėja menininkų kuriamų filmų?

D10: Negalėčiau pasakyti, kad pastebėjau, dabar galvoju, ar užčiuopiau kažką tokio. Man daug dalykų kažkaip natūraliai atrodė, nes visada išsiskirdavo, kaip kurdavo Vilniaus dailės akademijoje. Ten filmų kūrimas visai kitaip vyksta. Manau, kad mūsų kritika nebuvo ir nėra pasiruošusi priimti tokius autorius, tą patį Narkevičių irgi stumiam į pašalius. Jis nėra išsiskiriantis menininkas, kuriantis dokumentiką, iš pradžių gal taip labiau jautėsi, o dabar jis jau labai arti to tikresnio dokumentinio kino. Natūralu, iš ko žmogus ateina, iš kokios srities ar temų prasme, ar kūrimo kalbos prasme, kad jisai tampa kažkuo unikalesniu, bet sakau, nėra, kad aš užfiksavau tai, aš tai priėmiau kaip natūralų dalyką. Kaip koks Liechti – jis pats yra filmas jau. Man tai atrodė labai unikalu ir įdomu. Bet kalbant apie tą „tarp“, matyt, natūraliai dokumentika savinasi sau šitą dalyką, nes vaidybinis tarsi išlieka toks kaip grynuolis, nes čia mes suvaidiname, bet nebūtinai. Vėl tas hibridas atsiranda tada, kai režisieriai nėra tie grynėji dokumentininkai.

MV: Kaip manai, tokie hibridiniai filmai veikia pačią kino industrija, galbūt ir festivalius?

D10: Man atrodo, su tokiu „tarp“ atsiradimu, viskas, kas yra tame „tarp“, tik suteikia laisvės. Toks pleištukas, kuris leidžia ir į vieną, ir į kitą pusę sklaidytis. Gali švartuotis ir prie vaidybinio, ir prie dokumentinio – tai nebetampa svarbu ir pačiam žiūrovui, aš manau, ir pačiam kinui yra lengviau kvėpuoti, kai yra daugiau laisvės. Ta prasme, ir taip ji nėra ribojama. Bet kad žiūrovas būtų tam pasirengęs, tai čia yra labai natūralūs procesai. O festivalius tai priklauso nuo programos dydžio turbūt ir yra išskiriami specialūs seansai, o kuo jis specialus, tai galbūt tuo, kad jis yra kažkoks kitoks. Tas pats yra festivaliuose, kai yra kažkokios programos, kur yra šiek tiek kitaip, kaip ta 9 salė, įspėji, kad reikia pasirengti. Parengi tą žiūrovą ir jis yra nusiteikęs.

MV: Paskutinis mano klausimas – kodėl nusprendėte atsisakyti konkursinės programos?

D10: Buvo ne viena priežastis, kiek aš pamenu. Vargas gauti tuos filmus, kad būtų institucija arba žmogus, į kurį tu kreipiesi ir paprašai sąrašo sukurtų filmų, o dabar reikėdavo kone atskirai kiekvieną autorių tikrinti, ar jie nesukūrė naujo filmo. Duomenų bazės geros nebuvo. Nežinau, kaip dabar yra. Kad ir su lietuviškais... Gerai, turime lfc.lt, kur bent apytikriai galima orientuotis. Su latviais ir estais irgi buvo gana nelengva. Plius galiausiai buvo taip, kad mes turėjome keturis keturis keturis, toks buvo sumanymas, paskui gavosi, kad per neįmanomumą tie keturi keturi keturi – netolygūs filmai gaunasi, tada atrenkam geriausius. Aišku, buvo dar kitas dalykas, mes gaudavome finansiniam prizui paramos, tai buvo Kazicko fondas, Lietuvoje buvo žmogus, atsakingas už tą fondą, mes ten eidavom ir visokius reveransus darydavome, toks procesas gan sudėtingas. Man atrodo, kad jie nebežadėjo mums skirti pinigų, tai tuomet ir buvo labai aiškus apsisprendimas, kad nebedarome. Bet būdavo tikrai smagu susitikti, kai gyvai kūrėjai atvažiuodavo. Tikrai užsimezgė nemažai bendrystės. Tai va dėl to – dėl prizo, dėl to, kad sudėtinga filmus gauti, ir dar trečia – dėl pačių žiūrovų, kurie neypatingai domėjosi. Man tos konkursinės programos davė tikrai daugiau supratimo, kokie mes skirtingi – temomis.

