

FOTOGRAFIJA

2019 NR. 1 (37)

SUDARYTOJA | EDITOR
KALBOS REDAKTORIAI | PROOFREADERS

VERTĖJAS | TRANSLATOR
DAILININKAS | GRAPHIC DESIGNER

LEIDĖJAS | PUBLISHER

SPAUSDINO | PRINTED BY

Vilma SAMULIONYTĖ
Monika GRIGŪNIENĖ (lietuvių k.)
Howard JARVIS (anglų k.)
Lina PAUŽOLYTĖ
Gytis SKUDŽINSKAS

VšĮ Lietuvos fotomenininkų sąjungos Fotografijos fondas
Lietuvos fotomenininkų sąjunga
Gedimino pr. 43, LT-01109 Vilnius, Lietuva
Tel. +370 5 261 1665
El. paštas info@photography.lt
photography.lt

AB KOPA
kopa.lt

Tiražas | Print run 500

Egor SHMONIN	9	KELIOS ĮŽVALGOS APIE JUDANČIUS IR STABILIUS VAIZDUS BALTIJOS ŠALYSE
	13	SOME NOTES ON MOVING AND STILL IMAGES IN THE BALTIC COUNTRIES
Natalija ARLAUSKAITĖ	18	IKONINĖ KARO FOTOGRAFIJA KINE
	23	ICONIC WAR PHOTOGRAPHY IN CINEMA
Ilona VITKAUSKAITĖ	34	REKONSTRUOJANT PRAEITĮ, ARBA DABARTIES FANTASMAGORIJOS
	38	RECONSTRUCTING THE PAST OR THE PHANTASMAGORIA OF THE PRESENT
Ričardas ŠILEIKA	45	PRADEDI GALVOTI IR STATYTI STABILIAME KADRE. O TIK PASKUI JAU VISKAS IMA JUDĖTI IR VEIKTI
	48	YOU BEGIN BY THINKING AND BUILDING IN A STILL FRAME. ONLY THEN DOES THE MOVING AND THE ACTING START
Ieva ŠUKYTĖ	54	SUSTABDYTAS LAIKAS JONO MEKO FILMŲ KADRUOSE
	59	FROZEN TIME IN JONAS MEKAS' FILM FRAMES
Paulina BLAŽYTĖ	68	„AKTORIUS SU FOTOAPARATU“
	72	“ACTOR WITH A PHOTO CAMERA”

Nusprendusi sudaryti šį Lietuvos fotomenininkų sąjungos leidžiamo žurnalo „Fotografija“ numerį (Nr. 1 (37)), iš pradžių galvojau apie fotografuojančius kino meistrus ir filmuojančius fotografus. 2017 m. rengta personalinė Juozo Kazlausko paroda „Savaitgalis pragare“ buvo grynai apie filmavimo aikštelę, jos dinamiką, užkadrinę nuotaiką, pauzes ir kino ar, kartais, iliuzijos kūrimą.

Sudarydama šį numerį supratau, kad apsiriboti vien kino aikštelių fotografija būtų nesažininga, nes fotografija su kinu ar kinas su fotografija turi ilgalaikį ryšį nuo pat abiejų medijų atsiradimo pradžios, taigi tik apžvelgti įvykio dokumentaciją būtų lėkšta.

Abi medijos turi savo specifiką, kuri ir diktuoja santykį. Jos skirtingai žvelgia į turinius, atminties traktavimą, gali būti viena kitą papildančios. Toli gražu neįmanoma aptarti visų šių dviejų medijų santykio aspektų viename žurnale, taigi šį kartą skaitytojui pateikiame informaciją nuo mokslinio tyrimo apie fotografiją kine iki nuotaikingo pokalbio su menininku, pasakojančiu asmeninę patirtį kuriant abiejose medijose.

Mums labai pasisekė, kad Natalija Arlauskaitė beveik tuo pačiu metu baigia rašyti knygą „Nuožmi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine“. Esu jai dėkinga už puikią ištrauką „Ikoninė karo fotografija kine“, parengtą specialiai mūsų leidiniui.

Ilona Vitkauskaitė nagrinėja praeities rekonstravimo ar atkūrimo strategijas kine bei fotografijoje, remdamasi kino filmu „Žudymo aktas“ (rež. J. Oppenheimeris) ir fotografo Aleksandro Gronskio kūryba.

Egoras Schmoninas, kino tyrinėtojas iš Kanados, atvažiavęs pasižvalgyti po Lietuvos poetinio kino ir fotografijos platybes, nuštemba žinantis Lietuvos fotografijos etapinius darbus ir skatina pasaulio žiūrovą į Baltijos šalių regiono poetinę ir metaforišką kūrybą sovietmečiu žiūrėti kaip į tam tikrą dokumentalumo fenomeną ir kaip tos kartos išraiškos instrumentą, keliantį klausimus apie identitetą, taikų politiskumą, vidinį konfliktą ir kitokias visuomenės pastangas išlikti savimi.

Žurnale publikuojami trys interviu su labai skirtingais žmonėmis, įvairiais aspektais prisilietusiais prie kino ir fotografijos. Arūnas Kulikauskas pasakoja apie savo patirtį dirbant su Jonu Meku, atrenkant ir špausdinant fotografijas iš kino juostų. Tai darbai, apkeliavę ne vieną žinomą pasaulio parodų salę. Šios serijos ekspozicija galima gėrėtis MO muziejuje (Pylimo g. 17, Vilnius) 2019 11 29–2020 08 16.

Kalbėdami apie kiną ir fotografiją negalime eliminuoti Juozo Budraičio fotografijos. Jos yra daug ir ji įvairi – nuo portretų ir dokumentikos iki intuityviai fiksuojamų miesto sienų faktūrų. Čia rodomos ir rečiau eksponuotos J. Budraičio fiksuotos kino aikštelės, kuriose kuriama pietų pertraukos, laukimo ar darbo dienos pabaigos nuotaika. Ir pokalbis su autoriumi pasisuko labiau ne apie kiną, bet apie fotografiją ir jos prisijaukinimą.

Taip pat nesinori pamiršti pirmojo lietuviško filmo „Nerutina“, dar 2007 m. režisierės Jūratės Samulionytės sukurtą tik iš fotografijų. Apie kūrybinį procesą ir iššūkius kviečiame paskaityti pokalbį su autore.

Jau tampa tradicija išleidžiant žurnalą organizuoti parodą. Pavadiname ją „24 kadrai per sekundę ir lėčiau“. Paroda eksponuojama Vilniaus fotografijos galerijoje (Stiklių g. 4 / Didžioji g. 19) 2019 12 10–2020 01 11. Parodoje dalyvaujantys autoriai: Juozas Budraitis, Paulius Makauskas, Algimantas Mockus, Viktoras Radzevičius, Audrius Zavadskis, Paulius Zavadskis, Miglė Narbutaitė. Parodos metu bus rodomas režisierės Jūratės Samulionytės filmas „Nerutina“ (2007), kuris įvertintas „Sidabrine gerve“ trumpametražių filmų kategorijoje.

— Vilma Samulionytė

When I decided to compile this No. 1 (37) issue of “Photography” magazine, published by the Lithuanian Photographers’ Association, my initial thought was that of filmmakers who take photographs and of photographers who create films. The personal exhibition of Juozas Kazlauskas titled “Weekend in Hell”, held in 2017 (18), was purely about a film set, its dynamics, the mood behind the scenes, the pauses and the creation of the film or, at times, illusion. In the process of putting this issue together, I realised that drawing the line at filmset photography would not be fair, since there has been a long-lasting relationship between photography and cinema right from the emergence of both forms of media; so, a simple overview of the event’s documentation would be inadequate.

Both types of media have their own specifics, which is precisely what determines the relationship between them. They each offer a different view at content, the approach to memory, and can be mutually complementary. One magazine issue is far from enough to discuss all the aspects of the relationship between the two media, but we’ve made an effort to bring the reader information spanning from scientific research about photography in cinema to an entertaining conversation with an artist who tells his own story of working with both types of media.

We were extremely lucky that Natalija Arlauskaitė is almost simultaneously finishing writing her book “Fierce Peace: Photography of Failed Regimes in Documentary Films”. I would like to express my gratitude to her for the excellent excerpt titled “Iconic War Photography in Cinema” that has been specifically prepared for our publication.

Ilona Vitkauskaitė explores the strategies of reconstructions and re-enactments of the past in cinema and photography based on the documentary “The Act of Killing” (dir. J. Oppenheimer) and the works by photographer Alexander Gronsky.

Egor Schmonin, a film researcher from Canada, drops by for a visit to take a glance at the array of Lithuanian poetic cinema and photography, and is surprised to recognise the defining works of Lithuanian photographers. The author invites the global viewer to consider the Baltic region’s poetic and metaphorical creative work during the Soviet era as a particular phenomenon of documentality as well as a device for the generation of that time to raise questions on identity, peaceful political acts, internal conflict and society’s other efforts to retain its identity.

The magazine includes three interviews with highly diverse people who have had experience with both cinema and photography in highly diverse aspects. Arūnas Kulikauskas reflects on his experience working with Jonas Mekas, selecting and printing photographs from film strips. These works have passed through multiple well-known exhibition spaces all over the world. The readers are invited to enjoy an exhibition of this series at the MO Museum (Pylimo 17, Vilnius) from 2019 11 29 until 2020 08 16.

In the discourse on cinema and photography, Juozas Budraitis’ photography should not be eliminated. It is plentiful and varied, from portrait and documentary to intuitively documented urban wall textures. Juozas Budraitis’ less exhibited images of film sets are showcased here as well, reflecting the mood of a lunch break, of waiting, of a workday’s end. And talking with the author eventually came to be more about photography and how to tame it than of cinema.

We should also not forget the first Lithuanian film “No Routine” created only out of photographs back in 2007 by director Jūratė Samulionytė. We also invite you to read the conversation with her about the creative process and the challenges.

It has almost become a tradition to organise an exhibition together with the magazine’s publication. We titled it “24 Frames a Second and More Slowly”. The exhibition is held at the Vilnius Photography Gallery (Stiklių 4 / Didžioji 19) from 2019 12 10 to 2020 01 11. The participating artists are: Juozas Budraitis, Paulius Makauskas, Algimantas Mockus, Viktoras Radzevičius, Audrius Zavadskis, Paulius Zavadskis and Miglė Narbutaitė. The exhibition will include a screening of director Jūratė Samulionytė’s “No Routine”, which received a Silver Crane award in the short film category.

— Vilma Samulionytė



Paulius Zavadskis

Filmo „Nematoma“ aikštelėje (rež. I. Jonynas, 2018)
Film set. *Invisible* (dir. I. Jonynas, 2018)





Paulius Zavadskis

Filmo „Nematoma“ aikštelėje (rež. I. Jonynas, 2018)
Film set. *Invisible* (dir. I. Jonynas, 2018)



Paulius Zavadskis

Filmo „Nematoma“ aikštelėje (rež. I. Jonynas, 2018)
Film set. *Invisible* (dir. I. Jonynas, 2018)

KELIOS ĮŽVALGOS APIE JUDANČIUS IR STABILIOUS VAIZDUS BALTIJOS ŠALYSE

EGOR SHMONIN

2019-ųjų vasarą, bevartydamas didžiulę fotoalbumų kolekciją, sukaupą Lietuvos fotomenininkų sąjungos bibliotekoje Vilniuje, suvokiau, kad lietuvių fotografai man buvo žinomi dar prieš čia atvykstant. Tiksliai neprisimenu, kur ir kada pirmą kartą pamačiau Antano Sutkaus užfiksuotą Jeano Paulio Sartre'o portretą ar balkšvame fone tirpstantį ilgaplaukės merginos atvaizdą iš Rimanto Dihavičiaus ciklo „Žiedai tarp žiedų“. Daugybė kitų darbų, kaip Romualdo Požerskio fotografijų ciklas iš ligoninės, Juozas Vito Luckaus nuotraukoje ar didžiaakiai pionieriai, anonimiškai pateko į mano kultūrinį bagažą – kopijuoti ir paversti plakatais, iliustracijomis ar dienoraščio įrašų priedais internete. Kai gimiau, Sovietų Sąjunga buvo prie žlugimo ribos, taigi neturėjau galimybės pažvelgti į šias nuotraukas iš tos aplinkos ir ideologinio konteksto, kuriuose jos buvo sukurtos, perspektyvos. Šie ir daugelis kitų vaizdų buvo randami poštarmintyje, kaip tai įvardija Marianne Hirsch, kalbėdama apie kompleksinę sąveiką tarp artimo ir tolumo erdvėje, sujungiančioje tos pačios ir skirtingų kartų patirties perdavimą. Hirsch pirmiausia sujungia poštarminties sąvoką su trauminės patirties perdavimo mechanizmais „mes-kiti“ matricioje, susijusioje su Susan Sontag „kitų skausmo“ sąvoka. Tačiau manau, kad nebūtų klaidinga, o priešingai – produktyvu pasitelkti poštarminties sampratą kaip papildomą nagrinėjimo būdą, analizuojant „dekolonijinį“ pažinimą, sukurtą XX a. 7–9 dešimtmečiais Lietuvos fotografijos vizualizacijoje ir trijų SSRS priklausiusių Baltijos šalių dokumentiniame kine. Šias fotografijas ir dokumentinius filmus jungia bendras estetiškas jausmas, kurį įvardiju žodžiu „poštpoetika“.

„Poštpoetikos“ terminą vartuju siekdamas identifikuoti atskirus laikinio, erdvinio, politinio ir estetinio jautrumo pavyzdžius, būdingus estiško, latviško ir lietuviško vėlyvojo sovietmečio dokumentiniam kinui, bei tokius režisierius dokumentikos srityje kaip Markas Soosaaras, Renita ir Hannesas Lintropai, Juris Podnieks, Andris Slapiņš, Henrikas Šablevičius, Šarūnas Bartas ir kiti. Skirtingai nei 7 dešimtmečio Rygos poetinės dokumentikos kino mokykla, instituciniu požiūriu priimta ir pripažįstama kino istorijoje, poštpoetinis kinas nėra susijęs su jokių konkrečių judėjimu ar filmų kūrimo mokykla, bet su pačia dokumentinio kino estetika – jo dokumentiškumu. Siūlau vartoti šį naują terminą dėl kelių priežasčių. Pirmiausia todėl, kad jis atspindi specifinį Sovietų Sąjungos istorijos laikotarpį, pakeitusį poštalininę „atšilimo“ erą vėlyvaisiais 6 ir 7 dešimtmečiais. Tad „poštpoetikos“ terminas nubrėžia stagnacijos laikotarpio, valdant generaliniam sekretoriui Brežnevui ir Andropovui bei Černenkai (dviem vėlesniems SSRS vadovams, Komunistų partijoje atstovavusiems radikaliajai dešinei), ribas. Antra, ši sąvoka žymi naują epistemologiją, pagrįstą politinių transformacijų patirtimis sovietinėje visuomenėje 9 dešimtmetyje ir tautiniuose Baltijos regiono judėjimuose. Epistemologiniu požiūriu „poštpoetinis“ pabrėžia vėlyvosios sovietinės poetikos vystymąsi, estetiką ir politiką, nutolusią nuo Sovietų Sąjungos ideologinių centrų. Šiuo terminu atidengiami alternatyvūs Baltijos dokumentinio kino bendruomenės sklaidos tinklai, tokie kaip nuo 1977-ųjų kas antrus metus vykęs dokumentinio kino simpoziumas Latvijoje, Jūrmaloje, ar dažnesni Baltijos kino kūrėjų kaimynų apsilankymai, rengti vietinių „Dom Kino“ (Kino namų) skyrių, Sovietų kino kūrėjų sąjungos būstinė. Remiantis epistemologija, terminas išsamiai nagrinėja, kaip poštpoetinis jautrumas tapo įrankiu, leidusiu filmo kūrėjams įrašyti savo pačių istorijas į platesnę, translokalią ir transnacionalinę, skausmingą istoriją.

Tokia samprata leidžia rasti akivaizdžių paralelių plėtojant kino ir fotografijos dokumentikos estetikos vystymąsi lietuvių fotografų tinkluose. Svarbu paminėti, kad paskutiniame dešimtmetyje

buvo išleistos kelios reikšmingos monografijos lietuvių fotografijos sovietmečiu tema. Visų pirma, kalbu apie Agnės Narušytės tyrimą apie nuobodulį kaip estetinę strategiją, siekiant įveikti kasdienybės monotoniją vėlyvojo sovietmečio stagnacijos laikotarpiu, Margaritos Matulytės istorinį tyrimą lietuvių fotografijos sovietizavimo tema bei Vytauto Michelkevičiaus tyrimą apie meninių priemonių transformaciją joms priešintis ir sąveikaujant su socialistinio realizmo principais.

A. Narušytė atlieka išsamų istorinį tyrimą apie vėlyvojo sovietmečio kartai būdingus reiškinius Lietuvos fotografijoje, kuriuos sujungia po metaforiniu „nuobodulio estetikos“ skėčiu. M. Matulytė, kalbėdama apie lietuvių meninės fotografijos bendruomenę, įveda altrealybės kategoriją, kurios humanistinis pobūdis tampa dokumentacijos įrankiu, padedančiu priešintis socialistinio realizmo propagandos principams. V. Michelkevičius atkuria Lietuvos SSR meninės fotografijos bendruomenės istoriją per ryšių kūrimo ir diskurso įgalinimo procesus vėlyvojo sovietmečio ideologinėje sistemoje. Kaip kino tyrėjas, nagrinėjantis specifinį estetinį Baltijos šalių dokumentinio kino reiškinį, pastebiu, kad šios besitęsiančios diskusijos, ir ypač joms būdingi įvairiakrypčiai žiūros į tą patį reiškinį (vadinamąjį lietuvių fotografijos mokyklą) taškai, atkreipia dėmesį į laikinumo ir geografinio plotmės vykusius daugialypius kultūrinių ir socialinių subjektyvizacijos pakeitimų procesus vėlyvojo sovietmečio kultūroje. Toks išskyrimas yra teisingas tiek žiūrint iš estetinės analizės pusės, tiek sklaidos mechanizmų perspektyvos. Norėčiau tai pažymėti ir tikiuosi, kad šis pastebėjimas pateks į ateities tyrimų sferą, kad perspektyviniais tyrimams fotografijos srityje pavyks užmegzti dialogą su Baltijos dokumentinio kino nagrinėjimais, ir taip abi pusės galės sušiprinti viena kitą toliau plėtojant analizes iš dekolonializmo teorijos, jau esančios prieš tai minėtų esminių pavyzdžių pagrindu, perspektyvos.

Siekiant pabrėžti kelis akivaizdžius šių artimų sričių, fotografijos ir dokumentinio kino, sankirtos pavyzdžius, dėmesį siūlau skirti subjektyvizacijos mechanizmams, išryškėjusiems dokumentiniame kine vėlyvojo sovietmečio laikotarpiu ir leidusiems sovietinės visuomenės žmonėms kurti naujas nepriklausomų horizontaliųjų santykių rūšis, taip perkeliant privačius pasakojimus į viešąją erdvę. Atsižvelgiant į tai, Baltijos šalių postpoetinis kinas atskleidžia, kokia ginčytina yra plačiai paplitusi sovietologinė *homo sovieticus* samprata, apibrėžianti vidutinį socializmo subjektą kaip stokojantį identiteto ir savivarbos. Toks apibrėžimas, pagrįstas dvilype idėja tarp priešpauzės ir pasipriešinimo, vidutiniokiško prisitaikėlio ir disidentų susiaurina vėlyvojo sovietmečio subjektyvumo supratimą iki „represija prieš laisvę“ modelio. Tačiau yra priešingai: sprendamas trauminės patirties stebėjimo per dokumentinius vaizdus problemas, Baltijos postpoetinis dokumentinis kinas sukūrė conceptualią tvarką, kuria galėjo atspindėti dinamišką *pereščoikos* kraštovaizdį ir atskleisti, kaip teigia Moore'as, konkretų dekolonijinį troškimą „grįžti į tą vakarietišumą, kuris kadaise priklausė jiems“ (Moore, 2001) ir ištrukti iš žlungančios Sovietų imperijos. Ištrukti per poetiką. Vertinti dokumentinio vaizdo kūrybą per istorinės traumos patirties idėją reiškia ne vien atpažinti patologiškos netekties būseną Baltijos šalių visuomenėse, bet lygiai taip pat nutiesti paradigmą tiltą į melancholijos būseną – išskirtinį lietuvių mokyklai būdingą poetinį bruožą, kurį pastebėjo Levas Anninski'is. Ir, remdamiesi tokiu požiūriu, galime pakliūti į špaštus – simboliškai išskirti Baltijos šalių postpoetinį jautrumą, nuobodulio estetiką ar altrealybę kaip sovietinį (t. y. Maskvos) marginalumą, taip sumažindami jų svarbą. Siūlau verčiau pasinaudoti vizualinių medijų mokslininko Bhaskaro Sarkaro patarimu ir „veikti translokaliniu-populiariuoju lygiu – tokiu, kuris, nors ir stipriai prisidedamas prie hegemoniškų struktūrų, leidžia išlaikyti tikėjimą dar neišpildytomis demokratinės vaizduotės ir įsikišimo pažadais. Nagrinėdami šiuos translokalinio-populiariojo lygio mainus, galime apsisaugoti nuo pakliuvimo į išskirtinumo (*exceptionalism*), egzotizmo ir apribojimo pinkles“ (Sarkar, 48). Šioje vietoje norėčiau pareikšti padėką minėtiems lietuvių tyrėjams ir jų antropologijos įkvėptiems metodams.

Baltijos šalių postpoetinė estetika, veikdama kaip ypatingas būdas aktualizuoti pažinimo fizinę ir geopolitinę reprezentaciją ir egzistavimą, perkūrė ir iš naujo įrašė tautinį stilių kaip episteminį ir estetinį subjektą. Sovietologija labiau linko į laikinį socializmo istorijos supratimą, kaip ir posocialistinė (posovietinė) būsena nurodė laikotarpį po Šaltojo karo pabaigos, o Baltijos šalių postpoetinė estetika erdvine prasme perkuria vėlyvojo sovietmečio būseną, pakeisdama laiką erdve. Svarbu pažymėti, kad šios erdvinės istorijos buvo (at)kurtos kine, literatūroje, fotografijoje ir mene, kuris priešinosi oficialiam stiliui, bet ne pačiai valstybei. Kaip teigia Alexei Yurchakas, „šie [vėlyvojo sovietmečio] gyvenimo stiliai kūrė įvairius naujus laiko ir erdvės matus, socialinius ryšius ir prasmes, kurių valstybė nebūtinai tikėjosi ar kuriuos kontroliavo, nepaisant to, kad pati juos visiškai įgalino“ (Yurchak, 2006, 128). Tačiau tie stiliai Baltijos šalių postpoetiniame mene suteikė balsą ir atvėrė duris tam, ką Kolumbijos menininkas Adolfas Albanas Achintė'ė vadina esteze: tai – kritinė intervencija, „siekianti kovoti su hegemoniškais šiuolaikinės estetikos normatyvinėmis nuostatomis“ (Mignolo ir Vazquez, 2013), intervencija iš nenormatyvinės erdvės. Pavyzdžiui, Balčyčio 1982-ųjų nuotraukoje, kurioje į vieną sujungiami bendrabučio ir neįvardyto peizažo vaizdai,

Vytautas Balčytis. *Pasikartojimai*. 1982
(LDM ED 163746; LDM Fm 82)

Vytautas Balčytis. *Repetitions*. 1982.
(LAM ED 163746; LAM Fm 82)



Pasikartojimai. Vilnius, 1982

Vyt. Balčytis

tiesiogine prasme susiduria dvi ne erdvės ir vizualiai atkuriamas disociatyvus laiko ir atminties santykis. Viena vertus, toks supriešinimas atspindi nuobodulį pačia akivaizdžiausia prasme. Bet kartu šis nuobodulys yra esminė tuštumos, kuri būtina norint ištrūkti iš ideologijos per estezę, priežastis. Taip pat apie estezę galime galvoti ir kaip apie platoniškosios *chōros* sąvoką.

Kitaip nei Platono *chōra* – kaip chaoso erdvę, siūlau šią sąvoką vertinti žvelgiant iš postkolonijinės perspektyvos – panašiai kaip Bachtino karnavalo kultūroje – kaip radikalią atsiradimo jėgą per išorinę estetinę patirtį. Baltijos postpoetinis kinas, ar tai būtų latviški kelių įrašai, estiški etnografiniai filmai, lietuviškos vizualinės kaimo ir miesto esė, generuoja antikolonijinę geopolitinę energiją, pajėgią atkurti pirmąjį kraštovaizdį, kuriam nepriimtinas žmogaus buvimas.

Vienas iš geriausiai šią erdvinę vaizduotės, besireiškusių griežtai sutvarkytoje sovietinėje visuomenėje, liudijančių pavyzdžių yra 1987-ųjų Henriko Šablevičiaus filmas „Medžio atmintis“, kuriame anoniminiai amatininkai dalijasi savo supratimu apie gamtą kaip kažką antgamtiško. Remiantis kultūros istorikės Violetos Davoliūtės apibrėžimu Baltijos šalių sovietizacijos analizėje, filmas iššaukia „nuslopintų atsiminimų sugrįžimą ir neraminantį trauminės patirties jausmą“. Didelė filmo dalis – rūke pasislėpęs peizažas, lydimas balso, kalbančio apie medyje laikomą žmogaus sielą. Mano manymu, toks vaizdavimas idealiai iliustruoja A. Narušytės knygoje išskiriamą „socialinio peizažo“, „plačiai aprėpiant „tolimu“, medituoti skatinančiu žvilgsniu“, sąvoką. Be to, skolinantis A. Narušytės logiką, pati ši erdvė yra „užsisklendusi čia kaip homogeniškoje tijoje be centro ir periferijos, be jokių užuominų į kitur, praradusi gero–blogą, švento–profanišką, tvarkingo–chaotišką hierarchijas.“ Šis kraštovaizdis ir jo „pasyvus pasipriešinimas“ tampa įmanomi ir istoriškai reikšmingi dėl struktūrizuoto miesto, fosforitų kasyklų, kalbėti galinčio pavaldaus subjekto.

Kaip epistemologinis įrankis analizuojant tiek meninės subjektyvizacijos unikalų mechanizmą, tiek ideologines provokacijas dokumentinių vaizdų kūrimo srityje, poetika jau buvo pritaikyta M. Matulytės, apmaštant „kasdieninių nutikimų poetizaciją“ (367) per sąveiką su kraštovaizdžiu, bei A. Narušytės pastebėjimuose apie fotografus, kurie „neidealizuotus ir nesukeistintus banalius objektus“ pavertė estetiniu įvykiu, ir taip sukūrė „išgyvenimo ideologinio melo sąlygomis strategiją“ (311). Apie tą pačią strategiją man papasakojo estų dokumentinio kino režisierius Mark Soosaaras, kuris pačiu pirmu apsilankymu Kihnu saloje – vienoje svarbiausių jo kinematografinių manijų – siekė rasti prieglobstį bėgant nuo idealizuotos mokytojų veidmainystės mokykloje. Vėliau, „Kihnu naine“ filme, kuris jį išgarsino, jis žengė žingsnį provokuojančios teritorijos oficialioje sovietinėje kultūroje link– pasakojimu apie vietines, nutolusias, tradicines bendruomenes, niekuo nesusijusias su „išsivysčiusiu socializmu“, kurio vienas reikšmingiausių principų buvo augantis socialinis visuomenės homogeniškumas; toliau – Sovietų Sąjungos tarpvalstybinis ir tarptautinis klestėjimas ir suartėjimas, jų gyvenimo būdo internacionalizacija. M. Soosaaras, priešingai, vietinės bendruomenės atsiskyrimą ir izoliaciją interpretuoja pasitelkdamas nuotolio metodą. Jo akimis, tai – tikroji laisvės išraiška. Panašią idėją išreiškia filologė ir antropologė Svetlana Boym, rašydama apie rutinos sukeistinumą kaip sovietinei kasdienybei būdingą reiškinį (Boym, 1994). Tai tampa dirbtinio elgesio laisve – įrankiu, kuris dabar turėtų būti atidengiamas, bet po šalinistų atėjimo 1930-aisiais – slepiamas. S. Boym sukeistinumą pateikia kaip teorinį metodą kalbėdama apie (po) *pereščroikos* laikus ir prijungia jį prie nostalgijos bei intymumo (1990-ųjų nuoširdumo) sampratų. Remdamasi Rusijos-Sovietų Sąjungos avangardo

poeto Dmitrijaus Prigovo pavyzdžiu, ji apibrėžią šį „naują nuoširdumą“ kaip „sukeistinio veiksmą ir nepripažįstamą nostalgiją specifinio pobūdžio, tyro ir naivaus pirmo asmens diskursui, kuris nepasiduoda daugialypių pasakojimų įrėminimui ir įtvirtinimui; iš tiesų, tai visai ne diskursas, bet pats tyrumas, kuris gal niekada ir neegzistavo savo tyra tobula forma.“

Sekdamas S. Boym impulsą perkurti sukeistinio idėją analizuojant 1980 ir 1990 metų kultūrinės pertvarkas, siūlau kvestionuoti dabartinį istorinį priešišumą sovietų revoliucijai ir *pereštroikos* kontrrevoliucijai, nes toks pasipriešinimas yra pavyzdys, kaip galima užkirsti kelią nuodugniai šios epochos kultūrinių procesų suvokimui. Taigi drįsčiau teigti, kad būtent dėl Revoliucinių metodų Baltijos šalių dokumentikos kino kūrėjams pavyko sukurti unikalią estetiką, sovietinį ekraną užpildančią stipria realybės doze. Šis perdavimas buvo atliekamas einant revoliuciniu keliu, priešinantis senajam Spalio revoliucijos mitui savuoju – plačiai bendrai patiriamos postatminties, iš naujo atkurtos ir pristatytos Dainuojančiojo vėlyvųjų 1980-ųjų revoliucijoje. Taigi sukeistinimą kaip metodą galima pritaikyti ne tik iš istorinės perspektyvos kaip būdą suteikti naują kontekstą pasakojimo apie revoliucinę kultūrinę kūrybą apribojimui, bet ir kaip teorinį metodą, leidžiantį atskleisti ryšį tarp formos ir turinio, tiek vizualume, tiek socialiniuose santykiuose. Aleksejus Jurčakas plačiai aptarė socialistinio ritualo kūrimąsi vėlyvojo socializmo laikotarpiu, remdamasis erdvine *vnenahodimost* samprata, anksčiau paminėta Mikhailo Bakhtino. Mano manymu, grįžimas prie formalistų metodų polemikos su M. Bakhtino idėjomis bei šio dialogo papildymas postkolonialine teorija ir dekolonijine logika, paremta sovietinio modernumo istorijos kritine konceptualizacija – kylančia iš pačios šios buvusių imperijos „paraščių“ dekolonijinės erdvės – yra perspektyvus būdas žvelgti į Baltijos šalių postpoetinę estetiką. Vertinti 1980-ųjų kasdienybę iš laiko, erdvės ir institucinių bei kultūrinių subjektyvizacijos mechanizmų perspektyvų vėlyvojo sovietmečio atminties pakeitimų rėmuose.