MV: Ačiū už pokalbį.

Interviu su Aiste Račaityte

Interviu numeris: 11

Informantas: Moteris

Profesija: programos vadovė

Festivalis: Vilniaus kino festivalis „Kino pavasaris“

Gyvenamoji vietovė: Vilnius, Lietuva

Tyrėjas: Mantė Valiūnaitė

Apklauso vieta: Vilnius

Interviu data: 2022-10-10

Interviu trukmė: 28 min 4 s

MV: Galbūt galėtum trumpai papasakoti apie savo kelią į kiną ir kaip tavo karjera klostėsi toliau?

D11: „Kino pavasaryje“ dirbu jau nemažai metų, bet pradėjau nuo labai paprastos rolės, kuri buvo susijusi su svečių ir logistikos departamentu, ir tik vėliau perėjau į programos asistentės poziciją, kuri ilgainiui augo. Šiuo metu esu pilnu etatu dirbanti programos sudarytoja. Kol nėra tavęs, truputį *leadinu* ir *programerių* komandą. O patekau ten turbūt dėl savo studijų, nes studijavau kinotyrą čia, Lietuvoje, vėliau tęsiau kino kuravimo magistro studijas Londone. Taigi tai, ką aš darau, yra tiesiogiai susiję su mano studijomis. Ir turbūt vienaip ar kitaip tai yra tam tikra aistra, pomėgis. Ir dar turbūt, kadangi kinotyros studijas, galima sakyti, sudaro trys dalys – kino teorija, kino istorija ir kino kritika (praktikos mes nesimokėm), ilgainiui aiškiai pamačiau, kad aš tikriausiai nebūsiu kino akademikė, man kino teorija galbūt yra ne tiek neįdomus, kiek tiesiog svetimas laukas, nematau, kad akademinis mąstymas ar pan. būtų mano stiprioji pusė. Galvojant apie kino kritiką, irgi supratau, kad neįsivaizduoju didelio malonumo pastoviai ir daug rašyti. O kino istorija taip pat reikalauja tam tikros dedikacijos. Ir visai *faina*, kad kinotyros žinias galima įgyvendinti praktikoje, būtent kino kuravime. Džiaugiuosi atradusi tokią vietą, kur galiu išpildyti savo žinias.

MV: O kaip tu pasirinkai kino kuravimo magistro studijas? Ar tai buvo dėl to, kad žinojai, jog nenori teorijos ir istorijos studijų, ar dėl to, kad naujas dalykas pasirodė įdomus?

D11: Tiesą pasakius, aš jas pasirinkau atsitiktinai, nes norėjau studijuoti pasaulio kiną. Tuo metu Birbeck koledžas Londono universitete siūlė tokias išplėstines studijas, kurios trunka du metus, o Anglijoje įprastai magistrui skiriami vieneri metai, man tai buvo nelabai įveikiama, nes reikėjo ir dirbti, todėl nemačiau savęs *full time* studijuojančios. Dėl to aš norėjau studijuoti išplėstines *world cinema* studijas, taip pat mane visą laiką domino (čia gal ir tas hibridiškumas kiek ateis, nes visai daug jo pasaulio kine, ar ne?) Lotynų Amerika, Afrika, Azija, norėjosi pasigilinti į tą ne vakarietišką kiną. Taigi norėjau studijuoti *world cinema*, bet dėl nesusirinkusio studentų skaičiaus tą kursą tais metais atšaukė. Man pasiūlė kino kuravimo studijas, kurias aš tikrai turėjau omenyje, bet galvojau, kad man dar trūksta tokių tikrų žinių apie kiną iki kol galėčiau pereiti prie kino žiūrovų teorijų, kino žiūrėjimo praktikų ir t. t. Visgi, tuo metu buvau įspausta į kampą, nes jau buvau Londone. Dar įtikino tai, kad tam kursui vadovavo Laura Mulvey, kadangi ji jau amžiuje, atrodė, kad gal čia paskutini šansas sutikti tokią didelę kino teoretikę ir svarbų žmogų kino pasaulyje. Atrodė, kad gal tiesiog reikia susimobilizuoti, susikaupti ir įstoti.

MV: O kaip tu apibūdintum savo festivalio tapatumą?

D11: Aš manau, kad tokioje intensyvioje kino kultūroje kaip Lietuvoje (sakydama intensyvioje, turiu omeny tai, kad Lietuva yra tokia maža šalis ir Vilnius – toks mažas miestas, bet jame vyksta labai daug) „Kino pavasaris“ turi vis iš naujo ir iš naujo atsakyti į klausimą: „Kas mes esame visame šitame kontekste?“ Ir kadangi pažįstu vidinius festivalio procesus, žinau, kad šis klausimas yra nuolat keliamas vis iš naujo, ypač po pandemijos. Bet man atrodo, „Kino pavasari“ iš kitų festivalių išskiria jo didžiausias mastas ir žinomumas. Taip pat, ilgametė tradicija, kuri galbūt skiriasi nuo kitų festivalių, lėmė, kad „Kino pavasaris“ per ilgą laiką išmoko, kaip kreiptis į ne tik sinefiliškas auditorijas, kino žiūrovus, bet į platesnius žiūrovų ratus. Festivalis sugeba pakviesti žmones norėti žiūrėti tuos filmus ir tai daryti ganėtinai intensyviai. Šis festivalis yra panoraminis festivalis, kuris nori parodyti viską, kas buvo geriausia per praėjusius metus. Ir, aišku, per retrospektyvas – ar tai būtų teminės, ar vardinės – pristatyti kažkokį žvilgsnį į kino istoriją. Bet aš sakyčiau, kad „Kino pavasario“ žanras – panoraminis, tradicinis, kuris neturi kažkokios vienos aiškos krypties.

MV: Tu jau paminėjai žiūrovus, tai trečias klausimas būtų apie auditorijos ir jos supratimo įtaką tavo kuratorinei veiklai. Kokią įtaką turi auditorija?

D11: Aš nežinau, gal nesu tikra ar gera kuratorė, nes man kuravimas išsipildo tada, kai į filmus ateina ir juos pamato žiūrovai. Man niekada nebuvo pakankama to, kas *ant popieriaus* yra ambicinga, įdomu, konceptualiai vientisa ir t. t. Atrodo, kad žiūrovai yra labai svarbus elementas, gal net pats svarbiausias. Ir turbūt tai yra slidus momentas, kada tu jau pradedi taikytis ir pataikauti, ir kiek tu bandai išbalansuoti, nuspėdamas žiūrovų poreikius ir pomėgius, tam tikrus nusistatymus. Tai, viena vertus, gali imti ir teigti, kad Lietuvai neįdomios meksikiečių, gyvenančių pietinėje JAV dalyje, problemos, nes jos yra turbūt *too local* ir t. t. Gali prisitaikyti ir galbūt nerodyti tokių filmų, bet tada atsiremi į tai, kad filmas pats savaime yra *žiauriai* geras. Gal tada klausimą, ar aktualu ir įdomu, keli tiems filmams, kurie yra vidutiniški, elementarūs, nes tokių filmų sukuriama *žiauriai* daug. Tuomet ir galvoji, kas įdomu, kas neįdomu. Bet kai teisi tokius filmus, kurie yra nepaprastai geri, ir svarstai, ar juos rodyti, tuomet žinai, kad svarbiausia čia ne kažkoks filmo aktualumas, ar patiks ar nepatiks žiūrovams, bet, atrodo, kad labai svarbu tokį kiną rodyti ir juo šviesti. Juo labiau, kad mes vis tiek turime kažkokią reikšmę patiems kūrėjams, rodymas festivaliuose jiems turi didelę įtaką – pavyzdžiui, kaip vėliau bus finansuojami savose šalyje ir pan. Mes prisidedam prie tų labai gerų filmų sėkmės. Bet klausimai apie tai, kas aktualu ar kas įdomu vietinei auditorijai, turbūt labiausiai yra prasmingi, kai sprendi neypatingai gerų filmų rodymą.