Tai – įsivaizduojamas teorinis peizažas, kuris mums galėtų leisti suprasti, kaip meninis ir istorinis estų etnografų, lietuvių meninės fotografijos kūrėjų, vėlesnių latvių poetinės dokumentikos tradicijos atstovų jautrumas sugebėjo „apeiti“ valdžios cenzūrą ir atskleisti sovietinį epinį naratyvą. Jau 3 dešimtmetyje sovietų režisierius Dziga Vertovas ypatingos reikšmės filme „Šeštoji pasaulio dalis“ parodė būsimą visa apimančią šalinistinių erdvių suvokimą. Postpoetinė estetika „deteritorizuoja“ šį peizažą, kvestionuodama pačią sovietinio žmogaus sampratą.

Postpoetiniuose darbuose vaizdo kameros nukreiptos į neigiamų atsiminimų, susijusių su kasdienybe, problemas ir į tai, kaip šie atsiminimai kuria kolektyvinės patirties interpretaciją bei skirtingas atminties struktūras 9 dešimtmečio etninėje ir kino plotmėse. Juos pasitelkus atidengiami erdviniai pakeitimai postpoetiniame diskurse, kuris, laikoma, buvo įsitraukęs į nuolatinį (savi)identifikacijos procesą, o per *pereštroiką* – į diskursyvinį santykių tarp mito ir realybės, praeities ir dabarties, poetinio materialumo ir vėlyvojo socializmo vaizduotės sutrikdymą. Panašiai kaip Gayatri Chakravorty Spivak suformuluotoje idėjoje apie emancipacijos procesą, visada išsryškėjantį kolonizatorių kalboje ir vedantį į postkolonijinio subjekto atskyrimą (Spivak, 1999), postpoetinė estetika pakeičia savo pačios sovietinę reprezentaciją su jai priskirta „tautinė savo forma, socialistinė turiniu“ koncepcija bei Edwardo Saído egzotizmo ir socialinę ir politinę kritiką. Taigi Baltijos regionas nuštoja būti „įdomus“, „egzotiškas“, „mūsų Vakarams“ ir yra išskaidomas į pavaldžius subjektus istorinio lūžio momente, kuris sugrąžina Epp Annus įvardytus represuojamus diskurso susipainiojimus (Annus, 2018, 123), t. y. štaigaus, visiško ir neišvengiamai skausmingo dominuojančios vertybių sistemos pakeitimo sukeltą sutrikimą. Postpoetinis jautrumas mums parodo naują aktualumo režimą jam susidūrus su realybe. Tai nėra tapatu moderniam ar net ikimoderniam realizmui, susijusiam su paties gyvenimo ar kalbos faktais; tai – išskirtinė praktika, nauja dokumentalumo technologija, kuria bandoma ne imituoti, bet kalbėti pačia jai priklausančio objekto kalba.

Užbaigdamas šį tekstą, norėčiau grįžti prie tos savirefleksiškos pastabos, nuo kurios pradėjau. Atsižvelgiant į patį faktą, kad tekstas apie kiną špausdinamas žurnale „Fotografija“, norėčiau iškelti pasiūlymą užmegzti pokalbį tarp medijų tyrėjų ir kultūros istorikų, besidominčių Baltijos regiono istorija bei kultūra sovietmečiu ir įsitraukusių į modernumo ir bendruomenės klausimų nagrinėjimą Sovietų Sąjungos kontekste. Norėjau pabrėžti, kad fotografijos tyrėjams vėlyvasis Baltijos šalių dokumentinis kinas ir su juo susiję sklaidos tinklai gali būti vertinga sritis, padedanti nušatyti ir analizuoti istorines ir estetines tautinių klausimų, kultūros politikos ištakas sovietinėje valstybėje. Tradiciškai kinas visada atliko kultūrinio apsisprendimo funkciją dėl savo sąveikos su kitomis sferomis, tokiomis kaip žurnalistika ar švietimas. Nors dokumentinis kinas Estijos, Latvijos ir Lietuvos Socialistinėse Sovietų Respublikose ir buvo kuriamas nacionalinėse filmų studijose, jam pavyko numesti uždangą nuo tam tikrų politiškai jautrių sovietinės visuomenės erdvių. Kultūrinės produkcijos teritorija tapo aiškiu artėjančių pokyčių rodikliu. Siūlau Estijos, Latvijos ir Lietuvos Sovietų Sąjungos Respublikų kultūrinę produkciją vertinti ne vien iš vizualiųjų kodų vaizdų (judančių ir stabilų) perspektyvos, bet taip pat žiūrint į dokumentalumą kaip socialinį ir istorinį reiškinį, meninį kartų įrankį, leidusį kelti reikšmingus klausimus atminties, savitapatumo, reprezentacinių erdvių bei neagresyvos, antiimperialistinės kovos temomis sąveikaujant su kasdiene estetika.

Anninski L., *Essays about Lithuanian Photography* [Ocherki o Litovskoj Fotografii], Vilnius: Society of Photographers of Lithuanian SSR, 1984.

Annus E., *Soviet Postcolonial Studies: A View From The Western Borderlands*, New York: Routledge, 2018.

Boym S., *Common Places*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.

Davoliūtė V., „The Sovietization Of Lithuania After WWII: Modernization, Transculturation, And the Lettered City“, *Journal of Baltic Studies*, 2016, nr. 47 (1).

Hirsch M., *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, 2012.

Matulytė M., *Nihil obstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.

Michelkevičius V., *The Lithuanian SSR Society of Art Photography (1969–1989). An Image Production Network*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.

Mignolo W., Vazquez R., „Decolonial Aesthetics: Colonial Wounds/Decolonial Healings“, *Social Text*, 2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-wounds-decolonial-healings/ [žiūrėta 2019 12 10].

Moore D. Ch., „Is the Post – in Postcolonial the Post – in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique“, *PMLA*, Special Topic: Globalizing Literary Studies, vol. 116, no. 1, 2001.

Narušytė A., *The Aesthetics of Boredom. Lithuanian Photography 1980–1990*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010.

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

Sarkar B., „Tracking “global media” in the outposts of globalization“, *World Cinemas, Transnational Perspectives*, ed. N. Durovicová, K. E. Newman, New York: Routledge, 2009.

Shklovskij V., „Art as Technique“, *Literary Theory: An Anthology*, ed. J. Rivkin, M. Ryan, Malden: Blackwell Publishing Ltd, 1998.

Spivak G. Ch., *A Critique Of Postcolonial Reason*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.

Yurchak A., *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, 2005.

SOME NOTES ON MOVING AND STILL IMAGES IN THE BALTIC COUNTRIES

EGOR SHMONIN

In the summer of 2019, browsing through the huge collection of photo-albums housed in the Lietuvos Fotomenininkų Sąjunga library in Vilnius, I realized that I was familiar with the works of Lithuanian photographers even before I got there. I can't remember the exact place and time when I first saw the pictorial portrait of Jean-Paul Sartre by Antanas Sutkus or a portrait of a long-haired girl dissolving through a milky background from the "Blossoms among Blossoms" series by Rimantas Dihavičius. Numerous other images, including Romualdas Požerskis' series from the hospital, Juozas from a shot by Vitas Luckus, wide-eyed pioneers and the like have fallen into my cultural luggage anonymously, being copied and reproduced as posters, illustrations and complements to diary notes on the internet. Born during the ascendant collapse of the Soviet state, I haven't ever been able to look at these photographs in the environmental and ideological context in which they were produced. These and many other images were located in what Marianne Hirsch calls *postmemory*, a space of complex interaction between the close and the distant, combining the intra- and intergenerational transmission of experience. Hirsch initially connects the concept of *postmemory* with the mechanisms of transmission of traumatic knowledge within the matrix of "we-others", correlating with Susan Sontag's concept of "the pain of others". However, I believe it would not be erroneous, but on the contrary, productive to use *postmemory* optics as a derivative for the analysis of the decolonial knowledge produced in the visualization of Lithuanian photography of the 1960-1980s and the documentary cinema of the three Baltic republics of the former USSR. These photographs and documentaries are united by a shared aesthetic affect, which I call "postpoetics".

I use the term "postpoetic" to identify specific examples of the temporal, spatial, political and aesthetic sensibility intrinsic to Estonian, Latvian and Lithuanian documentary cinema of the late-Soviet times and such documentarians as Mark Soosaar, Renita and Hannes Lintrop, Juris Podnieks, Andris Slapiņš, Henrikas Šablevičius, Šarūnas Bartas and others. As distinguished from the Riga School of Poetic Documentary of the 1960s, which is recognized and institutionally accepted in film history, postpoetic cinema does not refer to any specific movement or school of filmmaking, but rather to the documentary

aesthetic itself – its *documentality*. I propose using the new term *postpoetic* for several reasons. First, because it reflects a specific period of Soviet history that comes after the post-Stalin Thaw era of the late 1950s-1960s. The term postpoetic then delineates the boundaries of the period of stagnation during the rule of general secretaries Brezhnev and Andropov and Chernenko (the two subsequent leaders of the USSR, representatives of the extreme conservative wing of the party) and the beginning of Perestroika, the political movement for reformation within the Communist Party. Second, the term postpoetic indicates the new epistemology, rooted in the experiences of the political transformations within Soviet society in the 1980s and the national movements in the Baltic region. Postpoetic in the epistemological sense highlights the development of late-Soviet poetics, aesthetics, and politics at a distance from the ideological centres of the Soviet state. It uncovers the alternative circulatory networks of the Baltic documentary film community such as the documentary film symposium held in Jūrmala, Latvia every second year since 1977 or the more frequent visits of Baltic filmmakers by the neighbours organized by the local offices of *Dom Kino* (House of Cinema), the headquarters of the Soviet Filmmakers' Union. Epistemologically, it scrutinizes how postpoetic sensitivity as a method the filmmakers provided with a tool to inscribe their own stories into the larger traumatic trans-local and transnational history.

Such optics allow us to find obvious parallels in the development of documentary aesthetics of cinema and photography in the networks of Lithuanian photographers. It's noteworthy that during the last decade several prominent monographs on the topic of Lithuanian photography of the Soviet period have been published. First of all, I'm referring to the study of boredom as an aesthetic strategy to overcome the monotony of life during the late Soviet era of stagnation by Agnė Narušytė, a historical study of the Sovietisation of Lithuanian photography by Margarita Matulite, and a study on the transformation of the artistic medium in the interaction and opposition to the principles of socialist realism by Vytautas Michelkevičius.

Narušytė carries out a thorough historical study of the late Soviet **generational** phenomena in Lithuanian photography, which she combines under

the umbrella metaphor of “the aesthetics of boredom.” Matulyte formulates the category of *alt-reality* within the community of Lithuanian art photographers, whose humanistic manner becomes a documentary tool to counteract the principles of socialist realist propaganda work. Michelkevičius reconstructs the history of LSSR society in art photography through the processes of **network-building and discourse-legitimization** within the late Soviet ideological system. As a film researcher who is dealing with a specific aesthetic phenomenon of Baltic documentary cinema, I find that these ongoing debates, especially their multidirectional vectors of approach to the same phenomenon (the so-called Lithuanian school of photography) draw attention to the processes of multiple cultural and political configurations of subjectification within the temporalities and geographies of late-Soviet culture. This is true either from the angle of *aesthetic analysis* or from the perspective of the analysis of circulatory mechanisms. I would like to note, and hope that this remark will find its way in the featured research, that perspective research in the field of photography will enter into a dialogue with studies of Baltic documentary cinema and will gain strength from developing the analyses from the perspective of decolonial theory, which is already in the basis of the aforementioned examples.

In order to highlight some evident models of intersection between these two adjacent domains, photography and documentary cinema, I suggest focusing on the mechanisms of subjectification that occurred in the documentary cinema of the late Soviet period that allowed for people to build new types of independent horizontal relations, turning private narratives into a political realm. In this regard, Baltic postpoetic cinema reveals a challenge to the popular concept of *Homo Sovieticus* as an average socialist subject lacking identity and self-respect. Based on the binary construct between oppression and resistance, middlebrow and dissident, such a definition of the subject within the late socialist realm narrows the understanding of late Soviet subjectivity to repression vs. freedom. On the contrary, while working through issues of witnessing trauma through documentary images, Baltic postpoetic cinema developed a conceptual configuration that addressed the dynamic landscape of perestroika and revealed, as Moore puts it, a specific decolonial desire to “return to Western-ness that once was theirs” (Moore 2001) and escape from the collapsing Soviet Empire. Escape through poetics. Thinking about documentary image production through the idea of historical trauma is not only a recognition of the pathological state of loss within the Baltic societies under the Soviet rule but equally is a paradigmatic bridge to a state of melancholia – the very specific poetic feature of the Lithuanian school as identified by Lev Anninsky. And this approach may lead us to the potential pitfall of symbolically categorizing Baltic postpoetic sensibility, the aesthetics of boredom, or *alt-reality* as the Soviet (read Moscow’s) marginal *other*, limiting its importance. Rather, I suggest using the advice of visual media scholar Bhaskar Sarkar, “to operate at the level of the translocal-popular—the level which, while largely complicit with hegemonic apparatuses, continues to hold as-yet unrealized promises of democratic imaginations and interventions. By examining this translocal-popular exchange, we can avoid slipping into the problems of exceptionalism, exoticism and containment” (Sarkar 48). Here, I would like to pay tribute to the mentioned Lithuanian scholars and their anthropology-inspired methodologies.

Baltic postpoetic aesthetics, as a particular way of actualizing the geopolitics and body politics of knowledge, representation and being, has reconfigured and restated national styles as epistemological and aesthetic subjects. If Sovietology tended towards a temporal understanding of socialist history, and thus the post-socialist (post-Soviet) condition referred to in the period after the end of the Cold War, then Baltic postpoetic aesthetics reimagines the late-Soviet condition in spatial terms, converting time into space. What is important is that these spatial histories were (re)created in film, literature, photography and art in opposition to the official style but not in opposition to the state itself. As Yurchak puts it, “These [late socialist] styles of living generated multiple new temporalities, spatialities, social relations, and meanings that were not necessarily anticipated or controlled by the state, although they were fully made possible by it” (Yurchak 2006, 128). However, those styles in Baltic postpoetic art gave voice and opened space to what the Colombian artist Adolfo Alban Achinte calls *aesthesis*: a critical intervention that struggles to “challenge the hegemonic normativity of modern aesthetics” (Mignolo and Vazquez 2013), intervention from a non-normative space. For instance, Balčytis’ assemblage of a student’s house and an uncredited landscape on the 1982 photo literally collides two *non-spaces* together and visually recreates dissociative relations between time and memory, between memory and history. On the one hand, such a juxtaposition represents a boredom in its most obvious meaning. At the same time, this boredom is a pivotal reason for the emptiness that is needed in order to escape from an ideology through *aesthesis*. We could also think of *aesthesis* through the Platonic term *khōra*.

Unlike Plato’s *khōra* as a space of chaos, I suggest thinking of *khōra* through a postcolonial perspective, similar to that of the Bakhtinian carnivalesque culture, a radical force of coming-into-being through an outside aesthetic experience. Baltic postpoetic cinema, either in the form of Latvian travelogues, Estonian ethnography film, or Lithuanian rural and city visual *essays*, generates an anti-colonial geo-poetic energy which is capable of recreating a landscape in its primordially, inadequate to human presence.

One of the most testimonial examples of such logic of the spatial imagination within the well-ordered structure of soviet society is the 1987 film “Memory of a Tree” by Henrikas Šablevičius, in which anonymous craftsmen share their understanding of nature as something supernatural. The film evokes, as cultural historian Violeta Davoliūtė formulates it in her analysis of Baltic sovietization, “the return of repressed memories and an unsettling sense of trauma.” A large portion of the film is a landscape hidden in a mist accompanied by a voice talking about a human soul kept inside the tree. For me, it is a perfect illustration of what Agnes Narušytė in her book calls a “social landscape”, “grasped with a distant gaze, inviting viewer to meditate.” Moreover, this very space, if borrowing Narušytė’s logic, is “closed here as a homogeneous continuity without any centre of periphery, without any exits to elsewhere; it’s a space that has lost the hierarchies of good/bad, sacred/profane and order/chaos”. This landscape and its “passive resistance” are possible and historically impactful because of the structured city, phosphorite mines and subaltern subject that can speak.

Poetics as an epistemological instrument, in the analysis of both the idiosyncratic mechanism of artis-

tic subjectification and ideological provocations in the production sphere of documentary images, has already been implemented in Matulite when she reflects on “the poeticization of everyday occurrences” (367) through interactions with the landscape, and in Narušytė’s remarks on photographers who have turned “non-idealized and non-estranged banal objects” into an aesthetic event and developed a “strategy for survival under the conditions of ideological lies” (311). I was told about the same strategy by Estonian documentary film director Mark Soosaar, whose very first visit to Kihnu Island, one of his major cinematographic obsessions, was an attempt to find shelter while escaping from the ideologized hypocrisy of his high school teachers. Subsequently, in “Kihnu naine”, the film that made Soosaar famous, he took a step towards a provocative area for Soviet official culture – indigenous, remote, traditional communities that have nothing in common with “developed socialism”, one of the major principles of which was the increasing social homogeneity of society, and the further blossoming and rapprochement among the nations and nationalities of the USSR and the internationalization of their way of life. On the contrary, Soosaar interprets a detachment and isolation in the local community through the method of estrangement. For him, this is an authentic expression of freedom. Philologist and anthropologist Svetlana Boym is close to this idea when she writes about an estrangement of the routine as characteristic of Soviet everydayness (Boym 1994). It becomes a freedom of artificial behaviour, a device that should now be uncovered and which has to be hidden after the Stalinist 1930s come into play. Boym recovers “estrangement” as a theoretical method while speaking about the times of (post)perestroika and connects it with notions of nostalgia and intimacy (sincerity of the 1990s). Drawing on the example of the Russian-Soviet avant-garde poet Dmitri Prigov, she defines his “new sincerity” as “at once an act of defamiliarization and of unadmitted nostalgia for a certain kind of pure-hearted and naive first-person discourse that escapes multiple narrative framings and scaffoldings; indeed, it is not a discourse at all, but pure-heartedness itself, something that may never have existed in its ideal pure form.”

Following Boym’s impulse of the re-articulation of the idea of “estrangement” when analyzing cultural reconfigurations of the 1980s and 1990s, I propose questioning the current historical antagonism of Soviet revolution and perestroika’s counter-revolution as an exemplary opposition that obscures a comprehensive understanding of the cultural processes of the epoch. Instead, I argue that it is due to the appeal of revolutionary devices that Baltic documentary filmmakers were able to create unique aesthetics that mediated the explosion of reality to the Soviet screen. This was mediated in a revolutionary way, opposing the old myth of the Great October Revolution with its own myth of a widely shared post-memory, re-narrated and re-represented in the Singing Revolution of the late 1980s. Therefore, estrangement as a method can be applied not only from a historical perspective as a way to re-contextualize the narrative reduction of revolutionary cultural production, but as a theoretical method that uncovers the relationship between form and content both in visibility and social relations. Yurchak has elaborated on the evolution of socialist ritual during the late socialist period, drawing on the spatial notion of *vneshodimost*, coined by Mikhail Bakhtin. I suggest that returning to the polemic between formalist methodology and Bakhtinian ideas and complementing this dialog with postcolonial theory as well as the decolonial logic of the critical conceptualization of the history of Soviet mo-

dernity from this very decolonial space from the former margins of the empire is a productive way of thinking about Baltic postpoetic aesthetics. To look at the everydayness of the 1980s from the perspectives of time, space and the institutional and cultural mechanisms of subjectification within the late Soviet reconfigurations of memory.

This is an imaginary theoretical landscape that could help us understand how the artistic and historical sensibilities of Estonian ethnographers, Lithuanian art photographers and the Latvian successors of the poetic documentary tradition outwit the capacity of state censorship and unpack the Soviet epic narrative. In the 1920s, Soviet filmmaker Dziga Vertov prefigured a Stalinist panoptic perception of space in the monumental film "A Sixth Part of the World". Postpoetic aesthetics de-territorialize this landscape questioning the very notion of the *Soviet people*.

Their cameras focus on issues of the negative memories of the everydayness and the ways in which they constitute the interpretation of collective experience and different constructions of memory within the ethno- and cine-scapes of the 1980s. They uncover spatial transformations in postpoetic discourse regarded as having been involved in a constant process of (self-) identification and, during perestroika, discursive disruption between myth and reality, past and present, between poetical materiality and late-socialist imaginary. Resonating with Spivak's idea about a process of emancipation which always manifests itself in the language of the colonizers and leads to a disjuncture in the postcolonial subject (Spivak 1999), postpoetic aesthetics turns its Soviet representation invested with the concept of "national in form, socialist in content" and Said's exoticization into the social and political critique. Hence, the Baltics cease to be "interesting," "exotic," "our West", and dissects into subaltern subjects constituted within a historical rupture that brings back what Epp Annus calls repressed *discursive confusions* (Annus 2018, 123): disorientation caused by sudden and complete replacement of dominant value-systems that cannot be painlessly performed. Postpoetic sensibility presents us with a new regime of actuality in relation to reality. This is not a modern or even premodern realism that works with the fact of life or fact of the language, but a specific practice, a new technology of documentality, which tries not to mimic but to speak on the language of its object.

To conclude this very short piece, I would like to come back to the self-reflective note I started with. By the very fact of the text on cinema being published in *Fotografija* magazine, I would like to claim a request for a conversation between media scholars and cultural historians interested in the (hi)stories and cultures of the Baltic region during the Soviet period and engaged in questions of modernity and community within the Soviet context. In this brief piece, I wanted to point out that photography scholars could find the aesthetics of late-Soviet Baltic documentary cinema and associated circulatory networks are an advantageous sphere to determine and analyze the historical and aesthetic geneses of the national question and cultural politics within the Soviet state. Cinema has traditionally played a function of cultural self-determination due to its connection to other spheres, such as journalism and education. In the Estonian, Latvian and Lithuanian Soviet Socialist republics, documentary cinema, while being produced at the state film studios, illuminated certain politically sensitive spaces of Soviet society. That territory of cultural production became a vivid indicator of the upcoming changes. I propose thinking about cultural production in the Estonian, Latvian and Lithuanian SSRs not only from a perspective of visual codes' image interpretations (moving or still) but also from a perspective of documentality as a social and historical phenomenon, an artistic generational instrument to raise urgent questions about memory, self-identification, representational spaces and politically non-violent anti-imperial struggles in the nexus of everyday aesthetics.

- Anninski, Lev. 1984. *Essays about Lithuanian Photography* [Ocherki o Litovskoj Fotografii]. Vilnius: Society of Photographers of Lithuanian SSR.
- Annus, Epp. 2018. *Soviet Postcolonial Studies: A View from the Western Borderlands*. New York: Routledge.
- Boym, Svetlana. 1994. *Common Places*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Davoliūtė, Violeta. 2016. "The Sovietization of Lithuania after WWII: Modernization, Transculturation and the Lettered City". *Journal of Baltic Studies* 47 (1): 49-63.
- Hirsch, Marianne. 2012. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- Matulytė, Margarita. 2011. *Nihil obstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu*. Vilnius: VDA leidykla.
- Michelkevičius, Vytautas. 2011. *The Lithuanian SSR Society of Art Photography (1969-1989): An Image Production Network*. Vilnius: VDA leidykla.
- Mignolo, Walter, and Rolando Vazquez. 2013. "Decolonial Aesthetics: Colonial Wounds/Decolonial Healings". *Social Text/Periscope*, no. summer. https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-wounds-decolonial-healings/.
- Moore, David Chioni. "Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique." *PMLA: Special Topic: Globalizing Literary Studies*, vol. 116, no. 1, (2001): 111-128.
- Narušytė, Agnė. 2010. *The Aesthetics of Boredom. Lithuanian Photography 1980-1990*. Vilnius: VDA leidykla.
- Said, Edward. 1979. *Orientalism*. New York, NY: Vintage Books.
- Sarkar, Bhaskar. (2009) "Tracking 'global media' in the outposts of globalization", in *World Cinemas, Transnational Perspectives*, ed. Nataša Durovicová, Kathleen E. Newman, 2009. NY: Routledge.
- Shklovskij, Viktor. 1998. "Art as Technique", in *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell Publishing Ltd.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Yurchak, Alexei. 2005. *Everything Was Forever, until It Was No More: The Last Soviet Generation*.





Audrius Solominas ir Paulius Makauskas

Fotografijos iš filmavimo aikštelių filmuose:

- „Nematoma“
- „Čia buvo Saša“
- „Little Fighter“ (gamyboje)
- „Daddy“ (gamyboje)
- TV serialas „Moscow Noir“
- TV serialas „Hamilton“ (gamyboje)
- „The Crown Jewels (Kronjuvelėrnà)“
- „Zero II“
- „Redirected“
- „2 nights till morning (2 yötä aamuun)“
- „Tokyo Trial“

IKONINĖ KARO FOTOGRAFIJA KINE¹

NATALIJA ARLAUSKAITĖ

1968 m. Krzysztof Kieślowski, dar beštudijuodamas Lodzės kino mokykloje, sukūrė dokumentinį filmą „Nuotrauka“ (Zdjęcie). Kaip buvo daroma tuometinėje naujojoje dokumentikoje, kurios pradžią žymi Jeano Roucho ir Edgardo Morino „Vienos vasaros kronika“ (Chronique d'un été, 1961), jis atėjo į vieno Varšuvos namo kiemą ir, pats būdamas kadre, ėmė klausinėti namo gyventojų apie nuotrauką, padarytą šiame kieme 1944 m. rugsėjį, kitą dieną po Varšuvos išvadavimo. Šioje nuotraukoje pavaizduoti du laimingi besišypsantys berniukai su šautuvais ir užmaukšlintomis lenkų kariuomenės kepurėmis. Kieślowski filmuoja dvigubą įvykį: vienas įvykis – tai kaimynų atminties apie namą, berniukus, istoriškai svarbų laiką ir save jame paštangą; kitas – susitikimas su fotografija priešais kamerą. Žiūrovai fotografiją mato kiek anksčiau už namo gyventojus – pavadinimo titrų fone filmą pradeda fotografijos apžiūrėjimas. Nuo batų, kai jau aišku, kad tai vaikai iš senokos nuotraukos, kamera juda į viršų, ir čia aiškėja, kad šitie vaikai laimingi, ginkluoti ir perkelia mus penkiolika metų atgal, į Antrąjį pasaulinį karą.

Pokalbiai su kaimynais, kurie galiausiai atves pas nuotraukoje pavaizduotus brolius, sukasi apie atmintį, kuriai fotografija siūloma kaip inkaras, bet šis inkaras tai apgaulingas, tai pernelyg lengvas ir atminties tvirtai nelaiko. Kaimynai dažniausiai nieko neatsimena, vis skirtingais balsais ir intonacijomis kartoja *nie pamiętam, nie pamiętam, nic nie pamiętam*. O kai prisimena arba galvoja, kad prisimena, surakina fotografiją su gatavomis frazėmis, apaugusiomis joms priderančia intonacija. Viena iš senesnių namo gyventojų, dalyvavusi Varšuvos sukilime, mano, kad vaikai irgi dalyvavo ir mėtė butelius su degiu skysčiu, nes tokių vaikų tikimasi iš ano meto dokumento; kita, paprašyta juos atpažinti, atpažįsta „mūsų, lenkų vaikus“ ir atsideda dėl jų sunkios dalios, nors vaikų neprisimena, bet prisimena aukos pasakojimą; dar kitas pasirengęs viename iš jų matyti savo sūnų. Po nemenkų paieškų surasti broliai galiausiai pasakoja skirtingas istorijas, jaunesnis ir mažiau prisimenantis – apie save dabartinį, vyresnysis – apie tai, ko nuotrauka nevaizduoja, bet jam rodo: tą pat dieną sužeista mirė berniukų motina. Kamera iki filmo pabaigos vis skirtingais kampais ir skirtingu rakursu apžiūri nuotrauką.

Prasidėjus Kieślowskio tyrimui, fotografija jau yra dalyvavusi kultūrinėje apyvarčioje – padaryta fotografo mėgėjo Jósefo Rybickio, kariavusio Lenkijos armijoje ir fiksavusio Varšuvos išvadavimą, ji dar karo metais buvo publikuota tarptautinėje spaudoje (vienas iš sūnų prisimena, kad tėvas, karo pabaigoje grįždamas iš Prancūzijos, atsivežė prancūzų laikraštį su savo vaikų nuotrauka), o filmo kūrėjus imtis paieškų pastūmėjo fotografijų paroda, kur pamatė šią nuotrauką. Ši kultūrinė apyvarta įrašo fotografinį atvaizdą į daugiau ar mažiau nusišтовėjusį pasakojimą, kurį ir atkartoja pirmieji paklausti kaimynai: išvadavimo, sukilimo, tautos aukos pasakojimai, atgaminami supakuoti į tam tikrą balso piešinį, paruoštą kiekvienai iš šių istorijų. Filmas primygtinai siūlo tokį fotografinio atvaizdo užklausimo būdą, kuriam svarbus automatizmo išjudinimas ir kuris neapsiriboja atpažinimu, kai šis įvyksta. Dviejų brolių vairuotojų istorijos, į kurias fotografija galiausiai inkorporuojama, rodo, kad nuotrauka – du skirtingi objektai: vienam – malonus suvenyras, kitam – netekties dokumentas.

Kieślowskio „Nuotrauka“ naudoja fotografiją ne iliustruoti ar liudyti įvykiui, ne paremti pasakojimui ir suteikti jam papildomą tikrumo laipsnį, o klausia apie skirtingai formuluojamus būdus ją suvokti, apie atvaizdo įgaliojimus, apie vaizdų sukibimą archyvuose, apie žinojimą, suteikiantį vaizdams rišlumo, ir balsus, šį žinojimą artikuliuojančius. Fotografijos, patenkančios į tokius filmus, dažniausiai dokumentinius, įvairios: iš politinių bylų kanceliarijos, spaudos, šeimos

¹ Šis straipsnis – ištrauka iš rengiamos knygos preliminarium pavadinimu „Nuo žemi taika: žlugusių režimų fotografija dokumentiniame kine“ įvado. Projektą „Nematomas balsas kine: istorija, poetika, politika“ (Nr. S-MIP-17-39) remia Lietuvos mokslo taryba.

archyvo, asmeninio albumo, padarytos suštabdžius judantį vaizdą. Jos skirtingos ir pagal kitą po-
žymį – vienos jų žymios, kitos tik patekusios į filmą peržengia matomumo slenkstį iš privačios ar
specifinės institucinės erdvės į anoniminę žiūrov(i)ų auditoriją. Ir tokių daugiausia. Joms tenka
ne tiek rungtis su prisikaupusių interpretacijų daugių ar sutvirtėjusių pasakojimų apkaustais,
kiek naviguoti tarp įsitvirtinusios, kultūriškai nusistovėjusios optikos ir savosios vizualios kalbos,
pasakojimo intonacijos. Apie fotografijas, tapusias ikoninėmis, čia iš esmės nekalbama, nors jų
naudojimo būdus, cirkuliaciją ir kintantį, kai taip nutinka, statusą svarbu išlaikyti savo akiratyje,
nes jos sudaro pirmąsį tampančių matomomis priešybę. Jų pavyzdžiu galima apčiuopti afekto
ir traumos komodifikavimo, įvykio sutrivialinimo, istorijos redukavimo iki ją žyminčio ir meto-
nimiškai pakeičiančio atvaizdo, šio atvaizdo išnaudojimo mechanizmus.

Toks ikoninis atvaizdas – Varšuvos geto berniuko fotografija, daugybę kartų reprodukuota
pačiuose įvairiausiuose kontekstuose, panaudota meno kūriniuose, eksponuota muziejinėse
erdvėse ir žyminti Holokaustą, Aušvicą, Antrąjį pasaulinį karą ir karo smurtą apskritai. Fotogra-
fijos centre – berniukas pakeltomis rankomis, kitų žmonių apsuptyje išeinantis pro geto vartus,
kareiviui nutaikius į jį automatą. Intensyvi kultūrinė fotografijos apyvarta, anot žymaus Marian-
ne Hirsch posakio, pavertė berniuką iš nuotraukos „reklaminio Holokausto vaiku“ (*the poster
child of the Holocaust*)². Be Hirsch išvardytų knygų ir edukacinių CD viršelių, filmų, kur buvo
panaudota visa ar fragmentais, meno kūrinių, kuriuose apmąstomas pats ikoninis fotografijos
statusas, ar Georges'o Didi-Hubermano pastebėtų šią fotografiją naudojančios prancūzų roko
grupės „Trušt“ reklaminių plakatų, 1997 m. iškabintų Paryžiaus metro³, galima paminėti ir kitokį
atvaizdo panaudojimą. Varšuvos geto berniuko fotografija buvo pasitelkta kaip intertekstinis
politinis įkaltis publikacijose, komiksuose ar fotografijose apie Izraelio ir Palestinos konfliktą,
kuriose brėžiama analogija tarp vaizdų iš Gazos ir geto.⁴

Šios intensyvios cirkuliacijos, suprekinimo, apropiacijos centre – ne vien reprezentacinės fo-
tografijos savybės, bet ir vizualioji tvarka. Varšuvos geto berniuko fotografija ne tik rodo smurtą,
ji pati yra smurto dalis, todėl ir kyla daug klausimų apie tai, kada ir kaip ji galėtų ar turėtų būti
naudojama ar perkuriama. Ši fotografija daryta kaip oficialios ataskaitos apie Varšuvos geto
likvidavimą dalis, tad ji ir fiksuoja naikinimą, ir kartu yra naikinimo infrastruktūros, komunikaci-
jos sistemos elementas. Ji ne tik daryta budelių, bet vaizdo tvarka rodo, kad į berniuką nutaiky-
tas šautuvas iš esmės simetriškas nuotraukoje nematomo fotografo objektyvui, t. y. kareivio ir
fotografo žvilgsniai vienodai smurtiniai, o fotografija kaip atvaizdų gaminimo aparatas, fotogra-
favimo aktas toks pat žudantis⁵. Šios fotografijos gamyba ir vaizdo struktūra demonstruoja, kaip
jungiasi žvilgsnis, smurtinė galia ir medijos mechanizmas.

Nuotraukos panaudojimas kine, kuomet ji neilustruoja Varšuvos geto istorijos, o pati tampa
refleksijos objektu, arba bando šią metoniminę jungtį atšaukti, sušpenduoti, arba nagrinėja jos
intensyvumą ar nusitrynimą, įvykstantį dėl masinio fotografijos reprodukavimo ir jos savotiško
anestezavimo. Pirmuoju atveju kinas siūlo iš esmės alternatyvią istoriją – kas būtų jei, pavyz-
džiui, fotografas nusuktų savo žvilgsnį, o šautuvo vamzdžio ir objektyvo simetrija iširtų, kad ir
jau padarius nuotrauką, kaip tai atsitinka bulgarų režisieriaus Mitko Panovo filme „Pakeltomis
rankomis“ (Z podniesionymi rękami), sukurtame 1985 m. studijuojant, kaip ir Kieślowskis
beveik dvidešimčia metų anksčiau, Lodžės kino mokykloje, ir 1991 m. Kanų festivalyje laimėju-
siam Aukso palmės šakelę. Antruoju atveju, Ingmaro Bergmano „Personoje“ (1966), ji tampa
modernaus jautrumo ir nejautos studijos dalimi.

Bergmano „Persona“ nėra filmas „apie istoriją“ – tai veikiau parabolė apie „tikrumo“ jausmo
pradimą, kai viskas, ypač žodžiai, ima atrodyti vaidyba ir apgaulė. Todėl aktorė Elizabetė (Liv
Ullman) atsisako scenos ir kalbėjimo. Sužadinti emocinį atsaką, sukelti siaubą ar priversti kūną
virptelėti gali arba stiklinės šukės, kurias keršydama palieka seselė Alma (Bibi Andersson), o Eli-
zabetė ant jų užmina, arba karo žiaurumų vaizdai. Iš pradžių Elizabetė žiūri televizijos reportažą
apie Vietnamo karą ir 1963 m. Saigono gatvėje susideginusį budištą vienuolį, o vėliau knygoje
randa Varšuvos geto berniuko iškeltomis rankomis, vedamo myriop, nuotrauką. Ir vienas, ir
kitas vaizdai pritraukiami, didinami, fragmentuojami.

Per santykį su filmo kontekstu jie žymi tikrumo polių, o kartu apsunkina modernaus žmogaus
atjautos ir artumo su kitais galimybę: jei tik karo, žudymo, naikinimo siaubas – nutolintas
televizoriaus ekrane arba fotografijos lape – gali sužadinti atsaką, tuomet kokių galimybių turi
kasdienė tikrovė? Pasirodantys skirtingose filmo vietose šie kitų medijų, televizijos ir fotografi-
jos, turinčių didesnių nei vaidybinis kinas sukibimo su tikrove, liudijimo privilegijų, dokumentai
sudaro paradoksalią modernybės žiaurumo archyvą kurio paskirtis šiuo atveju – tiekti stiprų
jausmą, patvirtinti žiūrinčiojo žmogiškumą, būti jo protezas.

Ir Vietnamo reportažas, ir Varšuvos geto nuotrauka daryti iš galios pozicijų, svetimšalių ir/
ar budelių, – jų žvilgsniui paklūsta pavergtųjų kančios. Taip sukurti vaizdai žiūrovams kelia

² Hirsch M., *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia University Press, 2012, p. 129.

³ Didi-Huberman G., *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, translated by Shane B. Lillis, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2008, p. 68, 200.

⁴ Rothberg M., „From Gaza to Warsaw: Mapping Multidirectional Memory“, *Criticism*, 2011, 53(4), p. 523–548; Barbie Zelizer, „Cannibalizing Memory in the Global Flow of News“, in: Motti Neiger, Oren Meyers, Eyal Zandberg (eds.), *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*, London: Palgrave Macmillan, 2011, p. 27–36.

⁵ Hirsch, *The Generations of Postmemory*, p. 130.

klausimą – su kuo tapatinamasi: su atvaizdą gaminančiu žvilgsniu ar su jo objektu. Jie klausia, ar apskritai toks pasirinkimas egzistuoja ir kokiomis sąlygomis gali vykti. Elizabetės susijaudinimą grindžia dviguba įsiuva į filmo pasaulį – per žvilgsnio vietą ji tapatinasi su agresyvia galia, per jo objektą – su bejėgiu berniuku. Būtent įtampa tarp aukos ir žiaurumo subjekto, laikančio rankose kamerą ir Saigone, ir Varšuvoje, suteikia jai trokštamą patirties intensyvumą, turintį nemenką parazitavimo prieskonį.

Bergmanas neleidžia pasprukti nuo šio atvaizdų problemiško ir žiūrovams. Vienoje filmo vietoje Elizabetė spaudžia fotoaparato mygtuką pasisukusi tiesiai į kino kamerą – mums taip ir neparodoma, kas ten buvo, išskyrus mus pačius, trumpam pakimbančius tarp užekraninės erdvės ir diegetinio filmo pasaulio. Mes – tuščia, neartikuluota vieta, patvirtinanti žvilgsnio subjekto valią. Jei šiuo atveju mes – nematomas taikiny, tai Varšuvos geto fotografija klausia apie nematomą fotografą (Elizabetę?) ir jo gaiduką. Skirtingos medijos (kinas, televizija, fotografija) sukuria tikrumo efektų hierarchiją – fotografijai, naikinimo ir nykimo fotografijai, čia atitenka aukščiausia tikrumo vieta. Tačiau ji turi savo kainą – Holokausto, žudymo ir žūties vaizdiniai pasitelkiami kaip išoriniai „tikrumo“ dirgikliai.

Panovo „Pakeltomis rankomis“ domisi ne tiek fotografinių atvaizdų apyvarta, ne jų išlavintais suvokimo įgūdžiais, kone kultūriniais refleksais, o tuo, kas atsitinka paspaudus fotoaparato mygtuką: fotografija liudija lemtį, o filmas klausia, ar išsigelbėjimas įmanomas. Nors 2002 m. interviu Panovas užsimena ir apie galimą atvaizdų išnaudojimą:

Buvau susimastęs apie tai, kad nuotrauka buvo gerai žinoma ir panaudota kituose menuose, taip pat apie tai, kad tai buvo svarbios mūsų istorijos dalies komentaras. Nesu tikras, ar sakau aiškiai: jūs nenorite sukurti netikro ar net vidutiniško kūrinio apie tai, kas giliai veikia milijonus žmonių. (Nors žurnalistai daro tai nuolat ir vis sofistikuočiau. Mano nuomone, per pastaruosius karus buvusioje Jugoslavijoje tai tapo jų specializacijos sritimi).⁶

Pakeltomis rankomis, kurio trukmė vos 6 min., pasidalija beveik pusiau – iki žymioji fotografija padaryta ir vėliau. Tiesa, ne visiškai fotografija – filmas prasideda objektyvo paruošimu, ir tai ne fotoaparato, o kino aparato, kurį vėliau kadre ranka suka operatorius, objektyvas. Į objektyvą patenkantys žmonės juda, keičiasi, užstoja vienas kitą, kol galiausiai visi veikėjai išsirikiuoja į Varšuvos geto berniuko nuotraukos *tableau vivant*, gyvąjį paveikslą. Jis trumpam viršta stopkadru, o toliau, vaizdai vėl pajudėjęs, prasideda išsigelbėjimo istorija – pakilęs vėjas nupučia berniuko kepurę, ir tas, kiek padvejojęs, nueina jos pakelti ir visai išeina pro atvirus vartus.

Ši fantazija apie istorijos pakeitimą įdomi mažiausiai dėl dviejų dalykų: išsigelbėjimas natūralizuojamas, tai gamtos (vėjo), o ne žmonių reikalas, tad ir istorija – ne tiek žmogiškoji erdvė, kiek nematomų gamtinių jėgų žaismas. Kitas dalykas – medijų komplektas ir jungtys: viena pakeičia kitą (kinas – istorinę fotografiją), o tarp jų, tarp operatoriaus sukamos juostos ir stopkadro nuotraukos, įsiterpia gyvųjų paveikslų retropramoga⁷, norom nenorom uždedanti gaunamam vaizdai, imituojančiam ikoninį Holokausto smurto atvaizdą, kabutes. Toks medijų komplektas suspen-duoja neatšaukiamą fotografijos akimirka, judantis vaizdas įveda galimybę ir pokytį, o *tableau vivant* šią judančio nejudančio vaizdo idėją sudubliuoja. Šiuo atveju svarbu, kad gyvieji paveikslai paprastai imitavo paveikslus, fikcinius atvaizdus, taip pat kine, „įvesdami į vaizdą tikrovę“⁸, tad pats šio (medijų) žaidimo pritaikymas dokumentinei fotografijai, dar ir turinčiai toki kontekstą ir kultūrinę reikšmę, perkoduoja ją kaip didesniu ar mažesniu laipsniu fikcinę. Kitaip tariant, filmas atlieka ikonoklastinį judesį, kuris sykiu daug kam, pavyzdžiui, pritariantiems Claude'o Lanzmanno požiūriui į nacistinių vaizdo dokumentų naudojimą, atrodytų ir šventvagiškas, ir pornografinis.

Toks inscenizavimo mechanizmas iš pirmo žvilgsnio panašus į lenkų menininko Zbigniewo Liberos ciklo „Pozityvai“ (2003) principą. Šio ciklo darbai – žymių fotografijų perdirbiniai (*re-makes*), kuriuose inscenizuojamos žinomos smurto, mirties fotografijos, pavyzdžiui, 1972 m. Nicko Uto napalmo mergaitės, 1967 m. Freddy Albortos ką tik nužudyto Che Guevaros arba daug kartų publikuotos Aleksandro Voroncovo 1944 m. išvaduoto Aušvico kalinių nuotraukos. Šios nuotraukos – ne vien labai plačiai pasklidę fotografiniai dokumentai, bet ir atvaizdai, turintys tankų intertekstinį tinklą, įrašantį juos į kultūrą ir taip anešizuojantį, numalšinantį santykį su kruvina tikrove. Susan Sontag pažymi:

Ši [Che Guevaros] nuotrauka ne tik apibendrina tragišką šiuolaikinės Lotynų Amerikos istorijos realybę, bet ir, kaip nurodė Johnas Bergeris, nesąmoningai kėlė asocijas su Mantegna paveikslu „Miręs Kristus“ ar Rembrandto drobe „Profesoriaus Tulipo anatomijos pamoka“. Jos patrauklumą iš dalies lemia panaši į šių paveikslų kompozicija; o jos sukeltas nepamiršamas įspūdis rodo, kad ji turi potencialo tapti nebe politiniu, o amžinu atvaizdu.⁹

⁶ Raskin R., „An Interview with Mitko Panov on *With Raised Hands*“, P.O.V., 2003, 15 (March), https://pov.imv.au.dk/Issue_15/section_1/artc3A.html [žiūrėta 2019 12 03].

⁷ Gyvieji paveikslai buvo madingas laisvalaikio žaidimas XVIII–XIX a.

⁸ Peucker B., „Filmic Tableau Vivant: Vermeer, Intermediality, and the Real“, in: Ivone Margulies (ed.), *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, Durham, London: Duke University Press, 2003, p. 295. Taip pat žr.: Agnes Pethő, „The Tableau Vivant as a “Figure of Return” in Contemporary East European Cinema“, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2014, 9, p. 51–76.

⁹ Sontag S., *Apie fotografiją*, vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 110–111.

Kadrai iš filmo „Persona“ (rež. I. Bergman, 1966 m.)
Film still from *Persona* (dir. I. Bergman, 1966)



Filme „Laiškas Jane“ (Letter to Jane, 1972) Jean-Lucas Godard'as ir Jean-Pierre'as Gorinas kreipiasi į Jane Fondą, kurią neseniai buvo baigę filmuoti filme „Viskas gerai“ (Tout va bien, 1972), kritikuodami prancūzų žurnale „L'Express“ pasirodžiusias jos nuotraukas iš kelionės į karo apimtą Vietnamą, į kurią ji leidosi prieštaraudama JAV politikai šiame regione ir siekdama prisidėti prie taikos. Vienas iš esminių Godard'o ir Gorino kritikos aspektų – iš esmės tuščias kino žvaigždės atvaizdas, nes jis kartoja rakursą ir veido išraišką, tapusius kinematografinę ir popkultūros kliše, todėl neperteikia jokio savarankiško politinio turinio, išskyrus dalyvavimą supakuotų vaizdų ir prekių apyvartoje. Kitaip tariant, žvelgiant jų akimis, klišinys ir masišškai ištiražuotas fotografinio atvaizdo intertekstualumas nuskurdina šio reikšmes ir, užuot dalyvau-damas JAV politikos kritikoje, prisideda prie vaizdų industrijos ir galiausiai tos pat – kritikuojamos – politikos.

Perdirbdamas žymias istorines fotografijas, Libera kruopščiai atkartoja mizansceną ir gestus, bet radikaliai pakeičia toną: jos visos – „pozityvai“, džiugiosios fotografijos. Napalmo mergaitė bėga ne nuo ugnies, o iškylaudama su kompanija, leidžiančia aitvarą. Tačiau makabriškas džiugės-sys nėra savitiksliis, nuotraukos fikcija, daliai kritikų atrodžiusi parazituojanti, – tai parodija su, kaip pasakytų rusų formalistai, „paslinkimu“ (сдвиг), nukreipta ne į istorinę fotografiją, o į jos suvokimo automatizmą, kuomet dėl masinio reproduktivimo, medijų išnaudojimo ji nuskaitoma kaip nusitrynusi nuoroda.

Iš esmės į tą patį vaizdų išnaudojimą ir suprekinimą nukreiptas Banksy darbas „Napalmas“ (2004), kuriame rėkianti iš skausmo nuoga mergaitė iš Uto nuotraukos eina susikibusi rankomis su pramogų ir verslo simboliais – peliuku Mikiu ir „McDonald's“ klounu. Būtent tokį automa-tinį atpažinimą be matymo, išžiūrėjimo, masinę sutrivialinančią vaizdų apyvartą ir kritikuoja Liberos inscenizacijos. Panovo inscenizavimo, jo kuriamo *tableau vivant* „paslinkimas“ visas išsitelkia siužetinėje, fikcinės istorijos, bet ne atvaizdo, ne vizualaus diskurso plotmėje.

Būtent šie dokumentiškumo ir fikciškumo mainai – esminis istorinės fotografijos dalyvavimo vaidybiniame kine būdas. Dažniausiai jis visgi vienkryptis – fotografija suteikia vaidybiniam filmui tikrumo rėmą ir kartu įrašo jo įvykius, situacijas į jau esančius kultūrinėje apyvartoje vaizdus-liudijimus, vaizdus-dokumentus. Būtent toks yra dažnai pasitaikantis fotografijos ir kronikos naudojimas filmo pradžioje, kartais suliejantis dokumentinio ir fikcinio vaizdo erdvi-nius požymius, arba pabaigoje, permetantis tiltelį iš fikcijos į dokumentą, atgaline data turintį pakeisti fikcinės istorijos skaitymą kaip turinčios dokumentiškumo krūvį. Kitais atvejais, kai žinomos fotografijos pasirodo kaip filme kuriamo pasaulio dalis, rodomos jo personažų ar šiuos kitaip supančios, šios nuotraukos sykiu ir atlieka tą patį tikrumo paskiršymo naratyvinį darbą, ir dažnu atveju anoniminius fotografinius atvaizdus „pririša“ prie konkrečių veikėjų, suteikia jiems atsakomybės kūną, dalyvaujantį identifikavimosi su kino atvaizdu mechanizme.

Tokios yra egzokucijų, naikinimo stovyklų, žudymo akcijų skirtingose okupuotų teritorijų vietose fotografijos, jau publikuotos, eksponuotos, buvusios filmų dalimi, pirmiausia – Alaino Resnais filme „Naktis ir rūkas“ (Nuit et brouillard, 1956), naudojamos lūžiniame 1977 m. JAV TV seriale „Holokaustas“ (Holocaust, rež. Marvin J. Chomsky). Šį filmą, 1978 m. parodytą Vakarų Vokietijoje, tuo metu pažūrėjo 20 mln. žiūrovų, trečdalis šalies gyventojų, ir jis pastūmėjo stiprų Holokausto atminties pokytį.¹⁰ Filmas sukėlė ir aršią kritiką, apibendrintą 1989 m. Elie Wieselio

¹⁰ Žinoma, šis pokytis susijęs ne vien su serialu: beveik prieš dešimtmetį Vokietijos kancleris Willy Brandtas, 1970 m. viešėdamas Varšuvoje sienos sutarties pasirašymo proga, spontaniškai atsiklaupė prie Varšuvos geto sukilimo paminklo. Šis simbolinis gestas pats tapo ikoniniu vaizdu, tačiau tuo padalino Vokietiją, beveik pusei manant, kad atsiklaupimas buvo nepamatuotas ir perteklinis, pernelyg susiejantis tuometinę Vokietiją ir Holokausto katastrofą. Apie ikoninę Brandto fotografiją žr.: Olick J. K., „Willy Brandt in Warsaw: Event or Image? History or Memory?“, in: Olga Shevchenko (ed.), *Double Exposure: Memory & Photography*, London, New York: Routledge, 2014, p. 21–40.

straipsnyje, kuriame jis mini serialą greta kitų melodraminių kino pasakojimų apie Holokaustą ir kaltina jį katastrofos sutrivialinimu¹¹. Seriale vis pasikartojančios naikinimo fotografijos pateikiamos pasitelkus nacių personažų rankas ir žvilgsnį – peržiūrimos sprendimų priėmėjų kaip ataskaitų dalis, priverstinai rodomos tiems, kurie dalyvauja Holokausto biurokratijoje ir mirties tiesiogiai nemato. Kitaip tariant, jų pagrindinė paskirtis – susieti konkrečių žmonių, pareigybių, institucijų, viso biurokratijos tinklo (naratyvinį) žinojimą su žinomais atvaizdais, įkūnyti ir įsubjektinti jį, padaryti atsakomybę apčiuopiamą ir regimą. Tiesa, tarp šių darbų rodoma ir viena iš keturių fotografijų iš Aušvico – vienintelių padarytų ne nacių ar stovyklos išvaduotojų, o pačių kalinių, vėliau žuvusių „Sondercommando“ narių¹². T. y. filme naudojamų fotografinių dokumentų montažas nėra jautrus atvaizdų kilmei, jie visi suvokiami kaip liudijimas ir kaltinimas be papildomų skirtumų, ir taip iš esmės prisideda prie Wieselio minimo žinojimo kompleksiško slopinimo.

Gerokai rečiau fotografijos naudojamos vaidybiniame kine kaip savarankiškas filmo elementas, o ne jo vaizduojamo pasaulio dalis, nes jos pertraukia tolydų pasaulio vaizdinį ir griaua realistinę iliuziją. Apskritai fotografijos aljansas su nenaratyvinėmis ar silpnai naratyvinėmis kino formomis stipresnis nei su pasakuojamuoju kinu nuo pat ankstyvojo avangardo¹³. Tad ir dauguma darbų nagrinėja arba fotografiją ir kiną apskritai, jiems bendrus kultūrinius orientyrus ar problemas (daiktiskumas, abstraktumas, judėjimas ar jo nebuvimas, akimirka, trukmė), arba pavienius įvairių rūšių filmus, kuriuose ryškiai naudojama fotografija, ne vien (ir dažniausiai ne) dokumentinė, o sukurta specialiai filmui kaip jo pasakojamos istorijos dalis, diapazone nuo „Pakilimo tako“ (La Jetée, 1962, rež. Chris Marker) iki „Memento“ (2000, rež. Christopher Nolan).

Istorinė arba dokumentinė fotografija dokumentiniame kine naudojama gausiai, nors, ypač TV dokumentikoje, dominuoja sudėlioto pasakojimo iliustravimas, kuomet pats fotografijų pobūdis ir jų dalyvavimas dokumentiniame kino pasakojime paliekami savaime sumprantamumo (iš esmės klišių) sričiai. 2016 m. dirbdama Rusijos valstybiniame kino ir fotodokumentų archyve Krasnogoroske ir ieškodama Leningrado blokados kronikos, išgirdau archyvistės nuogaštavimą. Ji pasakojo, kad į archyvą dažnai užsuka įvairių televizijų darbuotojai, ieškodami dokumentinės medžiagos laidoms ar dokumentiniams TV filmams. Neretai savo prašymą padėti jiems surašti tinkamų kadrų jie suformuluoja skaičiuodami juosteles ilgį ir trukmę, metražą, kurio reikia „prikarpyti“: „Man reikia 150 m blokados / plėšinių / pereinamojo.“ Šioje knygoje kalbama apie kitokią dokumentiką – tokią, kurioje fotografijos pasitelkimas yra kartu prievolė ar pretekstas apmąstyti ją ir jos santykį su dokumentiniu kino pasakojimu, koks jis šiuokart konstruojamas. Ši fotografija ateina iš pačių įvairiausių archyvų – šeimos, valstybinių, skirtingų institucijų. Ji panaudojama filmuose apie totalitarinę ar autokratinę praeitį, politinius lūžius, todėl vienas svarbiausių klausimų – kino ir jo priemonėmis kuriamo pasakojimo santykis su tokią fotografiją gaminusia ar kontroliavusia galia.

Nemaža dalis valdžios ar vadovaujantis jos žiūra pagamintų fotografijų (bylų, tremties, nacių karininkų albumų, karo pabėgėlių) ir jos refleksijos įvairiuose menuose, erdvėse, institucijose susijusi su galios žvilgsnio išardymu. Tokio tipo meninių praktikų, taip pat dokumentinio kino ar videodarbo pagrindinis klausimas dažnu atveju – kaip padaryta toji vizualumo sistema, kaip veikia dominuojantis vizualus režimas, o tikslas – pradurti jį, perimti galią, anuliuoti buvusiąją ir ją nukenksminti, perstumti reikšmes ir sukurti naujas žvilgsnio sąlygas, naujas, kaip pasakytų Thomas Elsaesseris, subjekto ir kalbėjimo pozicijas¹⁴. Kitaip tariant, ta dokumentinio atvaizdo tyrimų sritis, kuri užsiima įvairiomis jo komplikavimo, refleksijos, perdirbimo praktikų anapus mechaninio iliustratyvumo ar eksploatacijos studijomis, domisi technikomis, leidžiančiomis, atskleidžiant veikimą, išjungti vieną vizualumo režimą ir sukurti kitą, bei tokių perjungimų prasminiais efektais.

¹¹ Wiesel E., „Art and the Holocaust: Trivializing Memory“, *The New York Times*, 1989, June 11, <https://www.nytimes.com/1989/06/11/movies/art-and-the-holocaust-trivializing-memory.html> [žiūrėta 2019 12 03].

¹² Apie šias fotografijas ir dulkusią apie jų eksponavimo sąlygas, galimybes bei formas žr.: Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, op. cit.

¹³ Company D., *Photography and Cinema*, London: Reaktion Books, 2008, p. 10.

¹⁴ Elsaesser, „Subject Positions, Speaking Positions“, in: Vivian Sobchack, ed., *The Persistence of History*, NY: Routledge, 1996, 145–183.

ICONIC WAR PHOTOGRAPHY IN CINEMA¹

NATALIJA ARLAUSKAITĖ

In 1968, while still studying at the Film School in Łódź, Krzysztof Kieślowski made a documentary called *The Photograph* (*Zdjęcie*). As was commonly done in modern documentaries of that time, the beginning of which was marked by Jean Rouch and Edgar Morin's *Chronicle of a Summer* (*Chronique d'un été*, 1961), Kieślowski, appearing in the frame himself, goes to a courtyard of a house in Warsaw and starts asking its residents about a picture that was taken in this very place in September 1944, a day after the Warsaw Uprising. The picture shows two happy, smiling boys holding guns, with Polish army caps pulled on their heads. The event Kieślowski films is twofold: on one hand, it showcases the effort of the neighbours' memory, remembering the house, the boys, the historically significant moment and themselves within it; on the other, it is an encounter with the photograph in front of the camera. The viewers see the photograph some time before the residents do, as the film begins by displaying a close-up of it in the background of the opening credits. Starting with the shoes, which already indicate that these are children from an old image, the camera moves upwards and here it becomes clear that the boys are happy, armed and able to take us back 15 years to the Second World War.

The talks with the neighbours, which will eventually lead to the portrayed brothers, are centred around memory, and the photograph is offered as an anchor, yet a false one, too light and unable to keep the memory from drifting away. Most neighbours do not remember anything, and keep repeating, in different voices and intonations, *nie pamiętam, nie pamiętam, nic nie pamiętam* (*I do not remember*). When they can remember, or at least think they do, they bind the photograph with predetermined phrases carrying a fitting intonation. One of the older residents, who took part in the Warsaw Uprising herself, believes the children were there as well, throwing bottles with flaming liquid, as these sorts of kids were expected from those times; another, when asked if she could recognize them, recognizes "our children, the Polish ones" and lets out a sigh thinking of their hardships. She cannot remember the boys, only the story of a victim. Another is prepared to see his own son in one of the children. When the boys are eventually located after a considerable search, they tell different stories: the younger one that remembers less talks of himself in the present, the older one speaks of that

which the image does not show but allows him to see – on that very same day their mother died, injured. Until the very end of the movie, the camera keeps looking at the photograph from different angles and perspectives.

At the time Kieślowski's investigation begins, the photograph had already been part of the cultural turnover: taken by amateur photographer Josef Rybicki, who fought in the Polish army and documented the Warsaw Uprising, it was published in the international press during the war period (one of the children remembers how their father, coming back from France at the end of the war, brought back a French newspaper with the photograph of his sons), and the filmmakers were inspired to take up the task of finding the boys on seeing the image in a photography exhibition. Such cultural turnover inscribes the photographic image into a more-or-less fixed narrative, the same as is repeated by the first neighbours interviewed – the stories of liberation, rebellion, the nation's victims are all packed into a kind of vocal painting made for each one of them. The film strongly encourages such a method of inquiry by the photographic image that places importance on shaking up automatism and pushing past mere recognition when it does happen. The stories of two driver brothers into which the photograph is eventually incorporated indicate that the image represents two distinct objects; for one it is a pleasant souvenir, for the other a document of loss.

Kieślowski's *The Photograph* employs photography not as a means to illustrate or witness an event, nor to support the narrative or supply it with an additional element of truth, but instead to raise questions on diversely formulated ways of perceiving photography, on the authority of visual representation, image interconnectedness in archives, on knowledge that provides images with coherence and the voices this knowledge is articulated by. The photographs that appear in such movies, most commonly documentaries, can be of various types: those from the registry of political cases, press, family archives, personal albums, or taken by stopping a moving image. They also differ in something else – some are already known, while others cross the border into visibility from a private or specific institutional space to the audience of anonymous viewers only once they become part of a film. The latter constitute the majority. The main challenge they face is not so much fighting the array of interpre-

¹ This article is an excerpt from an introduction to the upcoming book with the preliminary title "Fierce Peace: Photography of Failed Regimes in Documentary Film". The Project, "The Invisible Voice in Cinema: History, Poetry, Politics" (No. S-MIP-17-39), is funded by the Research Council of Lithuania.

tations that have accumulated over time or solidified narrative chains; instead, they must navigate between deep-rooted and culturally set optics and their own visual language, storytelling intonation. No reference is essentially made here to those photographs that have become iconic; however, it is important to keep their usage, circulation and changing status when it happens, since they provide contrast to those gaining visibility for the first time. Their example makes it possible to identify the mechanisms of affection and trauma commodification, the trivialisation of an event, the reduction of history to an image that marks and metonymically transforms it and the very same image's exploitation.

Besides Hirsch's list – the books, educational CD covers and movies that have used it whole or in parts, artworks that contemplate the iconic status of the photograph itself – or the French rock band Trust's promotional posters with the photograph that Georges Didi-Huberman noticed hanging in the Paris metro in 1977², another kind of use for the image can be noted. The Warsaw Ghetto boy photograph has also been implemented in publications, comics or photographs surrounding the Israel-Palestine conflict as intertextual political evidence that draws an analogy between the images of Gaza and the ghetto³.

In the centre of this intensive circulation, commercialization and appropriation are not only the representational qualities of the photograph but its visual order. The photograph of the Warsaw Ghetto boy does not merely portray violence; it is part of that violence, which is why so many questions arise as to when and how it should, if at all, be used or reproduced. The photograph was taken as part of an official report on the Warsaw Ghetto liquidation, so it does more than document the destruction, as in and of itself it is an element of the infrastructure and communication of destruction. Not only was it taken by the executioners but the very visual order of the image demonstrates that the gun pointed at the boy is essentially symmetrical to the camera lens of the invisible photographer, i.e. the soldier and the photographer's perceptions are equally violent, and photography as a tool for image production, the act of taking a photograph, is equally murderous⁴. The production of this picture and its visual structure demonstrate how perception, violent power and media mechanism interconnect.