MV: O jūs kažkokius tyrimus darote, nes „Kino pavasariui“ labai svarbu suprasti auditoriją?

D11: Bet mūsų filmus labai sunku įsprausti į kažkokias roles... Jei mes būtume žanrinio kino festivalis, tai būtų aiškiau formuluoti klausimą: „Kokie filmai jums labiausiai patinka: komedijos, siaubo, dramos, socialinės dramos ir t. t.“? Pati prisimeni, kaip mes darydavome tuos auditorijų testus. Ir visi mūsų filmai galiausiai būdavo dramos ar apie socialines problemas (juokiasi). Kai pabandai įstatyti į kokią nors dėžutę ir įvardinti, tai ta dėžutė... Na nežinau... Ką mes sužinojome iš tų apklausų, tai kad jaučiamas pozityvaus turinio trūkumas ir tai mes matome iš kai kurių filmų rezultatų. Akivaizdu, kad jeigu mes turėsime procentaliai mažą kiekį komedijų, tai jos ir bus didžiausią sėkmę festivalyje sulaukę filmai. Tokio turinio siūlymas taip pat yra priėjimas prie tų žmonių, kurie ne itin seka kino naujienas, žino režisierių vardus ir pan. Atrodo, kad tas turinys, kuris yra pateikiamas kaip ant lėkštutės žiūrovui, tampa tokiu teisingu turiniu pakviesti žmones, kurie galbūt neitų į festivalį.

MV: Kaip manai, ar trinasi ribos tarp dokumentinio, vaidybinio, animacinio ir eksperimentinio kino rūšių?

D11: Taip. Tas pats turbūt vyksta ir žanruose, to grynumo visai nebelieka. Ir bent jau man asmeniškai ten, kur kažkas yra kitaip, kur kažkas yra ne gryno, ir yra įdomiausia. Nežinau, ką čia dar pridėti... Festivaliuose labai dažnai pastebiu, ir tai nėra akcentuojama, kad filme atsiranda kokia nors dalis, kur pakviečiami aktoriai vaidinti roles, kurios yra labai artimos jų tikriems gyvenimams. Tai kas čia yra? Ar tai yra tam tikra hibridiškumo forma? Tu turbūt geriau gali pasakyti.

MV: Aš tai sakýčiau, kad taip. Bet mano kitas klausimas būtų, nors pati jau ir įvardijai, kaip tu vadintum filmus, kuriuose tos ribos trinasi? Ar tu pati vartoji sąvoką „hibridinis“?