The photograph's application in cinema, where it does not illustrate the history of the Warsaw Ghetto but instead turns into an object of reflection in itself, attempts to undo, suspend this metonymic link, or explore its intensity or erasure caused by the image's mass reproduction and a kind of anaesthesia from it. In the first case, cinema offers alternative history in its essence – what would happen if, for example, the photographer turned to look the other way, so breaking the symmetry between the barrel of the gun and the lens – even if the picture had already been taken – like in the case of the Bulgarian director Mitko Panov and his movie *With Raised Hands* (*Zpodniesionymi rękami*), which was produced in 1985 while he was studying, the same as Kieslowski, just 20 years prior, at the Film School in Łódź, and won the Palme d'Or, Cannes. In the second case, taking Ingmar Bergman's *Persona* (1966) as an example, it becomes part of a study on modern sensitivity and desensitization.

Bergman's *Persona* is not a film "about history"; instead it is more of a parable about losing the sense of "truth" – when everything, especially words, begins to seem false, to be just an act. This is why Elisabet

(Liv Ullman) renounces the stage and speaking. It is either the broken glass left by the nurse Alma (Bibi Andersson) in vengeance, which Elisabet steps on, or the images depicting war cruelties that can trigger an emotional response, evoke horror, or make the body shiver. First, Elisabet watches a news report on the Vietnam War and the Buddhist monk who set himself on fire in a Saigon street in 1963, and later finds the picture of the Warsaw Ghetto boy led to death with his hands held up in a book. Both the first and second images are zoomed in on, are shown as close-ups, or in fragments.

Through their relationship to the film's context, the images mark the pole of truthfulness, while simultaneously making compassion of the modern human and their chance at closeness with others a problematic issue: if only the horrors of war, killing, destruction, viewed from a distance on a television screen or a photography, can provoke a reaction, then what chances does everyday reality have? These documents pertaining to other media, television and photography that appear in different parts of the movie are more closely linked to reality and have greater testimonial privileges than the narrative film, comprise a paradoxical archive of the cruelty of modern times, which in this case serves to provide strong emotion, approve the viewer's humanity, be its prosthesis.

Both the Vietnam report and the Warsaw Ghetto pictures were taken from positions of power by foreigners and/or executioners – the suffering of the abused is subjected to the view of the abusers. Pictures created in this way pose a question to the viewer: who do they identify, the perception that produces an image or with its object? They ask whether a choice exists at all and, if so, under what circumstances can it occur. Elisabet's emotional reaction is based on a double intertwining with the film's reality: by positioning herself in the place of looking through the lens, she identifies with an aggressive power, through its object – a helpless boy. It is precisely this tension between the victim and the subject of the cruelty who holds the camera both in Saigon and Warsaw that allows her to feel the desired intensity of experience, which carries a strong aftertaste of parasitism.

Neither are the viewers allowed by Bergman to escape this problematic aspect of the images. In one scene of the movie, Elisabet clicks the camera shutter looking straight into the film camera – we are never shown what it was except for us ourselves, lingering for a moment between the space behind the screen and the diegetic world of the film. We become an empty, unarticulated place that confirms the will of the subject looking through the camera. If we represent an invisible target in this case, then the photograph of the Warsaw Ghetto asks about the invisible photographer ("Elisabet?") and the trigger they pull. Different media (film, television, photography) create a hierarchy of the effects of truthfulness – with photography, of destruction and erasure, placing the highest. However, this has a price – the images of the Holocaust, of killing and death are used as external stimuli for truth.

Panov's *With Raised Hands* is concerned not so much with the turnover of photographic images, nor the educated skills of their understanding, almost like cultural reflexes, but more with what occurs once the camera shutter is clicked; a picture is a witness to one's fate, whereas a film asks if salvation is possible. Nonetheless, in a 2002 interview, Panov mentions the possible exploitation of images:

I did have some concerns about the fact that the picture was already pretty well known and used in other art forms, and that it was a commentary on an

² Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, translated by Shane B. Lillis, Chicago, London: University of Chicago Press, 2008, p. 68, 200.

³ Michael Rothberg, "From Gaza to Warsaw: Mapping Multidirectional Memory", *Criticism*, 2011, 53(4), p. 523-548; Barbie Zelizer, "Cannibalizing Memory in the Global Flow of News", in: Motti Neiger, Oren Meyers, Eyal Zandberg (eds.), *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*, London: Palgrave Macmillan, 2011, p. 27-36.

⁴ Hirsch, *The Generations of Postmemory*, p. 130.

Kadrai iš filmo „Persona“ (rež. I. Bergman, 1966)
Film still from *Persona* (dir. I. Bergman, 1966)



important part of our history. I am not sure whether I make myself clear but: you don't want to make a false or even mediocre piece of media about something that deeply affects millions of people. (Even though journalists do that all the time and they keep getting more sophisticated at it. In my opinion, they specialized in it during the recent wars in the former Yugoslavia.)⁵

With Raised Hands, with a duration of merely 6 minutes, is divided into nearly half – before the famous photograph was taken and after. Although not exactly the photograph – the film begins with the preparation of a lens, not that of a photo camera, but a cinema camera lens that is being turned by the cameraman. The people that come into the view of the lens are moving, shifting, overlapping, until eventually all characters line up to form the Warsaw Ghetto boy picture's *tableau vivant*, a living picture. For a moment it turns into a stop-motion shot and, afterwards, when movement resumes, a salvation story begins: the wind rises and blows the boy's hat off and he, momentarily doubtful, goes on to pick it up and ends up leaving altogether through the open gate.

This fantasy of an alternate history is interesting for at least two reasons: the salvation is naturalised, it is a matter of nature (wind) and not of humans, thus history itself turns not into a human space but a play of invisible natural forces. Another reason is a combination and connections of different media; one transforms the other (cinema changes the historical photograph) and between them, between the film turned by the cameraman and the stop-motion frame, a retro-entertainment of the living picture emerges, which, willingly or not, hangs up quotation marks on the unfolding portrayal imitative of an iconic picture of Holocaust violence. Such a combination of media suspends the inevitable instant of photography, the motion introduces chance and change, and the *tableau vivant* doubles this idea of a still/moving visual image. In this case, it is important to note that living pictures would usually imitate paintings and fictional images as well as in cinema “figur[e] the introduction of the real into the image”⁶, so adapting this (media) play to documentary photography, especially one of such contextual and cultural significance, re-establishes it as fictional to a higher or lesser degree. In other words, the film carries out an iconoclastic action, which for many, like those who agree with Claude

Lanzmann's view on the usage of Nazi visual documents, would appear at the same time blasphemous and pornographic.

At first glance, such a mechanism of staging appears similar to the principle of the Polish artist Zbigniew Libera's series “Positives” (2003). The works of this series are remakes of famous photographs, in which known pictures depicting violence and death are staged, such as that of Nick Ut's 1972 napalm girl, Freddy Alborta's 1967 just-killed Che Guevara, or the much published Aleksandr Voroncov picture from 1944 of liberated Auschwitz prisoners. Not only are these pictures widely spread photographic documents, they are also images with a dense intertextual network that inscribes them into the sphere of culture and so too in an anaesthetic numbing relationship with bloody reality. Susan Sontag notes that:

The photograph [of Che Guevara] not only summed up the bitter realities of contemporary Latin American history but had some inadvertent resemblance as John Berger has pointed out, to Mantegna's “The Dead Christ” and Rembrandt's “The Anatomy Lesson of Professor Tulp”. What is compelling about the photograph partly derives from what it shares, as a composition, with these paintings. Indeed, the very extent to which that photograph is unforgettable indicates its potential for being depoliticized for becoming a timeless image.⁷

In the film *Letter to Jane* (1972), Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin turn to Jane Fonda, who they had recently finished filming in *Tout va bien* (1972), criticising the pictures published in the French magazine “L'Express” of her trip to war-ravaged Vietnam, that she went on as an act of opposition to us politics in the region hoping to contribute to peace. One of the principal aspects of Godard's and Gorin's criticism is a photograph of the movie star, essentially empty as it repeats the angle and the facial expression that have become a cinematographic and pop culture cliché, and thereby do not represent any independent political content except for their participation in the turnover of packaged image-products. In other words, the way they see it is that the clichéd, massively overproduced intertextuality of a photographic image impoverishes the meanings it may have, and instead

⁵ Richard Raskin, “An Interview with Mitko Panov on *With Raised Hands*”, P.O.V., 2003, 15 (March), https://pov.imv.au.dk/Issue_15/section_1/artc3A.html.

⁶ Brigitte Peucker, “Filmic Tableau Vivant: Vermeer, Intermediality, and the Real”, in: Ivone Margulies (ed.), *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, Durham, London: Duke University Press, 2003, p. 295. Taip pat žr.: Agnes Pethő, “The Tableau Vivant as a ‘Figure of Return’ in Contemporary East European Cinema”, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2014, 9, p. 51–76.

⁷ Susan Sontag, *Apie fotografiją*, translated by Laurynas Katkus, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 110–111. [Susan Sontag, *On Photography*, New York: RosettaBooks, LLC, 2007, p. 83]



Kadras iš filmo „Nuotrauka“
(rež. K. Kieślowski, 1968)
Film still from *Picture (Zdjęcie)*
(dir. K. Kieślowski, 1968)



of participating in the criticism of US politics, it rather contributes to the image industry and finally to those very politics that are criticised.

By remaking famous historical photographs, Libera meticulously recreates the mise-en-scène and the acts but radically changes their tone: all of them are “positives”, pictures of joy. The napalm girl no longer runs escaping the fire behind her but runs together with a group flying a kite on a camping trip. But the macabre joy is not an end in itself; the fiction of the photograph, which seemed parasitical to some critics, is a parody of what the Russian formalists would call a “shift” (*сдвиг*) and is not directed at the historical photograph itself but at the automatic perception of it, when due to mass reproduction and media exploitation it is scanned as a faded reference.

It is essentially the same exploitation and commercialisation of images that Banksy’s “Napalm” (2004) is directed at, in which a naked girl from Ut’s photograph, screaming in pain, walks holding hands with Micky Mouse and Ronald McDonald, symbols of American entertainment and corporations. This very automatic recognition without seeing, trivialising the mass turnover of images, is what Libera’s staged images criticise as well. Panov’s staging, the “shift” of the *tableau vivant* he creates – all of it functions in the narrative space of a fictional story instead of that of the image or visual discourse.

It is exactly this exchange between documentation and fiction that is the principal way for historical photography to function in cinema. Nonetheless, it mostly remains one-sided: photography provides a frame of truthfulness to narrative film and simultaneously inscribes its events and situations into the cultural turnover’s pre-existing image-attestations and image-documents. Such is the often-seen usage of photography and chronicles at the beginning of a film, sometimes fusing together the spatial characteristics of documentary and fictional images, or at the end of it suddenly crossing the bridge from fiction to document, which must retroactively change the reading of a fictional narrative to load it with documental weight. In other cases, when widely known photographs appear as part of a film’s reality, shown by its characters or relating to them in another way, these photographs carry out the same narrative task of distributing truthfulness and often “tie” anonymous photographic images to specific characters, giving them a tangible

body of responsibility that participates in the mechanism of identification with the film’s image.

Such are photographs of executions, extermination camps and acts of mass killing in different occupied territories – already published, displayed in expositions, having formed a part in movies: first Alain Resnais’s *Night and Fog (Nuit et brouillard)*, 1956), later used in the 1977 USA breakthrough television show *Holocaust* (directed by Marvin J Chomsky). The latter, shown in West Germany in 1978, was seen by 20 million people at the time – a third of the country’s population – and it provoked a significant change in terms of the memory of the Holocaust.⁸ The film also caused a furious backlash which Elie Wiesel summarised in his 1989 article that includes the series alongside other melodramatic film portrayals of the Holocaust and blames it for trivialising the catastrophe.⁹ The photographs often shown in the series are portrayed through Nazi characters’ hands and views – they are checked by decision makers as part of reports, forcefully shown to those who form part of the Holocaust bureaucracy and do not face death directly. In other words, their main purpose is to link the (narrative) knowledge of specific people, occupations, institutions, all of the bureaucratic network with known images, to make it physical, turn it into a subject and transform responsibility into something tangible and visible. It should be noted, however, that between the photographs shown, one pertains to the four photographs from Auschwitz – the only ones taken not by Nazis or camp liberators but the prisoners themselves, the members of the *Sonderkommando* who died later.¹⁰ That is to say that the montage used in the movie is not sensitive to the origins of the images, all of which are perceived only as testimony and accusation with no apparent differences, and so it essentially contributes to the suppression of knowledge complexity that Wiesel refers to.

Much more rarely, photographs are used in narrative films as independent elements and not as part of a film’s reality, since they interrupt the sequential image of the world and deconstruct the realistic illusion. Overall, photography’s alliance with fully or mostly non-fictional forms of cinema has been stronger than with narrative cinema since the early avant-garde.¹¹ Therefore, most works analyse either photography and cinema in general, the cultural benchmarks or issues they share (materiality, abstraction, movement or a lack thereof, moment, duration) or various types of

⁸ Of course, this change is related to more than the series. Almost a decade ago, when German Chancellor Willy Brandt was visiting Warsaw in 1970 to sign the Treaty of Warsaw, he spontaneously knelt in front of the monument for the victims of the Warsaw Ghetto Uprising. This symbolic gesture became an iconic image in itself but also divided Germany as almost half of its population thought that the act of kneeling was unreasonable and disproportionate, overly accentuating the relationship of the then-Germany with the Holocaust catastrophe. For more on the iconic Brandt photograph, see Jeffrey K Olick, “Willy Brandt in Warsaw: Event or Image? History or Memory?” in: Olga Shevchenko (ed.), *Double Exposure: Memory & Photography*, London, New York: Routledge, 2014, p. 21–40.

⁹ Elie Wiesel, “Art and the Holocaust: Trivializing Memory”, *The New York Times*, 1989, June 11, <https://www.nytimes.com/1989/06/11/movies/art-and-the-holocaust-trivializing-memory.html>.

¹⁰ For more on these photographs and the discussion on the conditions, opportunities and forms of their exhibition, see Didi-Huberman, *Images in Spite of All*.

¹¹ David Campamy, *Photography and Cinema*, London: Reaktion Books, 2008, p. 10.

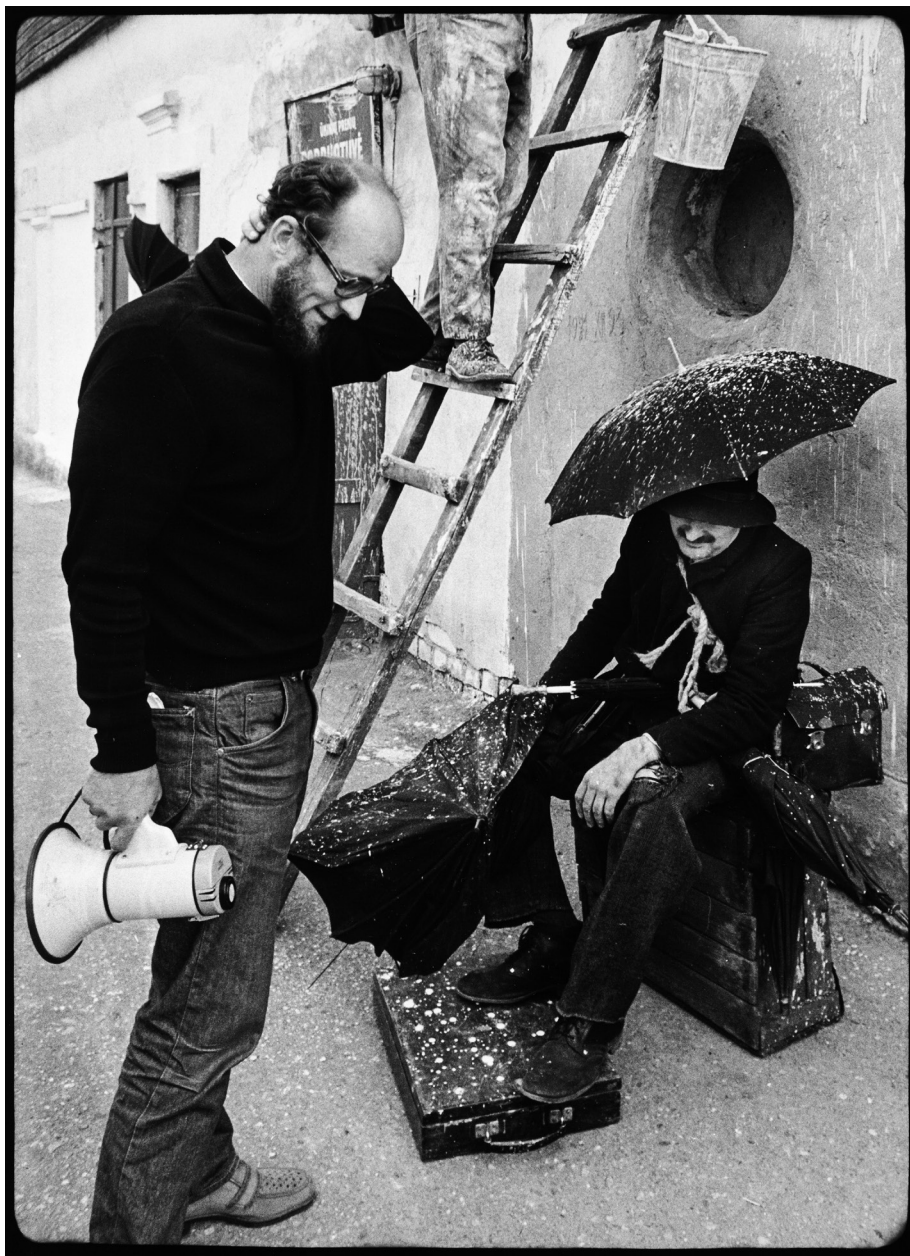
individual films in which photography is markedly used, not only (and most often not) documental but also photography made specifically for that movie as part of its narrative, ranging from *La Jetée* (1962, dir. Chris Marker) to *Memento* (2000, dir. Christopher Nolan).

The use of historical or documentary photography in documentary cinema is widespread, although, especially in TV documentary, illustration of an already-built narrative dominates, where the very nature of the photographs and their participation in the story of a documentary film are regarded to be self-evident (essentially belonging to the field of clichés). In 2016, I was working at the Russian State Documentary Film and Photo Archive in Krasnogorsk and while looking for chronicles of the Siege of Leningrad, I heard an archivist's concern. She told me how often people from different televisions came to the archive looking for documentary material for shows or documentary television films. It was common for them to formulate the request to help find fitting shots by counting the length and duration of the film, the metres that need to be "cut": "I will need 150m of the Siege / of The Virgin Lands campaign / of Perestroika". This book will look at a different type of documentary – in which the use of photography is also an obligation or pretext to reflect on it or on its relationship with the documentary film's narrative, however it may be constructed at any given time. This photography comes from the most varied archives, such as family, state, different institutions. It is used in movies on totalitarian or the autocratic past and on turning points in politics, and therefore one of the most important questions it poses concerns the relationship between cinema and narrative created through the power that has created or controlled such photography.

A large part of the photographs created by the authority or based on its views (those of legal cases, exile, Nazi soldiers' albums, deserters) and how it is reflected in various art forms, spaces, institutions is related to the undoing of the power gaze. In these sorts of artistic practices, as well as documentary films or video works, the main question often lies in how that visual system is built, how does the dominant visual regime function, and the goal is to perforate it, retake the power, annul the previous one and render it harmless, shift meanings and create new conditions of

that gaze, new, in Thomas Elsaesser's words, subjects and speaking positions¹². In other words, that area of documentary image research that undertakes various studies of the image's complications, of reflection and recreation practices on the other side of mechanic illustration or exploitation, is interested in the techniques that, by unveiling the nature of the act, would allow turning one regime of visibility off and creating another one, as well as the meaningful effects of such switches.

¹² Elsaesser, "Subject Positions, Speaking Positions".



Algimantas Mockus

Režisierius Arūnas Žebriūnas
Filmas „Naktibalda“ (rež. A. Žebriūnas, 1973)

Director Arūnas Žebriūnas
Film *Nightbird* (dir. A. Žebriūnas, 1973)

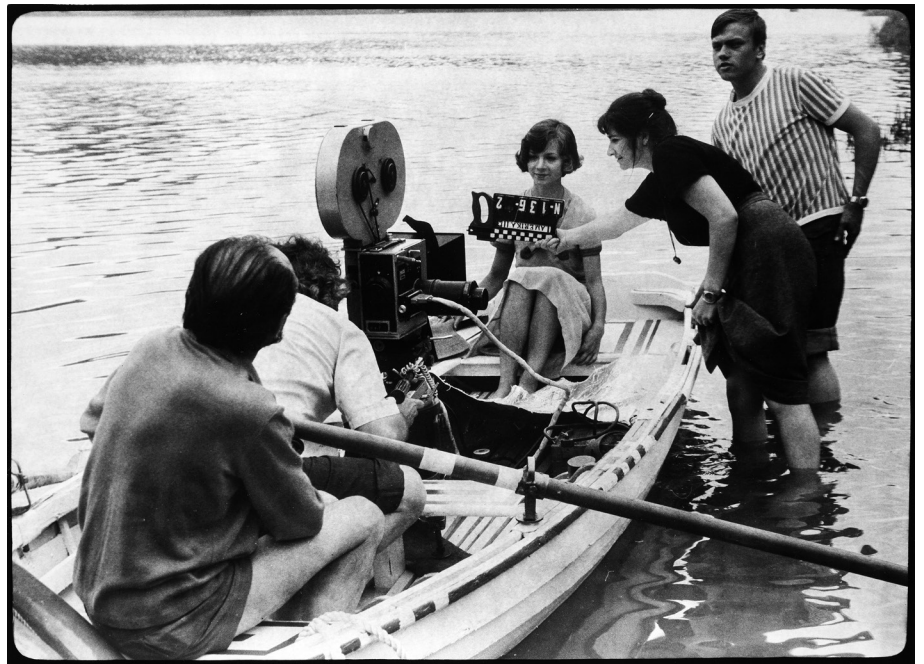
Algimantas Mockus

Marijonas Giedrys, Algimantas Mockus.

Filmas „Amerikietiška tragedija“
(rež. M. Giedrys, 1981)

Film set of a movie *American Tragedy*
(dir. M. Giedrys, 1981)

Aktoriai Juozas Budraitis ir Vaiva Mainelytė
Actors Juozas Budraitis and Vaiva Mainelytė





Algimantas Mockus

Donatas Banionis
Filmas „Adomas nori būti žmogumi“
(rež. V. Žalakevičius, 1959)

Film *Adam wants to be a Man*
(dir. V. Žalakevičius, 1959)

Filmavimo aištelėje Juozas Budraitis,
Vytautas Žalakevičius.

Filmas „Visa teisybė apie Kolumbą“
(rež. V. Žalakevičius, 1970)

Juozas Budraitis, Vytautas Žalakevičius
in the film set of *All Truth about Columbus*
(dir. V. Žalakevičius, 1970)

Algimantas Mockus

Aktorius Regimantas Adomaitis
Grimo bandymai. Filmas „Amerikietiška tragedija“
(rež. M. Giedrys, 1981)

Make up test. Actor Regimantas Adomaitis
Film *American Tragedy*
(dir. M. Giedrys, 1981)



Algimantas Mockus

Filmavimo aikštelėje
Filmas „Žydrasis horizontas“
(rež. V. Mikalauskas, 1957)

Film set of *Blue Horizon*
(dir. V. Mikalauskas, 1957)

Algimantas Mockus

Aktorius Algirdas Latėnas
Filmas „Riešutų duona“
(rež. A. Žebriūnas, 1977)

Actor Algirdas Latėnas
Film *Walnut Bread*
(dir. A. Žebriūnas, 1977)





Algimantas Mockus

Aktoriai Vytautas Puodžiukaitis, Vaclovas Blėdis
 Filmas „Adomas nori būti žmogumi“
 (rež. V. Žalakevičius, 1959)

Actors Vytautas Puodžiukaitis, Vaclovas Blėdis
 Film *Adam wants to be a Man*
 (dir. V. Žalakevičius, 1959)



Algimantas Mockus
 Filmavimo aikštelėje.
 Filmas „Žydrasis horizontas“
 (rež. V. Mikalauskas, 1957)
 Film set of *Blue Horizon*
 (dir. V. Mikalauskas, 1957)

REKONSTRUOJANT PRAEITĮ, ARBA DABARTIES FANTASMAGORIJOS

ILONA VITKAUSKAITĖ

Kaip pažymi kultūros istorikė Vanessa Agnew, paskutiniais dešimtmečiais atkūrimas (*reenactment*) iš marginalijos tapo klestinčiu reiškiniu šiuolaikinėje kultūroje. Ši sąvoka naudojama reiškiniams – nuo techninių ir istorinių rekonstrukcijų, gyvosios istorijos muziejų, nostalgijos žaislų (dioramų, alavinių figūrėlių, architektūrinių modelių ir kt.) iki literatūros, kino, fotografijos, videožaidimų, televizijos šou, paradų – nusakyti. Tačiau visoms atkūrimo formoms, pasak Agnew, būdingas dėmesys asmeninei patirčiai ir išgyvenimams, socialiniams santykiams ir kasdienybei, konjunktūrinėms ir laikinoms praeities interpretacijoms. Atkūrimas dažnai reikalauja naujų naratyvinių strategijų, gali suteikti balsą iki šiol marginalizuotoms pozicijoms, jo emancipacinis gestas leidžia pasirinkti savo praeitį, reaguojant į prieštarinę dabartį. Tai ir grėžimasis atgal, praeities atkūrimas, tačiau kartu ir žiūrėjimas į priekį, į tai, kas negalėjo rašyti tada ir turi būti projektuojama dabar. Taip pat Agnew atkreipia dėmesį, kad atkūrimas nėra naujas reiškinys – teatralizacija ir sentimentalizacija yra šiuolaikinės istorinės minties pamatas.

Ta pati kultūros istorikė pastebi, kad atkūrimo spektakliai dažnai privilegijuoja išgyvenimą, emocijas ir pamiršta apie platesnius interpretacinius klausimus, bandymus lokalizuoti save politikoje, politinius ir etinius istorinės reprezentacijos aspektus. Šiuo atveju galima prisiminti ir Walterio Benjamino teiginį, kad istorinė empatija, įsijautimo metodas – tai tapatinimasis su nugalėtojais: „Dabartiniai valdovai yra visų praeities laimėtojų įpėdiniai. Taigi įsijautimas į nugalėtoją visuomet parankus to meto valdovams. <...> Visi, ligi šios dienos iškovojo pergalę, žygiuoja drauge triumfo eisenoje, kurią nūnai viešpataujantys veda per parbloktuosius.“ Vis dėlto menotyrininkas Robertas Blacksonas teigia, kad atkūrimas – išskirtinis savo transformatyviu potencialu, „įdarbinant“ atmintį, istoriją ir teoriją. Jis gali būti pasitelkiamas kaip kritiška praeities įvykių, diskurso tyrimo praktika. Net ir vienas svarbiausių atlikimo „ideologų“, istorijos filosofas R. G. Collingwoodas, teigęs, kad bet kokio istorinio supratimo prielaida – empatinis tapatinimasis su praeitimi – pabrėžė kritinio mąstymo, vertinimo svarbą.

Tai įrodo ir savo darbuose socialinį-politinį diskursą kritikuojantys menininkai, sėkmingai taikantys atkūrimo strategijas, siekdami atskleisti smurtinės, trauminės praeities įtaką dabarčiai bei siūlydami daugiareikšmį istorijos supratimą. Vienas sėkmingiausių tokių pavyzdžių – Jeremy Dellerio „Orgreave'o mūšis“ (Battle of Orgreave, 2001). Britų menininkas atkūrė kruviną 1984 m. birželio 18 d. streikuojančių kalnakasių ir policijos susidūrimą. Delleris, surinkęs gausią liudijimų, medijų medžiagą (menininkas analizavo, kaip įvykis buvo reprezentuojamas kairiesiems ir dešiniams prijauniančiuose leidiniuose, televizijos laidose), siekė streiką ir jo numalšinimą parodyti kaip lemiamą momentą Didžiosios Britanijos istorijoje, pilietinį karą, kuriame socializmas, nacionalizuotos industrijos buvo nugalėti laisvosios rinkos kapitalizmo, atstovauto Margaret Thatcher valdžios. Socialiai subversyvus Dellerio kūrinys suteikia privilegijuotą poziciją esantiems kultūrinėje paraštėje ir funkcionuoja kaip kultūrinių vertybių „termometras“. Atkūrimas kaip pagrindinė kinematografinė strategija naudojama ir dokumentininko Peterio Watkinso darbuose. Taip režisierius ne tik analizuoja istorinius įvykius, bet ir prištato šiuolaikinį kritinį žvilgsnį, paraleles tarp praeities ir dabarties. Pavyzdžiui, „Kulodene“ (Culloden, 1964), sukurtame Vietnamo karo metais, Watkinsas atskleidžia paraleles tarp JAV kariuomenės veiksmų Vietname ir vadinamosios Škotijos kalniečių pacifikacijos XVIII a. amerikiečių dokumentininkas Errolas Morrisas atkūrimą naudoja kaip detalaus tyrimo priemonę, bandydamas atskleisti, demaskuoti tam tikras galios struktūras

perversijas, sistemines klaidas („Plona mėlyna linija“ (The Thin Blue Line, 1988), „Standartinė veiklos operacija“ (Standard Operating Procedure, 2008).

Toliau straipsnyje analizuosiu Joshua Oppenheimerio filmą „Žudymo aktas“ (The Act of Killing, 2012), kurį galima vertinti kaip langą į siaubingą Indonezijos istorijos laikotarpį ir veidroді, atspindintį sunkumus, kuriuos dabar oficialiai demokratinė valstybė ir visuomenė patiria, bandydama išspręsti istorines lygtis. Taip pat apžvelgsiu Gronksio fotografijų seriją „Rekonstrukcija“, kurioje fiksuojamos devynių Sovietų sąjungos mūsų istorinės rekonstrukcijos. Šioje serijoje fotografas, derindamas intertekstualias stilištes nuorodas, postmoderniai ironišką perspektyvą, kuria daugiareikšmį dabarties peizažą, kuriame susipina teatralizuotos praeities, neišvengiančios ideologizavimo, ir grėsmingos ateities vaizdiniai.

„Žudymo aktas“ ir naratyvo dekonstrukcija

Kaip teigia istorikas Johnas Roosa, vienas mįslingiausių epizodų šiuolaikinės Indonezijos istorijoje kartu yra ir vienas svarbiausių. Ankstyvą 1965-ųjų spalio pirmosios rytą šeši aukščiausi kariuomenės generolai buvo pagrobti iš savo namų Džakartoje ir nužudyti. Tą patį rytą šių žmogžudysčių organizatoriai pasivadina „Rugsėjo 30-osios judėjimu“, užgrobia nacionalinę radijo stotį ir paskelbia savo lojalumą prezidentui Sukarno, savo siekiu įvardija bandymą užkiršti kelią dešiniųjų armijos generolų sukilimui prieš prezidentą. Demonstruodami savo jėgą, šimtai judėjimo karių okupavo centrinę Džakartos aikštę, tačiau judėjimas ilgai netruko: iki vidurnakčio maištas buvo numalšintas, o jo lyderiai suimti arba pabėgo.