D11: Manau, kad aš tai tikrai vartoju. Klausimas yra, ar ji įsigalėjusi kaip terminas, kuris jau aiškiai kalbėtų žiūrovams. Toks yra klausimas, taip? Mes turėjome tokį eksperimentą „Aš esu hibridas“, kur bandėm net programą taip įvardinti. Ar tai suveikė? Atrodė, kad nesuveikė, nes žmonėms buvo ne iki galo aišku. Bet, pavyzdžiui, kai žmonėms pasakai, kad čia iš tikrųjų yra kažkoks tikras elementas filme, tai, man atrodo, visą laiką palieka labai didelį įspūdį. Tai aš turbūt vartoju ten, kur leidžia mano rolė truputį subjektyviau pakalbėti apie filmą. Kur nėra filmo aprašymas, bet, pavyzdžiui, mano citata. Tai gal ir panaudoju tokius žodžius, bet kad mes šalia filmo dėtume tokį kaip *label'q* „hibridinis filmas“, mes taip nedarome, bet irgi galbūt dėl tokio funkcionalumo abejonės, ar žmonėms tai yra funkcionalu. O gal ir reikėtų. Kita vertus, tada atsiduri labai neaiškioje teritorijoje, kur yra truputį neaišku, kada jau gali klijuoti tą etiketę, kada negali. Ir kartais tai darydamas truputį prastai jautiesi. Dabar labai gaila, kad neatsimenu... Pavyzdžiui, „107 moterys“ iš praėjusių metų – filmas, kuriame daug hibridiškumo. Jis yra kaip ir vaidybinis filmas, bet ten yra labai daug ir tikrų, dokumentinių elementų. Bet visas filmas turi ir tokio butaforiškumo, nes ten labai spalvos ryškios ir t. t., tai, pavyzdžiui, šitam filmui niekaip nepriklijuotum hibridinio filmo etiketės, nes taip atrodytų, kad tu kažką teigi. Nors ir ne vienoj recenzijoje buvo, man atrodo, dabar galiu suklysti, bet gali būti, kad ir režisierius pats apie tai kalbėjo.

MV: Pats režisierius kalbėjo, kad tai yra hibridinis filmas?

D11: Dabar reikėtų man prisiminti, ar ten interviu kažkoks buvo, ar ne. Bet taip, kartais atsiduri keblioje situacijoje, kai nežinai, ar tu turi teisę kažkokiam filmui... Nes kai yra recenzija, tai

jos autorius prisiima tą tokią, bet jeigu tu pristatinėji tą filmą... Čia gal jau kitas klausimas, kiek reikia, kad kuravimas būtų labai objektyvus ir kiek gali jame atsirasti subjektyvumo.

MV: Bet būna, kad subjektyviai, pavyzdžiui, kokiose nors citatose prie filmų aprašymų įterpi tą žodį?

D11: Dabar tai aš negaliu pasakyti, reikėtų prisiminti,, bet aš jaučiu, kad čia yra ta vieta, kur aš galėčiau tai daryti. Bet, pavyzdžiui, kredituose tai galbūt vengčiau tokio *label'o*.

MV: O dokumentinį kiną jūs išskiriate, taip?

D11: Turim *tag'q* tokį. Bet čia grynai yra toksai funkcionalus dalykas. Dokumentiniai filmai atsiranda ir po „Meistrų“, ir kitose programose. Jeigu būna teminė programa. Bet apie tai, pavyzdžiui, esame sulaukę komentarų iš žiūrovų, kad truputį painu, kai dokumentiniai ir vaidybiniai filmai būna tarsi viename. Tai tada atsiranda problema kartais, irgi nežinau, kai filmas yra tarsi tokioj hibrido teritorijoje, ar tu gali uždėti jam *tag'q* tokį, kuris leistų žiūrovam kažkaip atsirinkti. Kiekvienais metais su koku vienu ar dviem filmais mes patenkam į tokią truputį keblią teritoriją.

MV: O kaip tu pati apibrėžtum hibridinį kiną? Jeigu tau žiūrovas sakytų, gerai, čia pavadinta taip, tai kas čia yra?

D11: Man atrodo, kad iš esmės tai yra autorinio kino kulminacija. Kai režisieriui dėl kažkokios idėjos perteikimo nebesvarbu, į kokią kino rūšį – vieną ar kitą – talpinti savo visą praktiką. Ir tada jis leidžia visiškai laisvai žongliruoti ir vienos, ir kitos rūšies išraiškos formomis tam, kad kurtų kažkokį hibridišką kūrinį, kuris perteikia tai, ką jis nori pasakyti. Čia, man atrodo, ir yra įdomiausia, nes tai vis tiek yra tokia autorinė vizija.

MV: Ar matai tokio kino tendenciją?

D11: Šiaip tai aš matau. Nežinau, nemokėsiu gal čia labai protingai pašnekėti apie tai, bet aš matau. Man atrodo, ir dėl to, kad kuriama *žiauriai* daug kino, gamybos apimtys yra neįtikėtinos ir tas noras kažkaip originaliai kalbėti, ir būti kitokiu negu kiti, veda į tuos visus eksperimentus, ar tai būtų kažkokios dokumentinės pradžios intarpas, jeigu kuri vaidybinį pasakojimą, kuris

yra įkvėptas tikro įvykio. Labai madinga pabaigoj arba pradžioj kokius nors dokumentinius kadrus įdėti. Arba kokias nors herojų fantazijas išreikšti per animacinius intarpus. Su dokumentiniu kinu tas *reenactment* 'as toks labai senas jau, irgi žanro klasika, ar ne? Bet šiaip atrodo, kad įdomiausia tuomet, kai ne dokumentinis kinas virsta vaidybiniu, bet kur vaidybinis kinas skolinasi iš dokumentikos tam tikras priemones. Arba kai iš gatvės paimti žmonės į filmą atneša ne tik pasakytas scenarijaus eilutes, bet iš tikrųjų visą savo istoriją, kuri gali būti perskaityta veide.

MV: O galėtum įvardinti laikotarpį, kai tokio kino buvo sukuriama daugiau ir jis tapo plačiau rodomas festivaliuose? Tavo jausmas koks būtų?

D11: Net nežinau. Aš neišmanau kino istorijos taip gerai, kad prisiminčiau. Tuo metu, kai aš... Nes aš šiuolaikinį kiną taip intensyviai seku tik kokį dešimtmetį.

MV: Bet per tą dešimtmetį?

D11: Kad įvyko kažkoks pokytis?

MV: Taip. Ar jau buvo anksčiau? Ar jau tau sekant kažkas prasidėjo?

D11: Kad matau daugiau, tai tikrai, bet tai gali būti susiję ir su tuo, kad per tą dešimtmetį aš vis daugiau ir daugiau žiūriu, vis daugiau ir daugiau aprėpiu to kino lauko. Čia gal grįšiu prie to argumento, kad, man taip atrodo, galbūt to hibridinio kino yra daugiau dėl to, nes iš esmės yra daugiau sukuriama filmų. Ir siekis sukurti kažką kitokio, originaliau pasakoti istorijas, į tai veda. Spėčiau, kad yra daugiau, bet tik spėčiau.

MV: O kaip pavyzdžiui ta programa „Aš esu hibridas“, kuri buvo „Kino pavasaryje“ – ar nesietum to su kažkokia tam tikra tendencija?

D11: Reflektuoti, ar ne? Reflektuoti tai, kad iš esmės vyksta kažkokie įdomūs dalykai?

MV: Ar manai, kad buvo jau vėluojanti ta programa, lyginant su tarptautiniais įvykiais?

D11: Ne, aš nemanau, kad čia kažkoks vėlavimas. Aš manau, kad ten buvo toks labai *fainas* pabandymas. Tai buvo noras atkreipti dėmesį į tokią naują hibridinę rūšį, į tokį kiną. Ir turbūt patestuoti mūsų žiūrovus, ar jiems ta programa, kuri apibrėžia kino rūšį, daro kažkokią įtaką pasirinkimui. Ar tai gali sudominti kaip kažkokia naujovė. Tai aš nemanau, kad tikslas buvo kažkur spėti ir nemanau, kad buvo kažkur pavėluota. Ar tai buvo pikas? Nes pikas reikėtų, kad tarsi atslūgo, taip? Vėlgi nesijaučiu tokioje vietoje, kad galėčiau atsakyti, bet man atrodo, kad nebuvo kažkokio ženklus sumažėjimo. Manau, kad tas noras išeiti iš kažkokių ribų toliau tęsiasi ir to matosi vis daugiau.