Johnas Roosa pabrėžia, kad judėjimas, išgaravęs taip pat greitai, kaip ir atsirado, turėjo epochinių padarinių – tai buvo Sukarno prezidentavimo pabaiga ir Suharto atėjimo į valdžią pradžia. Suharto ne tik panaudojo judėjimą kaip pretekstą valdžiai užimti, bet ir įplieskė didelio masto žudynes Indonezijoje 1965–1966 m., kai daugiau nei pusė milijono žmonių buvo nužudyta ir šimtai tūkstančių įkalinta. Suharto apkaltino Indonezijos Komunistų Partiją (PKI) – didžiausią pasaulyje už socialistinio bloko ribų – vadovavus judėjimui, ir organizavo žmonių, susijusių su partija, eksterminaciją. Pasitelkdamas propagandą (knygos, monumentai, gatvių pavadinimai, kinas, muziejai, atminties rutuliai, nacionalinės šventės) ir masinę antikomunistinę isteriją, Suharto įtvirtino savo trisdešimt dvejų metų Naujosios tvarkos režimą. Jis pristatė save kaip išgelbėtoją ir lojalų savo diktatūros savanoriams bei armijai, kurie dalyvavo viename sistėmingiausių XX a. genocidų, išžudant vadinamuosius komunistus (darbininkų sąjungos narius, bežemius ūkininkus, intelektualus ir etninius kinus). Kaip pastebi istorikas ir politologas Benediktas Andersonas, civiliai, dalyvavę žudynėse, buvo neprofesionalūs žudikai. Kai tik žudynės baigėsi, jie sugrįžo prie savo įprasto gyvenimo, o kariuomenė dar tęsė žudynes Rytiniame Timore, Ačehe ir Papua paskutiniaisiais Suharto valdymo dešimtmečiais. Daugelis jų medijos generuotoje atmosferoje tikrai tikėjo, kad „bus nužudyti, jei patys jų nenužudys“.

Ariel Heryanto pažymi: Naujosios Tvarkos režimo atveju, valdžios pagrindas buvo masinės žudynės, potencialaus komunistų sugrįžimo baimė ir besitęsiančio nebaudžiamo teroro kombinacija. Visa tai suteikė sąlygas ir galimybes Naujosios Tvarkos perdėtai galiai įvairiomis formomis ir žanrais. Vis dėlto šiuolaikinėje postSuharto eroje oficiali Indonezijos istorija vis dar atsisako permąstyti sisteminę režimo prigimtį teisiniu ir etiniu požiūriais; genocido nusikaltėliai toliau lieka valdžioje ir istorinis režimo scenarijus vis dar kartojamas – oficialiose istorijos knygose ir įstatymuose, klasėse ir nacionaliniuose paraduose, propagandiniuose filmuose, promilitaristinių grupuočių suvažiavimuose, plantacijų valdyme ir darbo struktūrose.

Naujosios tvarkos režimo legitimacija daugiau nei tris dešimtmečius galėjo būti išlaikyta dėl sėkmingos propagandos, kurios dalimi buvo daugiau nei keturių valandų trukmės filmas „Indonezijos komunistų partijos Rugsėjo 30-osios sukilimo išdavystė“ (Pengkhianatan G30S/PKI, rež. Arifin C. Noer, 1984). Arielis Heryanto pažymi, kad „praėjus mažiausiai dviem dešimtmečiams po filmo pasirodymo, jis buvo pagrindinis ir vienintelis šaltinis daugeliui indoneziečių, pasakojantis apie 1965 m. įvykius. Filmą suformulavo centrinę ir svarbiausią schemą bet kokiai viešai diskusijai, fantazijai ar iliuzijai.“ Indonezijos respektabiliausias naujienų žurnalas „Tempo“ 1985 m. atliko apklausą, kurioje daugiau nei trečdalis iš 900 respondentų į klausimą, kokia buvo didžiausia iškilusi grėsmė šaliai, vieningai atsakė – komunistų sugrįžimas (daugiau nei pusės šių respondentų amžius buvo nuo 21 iki 30 metų), 2002–2003 m. dienraštis „Kompas“ atliko tokias pat apklausas, kurių rezultatai atitiko „Tempo“ apklausos rezultatus.

Joshua Oppenheimerio „Žudymo aktas“ gali būti suprantamas kaip intervencija į Indonezijos teroro istoriją, siekiant „perkurti“ režimo spektaklius prieš kamerą. Filmu siekiama dekonstruoti Naujosios tvarkos režimo naratyvą, pasitelkiant propagandinį filmą „Indonezijos komunistų partijos Rugsėjo 30-osios sukilimo išdavystė“, žymintį Naujosios tvarkos istorijos, retorikos žanrinius imperatyvus, stilištes tendencijas, jų performatyvią rutiną ir poveikį. Šis filmas prištato

sukilimo įvykius ir kelias dienas po jo bei perteikia dvi žinutes: pirmiausia, Komunistų partija tariamai vadovavo Rugsėjo 30-osios sukilimui, antra, atsakomieji armijos veiksmai, vadovaujant generolui Suhartui, buvo spontaniški, būtini ir herojiški. Kartu filmas visiškai nutyli žmogžudystes, sekusias šiuos įvykius. „Indonezijos komunistų partijos Rugsėjo 30-osios sukilimo išdavystė“ konstruojamas kaip dokumentikos, politinio trilerio ir *slasher* (siaubo filmo požanris) mišinys. Sekant politinio trilerio taisyklėmis, Komunistų partija filme rodoma kaip sadištinė – niūrūs piktadariai, veikiantys nakties metu.

Oppenheimeris pasiūlė nusikaltėliams, mirties būrių lyderiams iš Šiaurės Sumatros, Medano patiems parašyti scenarijų ir atkurti savo atsiminimus apie 1965–1966 m. įvykius, kuriuos jis filmavo penkerius metus. Grupė vietos gangsterių dramatizavo savo atsiminimus ir sapnus, vaidindami ir režisuodami scenas, kurios buvo modeliuojamos pagal hollywoodinį kiną. Apsirengę gangsteriais, kaubojais ar *drag queen*, demonstravo žudymo būdus. „Žudymo akte“ šios atkūrimo scenos pristatomos kaip trumpi filmai filme, užkadrinė dokumentika (kaip ji kuriama) ir interviu naudojama kaip rėminanti struktūra. Šios atkūrimų scenos – prabangių miuziklų, sapnų epizodai, *film noir* imitacijos filmuojami kaip B kategorijos siaubo filmai, scena, atrodanti kaip didelio biudžeto Vietnamo karo filmas su degančiu kaimu, – įgyja fantasmagorinį charakterį ir gali būti įvardijamos kaip nusikaltėlių ir pačios šalies košmarų atkūrimai. Per šiuos atkūrimus ir užkadrinę dokumentiką „Žudymo aktas“ atskleidžia radikaliai šizofrenišką peizažą: fantazijų ir socialinės realybės sursipynimą, pasakojimo galią, smurtą, nebaudžiamumą ir praeities demonus dabartyje. Kaip teigė pats Oppenheimeris, „atkūrimų smurtas atskleidė gilesnio smurto šmėklas – siaubingą istoriją, apie kurią vienaip ar kitaip visi Indonezijoje žino ir kurios pagrindu nusikaltėliai susikūrė prabangių prekybos centrų, aptvertų bendruomenių ir „labai labai retų“ kristalo figūrų burbulą“.

Fantasmagoriški dabarties peizažai

Eštų fotografas Aleksandras Gronskis, pradėjęs savo karjerą kaip spaudos fotografas, nuo 2008 m. daugiausia dirba prie asmeninių projektų, sulaukusiais tarptautinio dėmesio. Cikle „Mažiau kaip vienas“ (Less Than One) Gronskis fotografuoja atokiausių Rusijos regionų, kuriuose gyventojų tankumas vidutiniškai mažesnis nei vienas žmogus viename kvadratiniam metre, peizažus. Kartu ciklą galima apibūdinti kaip žmogaus, gamtos, socioekonominės tikrovės sąveikų tyrimą. Kitame cikle „Nesibaigianti naktis“ (Endless Night) Gronskis fiksuoja Murmanską ir jo gyventojus per poliarinę naktį, kurdamas siurrealištišką ir kartu nevilties kupiną miesto ir jo gyventojų portretą. Serija „Kraštas“ (The Edge) fiksuoja Maskvos priemiesčius žiemą, tiria ribas (tarp priemiesčių ir miesto, viešos ir privačios erdvės, industrijos ir gamtos), kurios nuotraukose įgauna tiek tiesioginį, tiek simbolinį pavidalų. Serija „Kalnai ir vanduo“ (Mountains and Waters) – tai šiuolaikinės Kinijos kraštovaizdžio / miestovaizdžio studija diptikuose. Su ciklu „Pastoralė“ (Pastoral) Gronskis grįžta į Maskvos priemiesčius. Tai liminalios erdvės – priemiesčių – tyrimas arba, tiksliau, šnipinėjimas, primenantis Michelangelo Antonioni „Fotopadidinimą“. Naujausi Gronskio darbai: serija „Norilskas“ – postapokaliptiniai Norilsko peizažai, ir „Rekonstrukcija“ – devynių Sovietų Sąjungos mūšių, nuo Antrojo pasaulinio karo iki invazijos į Afganistaną, istorinių rekonstrukcijų triptikai.

Gronskio peizažai derina romantikų jausmingumą, polėkį, humanistinę perspektyvą ir Naujųjų topografų teiktą formalistinį dėmesį detalėms, distanciją ir neutralumą. Regis, Gronskis labiausiai domisi ribomis arba, tiksliau, liminalumu – neapibrėžtomis erdvėmis, kur „viskas įmanoma“. Taip ir jo fotografijose sąveikauja simbolinis (ar net siurrealištinis) lygmuo ir, atrodytų, labai kasdieniškos, buitinės situacijos, socialinės tikrovės pavidalai, kuriantys neapibrėžtumo, dviprasmiškumo jausmą. Šis liminalumas akivaizdus ir serijoje „Rekonstrukcija“, kur susiduria realumas ir virtualumas, dabartis ir praeitis, teatrališkas žaidimas ir neapibrėžiamas rūstumas, grėsmingumas.

„Rekonstrukcija“ įdomi dėl bandymo kvestionuoti klausimą, kaip istorija, istorinė atmintis veikia šiuolaikiniame sociokultūriniame diskurse. Šiuo atveju galima teigti, kad pavadinimas funkcionuoja dviem lygmenimis: kaip nuoroda į patį istorinės rekonstrukcijos fenomeną ir karo ikonografijos, karo tapybos savirefleksiją (šis išpūdis daugiausia kyla dėl žiemos sezono pasirinkimo, fotografo perspektyvos / distancijos). Kalbant Walterio Benjamino terminais, seriją arba, tiksliau, joje fiksuojamą atkūrimą galima suprasti kaip „istorinio kontinuumo išsprogdinimo“ aktą. Istorija Benjaminui – ne homogeniškas ir tuščias, o dabarties (*Jetztzeit*) kupinas laikas. Kartu ironiška Gronskio perspektyva, atrodo, kvestionuoja pačią istorinę-kolektyvinę atmintį ir jos ideologines sąlygas. Ši ironija gimsta iš fotografijų „ikonografiškumo“, tapybiškumo, totalumo, triptiko formos naudojimo ir teatrališkumo, kasdienybės, tikrovės, pvz., žioplinėtojų, vaikų, besidžiaugiančių žiemos malonumais, santykio. Žinoma, negalima nuvertinti istorinių-karinių rekonstrukcijų ideologinio angažuotumo. Viena interviu pats Gronskis sakė, kad daug žmonių, dalyvavusių karinėse rekonstrukcijose, išėjo į realų karą Ukrainoje, ir net pavadino jas „neoficialiomis karių verbavimo agentūromis“.

Kadras iš filmo „Žudymo aktas“
(rež. J. Oppenheimeris, 2012)
Film still from *The Act of Killing*
(dir. J. Oppenheimer, 2012)



Visose nuotraukose Gronskis pabrėžia rekonstrukcijų teatrališkumą, dabartiškumą – ar tai būtų daugiabučių pašatai, traukiniai, pavieniai smalsuoliai, ar šebėtojų grupės. Taip pat daugelyje nuotraukų per griuvėsius ir kapines atsiskleidžia objektyvios praeities dimensija, kuri igauna ironišką ir kartu simbolinę potekstę. Vienoje iš serijos fotografijų, fiksuojančioje Kalnų mūšio 1988 m. Afganistane atkūrimą, matome istorinės rekonstrukcijos dramatiškumą (degančios padangos, geštikuliuojančios figūros, šebėtojų minia, paradoksaliai atrodanti mudžahedų „armija“) daugiabučių apsuptyje. Kartu šioje nuotraukoje ateitis, kaip statybinių kranų konstrukcijos, daugiabučių „monolitų“ statybos, jų plėtimasis, igauna grėsmingą Pasaulio karų viziją. Gronskis, fotografuodamas istorines rekonstrukcijas iš sarkastiškos perspektyvos, bandydamas pabrėžti jų teatrališkumą, kartu kuria fantasmagoriškos dabarties ir grėsmingos ateities vaizdinius.

Išvados

Paskutiniai dešimtmečiai atkūrimas tapo klestinčiu reiškiniu šiuolaikinėje kultūroje ir mene, siūlančiu naujas epistemologines ir naratyvines strategijas. Reiškinyje gali būti kritikuotinas dėl to, kad atkūrimo spektakliai dažnai pirmenybę teikia išgyvenimui, emocijoms ir pamiršta apie platesnius interpretacinius klausimus, politinius ir etinius istorinės reprezentacijos aspektus. Vis dėlto atkūrimas, kaip teigia Robertas Blacksonas, išskirtinis savo transformatyviu potencialu, „įdarbinantis“ atmintį, istoriją ir teoriją. Jis taip pat gali funkcionuoti kaip kritiška praeities įvykių, diskurso tyrimo praktika. Atkūrimas naudojamas ir kaip kinematografinė strategija, konfrontuojanti su smurtine praeitimi, siejanti praeitį su dabartimi. Vienas novatoriškiausių (ir kartu kontroversiškiausių) atkūrimo panaudojimo šiuolaikiniame dokumentiniame kine pavyzdžių – Joshua Oppenheimerio „Žudymo aktas“. Atkurdamas 1965–1966 m. Indonezijos genocido nusikaltėlių atliekamus veiksmus, Oppenheimeris tiria smurtinę praeitį, siekia dekonstruoti autoritarinio Suharto režimo (1966–1998) naratyvą, šio ideologinę matricą ir analizuoja praeities ir dabarties sąveiką. Aleksandras Gronskis taip pat šią sąveiką aktualizuoja serijoje „Rekonstrukcija“ – demonstruodamas postmoderniai ironišką ir intertekstualią poziciją, kuria fantasmagoriškos dabarties, persmelktos ideologizuotų praeities vizijų, ir grėsmingos ateities vaizdinius.

Agnew V., „Introduction: what is reenactment?“, *Criticism*, Vol. 46, No. 3, 2004.

Agnew V., „History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present“, *Rethinking History*, Vol. 11, No. 3, 2007.

Benjamin W., *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005.

Blackson R., „Once more... With feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture“, *Art Journal*, Vol. 66, 2007.

Brink J. T., Oppenheimer J., *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, New York: Wallflower Press, 2012.

Collingwood R. G., *The idea of history*, Oxford: Oxford University Press, 1963.

Roosa J., *Pretext for Mass Murder: The September 30th Movement and Suharto's Coup d'Etat in Indonesia*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006.

RECONSTRUCTING THE PAST OR THE PHANTASMAGORIA OF THE PRESENT

ILONA VITKAUSKAITĖ

As cultural historian Vanessa Agnew notes, over recent decades, *reenactment* has passed from a marginalised to a booming phenomenon in contemporary culture. This term is used to describe an array of phenomena spanning from technical to historical reconstructions, living history museums, nostalgic toys (dioramas, tin toy figures, architectural models and more) to literature, cinema, photography, videogames, television shows and parades. But all forms of reenactment, according to Agnew, tend to place an emphasis on personal experience, social relationships and daily life, conjunctural and temporary interpretations of the past. Reenactment often requires new narrative strategies, can give hitherto marginalised positions a voice, and its emancipatory gesture provides an opportunity to filter one's past by reacting to the contradictory present. It is an act of turning back, remaking the past, looking forward to what could not have been and must instead be created now. Agnew further notes that reenactment is not a new phenomenon – theatricality and sentimentalisation form the foundations of contemporary historical thought.

The cultural historian also makes note of the fact that experience and emotions are often privileged in reenactments, and broader interpretational questions, attempts to localise oneself in politics, political and ethical aspects of historical representation, are forgotten. In this case, we might remember a quote by Walter Benjamin: "All rulers are the heirs of those who conquered before them. Hence, empathy with the victor invariably benefits the rulers. <...> Whoever has emerged victorious participates to this day in the triumphal procession in which the present rulers step over those who are lying prostrate." Notwithstanding, art historian Robert Blackson argues that reenactment is unique in its transformative potential to "employ" memory, history and theory. It can be utilised as a critical practice of past events and discourse research. Even R. G. Collingwood, a historian, philosopher and one of the key reenactment "ideologists", has argued that any assumption of historical understanding is an empathetic identification with the past, and highlighted the importance of critical thinking and assessment.

The same is demonstrated by those artists whose critical works on socio-political discourse successfully implement reenactment strategies, seeking to unveil the impact that a violent, traumatising past has on the present and offer a multifaceted understanding of his-

tory. One of the most successful examples of this is Jeremy Deller's "The Battle of Orgreave" (2001). The British artist recreated the bloody confrontation between striking mineworkers and police that happened on June 18, 1984. Deller, equipped with a large collection of witness statements and material from the media (the artist analysed how the event was represented in left- and right-wing publications and television shows) intended to show the strike and its repression as a crucial moment in Britain's history, a civil war in which the socialism of nationalised industry was defeated by free-market capitalism, represented by Margaret Thatcher's government. Deller's socially subversive work grants privilege to those cast aside on the cultural margins and functions as a "thermometer" of cultural values. Reenactment is used as a primary cinematographic strategy in documentarist Peter Watson's work as well. Using this, the director not only analyses historical events but presents a contemporary critical view, the parallels between the past and the present. For instance, in "Culloden" (1964), which was created during the Vietnam War, Watkins reveals the parallels between the actions carried out by the US government in Vietnam and the so-called pacification of the Scottish Highlands in the 18th century. US documentarist Errol Morris uses reenactment as a tool for detailed research in an attempt to disclose and expose certain perversions of power structures and their systemic errors ("The Thin Blue Line" (1988), "Standard Operating Procedure" (2008)).

The further section of this article analyses Joshua Oppenheimer's film "The Act of Killing" (2012), which can be considered to represent a window on Indonesia's horrifying historical period as well as a mirror reflecting the hardships which the state and society, now officially democratic, face. It will also look at Gronsky's photographic series "Reconstruction", which documents the historical reenactments of nine battles in the Soviet Union. In the series, the photographer combines intertextual stylistic references and postmodern ironic perspective and creates a multi-layered landscape of the present with its intertwined imagery of theatrical ideology-bound past and menacing future.

"The Act of Killing" and the Deconstruction of Narrative

As the historian John Roosa states, one of the most mysterious episodes of modern Indonesian history is at the same time one of the most significant. In the early

morning of 1 October, 1965, six Indonesian army generals were kidnapped from their homes in Jakarta and murdered. That same morning, the perpetrators of these killings called themselves the “September 30th Movement”, seized the national radio station and declared their loyalty to President Sukarno, naming as their goal the intention to prevent right-wing army generals rising up against the president. In a demonstration of their power, hundreds of soldiers from the movement occupied the central square in Jakarta. But it didn’t last long: the rebellion was suppressed by midnight and its leaders were captured or escaped.

Roosa points out that the movement, which vanished as quickly as it had appeared, had historical consequences – it marked the end of Sukarno’s presidency and the beginning of Suharto’s coming to power. Suharto used the movement not only as a pretext to seize power but also to spark a mass murder spree in Indonesia throughout 1965–66, when more than half a million people were murdered and hundreds of thousands incarcerated. Suharto accused the Indonesian Communist Party (PKI) – the largest in the world outside the socialist block – of leading the movement and organised the extermination of people associated with the party. By means of propaganda (books, monuments, street names, cinema, museums, memory rituals, national celebrations) and mass anti-communist hysteria, Suharto was able to consolidate his New Order regime of thirty-two years. He presented himself as a hero, loyal to the volunteers of his dictatorship and the army, who participated in one of the most systematic genocides of the 20th century, killing the so-called communists (union members, landless farmers, intellectuals and ethnic Chinese). As the historian and political scientist Benedict Anderson notes, the civilians who took part in the killings were not professional killers. As soon as the massacres had been completed, they went back to their usual lives, whereas the army continued with the killings in East Timor, Aceh and Papua throughout the last decades of Suharto’s rule. Most of them truly believed, in the media-generated atmosphere, that “it was a matter of kill or be killed”.

Ariel Heryanto remarks: “In the case of the New Order regime, the basis of its power was a combination of the mass killings in 1965–66, threats about the potential return of the communists, and continuing state terror with impunity. All of these provided the conditions for the possibility of the New Order’s excessive power in various forms and genres.” However, the official Indonesian history of the modern post-Suharto era refuses to doubt the systematic nature of the regime in terms of ethics and justice; the perpetrators of the genocide remain in power and “this historical scenario is rehearsed – in the official history books or statute books; in classrooms or national parades; in propaganda films or the rallies of paramilitary groups; in the management of the labour structures of the plantations regime” and in work structures.

Keeping the New Order regime legitimised for over three decades was made possible by means of successful propaganda, part of which was an over four-hour-long movie, “The Treason of the September 30th Movement of the Indonesian Communist Party” (“Pengkhianatan G30S/PKI”, dir. Arifin C. Noer, 1984). As Ariel Heryanto notes, “[f]or at least the first ten years of its circulation, the film was either the primary or the only available source of detailed information for most Indonesians about what might have happened in September and October 1965 [...] The film established the central and over-arching frame-

work for any public discussion, fantasy or allusion”. In 1985, “Tempo”, the most reputable news magazine in Indonesia, carried out a survey in which, when asked what the most serious threat to Indonesia was, more than a third of the 900 respondents unanimously answered: the potential resurgence of the communists (over half of these respondents were aged 21 to 30); in 2002–2003, the newspaper “Kompas” conducted the same poll and its results tallied with those of “Tempo”.

Joshua Oppenheimer’s “The Act of Killing” can be interpreted as an intervention in Indonesia’s history of terror in an attempt to “recreate” the regime’s performances in front of the camera. The film seeks to deconstruct the narrative of the New Order regime by utilising the propaganda film “The Treason of the September 30th Movement of the Indonesian Communist Party” that marks the generic imperatives of the New Order’s history and rhetoric, its stylistic tendencies and their performative routine and effect. The latter film portrays the events of the uprising and the days that followed and spreads two messages: first, the Communist Party allegedly led the September 30th uprising, and second, the retaliatory actions by the army, led by Suharto, were spontaneous, necessary and heroic. At the same time, the film completely ignores the killings that followed these events. “The Treason of the September 30th Movement of the Indonesian Communist Party” is constructed as a combination of documentary, political thriller and *slasher* (a subgenre of horror films). Following the rules of a political thriller, the Communist Party is portrayed as sadistic – grim evildoers acting at night.

Oppenheimer proposed that the criminals, the squad leaders from Medan, North Sumatra, devise a scenario themselves and recreate own memories of the events of 1965–66, which he then spent 5 years filming. A group of local gangsters dramatized their recollections and dreams by acting and directing scenes, modelling them on Hollywood films. Dressed as gangsters, cowboys or drag queens, they depicted ways of killing. In “The Act of Killing”, these reenactment scenes are portrayed as short films within the film, with a “behind-the-scenes” documentary (how it was created) and interviews used as a framing structure. The reenactment scenes are parts of lavish musicals, *film noir* imitations, dream episodes filmed as horror B-movies; and scenes that resemble a big-budget Vietnam war movie portraying a burning village acquire a phantasmagorical quality and could be said to be the recreations of the nightmares of the criminals and the country itself. Through these reenactments and the “behind-the-scenes” documentary, “The Act of Killing” uncovers a radically schizophrenic landscape: the intertwinement of fantasy and social reality, the power of narrative, violence, impunity and demons from the past resurfacing in the present. As Oppenheimer himself stated, “[t]he violence of the re-enactment conjured the spectres of a deeper violence, a terrifying history of which everybody in Indonesia is somehow aware, and upon which the perpetrators have built their rarefied bubble of air-conditioned shopping malls, gated communities and ‘very, very limited’ crystal figurines.”

Phantasmagorical Landscapes of the Present

Since 2008, the Estonian photographer Alexander Gronsky, who started his career as a press photographer, has mostly been working with personal projects that have received international attention. In the series “Less Than One”, he photographs landscapes of

the most remote Russian regions, in which the population density is less than one inhabitant per square kilometre. The series could also be described as an investigation into the interaction between human beings, nature and socioeconomic reality. In another series called “Endless Night”, Gronsky documents Murmansk and the city’s inhabitants during the polar night and creates a simultaneously surrealist and desperate portrait of the city and its dwellers. “The Edge” series, meanwhile, portrays Moscow’s suburbs in winter, explores the boundaries (between the suburbs and the city, public and private space, industry and nature) that obtain both physical and symbolical forms. The series “Mountains and Waters” is a study of the landscape/cityscape of contemporary China in diptychs. With the cycle “Pastoral”, Gronsky returns to the suburbs of Moscow. This is a study, or more precisely, an espionage, of a liminal space, the suburbs, which resemble Michelangelo Antonioni’s “Blow-Up”. Gronsky’s newest work includes the series “Norilsk” – the postapocalyptic landscapes of Norilsk – and “Reconstruction” – triptychs of historical reconstructions of nine battles of the Soviet Union, spanning from the Second World War to the Soviet invasion of Afghanistan.

Gronsky’s landscapes combine the sensibility, drive and humanistic perspective of the romantics with the formalistic attention to detail, distance and neutrality of the New Topographics. It appears that Gronsky is most concerned with the limits, or rather, liminality – undefined spaces where “everything is possible”. Thus, his photographs showcase an interaction between the symbolic (or even surrealist) level and, seemingly, largely ordinary, mundane situations, manifestations of social reality that create a sense of uncertainty and ambivalence. The same liminality is visible in the series “Reconstruction”, in which reality interacts with virtuality, the past with the present, the atrial play with indefinable sternness, ominousness.

“Reconstruction” is interesting for its attempt to raise questions on how history and historical memory operate in contemporary sociocultural discourse. In this case, it can be said that the title functions on two levels: as a reference to the phenomenon of historical reconstruction in and of itself, and as a self-reflection on war iconography and war painting (such an impression arises mostly because of the photographer’s choice of the winter season and his perspective/distance). Speaking in terms of Walter Benjamin, the series, or more specifically the recreation it documents, could be interpreted as an act of “blast[ing] open the continuum of history”. History for Benjamin is not a homogenous empty time but one full of “here-and-now” (*Jetztzeit*). At the same time, Gronsky’s ironic perspective appears to be questioning the very historical-collective memory and its ideological conditions. Said irony emerges from the iconographical, painterly qualities of the photographs, their totality, the use of triptychs and the relation between theatricality, daily life and reality, e.g. passers-by, children gleefully enjoying winter fun. Needless to say, the ideological commitment of historical/war reenactments cannot be overlooked. In one of his interviews, Gronsky himself has said that many people who took part in the war reenactments have gone to the real war in Ukraine and even called the conflicts “unofficial soldier recruitment agencies”.

In all of his photographs, Gronsky highlights the theatricality and the ‘presentness’ of the reconstructions, whether it be apartment blocks, trains, an occasional onlooker or groups of observers. Addi-



Febby, your acting was great.
But you have to stop crying.

Kadras iš filmo „Žudymo aktas“
(rež. J. Oppenheimeris, 2012)

Film still from *The Act of Killing*
(dir. J. Oppenheimer, 2012)

tionally, through the images of ruins and cemeteries, most photographs reveal a dimension of objective that carries an ironic and at the same time symbolic implication. In one of the photographs of the series, which documents the reenactment of the Battle for Hill 3234 in Afghanistan in 1988, we can see the dramatization of a historical reconstruction (burning tyres, gesticulating figures, a crowd of spectators, the paradoxical-looking Mujahid 'army') surrounded by apartment blocks. At the same time, the future in this photograph, seen as structures of tower cranes, constructions of apartment monoliths and their expansion, creates a menacing vision of world wars. By photographing historical reconstructions from a sarcastic perspective in an attempt to highlight their theatricality, Gronskey simultaneously creates images of a phantasmagorical present and threatening future.

Conclusions

Over recent decades, reenactment has become a booming phenomenon in contemporary culture and art, offering new epistemological and narrational strategies. The phenomenon might be criticised due to reenactment spectacles often placing the priority on experience and emotions and forgoing broader interpretational questions and the political and ethical aspects of historical representation. Even so, reenactment is unique, as Robert Blackson points out, for its transformative potential and "employment" of memory, history and theory. It can also function as a critical research practice of past events and discourse. Additionally, it is used as a cinematographic strategy that can confront a violent past by linking the past

to the present. One of the most innovative (and simultaneously controversial) examples of reenactment in contemporary documentary films is Joshua Oppenheimer's "The Act of Killing". Through generic recreations constructed by the perpetrators of the 1965-66 genocide in Indonesia, Oppenheimer studies the violent past and seeks to deconstruct the narrative of the authoritarian Suharto's regime (1966-88) and its ideological matrix and analyse the interaction between the past and the present. This interaction is also actualised in Alexander Gronskey's series "Reconstruction" in which the director displays a postmodern ironic and intertextual position by creating images of a phantasmagorical present laced with visions of an ideologized past and a menacing future.

V. Agnew (2004) Introduction: what is reenactment? *Criticism*, Vol. 46, No. 3.

V. Agnew (2007) History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present. *Rethinking History*, Vol. 11, No. 3.

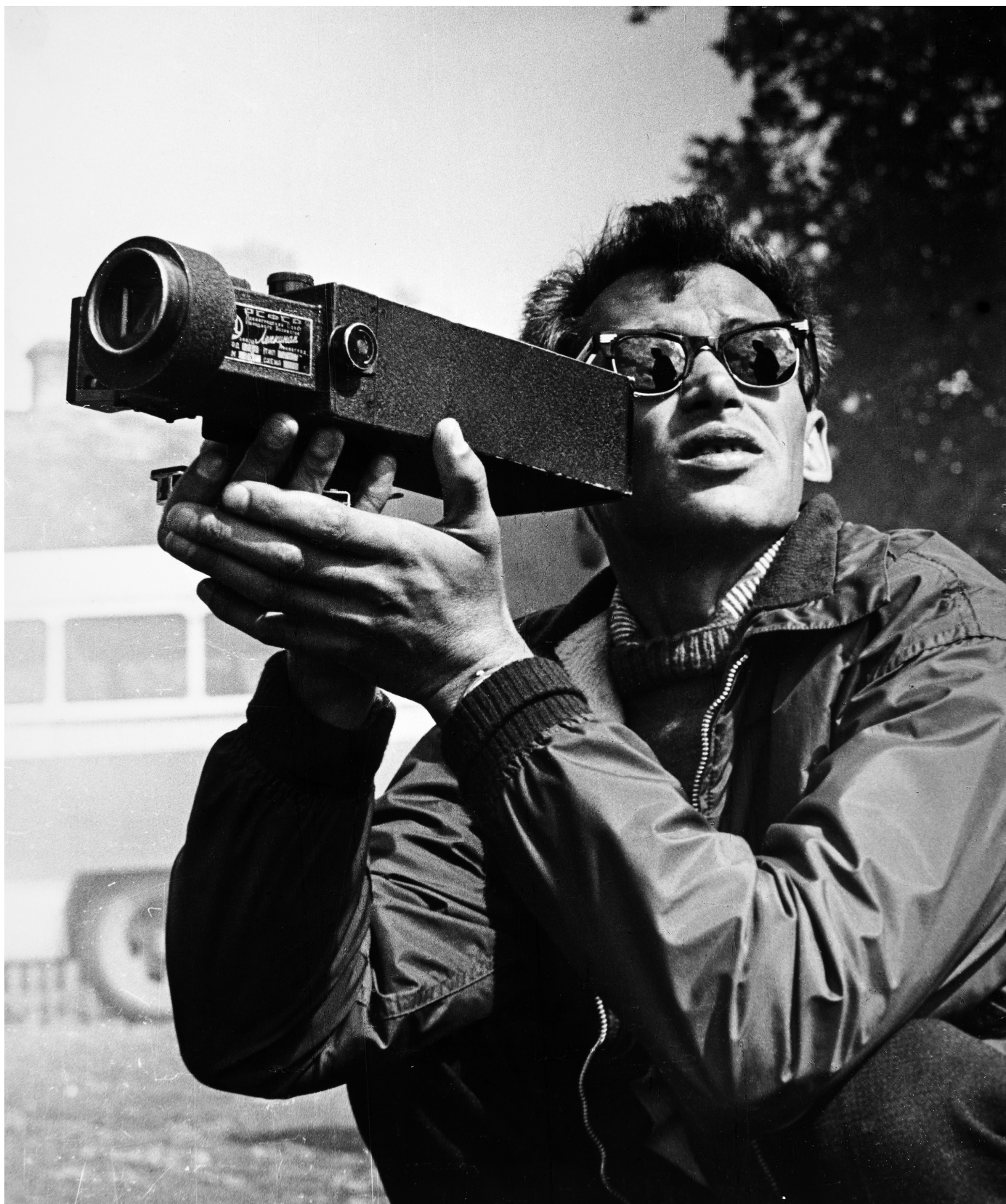
W. Benjamin (2005) *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga.