MV: Ir paskutinis mano klausimas. Kaip šie filmai veikia kino industriją? Ar kažkaip ją veikia?

D11: Aš įsivaizduoju, kad daug kam tai yra galvosūkis. Kino industrijos atstovams, aš įsivaizduoju, gal sunkiau tokius filmus *prapitchinti* kaip projektus, ar ne? Ir gauti finansavimą. Galvosūkį sukelia ir sprendimų priėmėjams. Aš manau, kad festivalius toks turinys labai domina ir jis yra pastebimas festivaliuose, jeigu tai yra geras turinys. Bet įsivaizduoju, kad kokiems nors platintojams tai gal yra tokia truputį nepažįstama žemė, nes atrodo, kad gal dar nemokam apie tai kalbėti. Ir žiūrovams turbūt užtrunka, kol... gal visgi trūksta turbūt edukacijos, ar ne? Kokie galbūt yra privalumai tokio kino, kaip jį skaityti, kaip jį traktuoti, kas tikra, kas ne. Galbūt yra maža dalis žiūrovų, kuriems patinka tokioj pakibusioj nežinioj išeiti, bet vis tiek, jeigu kalbame apie plačias auditorijas ir *mainstream'inį* išleidimą, tai gal truputį pritrūktų to aiškumo tokiame plačiame *release'ui*. Bet kad jis judina vandenį ta pozityviaja prasme, tai turbūt sutikčiau su tuo.

MV: O gal dar pabaigai prisimintum, kokius hibridinius filmus paskutinius matei? Ar buvo kažkoks filmas festivaliuose, kuris nustebintų tave?

D11: Aš truputį nepasiruošiau, galvojau, kad reikia apie tai pasiruošti, bet neradau laiko. Reikėtų pagalvoti, gal aš tau galėčiau atsiųsti?

MV: Taip, žinoma.

D11: Va! Įdomus tos Tiza Covi ir jos vyro, pamiršau jo vardą, filmas „Vera“, kuris labiau vaidybiniu gal yra traktuojamas. Ten yra personažė, kuri įvelia tikrą savo gyvenimo faktų. Ir visa ta situacija labai dokumentiška atrodo. Mane tie kūrėjai labai žavi, labai patinka. Tai šitas

filmas. Bet ten labai jaučiasi, kad jis toks pastatytas, sukonstruota ta realybė, bet labai įdomu, nes tu žiūri ir atrodo, kad tavo, kaip žiūrovo, rolė yra daug aktyvesnė negu žiūrint arba dokumentinį, arba vaidybinių kiną. Atrodo, kad nuolat kvestionuoji, ką matai: ir istoriją, ir personažę, ir viską. Tai šitas labai įdomu. Bet reikėtų pagalvoti, aš gal pagalvosiu dar.

MV: Gera, bet man pakanka ir to vieno. Labai įdomi tavo įžvalga, kad toks kinas reikalauja aktyvesnio žiūrėjimo.

D11: Bet taip iš tikrųjų yra, ar ne?

MV: Aš irgi taip galvočiau, nes yra nauji elementai, kurių tu nežinai, kaip skaityti. Tai kaip iš naujo mokytis raides.

D11: Taip, taip, taip.

MV: Bet, aišku, ne daug tokių filmų yra.

D11: Kurie ir pasiekia tokias plačias auditorijas. Jeigu jų būtų daugiau, kažkaip galbūt įsiteisintų. Bet gal tada tikrai festivalių misija yra šviesti truputį labiau apie tai. Labiau įspėti ir akcentuoti, kad tai, ką žiūrite, yra kažkas kitokio, kad reikia truputį tokio kitokio žiūrėjimo.

MV: Dėkoju už pokalbį.