R. Blackson (2007) Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture. *Art Journal*, Vol. 66.

J. T. Brink, J. Oppenheimer (2012) *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. New York: Wallflower Press.

R. G. Collingwood (1963) *The Idea of History*. Oxford: Oxford University Press.

J. Roosa (2006) *Pretext for Mass Murder: The September 30th Movement and Suharto's Coup d'Etat in Indonesia*. Madison, University of Wisconsin Press.



Audrius Zavadskis

Operatorius Jonas Gricius.
Filmas „Niekas nenorėjo mirti“
(rež. V. Žalakevičius, 1965)

Cinematographer Jonas Gricius.
Film *Nobody Wanted to Die*
(dir. V. Žalakevičius, 1965)



Audrius Zavadskis

Kadras iš filmo „Niekas nenorėjo mirti“
(rež. V. Žalakevičius, 1965)

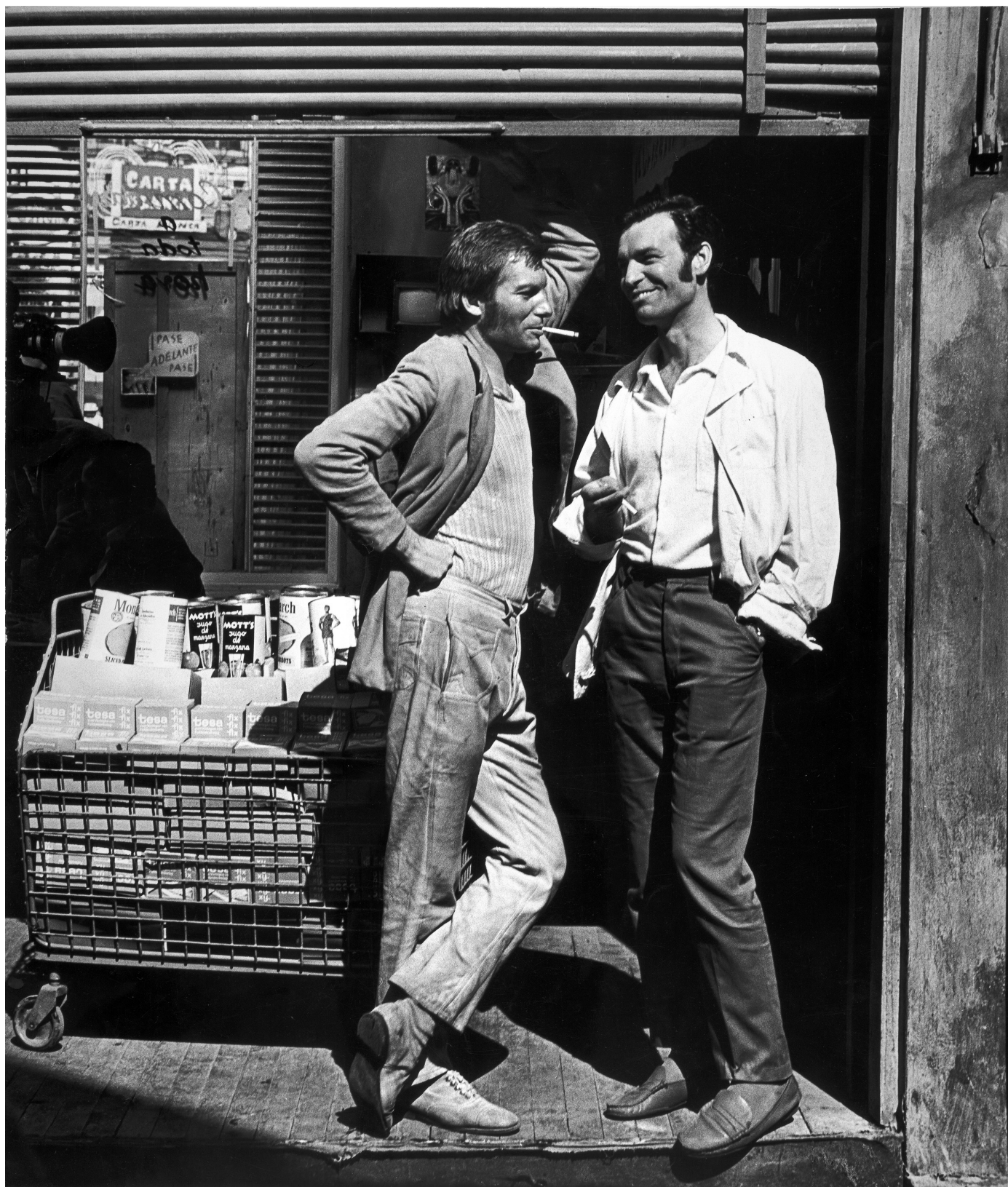
Film *Nobody Wanted to Die*
(dir. V. Žalakevičius, 1965)



Audrius Zavadskis

Aktorė Eugenija Pleškytė
Filmas „Surask mane rudenį“
(rež. A. Araminas, 1967)

Actress Eugenija Pleškytė.
Film *Find me in the Autumn*
(dir. A. Araminas, 1967)



Audrius Zavadskis

Aktoriai Juozas Budraitis ir Regimantas Adomaitis
Filmas „Tas saldus žodis – laisvė“
(rež. V. Žalakevičius, 1972)

Actors Juozas Budraitis and Regimantas Adomaitis
Film *That Sweet Word: Liberty!*
(dir. V. Žalakevičius, 1972)

PRADEDI GALVOTI IR STATYTI STABILIAME KADRE. O TIK PASKUI JAU VISKAS IMA JUDĖTI IR VEIKTI

Su režisiere JŪRATE SAMULIONYTE
kalbasi RIČARDAS ŠILEIKA

Vikipedijoje rašoma, kad „Nerutina“ – pirmasis ir vienintelis fotofilmas Lietuvoje. Jam sukurti buvo padaryta apie 80 000 fotokadrų. Kuo jis ypatingas? Kodėl jį sumanyta daryti fotografuojant?

Tai buvo mano magistro darbas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje. Priščiau idėją ir scenarijų, kad kursiu būtent vaidybinį filmą kartu su animacija. O pačią priemonę padiktavo animacija. Kad tie daiktai judėtų, juos reikėjo fotografuoti. Naudojau stopkadro (angl. *stop motion*) techniką. Su operatoriumi Audriumi Zeleniumi ėmėme galvoti, kaip mums čia sulygtinti animacinę ir vaidybinę filmo dalis.

Kaip žinia, kine yra dvidešimt keturi kadrai per vieną sekundę. Operatorius man sako, kadangi ši tavo istorija ne iš „normaliųjų“, tai ir mediją galime pasirinkti nenormalią. Todėl nusprendėme ir vaidybą fotografuoti. Pasirinkome sporto režimo programą, leidžiančią per sekundę padaryti daug kadrų. Išbandėme ir pamatėme, kad ta realybė irgi išeina „trūkčiojanti“. Kaip ir animacijos. Nes nufotografuojami ne visi dvidešimt keturi kadrai, o regis, dešimt. Vėliau, sugedus fotoaparato veidrodėliui, pavykdavo gal tik aštuoni ar net šeši kadrai per sekundę. Naudojome vieną iš pirmųjų veidrodinių skaitmeninių fotokamerų „Canon EOS 1“. Wow! Nepamiršk, kad tai buvo 2007-iejį! Tada dar nebuvo filmuojančių fotoaparatus. Taip atsirado tas fotofilmas.

Mane domina tų aštuonių ar dešimties nufotografuotų kadrų jungimo būdas.

Įprastas kinas, tikriausiai, kaip ir mūsų realus pasaulis, yra dvidešimt keturių kadrų per sekundę. O mes disponavome aštuoniais ar dešimčia kadrų per sekundę. Tačiau nenorėjome, kad kino vaizdas būtų pagreitinamas – kaip nebyliajame kine, kur sukasi ir laksto Čarlis Čaplinas.

Taigi technologiškai buvo taip: pasinaudoję kompiuterio programa, „prigaminome“ tų kadrų, kurių mums trūksta, turimus stopkadrus padvigubindami arba patrigubindami. Tada greitis lieka normalus, tik judesys trūkčiojantis. Pagal dabartines technologines galimybes, ko gero, tą trūkčiojantį vaizdą padaryti būtų gana paprasta. O mes prieš dvylika metų... Tada buvo skaitmeninių dalykų kone naujovė.

Taigi tavo filme, akivaizdu, viskas „pamauta“ ant fotografijos kadro. O kažin kiek fotografijos plačiau yra kine apskritai? Klausdamas prisimenu ankstyvuosius Audriaus Stonio ar Šarūno Barto filmus, kuriuose scenos ir yra totalios fotografijos.

Amžinatilsį Audrius Kemežys kadrą tikrai „statydavo“ kaip paveikslą. Matydavo, kaip krinta šviesa, formuodavo Rembrandto trikampį, arba kaip tik ne, nes tai klasika.

Manau, kaip klasikinė fotografija semiasi šviesos ar spalvų dermės tapyboje, taip ir kinas semiasi iš fotografijos ir iš tapybos. Kiekviena kino akademija nepriima nefotografuojančio operatoriaus, negebančio sustatyti fotografinio kadro. Nes jeigu tu moki sukomponuoti statišką kadrą, tai tu, tikėtina, gali suvaldyti ir judantį.

Apskritai kino atspirties taškas yra fotografija, nes kompozicija ir šviesa vis tiek ateina iš fotografijos. Pradedi galvoti ir statyti stabiliaame kadre. O tik paskui jau viskas ima judėti ir veikti.

Man akivaizdžiausios fotografinės scenos yra Sergejaus Paradžanovo filme „Granato spalva“.

Taip, fotografiniai paveikslai, kurie kinta ir juda.

Manding, yra žiūrovų, kurie „nepagauna“, kad filme – fotografiniai kadrai. Jeigu tai apimančio veiksmo filmas, aš irgi nebesuseku pačių kadro „stabilumo“. Akys paprasčiausiai nebeatitina. Gal tokio žanro filmuose to kadro net nebūtina pamatyti?

Jeigu nesi susijęs su kino gamyba, tai tiesiog žiūri ir žiūri. Nes tau tam ir sukuriamą dinamiką. Pavyzdžiui, vyksta muštynės. Bet ir tos muštynės gali įvykti skirtingais kadro skaičiais. Gal sulėtintai „skrenda“ koks samurajus.

Kai vyksta naujo filmo prezentacija, jai naudojami kadrai, kuriuos galima vadinti fotografijomis. Įdomu, kaip pasirenkami / išrenkami tie trys ar penki kadrai, gundysiantys mane eiti į kino teatrą?

Režisierius dažniausiai pasirenka labiausiai filmo nuotaiką, idėją reflektuojančius kadrus. Bet filmo platintojai, prodiuseriai gali nesutikti, nes parinkti kadrai, sakykim, per liūdni. Reikia daugiau intrigos.

O kokie buvo tavo kartu su seserimi Vilma Samulionyte sukurtos dokumentinio filmo „Močiute, Guten Tag!“ reprezentaciniai kadrai?

Įprastai naudojami sustabdyti kadrai iš filmų, bet mūsų filmas buvo pašatyminis. Jis dar nebuvo pradėtas, o mums reikėjo tam tikro vaizdo. Tai mes jį sugalvojome. Dvi sesės, rankose laikantys po fotografiją. Mus nufotografavo Gytis Skudžinskas. Atrodė, kad šis fasadinis kadras puikiai atspindi filmą, kuriame sesės kvičiasi po praeitį.

O paskui jau kiti kadrai buvo paimti iš filmo. Laive sėdime ant denio su arbatos puodeliais. Kitas kadras – mes su vienu iš personažų rudenėjančiame lauke.

Įdomu, kad pačiame filme „Močiute, Guten Tag!“ tavo sesė Vilma vis fotografuodavo. Ar tai jau iškart buvo sumanyta, kad iš tų kadro bus fotografijų paroda?

Iš tiesų tai buvo Vilmos pradinė idėja fotografuoti, vystyti vizualinį projektą. Aš turėjau idėją vaidybiniam filmui panašia tema. Galų gale mūsų abiejų užmanymai susiliejo ir tapo dokumentiniu filmu, kuriame vienas iš personažų fotografuoja. Vėliau išsikristalizavo, kad tai galės būti paroda ir knyga.

Sakyk, o pati esi fotografavusi ar fotografuojanti? Ar nėra poreikio pasivogti kokį kadro?

Su telefonu, aišku, fotografuoju. Bet kamera man nėra savas daiktas. Vaikščioti su fotoaparatu man nėra natūralu. Kartais fotografuoju įdomią sceną ar kompoziciją, kuri būtų pravarti filmui. Tai tarsi užrašas, kad prisiminčiau. Na, žinoma, ir dėl estetinio pasigėrėjimo. Oi, kaip gražu!

Mano žiniomis, prieš filmuodami kiną, iš pradžių viską nufotografuoja. Ankščiau piešdavo...

Kai kas ir dabar piešia. Ankščiau, kai nebuvo skaitmeninių kamerų, fotografavimas, ryškumas, spausdinimas būtų buvęs brangus reikalas. Piešti paprasčiau. Pasirinkimas priklauso ir nuo operatoriaus, ir nuo režisieriaus. Tai vadinama kadruotė, pasiruošimo variantas. Kai esi filmavimo aikštelėje, kurioje dar dvidešimt žmonių – aktorių, grimo, kostiumų dailininkų, apšvietėjų, tau jau reikia viską pasakyti, ko nori. Tai paruošiamoji kūryba. Režisierius kartu su operatoriumi iš anksto sukuria, kokia bus kadro, scenos dramaturgija, eiga, kompozicija.

OK, taip gražiai viskas susikabino: piešimas, fotografija, tapyba, kadruotė, dramaturgija...

Dar fotografija yra nepamainoma, kai ieškoma būsimam filmui lokacijų. Pavyzdžiui, du žmonės kalbasi kavinėje. Kokia ta kavinė? Ieškai kavinę. Eini ir jas fotografuoji. Taip pat fotografija būtina, kai ieškomi, renkami aktoriai. Pavyzdžiui, reikia sukrišusio diedo. Vyksta atranka, siunčiami panašių tipų vaizdai.

O fotografijos iš filmavimo aikštelės? Ar jų tikslas – dokumentacija? Archyvas?

Dabar turi ir reklaminę prasmę. Kai dar filmo nėra, o gali parodyti, kaip ten vyko. Arba kaip filmuota sudėtinga, įdomi scena. Tai gali būti ir *tyzeris* (reklamos žanras – trumpa vaizdinė užuomina apie pasirodysiantį filmą – R. Š.). Be abejo, labai smagu ir prisiminti. Nes visa komanda



Iš „Nerutina“ filmavimo aikštelės
(rež. J. Samulionytė, 2007)
Audriaus Zeleniaus fotografija
From *NoRoutine* film set
(dir. J. Samulionytė, 2007)
Photo by Audrius Zelenius

lieka už kadro. Sakykim, jeigu trisdešimt dienų dirbi, paskui visi susitinka vakarėlyje, peržiūri tuos kadrus iš aikštelės. Tai gal sentimentalioji prasmė. O tos fotografijos iš kino aikštelių prieš penkiasdešimt metų dabar kokią vertę turi!

Tam dokumentacijos reikalui kviečiamas fotografas iš šalies ar fotografuoja kas nors iš savos komandos?

Jeigu komandoje yra entuziastas ar fotografuoti mėgstantis prodiuseris, jis ir fotografuoja. Bet galvojant, kad prireiks kadro aiškiam tikslui, kviečiamas ir profesionalas. Dabar būna kviečiami ir fotografas, ir operatorius-dokumentalistas. Štai mano filme „Nerutina“ dalyvavo studijuojanti fotografė Miglė Narbutaitė. Ji turėjo užduotį fiksuoti aikštelę. Iš to buvo jos atskira paroda, kurią rodėme kino teatre. Tai buvo būtent jos požiūris į vyksmą aikštelėje.

Filmas „Nerutina“ filmuotas fotoaparatu, todėl, prisimenu, operatorius kartais tarp filmo kadro dar nufotografuodavo ir kokių nors akimirkų aikštelėje. Arba filme „Močiute, Guten Tag!“ Vilma, fotografuodama ir kaip personažė, ir kaip režisierė, dar ką nors nuspausdavo ir iš aikštelės gyvenimo.

Jūratė Samulionytė:

YOU BEGIN BY THINKING AND BUILDING IN A STILL FRAME. ONLY THEN DOES THE MOVING AND THE ACTING START.

RIČARDAS ŠILEIKA talks to director
JŪRATĖ SAMULIONYTĖ

An article on Wikipedia states that *No Routine* (Nerutina) is the first and only photo-film in Lithuania. Around 80,000 photographs were taken to create it. What makes it special? Why was it decided to use photography to produce the film?

It was my final Master's work at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. I presented the idea and the screenplay that I would specifically be making a narrative film with animation. And then animation dictated the tools to achieve that. In order to make those things move, they had to be photographed. I used the stop-motion technique. Together with cinematographer Audrius Zelenius, we began thinking of how to make the two parts, animation and acting, equal in the film.

As you know, in film there are 24 frames per second. The cinematographer told me that since this story of mine wasn't exactly "normal", we could go with an unusual type of media too. That's how we decided to photograph the acting as well. On the camera, we selected Sports Mode, which allows for taking multiple shots in a second. We tried it and saw that motion in such reality also comes out "twitchy". Just like animation. That's because not all 24 shots are photographed, but only around ten, I believe. Later, when the camera mirror broke, only about eight or even six frames per second were possible. We used one of the very first digital SLR cameras, a Canon EOS 1. Wow! Keep in mind that this was 2007! Video recording photo cameras did not exist yet. That's how this photo-film came to be.

I would be interested to hear how you managed to connect those eight or ten photo frames together.

Traditional cinema, probably just like our real world, consists of 24 frames per second. We only had eight or ten frames per second available. But we didn't want to speed the images up, like in silent cinema, with Charlie Chaplin twirling and running around.

So, from the technical side it went like this: with the help of a computer application, we "made" more of those frames that we were missing. We did so by doubling or tripling the stop-motion shots we had. This way, the speed remains normal and it's just the movement that comes out twitchy. I suppose that with modern technological possibilities, creating that

twitchy effect wouldn't be too difficult. But for us, 12 years ago... It was almost a new invention in the digital world of that time.

Yes, it's clear that everything in the film relies on the photography shot. But how much photography do you think there is in cinema overall? I ask remembering the early works of Audrius Stonys or Šarūnas Bartas – the scenes in those films were total photographs.

The late cinematographer Audrius Kemežys truly "built" his frame as a painting. He would look at where the light fell, form the Rembrandt triangle, or do the opposite if that seemed too classical.

I believe that as classic photography draws on the balance of light and colour from painting, so does cinema draw from both photography and painting. No film academy accepts a cinematographer who doesn't take photographs or isn't able to arrange a photographic shot. If you know how to compose a static shot, you will most likely be able to tame a moving one.

Overall, photography is the starting point for cinema. Both composition and light nevertheless come from photography. You begin by thinking and building in a still frame. Only then the moving and the acting starts.

For me, the most evident photographic scenes can be seen in Sergei Parajanov's film "The Colour of Pomegranates".

Yes, those are photographic paintings that change and move.

It seems to me that there are some viewers who don't "get" that a film is made of photographic frames. If the movie is captivating, I myself am no longer able to follow the "stability" of those frames. The eyes simply can't catch it anymore. Perhaps it's not even necessary to spot that frame in the movies of that genre.

If you're not involved in filmmaking, then you just sit and watch. That's why a dynamic is created for you. Let's say there's a fight scene going on. But the same fight can be shown by a varying number of frames. Maybe some samurai is "flying" in slow motion.

And when there's a presentation for a new movie, some shots from it are used that should be called photographs. I wonder, how are these

three or five shots that will be used to tempt me into the cinema selected/chosen?

The director usually chooses those frames that best reflect the film's mood, its idea. But the distributors and producers might not agree with this choice if the images are, let's say, too sad. It has to be more intriguing.

What were the representational shots for your documentary "What We Leave Behind" ("Liebe Oma, Guten Tag!"), which you made together with your sister Vilma Samulionytė?

Normally, you would use screenshots taken from the film, but ours was staged. Filming had not begun yet and we already needed a certain image. So we came up with one. Two sisters, each holding a photograph in her hands. The photo of us was taken by Gytis Skudžinskas. It seemed that this façade image perfectly represented a film in which sisters rummage through the past.

And the later shots were taken directly from the film. You see us sitting on the deck of a boat with teacups in our hands. Another image shows us with one of the characters in an autumnal field.

It's interesting that in the film "What We Leave Behind" your sister Vilma kept taking photographs. Was that the plan all along, to make a photography exposition out of those shots?

In truth, taking photographs, developing a visual project, was Vilma's initial idea. I had an idea for a feature film on a similar topic. In the end, both of these ideas merged together and were turned into a documentary film where one of the characters takes pictures. Later it dawned on us that this could also be an exhibition and a book.

And tell me, have you done or do you do any photography yourself? Do you not feel any need to steal a shot or two for yourself?

I take pictures with my phone, of course. But a camera is not something that feels close to me. I don't find it natural to walk around with a camera. Sometimes I take photographs of some interesting scene or composition that I might find useful for a movie. It's more of a note for me to remember. And naturally for aesthetic enjoyment too. Ah, that's so beautiful!

As far as I know, before the filming begins, the movie is first photographed. Before, they used to be sketched...

Some still sketch. Before, when there were no digital cameras, photography, film development and printing were a costly business. Drawing is easier. The choice depends both on the cinematographer and the director. It's a so-called storyboard, a preparatory version. Because when you're on set with 20 people, actors, makeup artists, costume designers, lightning technicians... you have to be able to clearly communicate what you want. It's preparatory creation. The director together with the cinematographer create in advance what will be the dramaturgy of the frame, the scene, its development and composition.

OK, everything is connected so nicely: drawing, photography, painting, framing, dramaturgy...

Photography is also essential with location scouting for an upcoming film. For example, two people are talking in a café. What kind of a café is it? You look for

cafés. You go and take pictures of them. It's also needed when looking for and selecting actors. For instance, you need a withered old man. A casting call is set up, various images of a similar type are sent.

And photographs from a film set. What is their purpose: documentation? Archive?

Now they are used for promotional purposes. For when the movie is not out yet, but you can already show how it was made. Or how a complicated, interesting scene was shot. It can also serve as a teaser (an advertisement or short visual clue about the upcoming film). Of course, it's also great fun to remember. Because the whole team stays behind the scenes. So imagine, you work for 30 days and afterwards everyone meets at a party and goes through those shots from the set. Maybe it's also sentimental value. And the kind of value those film stills from over 50 years ago have now!

And for this kind of documentation, does someone from outside do it, or a member of your own team?

If there's an enthusiast on the team or a producer who likes photography, then they take the pictures. But if it's thought that some shots will be needed for a clear purpose, a professional is called in. Sometimes, now, both a photographer and a cinematographer-documentalist are hired. For example, a student photographer, Miglė Narbutaitė, participated in the making of my film "No Routine". Her task was to document the film set. We made a separate exhibition from this material that was displayed in the cinema. It was precisely her view of what was happening on set.

Since "No Routine" was filmed with a photo-camera, I remember that the cinematographer would sometimes take photographs between the frames of moments from the film set too. Or in the movie "What We Leave Behind", Vilma was taking pictures as a character and the director alike but would also occasionally snap a shot of something from the life of the set as well.

**Miglė Narbutaitė**

Aktorė Elžbieta Latėnaitė
Filmas „Nerutina“ (rež. J. Samulionytė, 2007)

Actress Elžbieta Latėnaitė
Film *NoRoutine* (dir. J. Samulionytė, 2007)

Miglė Narbutaitė

Elžbieta Latėnaitė, Saulius Čėpla
Filmas „Nerutina“ (rež. J. Samulionytė, 2007)

Elžbieta Latėnaitė, Saulius Čėpla.
Film *NoRoutine* (dir. J. Samulionytė, 2007)



Miglė Narbutaitė

Jūratė Samulionytė, Elžbieta Latėnaitė
Filmas „Nerutina“ (rež. J. Samulionytė, 2007)

Jūratė Samulionytė, Elžbieta Latėnaitė
Film *NoRoutine* (dir. J. Samulionytė, 2007)

Miglė Narbutaitė

Jūratė Samulionytė, Elžbieta Latėnaitė,
Saulius Čėpla
Filmas „Nerutina“ (rež. J. Samulionytė, 2007)
Jūratė Samulionytė, Elžbieta Latėnaitė,
Saulius Čėpla
Film *NoRoutine* (dir. J. Samulionytė, 2007)

**Miglė Narbutaitė**

Iš „Nerutina“ filmavimo aikštelės
(rež. J. Samulionytė, 2007)

From *NoRoutine*
(dir. J. Samulionytė, 2007) film set

Miglė Narbutaitė

Iš „Nerutina“ filmavimo aikštelės
(rež. J. Samulionytė, 2007)

From *NoRoutine*
(dir. J. Samulionytė, 2007) film set



SUSTABDYTAS LAIKAS JONO MEKO FILMŲ KADRUOSE

IEVA ŠUKYTĖ

Forografas Arūnas Kulikauskas 22-ejus metus gyveno ir dirbo Niujorke, kur susipažino su Jonu Meku. Antologijos filmų archyve jiems kilo mintis J. Meko filmus paversti suštingusiais kadrais ir eksponuoti juos kaip atskirus nuo kino kūrinius. Tarp fotografijos ir kino įsirižę kadrai – dienoraštinio Jono vaizdavimo akimirkų, jausmų sugavimas, jų sustabdymas. Nauja forma pakeitė to paties užfiksuoto vaizdo santykį tarp kūrinio ir žiūrovo. Greitai besikeičiantys kinematografiniai vaizdai sustojo ir iš tamsios kino salės persikėlė į baltą galerijų erdvę, kur jau J. Meko nebekontroliuojami lankytojai patys nusprendžia, kiek laiko žiūrėti į tą patį kadrą. Apie suštingusius kadrus, laiką ir Jono padarytą įtaką kūrybai kalbamės su A. Kulikausku.

Kodėl nusprendėte išsikraustyti gyventi į Niujorką?

Pirmą kartą į Niujorką išvažiavau 1989-aisiais, tačiau vėliau grįžau atgal, Sausio įvykiams. Tada, kai Islandija pripažino Lietuvą, už poros savaitių grįžau į JAV. Jau tuomet žinojau, kad visi, kurie plaukia vandens paviršiumi, išplauks ir, jeigu yra galimybė pasižiūrėti, kaip atrodo pasaulis, reikia keliauti. Aš kaip menininkas valstybei nesu labai reikalingas. Tuo metu dar palyginti buvau jaunas ir visai nepatyręs. Visiškai pasitikėjau tais, kurie buvo Sąjūdyje. Kai antrą kartą nusileidau, nuvažiavau į Bruklina, išlipau iš taksi ir pasakiau, kad niekas manęs iš čia neištrauks.

Išvykti pašūmėjo kūrybinis impulsas?

Aš pirmą kartą 8-oje klasėje sąsiuvinio gale esančiame žemėlapyje nupaišiau, kaip per Kamčiatką ir Aliaską bėgsiu į Ameriką. Man visada buvo įdomu, kaip atrodo pasaulis, kaip gyvena kiti. Tuo metu galėjai kiek nori važiuoti iš Kauno į Vilnių, bet tik tiek. Iki išvažiudamas į Niujorką, išmaišiau beveik visą Sovietų Sąjungą. O vėliau galvojau, kur, iš svetimos šalies atvažiuojant, žmogus jautųsi geriausiai. Europa džiaugiasi tik savimi. JAV man atrodė patraukliausia šalis. Aš išvažiavau nelegaliai ir taip ten išgyvenau penkerius metus.

Kaip susipažinote su Jonu Meku?

Beveik po metų Niujorke nuėjau pas jį į Antologijos kino archyvą. Aš išvažiavau su 100 dolerių kišenėje ir reikėjo kažkaip gyventi. Nusipirkau jo knygą „I Had Nowhere to Go“ (liet. „Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai“), ją perskaičiau. Ji man padėjo gerai pasipraktikuoti su anglų kalba, mat tuo metu sunkiai kalbėjau. Man Jonas buvo poetas. Jo kaip kino kūrėjo nežinojau. Jono knyga „Pavieniai žodžiai“ man paliko gilų įspūdį. Šalia kitų išeivių poetų jis man buvo labai artimas.

Ir dirbote Antologijos kino archyve?

Taip. Tai buvo Jono muziejus, skirtas visiems kino eksperimentams išsaugoti. Jis pradėjo rinkti visų savo aplinkinių kūrybą vienoje vietoje. Po 15 kartų juostos rodymo viskas susiraižo ir to vienintelio originalo nebėra. Jis ėmė rūpintis to išlikimu.

Kokius darbus jūs ten dirbote?

Šlavėju, dažytoju, santechniku, elektriku, vairuoju – aš vienintelis iš ten dirbančiųjų turėjau automobilį. Pirmus kelerius metus aš ten nedirbau, o buvau savanoriu, pradėjau jiems daryti filmų kadrus. Juos fotografavau špaudai. Kadangi buvau baigęs dizainą (kryptis – grafinis dizainas), pamažu pradėjau jiems daryti reklamas į laikraščius. Bet čia jau gal po kokių trejų metų, kuomet nusipirkau kompiuterį. O aš dirbau ne vien ten. Į muziejų eidavau tik laisvu laiku.

Renatos Šukaitytės straipsnyje skaičiau, kad J. Mekas jau nuo 1983-ųjų pradėjo eksponuoti suštingusius filmų kadrus.

Netiesa. Gal kokiais 1992–1993 m. aš jam tai pasiūliau. Iki tol jis nieko nedarė. Kada reikėdavo paruošti špaudai, imdavome vieną kadrą ir jį apkarpydavome, kad atrodytų kuo panašiau į nuotrauką. O šiaip kurdami filmus režisieriai turėdavo savo fotografą, kuris šalia filmuojančios kameros fotografuodavo, ir tie filmų kadrai būdavo „netikri“, pagauti fotografo. O avangardiškai sau to leisti negalėjo ir dar ir patys nežinodavo, ką daro. Iš pat pradžių aš ne vien Jono filmų kadrus darydavau, bet ir kitų režisierių. Tada jam pasakiau: „Jonai, čia kažkas ne taip. Mes apgautinėjame. Darom kaip ir fotografiją. Darykim taip, kad matytųsi, kad čia yra filmas.“ Pasiūliau jam dėti po kelis kadrus, kad išryškėtų judesys. Šonuose palikdavome juostų skylutes, garso takelio žymes. Jonas atnešė vieną savo filmą, padėjo ant stalo ir sako: „Bandyk“. Aš Antologijos rūsyje pasidariau laboratoriją, per savaitę sukonstravau aparatą ir pradėjau dirbti. Parodžiau rezultatus, jis labai nuštebo ir pasiūlė toliau daryti. Kadangi tai buvo jo filmai, jis pats nusprendė, kurie kadrai turėtų būti išdidinti. „Viewer“ aparatu jis sukdamo kadrus, tada atrinktus per *šniūriuką* perverdavo ir paskui man visą filmą siūliukais aprištą atnešdavo. Aš atsukdavau iki tos vietos, padėdavau ant aparato ir vėliau jau pats nusprenddavau, kokia bus kūrinio kompozicija. Galėdavau į vieną fotografiją nuo vieno iki šešių kadrų įdėti.

Ar montuodavote kadrus iš skirtingų filmų į vieną?

Ne. Filmas yra padarytas karpant medžiagą. Taigi mes ant tų sujungimų kaip tik ir taikydavome. Tada labiausiai matydavosi, kad jie yra paimti iš filmo. Viena filmo medžiaga būdavo rusvesnė, kita – rausvesnė. Ir kartais net matydavosi suklėjimo ruoželis. Jono taisyklė buvo – niekada nemeluok.

Viename J. Meko interviu skaičiau, kad jis montuodavo atmetimo būdu, o ne sukarpančiais nufilmuotais kadrais.

Visada taip nebūna. Jo filmavimo stilius atsirado su laiku. Jonas pafilmuodavo, sujungdavo, paskui per projektorį pasižiūrėdavo. O vėliau pradėjo jausti. Žinodavo, kiek sekundžių reikia filmuoti, ir sustodavo. Ką jis anksčiau montuodavo, jau pradėjo daryti dar filmuodamas su kamera. Kartais mes paimdavom tą sujungimą, bet ten nebūdavo jokio suklėjimo. Bet pas jį daug suklėjusių. Visas kambarys buvo dirbančių su juostomis. Aš pats irgi išmokau ir padariau 3 minučių filmą. Jį parodė andergraundo filmų festivalyje Niujorke.

Tai Jonas montuodavo jau filmuodamas.

Taip, montažas vyko jo galvoje. Jis žinodavo, kad daugiau nei 4–5 sekundžių jam nereikia. Jo kūrinuose loginio ryšio nebuvo – tik emocinis. Tą iš jo ir išmokau. Vienam madų šou reikėjo padaryti trumpą filmuką ir turėjau vieną juostelę, kurią labai taupiau. Ir nereikėjo nieko pjaustyti, perrašiau, kaip nufilmavau, garsą uždėjau. Sako: „Stebuklas.“

J. Meko pirmasis filmas „Medžių ginklai“ buvo labiau naratyvinis. Vėlesni jo filmai naratyvo atsisakė ir besikeičiantys vaizdai mirgėdavo akyse.

Jų nereikia bandyti pagauti, tiesiog paleidi ir stebi. Aš greitai tą perpratau. Jo filmai – mūsų mintys, sapnai, prisiminimai, net ir mūsų mąstymas – jis toks ir yra. Jis niekad neapsistoja kaip kine su viena istorija. Mūsų prisiminimuose yra visko po truputį. Poezija ir yra kinas. Jonas nenori, kad pamatytum, koks laivas praplaukia. Ten tiesiog praplaukia laivas, tada atsiranda debesys, vėliau išlenda gėlės, žemuogės.

J. Mekas įvardijamas kaip kino dienoraščio pradininkas.

Taip. Kaip dienoraštyje viską užsirašinėji, taip ir filmuoji. Jis nebuvo pirmasis, bet – pats nuoširdžiausias. Visa grupė buvo tokių filmuojančių, bet jie – atvirukininkai.

O suštingę kadrai taip pat buvo atrenkami prisiminimų pagrindu?

Tai priklausydavo nuo to, kam mes juos darydavome. Jeigu asmeninei parodai, tada atrinkdavome, kas jam labiausiai patinka. Ne iš visų kino kadrų galima padaryti fotografiją. Būna, padarai

nuotrauką, o ten nieko nėra. Bet, tarkim, vieni prašydavo, kad kadrai būtų su tekstais, kitiems reikėdavo apie Jurgį (Jurgį Mačiūną – i. š.), o dar kitiems – prancūzų rašytojų. Portretų galerijai reikėjo žmonių portretų. Tada išrankiodavome visus įžymiausius. Visi tie kadrai rinkosi į vieną didelį mano failą. Aš darydavau skaidres ir vėliau iš jų laboratorijoje špausdindavome nuotraukas. Jono reikalas buvo įverti *šniūruką* ir pasakyti, kokio dydžio nuotraukų nori.

O jas pardavinėdavote?

Ne. Kas užsakydavo, tas mokėdavo, bet tik už pačią gamybą. Tai nebuvo daroma komerciniais tikslais. Vėliau „Steidl“ leidykla išleido pirmąją knygą „Just Like a Shadow“, kurią norėjo padaryti kuo pigesnę ir prieinamesnę. Bet ji labai išpopuliarėjo ir išėjo antrasis jos leidimas. Po pirmosios parodos atsirado japonas, kuris apmokėjo gamybą, padarė didelę parodą, ir ji jam vis tiek neatsipirko. Bet apie ją tuo metu sužinojo daug žmonių. Tada vis tai Japonijoje, tai Paryžiuje įvykdavo kokia paroda. Aš visą laiką užsiimdavau nuotraukų paruošimu. Gal vėliau jis jas parduodavo, bet tai jau buvo ne mano kompetencija.

Pats J. Mekas šių sustringusių kadrų nelaike nei kinu, nei fotografija. Renata Šukaitė juos palygino su haiku poezija.

Čia jau gali susikurti savo teoriją ir palyginti, su kuo nori. Haiku jau yra poezija – žodžiai. Tada šiuos kadrus galime laikyti vaizdų poezija.

O kaip jūs pats įvardintumėte?

Šie jo vaizdiniai – prabėgimai – išėjus iš kino teatro buvo nesugrąžinami. O gabalėlius norėjosi sustabdyti ir juos turėti. Todėl man ir kilo ši mintis. Mes sustabdėme jo filmų gabalėlius, kad galėtume į juos žiūrėti. Tame nieko naujo nėra.

Žiūrėdami filmą, mes nekontroliuojame vaizdų tėkmės, tačiau žvelgdami į sustringusius kadrus, patys pasirenkame, kiek laiko prie jų praleisti. Keičiasi matymo santykis su tuo pačiu vaizdu.

Būtent. Jie, mano akimis žiūrint, yra per vertingi. Prabėga graži mintis, ir jos nebeprisimeni. Kad-ravimu norėjosi sugrąžinti efemerškumo įvaizdį. Bet aš nekūriau nieko naujo. Šiuose kadruose susisluoksniuoja laikas. Fotografija ir filmas yra sugauto laiko iliuzija. Tu jį kaip ir sugavai, bet vaizdas toliau keliauja su laiku. Taip fotografija įgyja visai kitų spalvų. Žmonėms žvelgiant į prieš šimtą metų darytą nuotrauką pasidaro įdomu, kaip buvo tais laikais. Pats laikas ją pakeičia. O čia nufilmuojai, ir laikas jau keliauja, tada dar atsiranda laikas filme, o dabar dar kartą pragriebi, ir jau susiduri su trečiu laiku. Šitie kadrai laike keliauja dar kitokia forma. Tu praktiškai matai ne laiką, bet šviesą, o visa kita yra sukurta galvoje. Tu matai krentančią šviesą ir nebe tą laiką. Jono filmai yra nufilmuoti vienu metu, o sumontuoti kitu laiku. Ir kai atsiranda kadrai, iškyla klausimas, kurią datą rašyti – ar kai jis nufilmavo, ar kai filmą pastatė. Kadangi tai jau yra nuotrauka, tada ant jos tu-rėtų būti rašoma data, kada nufilmuota. Jonas jas žinodavo, o mes – ne. Aš dar turiu visą katalogą su datomis ir užrašais. Tai yra laiko žaidimas, kuris nėra labai svarbus. Bet jis padeda atsirašti kino ir fotografijos sąsajai. Kiti menai, tapyba ar piešimas, gal dar dienoraščio rašymas, susiję su laiku, bet vis tiek ne su tuo laiko momentu, kada tai buvo padaryta.

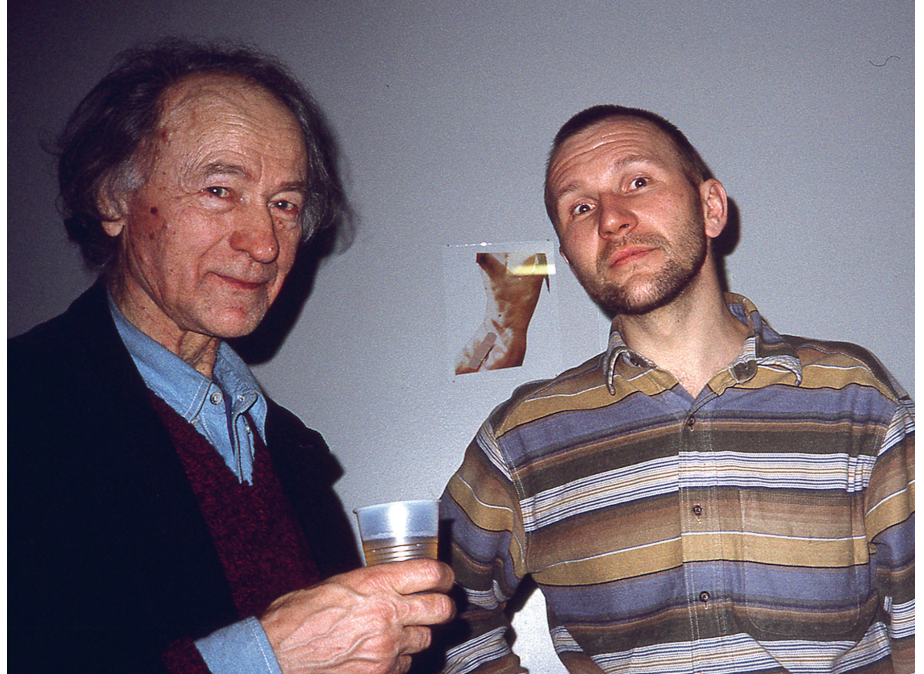
Bet iš laiko perspektyvos momento pagavimas tampa irgi refleksija.

Iš laiko perspektyvos viskas yra refleksija. Jau tuo momentu, kai uždokumentavai ir vaizdas pradėjo plaukti laike, jis tampa refleksija į tą laiką. Todėl ir sakau, kad mes lyg ir pagavom, bet iš tiesų sugavom tik iliuziją, tik šviesą, tuo momentu kritusią ant daiktų. Tačiau tai vis tiek yra arčiausiai dokumentacijos.

Nors Jono pagauti kadrai yra asmeniniai, jie atspindi visą to laikotarpio istoriją. Matome Jackie Kennedy, Andy Warholą, Jurgį Mačiūną ir kitus žymius to laikotarpio asmenis. Ar parodų lankytojų neapimdavo nostalgijos jausmai istorijai?

Nošalgija jau yra vakarykštė diena. Kiekvienas žmogus priima meną turbūt per perskaitytų knygų kiekį. Kuo daugiau už tavo nugaros knygų, tuo giliau priimi kiekvieną gyvenimo minutę, taip pat – ir meną. Tu nereaguoji iš karto, matai didesniame lauke. Sakym, Niujorke žiūrovai yra labiau edukuoti. Visi Jono filmus labai pozityviai, paprastai priėmė. Aišku, iš pradžių aš planavau, kad tai bus mano ir Jono parodos, tačiau viskas viskas – jo. Aš sukomponavau, padariau, bet dabar neturiu jokios nuoskaudos. Tai yra nuostabiausia, ką aš jam galėjau padaryti.

Jonas Mekas ir Arūnas Kulikauskas
Anthology Film Archives, 1995
Jonas Mekas and Arūnas Kulikauskas
Anthology Film Archives, 1995



Ar jis pats suprasdavo, kad kūriniai nebėra tik jo asmeniniai dienoraščiai, bet jau visų istorijos dalis?

Visada. Kada giliai pasineri į save, tavo asmeninės patirtys tampa universalios. Tu nerašai kitiems, rašai sau, nieko negražindamas, ir tai tampa universalu. Jis buvo labai spontaniškas, lakštydavo visur su kamera.

Kalbant apie Jono atvirumą – tuo jis tikriausiai ir išsiskyrė iš visų panašų menų kūrusių režisierių.

Visi režisieriai tuo metu buvo alkani, degančiomis akimis. Niekas nekūrė galvodami, kad rytoj parduos kūrinį. Jie nueidavo, pafilmuodavo kokius turtuolių vaikus ir paskui už tuos pinigus kurdavo, kas jiems patinka. Bet kur tik Jonas mus drauge pasiimdavo, visur jį priimdavo išskėstomis rankomis, kaip kokį grynulį, gal kiek naivoką. Jo darbų atvažiudavo pasižiūrėti Salvadoras Dali. Kai nušovė Johną Kennedy, vaikus reikėjo užimti, Joną pasamdė, kad jis juos pamokytų filmuoti. Vėliau jį iš ten išstūmė.

Viename iš interviu paklaustas apie nepriklausomą kiną, J. Mekas atsakė, kad dabar jis yra tas pats Holivudas, tik su mažesniu biudžetu. Ar atvykęs į Niujorką jautėte, kad avangardinis kinas keičiasi?

Jis keitė formą. Avangardas kartais velkasi gale, jo nesimato. Pati avangardo sąvoka keitėsi. Tada galbūt reikėtų sakyti 5–6 dešimtmečio avangardas. Tačiau jis greitai tapo nebe avangardu, kadangi pats Holivudas pradėjo naudoti tuos pačius metodus. Tai, iš ko jie iš pradžių juokėsi, vėliau pradėjo patys naudoti. 8 mm kamera pafilmuotus kadrus įkomponuodavo į filmą, o juk tai yra avangardištų eksperimentai, jų bendravimo eksperimentinė forma. Jis pradėjo keisti savo egzistavimą. Formos jau buvo išgaudytos, technologijos pasikeitė, atsirado videoįrašai. Avangardas ir nepriklausomas kinas vėliau galėjo būti tai, į ką tu taikai. Yra toks režisierius Harmony Korine. Jonas pasižiūrėjo jo filmus ir sakė, jeigu nedarytų tai, ką daro dabar, tai darytų kaip jis. Tokie filmai nėra Holivudas, bet ir ne avangardas. Avangardas buvo formos pagavimas. Jonas turėjo savo kino skiltį „Village Voice“ ir ten pristatinėjo Michelangelo Antonioni, kurio niekas nebuvo girdėjęs. Jis praktiškai švietė visą Niujorko kino bendruomenę. Bet tai davė impulsą visiems eksperimentuotojams, kurie vėliau važiavo į Italiją.

Kiek laiko pradirbote su J. Meku?

Kažkur 10 metų, vėliau mes susipykom dėl vienos galerijos. Ten prasidėjo visiška komercija ir aš nenorėjau, kad mano vardas būtų su ja susietas. Pasakiau Jonui – tu numirsi, o mano vardas bus susijęs su šia galerija. Ir mes nebendravom kokius ketverius metus, kol Jonas ant jos supyko. Tada jis manęs atsiprašė ir mes toliau draugavom.

Pakalbėjime apie jūsų paties kūrybą. Vėliau dirbote su *pinhole* ir poliaroidais, kurie irgi susiję su akimirkos pagavimu, tam tikra forma net panašūs į tuos pačius kino kadrus. Kiek J. Mekas padarė jums įtakos?



John'as Lennon'as ir Yoko Ono, „Bed-in for Peace” akcija, Monrealis, Kanada.
Iš filmo *Walden*

John Lennon and Yoko Ono, “Bed-in for Peace”,
Montreal, Canada. From the film *Walden*

Man įtakos padarė tiek Antologijos archyvas, tiek pats Jonas ir jo dienoraštinis vaizdavimas. Aš nesivaikiau komercijos, daugiau tai, kas man patinka. Poezija man nėra svetimas dalykas. Aišku, kad viskas vienaip ar kitaip man padarė įtaką. Aš dabar fotografuoju su telefonu ir lygiai taip pat gaudau akimirkas. Polaroidus pasirinkau, nes neturėjau laboratorijos, o ją įsirengti yra labai brangu. O kad gautum ant popieriaus vaizdą, jau turėdavai padarytą skaidrę. Aš turėjau tokį aparatuką, kuris skaidrę padarydavo į poliaroidą. Su *pinhole* aš sustabdau lėkimą. Dabar per pusę metų padarau vieną kadrą, palikdamas dėžutę gamtoje. Ar tai kinas? Jie abu susiję su tuo pačiu laiku ir krintančia šviesa. Mano viename iš poliaroidų yra pusmečio kadrai, sustumti į vieną. Tai gali būti tas pats avangardas, formos ieškojimai. Bandymas pažiūrėti į tai, ko mes savo akimis niekaip negalim pamatyti. Savo draugo vienuolio Bo Haengo spektaklyje „Auksinė šventykla“ aš paštačiau *pinhole* aparatą su poliaroidu viduje, atidariau, ir visą spektaklį jis fotografavo tą vieną kadrą. Spektaklis baigėsi, aš uždariau, ištraukiau, išryškinau, ir turiu visą spektaklį viename kadre. Tai kaip ir filmas, bet tuo pačiu – ir ne. Tu to filmo negali prasukti, bet jis užfiksuotas vienoje nuotraukoje.

Bet tų pačių objektų atsirinkimas irgi yra pagrįstas emocijomis?

Visiškai intuityviai. Turi savimi pasitikėti, nesimaivyti. Man įdomu, kaip vaizdas susisunkia per metus, kaip lapai užauga, nukrinta, o nuotraukoje tai kažkiek užsidengia. Dabar fotografuojant saulės kelią, vienas špindulys iki žemės keliauja 8,5 minutės, kol patenka į *pinhole* skylutę. Tas fotonas, energijos gabalėlis, keliauo ir skylutėje paliko pėdsaką. Ir nesvarbu, ką ten gausiu, bet aš jau turiu kosmoso telegramą ant popieriaus. O kad tas fotonas nuo saulės keliautų link žemės, jam nuo saulės vidurio iki išorės užtrunka dar maždaug 100 tūkst. metų. Taigi aš turiu užfiksavęs šimto tūkstančių metų senumo energiją.

FROZEN TIME IN JONAS MEKAS' FILM FRAMES

IEVA ŠUKYTĖ

The photographer Arūnas Kulikauskas lived and worked in New York for 22 years, which is where he met Jonas Mekas. In Anthology Film Archives, the two came up with the idea of turning Mekas' films into frozen frames and displaying them as works separate from cinema. Interposed between photography and cinema, the shots are Jonas' diary-like portrayal of moments and emotions – caught, suspended. This new form transformed the relationship between the work and the viewer of the same documented image. Rapidly changing cinematographic images suddenly stood still and from a dark showroom entered white gallery spaces, where the visitors, no longer controlled by Mekas, decide for themselves how long to spend with every shot. Kulikauskas talks about the frozen frames, time and Jonas' influence on his creative work.

Why did you decide to move to New York?

The first time I left for New York was in 1989, but I came back to Lithuania for the 'January events'. Later, a few weeks after Iceland had recognized Lithuania, I went back to the USA. I knew then already that the people who stay afloat will be able to make it out of the water, and if there's a chance for me to see the world, I must take it. Being an artist, the government didn't have much need for me. At that time, I was still relatively young and completely inexperienced. I had my full trust in those who were in the Reform Movement. When I landed for the second time, I took a taxi to Brooklyn, got out and declared that no one was taking me out of there.

Were you driven by a creative impulse to leave?

When I was in the 8th grade, in a map on the last pages of my exercise book I drew, for the first time, how crossing Kamchatka and Alaska I would run to America. I was always curious to see what the world was like and how others lived. Back then, you could go back and forth between Kaunas and Vilnius but that was about it. Before leaving for New York, I'd scoured almost the entire Soviet Union. And then I wondered, where would someone coming from a

foreign country feel best. Europe is only interested in itself. The USA seemed like the most attractive option. I went there illegally and lived like that for five years.

How did you meet Jonas Mekas?

After almost a full year in New York, I went to him at Anthology Film Archives. I had left with a hundred dollars in my pocket and needed to make a living somehow. I bought his book "I Had Nowhere to Go" (Lith. „Žmogus be vietos: nervuoti dieno-raščiai“) and read it. It helped me with my English practice quite a lot, as back then I still struggled to speak. Jonas was a poet to me. I didn't know him as a filmmaker. His book "Words Apart and Others" (Lith. "Pavieniai žodžiai") left a lasting imprint on me. Alongside other Lithuanian émigré poets, he felt very close.

And you were working at Anthology Film Archives?

Yes. It was Jonas' museum, dedicated to preserving all film experiments. He began collecting all the creative work of his circle in one place. After the 15th time of running a filmstrip, everything gets scratched and that one original is gone. He began looking after its conservation.

What other jobs did you do there?

I worked as a sweeper, painter, plumber, electrician, a driver – out of everyone working there, I was the only one who had a car. The first few years I wasn't employed there but worked as a volunteer. At the same time, I started making film frames for them. I photographed them for the press. Since I had graduated in design, graphic design to be specific, I gradually started making advertisements for newspapers for them. But that was when about three years had already passed, when I bought a computer. And it wasn't the only place I worked. I would only go to the museum in my free time.

In Renata Šukaitytė's article I read that Jonas Mekas began exhibiting his frozen film frames already in 1983.

That's not correct. It must have been around 1992-93 when I suggested the idea to him. Before that, he wasn't doing anything similar. When we needed to prepare something for the press, we'd take one frame and cut it so it looked more like a photograph. But

generally, directors would have their own photographer when making films, one who would take pictures alongside the recording camera, and those film frames wouldn't be "real" but instead captured by a photographer. Avant-garde artists could not permit that in their work, and besides, they didn't know what they were doing themselves. At first, I would make frames not only of Jonas' films but other directors as well. And then I told him: "Jonas, something's not right here. We're cheating. We're making it as if it were a photograph. Let's make it clear that this is a film." I proposed adding several frames each time, for the motion to be visible. We would leave film perforations and soundtrack imprints on the sides. Jonas brought me one of his movies, put it on the table and told me, "Go ahead, try." I made myself a laboratory in the Anthology basement, built a machine in a week and set to work. When I showed him the results, he was very surprised and suggested I continue. Since the films were his, he was the one deciding which frames should be enlarged. Using the Viewer device, he'd roll the film for the frames and then pass a string through the selected ones and eventually bring the whole movie, all tangled in strings, to me. I would roll it back to that part, place in on the device and later decide on the composition of the work myself. I could put one to six frames in one photograph.

Did you combine frames from different movies into one?

No. The film is made by cutting the material. And those connections were what we were looking for. In that way, it was the most visible that the frames were taken from a movie. The material from some films would be more brownish, from others more pinkish. And sometimes even the adhesive strip could be seen. Jonas' rule was, never lie.

I read in one of Mekas's interviews that he would do the video montage by elimination rather than cutting the filmed material.

It's not always like that. His filming style developed over time. Jonas would film some, join the frames, then see what came out on a projector. Later he started feeling. He knew how many seconds to film and then would stop. What he would do by montage before, he started doing still in the process of filming with the camera. We would sometimes use that connection but there was no gluing there. But he has a lot glued. There was an entire room of people working with film strips. I too learnt how to do it and made a 3-minute film. It was shown in an underground film festival in New York.

So Jonas would edit already during the filming process?

Yes, he would start editing in his head. He knew that more than four or five seconds was unnecessary. There was no logical connection in his creative works, only emotional. That's what I learned from him. I once needed to make a short clip for a fashion show and I only had one film strip that I was very carefully saving. And at the end, I didn't need to cut anything. I overwrote it with what I'd filmed, added sound and he said: "It's a wonder!"

His first film "Guns of the Trees" was more narrational. The later works rejected narration and the shifting images would just glimmer in the eyes.

You shouldn't try to catch them, just let go and watch. I quickly figured that out. His movies are our thoughts, dreams, memories, even our thinking itself – it's just like that. It never settles as cinema does, with one story only. Our memories retain a little bit of everything. Poetry is like cinema. Jonas doesn't want to see what kind of a ship is sailing by. It's just some ship sailing by, then there are clouds, and later flowers and wild strawberries come out.

Jonas Mekas is said to be the founder of the diary genre.

Yes. Just as you write everything down in a diary, so you film. He was not the first, but he was the most genuine. There was a whole group filming that way, but they were all postcard makers.

Were the frozen frames also chosen based on memories?

It would depend on what they were made for. If it was for a personal exhibition, then we would select the ones he liked best. Not all film frames can be made into a photograph. Sometimes you make a picture and there's nothing there. But, for instance, some would ask for the frames to be with texts, some wanted them about Jurgis (George Maciunas, ed.), others about French writers. A portrait gallery needed portraits of people. In that case, we would select the most famous. All of those frames were adding up into one big file of mine. I would make the slides and later we printed photographs out of them in the laboratory. Jonas' task was to put the string in and decide what size he wanted them to be.

Were you selling them?

No. If someone ordered them, they would pay, but for production only. It wasn't something we did for commercial purposes. Later, Steidl published the first book "Just Like a Shadow", which they wanted to make as affordable and accessible as possible. But it got really popular and a second edition was published. After the first exhibition, there was a Japanese man who paid for all the production and made a big exhibition and it still didn't cover his costs. But a lot of people found out about it at this time. Then, time after time, either in Japan or Paris, some exposition would be held. I spent the whole time working on the preparation of the photographs. Perhaps he sold them afterwards, but that was no longer my competence.

Mekas himself didn't consider these frozen frames to be cinema or photography. Renata Šukaitytė compared them to haiku poetry.

Everyone here is free to make up their own theory and compare it to whatever they feel like. Haiku is already poetry – in words. So, these frames could be seen as the poetry of images.

And what would you call it?

These visual glimpses of his would be irrecoverable once you left the cinema. But you want to freeze and retain some pieces. That's how I came up with this idea. We stopped some pieces of his films so we would be able to look at them. There's nothing new in that.

When we watch a movie, we can't control the flow of the images, but when we look at the frozen frames, we ourselves make the choice of how much time to spend with them. There's a change in the relationship with seeing the very same image.

Exactly. The way I see it, they're too valuable. A beautiful thought crosses over but you can't remember it anymore. Framing was done in the hope of bringing back an ephemeral impression. But I didn't create anything new. Time becomes layered in these frames. Photography and film are an illusion of captured time. It's as if you'd caught it but the image continues moving with time. This is how photography gains completely fresh perspectives. When people look at a picture taken a hundred years ago, they feel curious about how things were back then. Time itself changes it. And here you record it with time already moving, then the time-in-the-movie appears, you catch it yet again and end up facing it for the third time. These "frames in time" travel in another form too. In practical terms, you are not seeing time but light; everything else is created in your head. You see falling light and no longer the same time. Jonas' movies are filmed in one time and edited in another. And when there are frames, the question of which date to indicate arises: when it was filmed or when the film was made. Since it's already a photograph, it should state the date of the filming. Jonas knew them, but we didn't. I still have an entire catalogue full of dates and notes. It's a game of time, which doesn't have much importance. But it creates a link between cinema and photography. Other types of art, painting or drawing... maybe only the writing of a diary is related to time, but still not this very moment in time when it was made.

But from the perspective of time, capturing a moment also becomes a reflection.

From the perspective of time, everything is a reflection. Already at that moment when something is documented and the image starts flowing in time, it becomes a reflection of this very time. That's why I say that it might seem like we've caught it but it's only an illusion that was actually caught, only the light that fell on things at this particular moment. But it's still nonetheless the closest we can get to documentation.

Even though the images Jonas captured are personal, they reflect the entire history of that period. We see Jackie Kennedy, Andy Warhol, George Maciunas and other famous figures of that time. Did the visitors of the exhibitions feel a sense of nostalgia?

Nostalgia is already a passed day. Every person most likely perceives art through the number of books they have read. The more books you have in the back of your mind, the deeper every minute of life is experienced, including art. Your reaction is not instantaneous, the perspective you have is broader. For example, the viewers in New York are more educated. Everyone reacted very positively and simply to Jonas' films. Of course, at first I was planning that they would be Jonas' and my exhibitions, but everything, everything is his. I decided on the composition, made them, but I feel no grievances now. It was the most wonderful thing that I could've done for him.

Did he understand himself that the works are no longer his own personal diaries but part of everyone's history?

Always. When you look into yourself deeply, your own personal experiences become universal. You don't write for others, you write for yourself, with no glamorising, and that turns into a universal truth. He was extremely spontaneous, was always running around with a camera.

If we talk of Jonas' honesty, it was most likely exactly that which made him stand out from all other directors who did similar work.

Every director at that time was hungry, with passion in their eyes. No one was creating and thinking that tomorrow they would sell their work. They would go, film some rich people's kids and continue creating what they liked with that money. But wherever Jonas took us with him, he would be received with open arms, like some pure rarity, maybe even a little bit naïve. Salvador Dalí would come to see his work. After John Kennedy was shot, the kids needed something to do. Jonas was hired to teach them filming. Later, they pushed him out of there.

In one of his interviews, Mekas was asked about independent cinema and responded that it's now the same Hollywood just with a lower budget. When you came to New York, did you feel that avant-garde cinema was changing?

It changed its shape. The avant-garde sometimes trails behind, it isn't as visible. The very notion of avant-garde changed. What it was should maybe be called the avant-garde of the sixties or the seventies. But soon it wasn't avant-garde anymore as Hollywood itself started using the same methods. What at first they laughed at, they later started implementing themselves. They would incorporate frames taken with an 8mm camera into a movie, but those were the avant-garde artists' experiments, the experimental form of their communication. Its existence became different. All the forms had already been captured, technologies changed, suddenly there was video. Avant-garde and independent cinema might have later become what you're referring to. There's this director Harmony Korine. Jonas watched his films and said that if he weren't doing what he was doing, he would create like him. Such movies are not Hollywood, but neither are they avant-garde. Avant-garde meant capturing the form. Jonas had his own column in the Village Voice where he presented Michelangelo Antonioni, who no one had heard of at the time. He was practically educating the whole of the New York cinema scene. But that gave an impulse to all the experimentalists who later went to Italy.

How long did you work together with Mekas?

Some 10 years, and after that we fell out because of one gallery. It became completely commercial and I didn't

want my name to be linked to it. I told Jonas, "You'll die but my name will still be bound to this gallery." We didn't speak for about four years, until he also got into an argument with them. Then he apologised to me and our friendship continued.

Speaking of your own work, you later worked with pinhole and polaroids, which are also about capturing a moment, in a certain way even similar to the same film frames. How much influence did Jonas Mekas have on you?

I was influenced both by Anthology Archives and by Jonas himself, with his diary-like representation. I wasn't going after commercial work and did what I liked. Poetry isn't unfamiliar territory for me. Safe to say, everything had an influence on me in one way or another. Now I take pictures with my phone and, the same as before, capture moments. I chose to work with polaroids as I didn't have a laboratory and setting one up is highly expensive. And to get an image on paper you already had a prepared slide. I had a little machine that made slides into polaroids. With pinhole, I pause the rush. Now, I make one shot in half a year by leaving the box somewhere in the countryside. Is that cinema? They are both connected to the same time and falling light. One of my polaroids has half a year's shots all pushed together. It may as well be the same avant-garde, the search for forms. An attempt to look at that which we cannot see with our own eyes. At my friend Bo Haeng's play "Golden Temple", I set up a pinhole device with a polaroid inside, opened it, and it spent the entire play photographing that one shot. The play ended, I closed the shutter, took the polaroid out, developed it and now I have the whole play in one shot. It's sort of a movie but also not. You can't fast-forward it, but it's all encapsulated in one picture.

But the selection of these objects is also based on emotions?

It's absolutely intuitive. You must trust yourself, and not act. I'm interested in how the image absorbs a year's time, how leaves grow and fall, and how in a picture that somewhat overlaps. When you document the sun's path now, one ray travels for 8.5 minutes until it reaches the earth and enters the pinhole. That photon, that crumb of energy travelled and left its imprint in this small hole. And it doesn't matter

what kind of picture I'll get – I already have a space telegram on paper. And for that photon to start traveling towards the Earth from the sun, it needs about 100,000 years more just to traverse the sun from its core to the outside. So, what I've captured is energy that's hundreds of thousands of years old.

Viktoras Radzevičius

Dokumentinių filmų režisierius
Edmundas Zubavičius

Documentary film director
Edmundas Zubavičius



Viktoras Radzevičius

Aktorė Rasa Kirkilionytė
Filmas „Markizas ir piemenaitė“
(rež. A. Dausa, 1978)

Actress Rasa Kirkilionytė
Film *Marquis and Shepherd*
(dir. A. Dausa, 1978)



Viktoras Radzevičius

Režisieriaus asistentė Milda Jurkutė
Filmas „Markizas ir piemenaitė“
(rež. A. Dausa, 1978)

Assistant director Milda Jurkutė
Film *Marquis and Shepherd*
(dir. A. Dausa, 1978)



Viktoras Radzevičius

Aktorė Nijolė Oželytė

Filmas „Nebūsiu gangsteris, brangioji“

(rež. A. Puipa, 1978)

Actress Nijolė Oželytė

Film *I'm Not Going to Be a Gangster, Darling*

(dir. A. Puipa, 1978)



Viktoras Radzevičius

Aktorė Eugenija Pleškytė
Filmas „Velnio sėkla“
(rež. A. Puipa, 1979)

Actress Eugenija Pleškytė
Film *Devil's Seed*
(dir. A. Puipa, 1979)



Viktoras Radzevičius

Aktorius Valentinas Masalskis
Filmas „Vasara baigiasi rudenį“
(rež. G. Lukšas, 1981)

Actor Valentinas Masalskis
Film *Summer is over in Autumn*
(dir. G. Lukšas, 1981)



„AKTORIUS SU FOTOAPARATU“

PAULINA BLAŽYTĖ

Nagrinėjant kino ir fotografijos samplaiką būtų nedovanotina nepaminėti vienos svarbios lietuviškos pavardės – kino ir teatro aktoriaus, fotografo Juozo Budraičio. Jo sukaupame archyve – svarbūs lietuviškojo kinematografinio palikimo momentai, įamžinti daugiausia 1970–1990 metais. Menininkas aktyviai fiksavo filmavimo aikštelių kulus, ten tvyrančią atmosferą ir jį supančius kolegas.

2012 m. „Prospekto“ galerijoje pristatyta autoriaus paroda „Mano kinas“, 2015 m. pasirodė knyga „Mano kinas. Pasaulis, kuris priklausė vyrams“, kurios bendraautorė – menotyrininkė, fotografijos tyrėja Margarita Matulytė.

Šiandien su J. Budraičiu kalbamės apie netikėtai fotografijai užgimusią meilę, poreikį sustabdyti akimirką, (ne)egzistuojančius tabu ir temas, kurių reikia ieškoti, kai kino nebelieka.

Visų pirma, norėčiau jūsų paklausti, kuo ir kada jus sudomino fotografija? Kada suprato, kad jau „reikia“ fotografuoti, ar tai buvo labiau netikėtas atradimas jūsų gyvenime?

Turbūt netikėtas – gal fotografija netikėtai atėjo į tą mano būvį. Dar vaikystėj, kai man buvo gal dvylika ar penkiolika metų, buvo toks rusiškas aparatas, 6×6 cm kadro, „Lubitel“. Nuotrauktės mažos išeidavo, bet buvo labai daug džiaugsmo! Suradau būdą, kaip kažką atvaizduot. Daugiausia fotografavau namiškius.

Kai jau buvau tą fotografavimo malonumą atradęs, nuėjau į Švėkšnos buitinių aptarnavimą, kur buvo fotoateljė. Ten dirbo toks senas fotografas (na, tuomet jis buvo jaunas, bet man atrodė senas) – jis fotografuodavo laidotuves, vestuves, įvairias šventes. Priėmė mane kaip mokinį, juodadarbį – plaut nuotraukas. Paskui patikėjo ir fiksavimą, bet toliau fiksavimo taip ir nenuėjome, nes pradėjau jį kritikuoti – mano tuometiniu supratimu, jis nekūrybiškai žiūrėjo į fotografiją, labai nuobodžiai fotografuodavo vienodais standartais visas tas vestuves. Paštato dviese, paskui visą giminaičių grupę, ir viskas. Laidotuves taip pat – prie karšto, bažnyčioj, išnešant ir prie kapinių. Ateidavo pas jį į ateljė fotografuotis ir šeimos. Pasiūliau pagyvinti – vis tiksliai žmonės yra įvairūs – vieni linksmesni, kiti liūdnesni. O jam labai nepatiko ta kritika ir jis manęs atsisakė. Bet pabaigai paprašiau, kad jis prie savo aparato atsisotų (tuomet pas jį buvo, turbūt, „Moskva“ fotoaparatas su dumplėmis). Jį paštačiau su tokia kepe, nufotografavau ir išėjau atsisveikinęs. Daugiau jo likimu nesidomėjau.

Tada dirbau Klaipėdoj ir apie fotografiją nebuvo net minties, nes reikėjo užsidirbti pragyvenimui. Tačiau išvažiavus į kariuomenę, kažkas pasisiūlė pirkti fotoaparatą „Zenit“ – kainavo pigiai ir aš, daug nesvarstęs, jį įsigijau. Man teko su juo ten gerokai pasitrainioti, kariuomenėj savo draugus, kolegas fotografuojant.

Ištojęs į universitetą, parsivežiau „Zenitą“ į Vilnių. Fotografavau savo draugus, studentus bendrabuty, giminaičius – tuomet jau fotoaparatas negulėdavo laisvas, niekam nereikalingas. Visą laiką kažką fotografuodavau.

Paskui patekau į kiną. Kine a. a. Audrius Zavadskis tuo metu dirbo operatoriaus asistentu, bet labai daug fotografavo. Pamačius, kad Audrius fotografuoja, mes pradėjome bendrauti, susibičiuliavome ir taip jis užkrėtė mane iš naujo. Vėl paėmiau tą „Zenitą“.



Autoportretas. Juozas Budraitis, 2019
Self-portrait. Juozas Budraitis, 2019

Pirmo filmo „Niekas nenorėjo mirti“ aikštelėj dar nefotografavau, bet per antrą filmą „Mergina juodais rūbais“, kai dirbau Estijoje, tą dariau jau gan aktyviai. Tada pamažu bandžiau atsirinkti, ką fotografuoti – pradėjau sąmoningai galvot, kaip padaryt geresnę kompoziciją, kadro išraišką. Nuo to laiko prasidėjo toks, sakyčiau, sąmoningas bendravimas su fotografija.

Vėliau iš Algimanto Kunčiaus nusipirkau seną „Leiką“ – su ja ir „šaudžiau“ visą laiką, kol atsirado skaitmeninė fotografija – ilgai jai priešinausi, bet greitis galiausiai mane sudomino. Nors juostinių fotoaparataų magija man išliko labai svarbi – jau turėdamas skaitmeninį fotoaparata, dar bandydavau pats ryškinti, pats špausdinti, bet kinas vis intensyviau atėjo į gyvenimą ir, aišku, laiko tiems visiems reikalams neužtekavo. Dažniau būdavau filmavimo aikštelėse nei namie.

Iš kitos pusės, pradėjęs fotografuoti skaitmeniniu fotoaparatu, aš praradau kadro pojūtį. Jau nebemačiau jo, vien tik tai su „Leikute“ pagaudavau savo kampa, ir mane jis tenkino. Paroda „Mano kinas“ buvo padaryta būtent iš juostos.

O šiaip man ne taip ir svarbu, kiek fotoaparatas techniškai pažengęs – užtenka ir kokio nors labai paprasto stikliuko, kad būtų galima kažką fotografuoti ir pagauti tą nuotaiką, kurios norisi. Turiu gerą „Sony“, bet jis didelis, jo įsidėti į kišenę nelabai gali... O aš pagal charakterį esu toks besivalkiojantis slampinėtojas. Vaikštau, žioplanėju kažkur ir norisi vis kartais fiksuot. Tai su telefonu fiksuoju, bet telefonas yra telefonas...

O ar filmuojate ką nors?

Nors aš pats kino žmogus, bet kažkodėl filmavimu neužsikrėčiau. Man geriau patinka fotografuoti, stabdyti akimirka.

Ar galima teigti, kad kokybė jums yra labiau antraeilis dalykas, svarbiau pagauti momentą?

Taip, svarbu sugriebti nuotaiką, atmosferą. Įkėliau į feisbuką peizažų, tai žmogus sako, kad jie liūdni. Na o ką padaryti? Liūdna Lietuvos padangė arba mano akis liūdna, aš nežinau. Pasiilgstu tų senų trobelių, vienkemių – plačioj padangėj jie atrodo tokie vieniši. Iškart įsivaizduoji, kaip ten vyksta gyvenimas, kaip viskas juda – malkom pasikuria, verda kažką valgyt, dūmelis pro kaminą sklinda... Tokie peizažai labai veikia mane patį, visada juos medžioju. Kitiems galbūt jie visai neįdomūs, o man gražu.

Būna, kad sąmoningai režisuojate vaizdą ar visgi dažniau atvaizdai gimsta spontaniškai – iš emocijos, atmosferos?

Kai „pasigaunu“ kokią aktorę ir fotografuoju portretą, kartais bandau ir režisuoti, pasukti šviesą vienaip ar kitaip. Bet vis tiek ieškau kiekviename veide, išraiškoj dramos.

Iš esmės aš vis dėlto labiau mėgstu užklupti iš netyčių – žmones, kurie visiškai nepasiruošę, kad juos fotografuos. Tai man įdomiau.

Išsina toks nesumeluotas vaizdas...

Taip, toks grynas vaizdas. Gal žmogui ne visada patinka – kiekvienas nori gražiau atrodyt, bet jeigu jau leidiesi fotografuojamas, tada viskas vyks mano nuožiūra, pasirinksiu tai, ką aš noriu. Jeigu dovanoju portretą, tai padarau kitaip, kaip jam labiau patinka – maždaug jaučiu.

Kaip manote, ar laikui bėgant keičiasi jūsų žvilgsnis per objektyvą, ar vis dėlto išlieka daugmaž panašus?

Anksčiau mano tema buvo kinas, kino aikštelė, kino žmonės. Bet ji išseko, nes šiais laikais kinas filmuojamas labai greitai, pamaina labai ilga ir darbo valandos visada intensyviai išnaudojamos. Ten nėra laiko sukloti su fotoaparatu. Antra, daugelis prodiuserių reikalauja, kad niekas nefotografuotų. Tad šita tema iš karto atkrenta. O šiaip „pasigauti“ aktorių ir kur nors atskirai jį fotografuoti man neįdomu – įdomiau, kai jis filmavimo aplinkoj, kai jaučiasi aikštelės atmosfera.

Lieka nebent galimybė fotografuoti po filmavimo, bet vėlgi, priklauso nuo to, koks prodiuseris – vienas gali pasakyti, kad fotografuoti aikštelės negalima, personalą fotografuoti apskritai uždrausta. Tad nelieka prasmės į aikštelę imt fotoaparato, nes jo vis tiek negalima naudoti.

Taip kino tema ir ištirpo. Iš pradžių labai jaudinausi, kad nerandu naujos. Po kurio laiko man susiformavo mintis, kad neverta blaškytis, ieškot kažkokios savo tiesos. Gyvenimas toks, koks yra aplink – tą aš ir fiksuoju, kas man artimiausią širdies. O apie galutinį procesą – parodą – aš galvoju mažiausiai.

Ar jums kada nors yra kilusi mintis „čia yra geriausias mano kadras, geriau jau nebepadarysiu“?

Negaliu tuo pasigirti. Nesu profesionalas, kad galėčiau taip sakyti. Kai profesionalas dirba savo darbą, jis jaučia pakilimus, nuosmukius, atranda naujų temų. Paskui galiausiai ateina tam tikras amžius, kai jis sako: „Viskas, aš geriau jau nebepadarysiu.“ Man tokia mintis nekyla, nes aš prieš nieką nesu atsakingas. Esu tiesiog mėgėjas ir blaškausi su fotoaparatu šen bei ten.

Sakot, kad slampinėjat su fotoaparatu. Taigi ar sutiktumėte, kad tai tarsi jūsų gyvenimo vaizdinis dienoraštis?

Iš dalies. Kai Koršunovo teatre vaidinau „Paskutinėje Krepo juostoje“, vakarais grįždamas fotografuodavau ir buvau susigalvojęs tokią seriją „Krepas mieste“, „Krepas naktiniame Vilniuje“, „Krepas eina per miestą“. Ir dažniau pasitaikydavo tokių dalykų, kad serija kadrų susidarydavo tam tikrai nuotakai, tam tikrai atmosferai.

O ar yra kokių nors temų, kurių jums atrodo, kad geriau neliešti nei kine, nei fotografijoje? Ar manote, kad jokių tabu apskritai neturėtų būti?

Na, man atrodo, kad jų nėra, tik kad šiais laikais fotografuoti žmogų ir jį paskui rodyti turbūt nelabai priimtina.

Taip, kaip anksčiau...

Taip, anksčiau nusitaikei su fotoaparatu, žmogus nusišypsojo ir viskas tvarkoj. Dabar gali pasakyti: „Atsiprašau, kas tu toks? Kodėl tu mane fotkini?“ Vieną vasarą taip nudegiau Palangos plažę. Matau – eina porelė, matyt, vakar vestuvės buvo, o šiandien išėjo prasivėdinti į pajūrį. Ji su balta ilga suknia, jis atsiraitojęs kelnės, su baltais marškiniais, juodom kelnėm. Jiedu eina tuščiam plažę

ir aš tik iš tolo „pafotkinau“, tada jis man sako: „O kodėl jūs mus fotkinat?“. Sakau: „Atsiprašau, jeigu norit, aš galiu ištrinti.“ Na, bet nieko – man su pirštu pagrūmojo, nepaprašė ištrinti. Tada supratau, kad čia iš tiesų yra subtilus reikalas ir geriau nelišt. Atsimenu, kai Sutkus fotografuodavo, tai jis tik pribėgdavo, sau „takšt“, ir viskas. Aš ir tada negalėdavau prieit prie žmogaus ir taip atvirai jį fotografuoti.

Dėl savo asmeninių dalykų?

Taip, grynai dėl asmeninių dalykų. Tarkim, Paryžiuje, kur tikrai visi objektyvą pamatę šypsosi (dabar galbūt jau ne, nežinau, bet 1977 m. visi šypsodavosi). Kadangi mano „Leikutė“ nerekalauja tam tikro fokusavimo, tai eidamas pro šalį nežiūrėdamas nufotografuodavau, nes jau žinodavau, kaip mano objektyvas formuoja. Tik pasirinkdavau maždaug vertikalių ar horizontalių vaizdą ir praeidamas nufotografuodavau. Bet nebuvo jokių skandalių, nė sykio neteko patirt, kad žmonėms tai būtų nepriimtina. Dabar baisoka man. Dabar vaiką kur nors šokinėjantį nufotografavęs gali užsitraukti labai daug bėdos. Sykį mačiau Lukiškių aikštėj, kaip tarp fontanų lakšto vaikai, tai fotografavau juos kontražūru, todėl ten nesimato veidų, tiktai siluetai. Liko neryškios figūrėlės, bet nuotaiką galima pagauti.

Gaila, iš tiesų – jei ir anksčiau taip būtų buvę, mes neturėtume visos nuostabios reportažinės fotografijos, kurią turime šiandien. Juk Požerskis, Sutkus, Kuncius – visi taip fotografavo.

Tokios kaip jų fotografijos jau tikrai nebus, nes iš tiesų dabar visai kitas gyvenimas, kitas ritmas. Be to, visi dabar fotografuoja savo telefonais ir, žinot, visi labai kaprizingi, jeigu kažkas kitas pradeda fotografuoti. Man dažnai pasitaiko, kad vis prašo – „ar galima kartu nusifotografuoti?“ Prašom. Bet kad fotografuotų taip, kaip anksčiau, kai eidavai ir kažkas nufotografuoja, to beveik nebėra. Nebent renginy kokiame korespondentai fotografuoja – čia kas kita.

Anksčiau vaizdas gal turėjo daugiau svorio – kad ir juostiniu fotoaparatu fotografuojant, jis buvo labiau atrinktas, o dabar turime vaizdų jūrą.

Pirmiausia, tai fotografuojant ant juostos, pats renkiesi atsakingiau, nes juosta kainuoja. Darai kadrą, du, ir viskas, o su skaitmena prišaudai dešimt, penkiolika – ir nė vieno nelieka.

Atsimenu, kartą nuėjęs pas tapytoją Savicką, su juostiniu „Canon“ pasišvaisčiau po dirbtuvę ir taip pusantrios juostos „iššaudžiau“. Šliurę jo nufotografavau, paletę, jį tapantį ar teptukus plau-nantį. Paskui jis man paskambinęs sako, kad bus jo personalinė paroda Kaune ir norėtų mano fotoparodos. Sakau: „Maestro, nieko nebus – pusantrios juostos išpleškinau per pusę valandos, tai gal vienas kadras ir bus koks nors arba du, bet ne daugiau. O visą parodą padaryt būtų nesą-monė.“ Bet jis užsispyrė – padaryk ir viskas.

Tuomet svarsčiau, kaip čia pasielgti. Nei popieriaus gero nebuvo, kai kurie likučiai jau labai pa-senę. Tada pasibandymui nusprendžiau atšpaust visus, kiek turiu, ant įvairaus formato popieriaus, nors kai kurių buvo ir skiautelės nuplėštos. Visus kadrus padariau, susirinkau ir galvoju, gal ir reikėtų juos parodyti, o ką – dar jeigu jisai taip prašo, reikalauja net. Tuomet parodos kuratoriui pasakiau, kad turiu ką parodyti – prašiau, jeigu galima, vatmano lapų, kad būtų galima į rėmelius įdėti ir dviem eilėm po dvidešimt sukabinti.

Paskui naktį grįžęs iš Kauno man skambino Savickas ir sakė: „Ką tu čia man plepėjai – neturi, neturi – o visi subėgo žiūrėt tavo nuotraukų.“ Dėl to, kad visiems įdomu, kaip atrodo menininko buitį, jo dirbtuvę. Tai tarsi gyvas daiktas – perėjai tapybą ir gali pasižiūrėti: „Aha, taip atrodo jo teptukai...“ Būna štai tokių atsitikimų – iš „netyčia“ tampa „tyčia“.

“ACTOR WITH A PHOTO CAMERA”

PAULINA BLAŽYTĖ

When examining the interplay of cinema and photography, it would be inexcusable not to mention one significant Lithuanian surname – that of the film and stage actor and photographer Juozas Budraitis. His archive contains valuable moments of Lithuanian cinematography, most taken during the years 1970-90. The artist actively documented the backstage of film sets, the atmosphere there and his surrounding colleagues.

In 2012, an exhibition of his work titled “My Cinema” was held at the Prospekto Gallery; in 2015, the book “My Cinema: A World that Belonged to Men”, co-written with art historian and researcher of photography Margarita Matulytė, was published.

Today, we talk with Juozas Budraitis about his unexpected love for photography, the need to freeze a moment, (non)existing taboos and what topics you need to look for when there's no more cinema.

First, I would like to ask you, what was it about photography that sparked your interest and when did that happen? When did you understand that you “had” to photograph, or was it more of an unexpected discovery in your life?

It was probably an unexpected one – perhaps photography unexpectedly walked into that existence of mine. When I was still little, 12 or 15 years old, there was this 6 × 6 format Russian device called Lubitel. The pictures would come out small, but it was so delightful! I found a way to represent something. I mostly took pictures of my family.

When I had already discovered that pleasure of photography, I went to the domestic services centre in Švėkšna which had a photographic studio. This old photographer was working there (well, at the time he was young but seemed old to me) – he would photograph funerals, weddings, all sorts of celebrations. He took me in as an apprentice, an unskilled worker to wash the prints. Later, I was also entrusted with fixation, but we didn't go further than that because I started criticising him. My understanding at the time was that he didn't look at photography creatively

enough, he would shoot all those weddings so boringly in the same standard. He used to place the couple together, then the whole group of relatives and that's it. And it was the same with the funerals – next to the coffin, at the church, carrying the coffin out and near the cemetery. Families would also come to get their pictures taken in his studio. I suggested he liven it up – people are different after all, some happier, some sadder. But he had no liking for this criticism and he let me go. But at the end of it I asked him to stand next to his device – he had then, I believe, a Moskva camera with bellows. I had him put on his cap, took a picture, said goodbye and left. I've never since checked how the rest of his life went.

I was working in Klaipėda at the time and didn't even entertain any thoughts about photography as I had to make a living. But after I left for the military, someone offered to sell me a Zenit camera; it was cheap so, without much hesitation, I bought it. I spent quite a while going around with it, photographing my friends and colleagues in the military.

After enrolling at university, I took the Zenit back to Vilnius. I took pictures of my friends, students at the dormitory, family members – the camera wouldn't stay untouched and unwanted for long then. I was photographing something all the time.

Later, I entered the cinema world. There, the late Audrius Zavadskis was working as an assistant to the cameraman but would photograph a lot. When I saw Audrius taking pictures, we started talking, became friends and in this way I caught the photography bug again. I took that Zenit and started photographing more actively.

On the set of my first film “Nobody Wanted to Die” I still didn't take any pictures, but during the second one, “The Girl in Black”, when I was working in Estonia, I did it quite actively. Then bit by bit I tried to become more selective with my photographs – I started consciously thinking what kind of composition, the expression of the frame, would be better. Since then a sort of, I would say, conscious interaction with photography began.

Afterwards, I bought an old Leica from Algimantas Kunčius, and it was that camera that I spent shooting with all the time until digital photography appeared – I fought with it for a long time but was eventually interested by the speed. But the magic of analogue cameras remained of high significance to me – even when I had a digital camera, I would still try to develop and print by myself, but cinema became increasingly present in my

life and, of course, there wasn't enough time for all those things. I spent more time on film sets than at home.

On the other hand, once I began photographing with a digital camera, I lost the sense of frame. I couldn't see it anymore, it was only with my little Leica that I could still catch it and be satisfied with it. The exhibition "My Cinema" was made specifically out of film.

But overall, I'm not that interested in the technical advances of the camera – some very simple glass is enough, just to make photographing something and catching that mood you want possible. I have a good Sony but it's large and you can't really put it in your pocket... And my character is more that of a wandering rambler. I take walks, looking around aimlessly and every once in a while I feel like capturing something. So, I capture with a phone, but in the end it's still a phone...

And do you film?

Although I'm someone from the film world, I never got into it for some reason. I prefer taking photographs, freezing a moment.

Could it be said that the most important thing for you is capturing a moment, and quality is secondary?

Yes, seizing the mood, the atmosphere is what matters. I uploaded some landscapes to Facebook, and someone said they're sad. And what am I supposed to do with it? The Lithuanian skies are sad or maybe my eye is, I don't know. I miss those old huts, the outlying farmsteads – they seem so lonely in the vast open skies. You instantly find yourself imagining how life goes on there, how everything moves – how logs are thrown in the fireplace, something is being fixed up in the kitchen, there's smoke coming out of the chimney... I myself am deeply affected by such scenes and landscapes, and always go hunting for them. Maybe someone doesn't find it interesting at all, but to me it's beautiful.

Does it happen that you consciously arrange an image, or do they more often appear spontaneously, from an emotion, a mood?

When I get my hands on some actress and I photograph a portrait, I sometimes try to arrange it, to turn the light one way or another. But even so, in every face, in every expression, I look for drama.

Essentially, I still prefer to catch people unawares – when they aren't prepared to be photographed. It's more interesting that way.

So you get an authentic image...

Yes, it's a sort of pure image. The person might not always like it – everyone wants to look more beautiful, but if you allow me to take the photograph, it will be done on my terms, by selecting what I like. If the portrait is for a gift, then I do it the other way, something that person would like – I can somewhat sense it.

Do you think that how you look through the lens changes over time, or does your view remain more or less the same?

Before, my main topic was cinema, its people, film sets. But it has run dry because films these days are recorded so fast, shifts are long and working hours are always used to their full intensity. There's no time to wander around with a photo camera. And another thing is that most producers request that no pictures be taken. So, this topic is instantly out of the question. And I'm not interested in just "catching" some actor and photographing them – it's more fascinating when they're in the environment of the set, when you can feel the mood of the place.

The only option would be to photograph after filming but again, that depends on the producer – you might say it's not allowed to photograph the set, and completely forbidden to take any pictures of the personnel. So, there's no more sense to take the camera to a set if its use is not permitted in any case.

Like this, the topic of cinema has dissipated. At first, I was deeply worried that I couldn't find another one. Once some time had passed, I realised it's not worth knocking about, searching for some truth. Life is as it can be seen around – so that's what I document now, whatever feels closer to my heart. And the final result – an exhibition – is what I think of the least.

Have you ever had the thought, "This is my best shot, I'll never create anything better"?

I can't say that I have. I'm not a professional to be able to say that. When professionals do their job, they feel the highs and the lows of their work, find new topics. And then at some point there comes a certain age when they say, "That's it, I will not make anything better". Such thoughts don't bother me because no one holds me accountable. I'm just an amateur who wanders here and there with his photo camera.

You say that you wander with a photo camera. Would you agree then, that it's a sort of visual diary of your life?

Partially it is. When I was playing in "Krapp's Last Tape" at the Koršunovas Theatre, coming back home at night I would photograph and had this series made up in my mind, "Krapp in the City", "Krapp in Vilnius at Night", "Krapp Goes Walking Through the City". And more such things would happen that I could compile series of shots representing a certain mood, a particular atmosphere.

And are there any topics you would consider to be better left untouched, in photography or in cinema? Or do you believe no taboos should exist all?

Well, I think that there are none, just that these days it's maybe not fully acceptable to take pictures of someone and showcase them later.

Like it was before...

Yes, before you would point your camera at someone, they would smile, and it was alright. Now you can be asked, "Sorry, who are you? Why are you taking my picture?" One summer, I got into some trouble like this on the beach in Palanga. I see – there's a couple walking, they must've had a wedding yesterday and are on a walk on the beach to clear their heads a bit. She's wearing a long white dress, he has his trousers rolled up, a white shirt on, black trousers. They're both walking on an empty beach and I just took some photographs from afar, and he tells me, "And why are you taking our pictures?" I say, "My apologies, I can delete them if you like." But that was it – I got some finger wagging, but they didn't ask me to erase the images. Then I realised that it was a subtle matter and best not to get into it. I remember when Sutkus used to photograph, he would only run up to someone, click the shutter and that was it. Even then, I couldn't walk up to someone like that, to photograph them so directly.

Because of your own personal things?

Precisely that – because of my own personal things. Let's take Paris, for instance, where everyone really smiles at the sight of my lens. Now they may not, I'm not sure, but in 1977 everyone did. Since my little Leica doesn't require any specific focusing, I would

snap pictures walking by, without looking, because I knew then already how my lens would form the image. I would only choose a more-or-less vertical or horizontal view and take the photograph in passing. But there were no scandals, not once did I experience that it was something unacceptable for people. Now I'm a tad scared. If you take a photograph of a child jumping around somewhere, you can get in a lot of trouble. Once, in Lukiškės Square, I saw children running in between the fountains and I photographed them in contre-jour, so no faces are visible, only silhouettes. Only blurred figures remained but the mood is there.

It is a pity, truly – if it had been this way all along, we would not have all the wonderful documentary photography that we have today. Požerskis, Sutkus, Kuncius – everyone photographed like this.

It's clear there won't be such photography like theirs anymore, because it's a completely different life now, another rhythm. Also, everyone takes pictures with their phones now and, you know, everyone's very fussy when someone else starts taking photographs. I often get asked if it would be possible to take a picture together. Go ahead. But for someone to photograph like before, where you walk and someone snaps your picture – that barely exists anymore. Unless it's some event with correspondents taking pictures, but that's another thing.

Perhaps images had more weight before – for instance, if you photographed with a movie camera the picture would be more carefully chosen, and now we're swimming in a sea of images.

First of all, if you do analogue photography, you're more responsible yourself since the film is expensive. You take one shot, two, and that's it; with a digital camera, you snap ten, fifteen, and none of them stay.

I remember visiting the painter Savickas, going around his workshop with an analogue Canon and ending up shooting up half the film. I took a picture of his slipper, the palette, him painting and washing the paint brushes. Afterwards he calls me and says that there's going to be a personal exhibition of his work and he'd like to have my photo exhibition there. I tell him, "Maestro, there's no way – I went through half of the film in half an hour, so we may have one shot of some sort or two, but not more. And it would be nonsense to make an entire exhibition." But he persisted – make it happen.

I had to consider what to do then. I didn't even have good paper, some of the rests were really outdated. I decided to print all that I had as a test on various paper formats, even though some had pieces torn off. I gathered all the shots in one place and started thinking: maybe I should show them, why not – and all the more so if he insists so much, demands it even. I told the exhibition curator then that I had something to display – I asked, if possible, for Whatman paper so I could frame it and hang it up in two rows of twenty.

After I'd come back home from Kaunas at night, Savickas called me and said, "What was all that nonsense you told me – I don't have, I don't have – everyone hurried up to see your photographs." That's because everyone is curious to see an artist's everyday, what his workshop looks like. As if it were a living thing – you walk through the painting and you can see, "Okay, that's what his brushes look like..." Accidents like that happen sometimes, when it all goes from "accidental" to "intentional".



Juozas Budraitis
Aktorius Donatas Banionis
Actor Donatas Banionis



Juozas Budraitis
Aktorės
Actresses



Juozas Budraitis

Filmavimo aikštelė. Aktorė Eglė Gabrėnaitė

Film set. Actress Eglė Gabrėnaitė

Filmavimo aikštelė

Film set



Juozas Budraitis
Filmavimo aikštelė
Film set







Juozas Budraitis

Filmo „Sodybų tuštėjimo metas“ aikštelė
(rež. A. Grikevičius, 1976)

Film set of *Time of Emptying Homesteads*
(dir. A. Grikevičius, 1976)

