

NETOBULAS TOTALUMAS: KELIOS PASTABOS APIE ERDVINIUS KOMPOZITUS IR KINO PROPAGANDĄ

NATALIJA ARLAUSKAITĖ

Straipsnyje nagrinėjami pokario kino propagandos tekstai – trys filmai, 1947 m. sukurti Lietuvai, Latvijai ir Estijai kaip šių šalių politinės žiūros ir prieinamų subjekto pozicijų „treniravimo“ įrankis. Pagrindinis klausimas – kiek totalūs, rišlūs yra minėti filmai ir ką reiškia jų kuriamo tolydumo pertrūkiai naratyvinio kino ideologijos kontekste? Atsispiriant nuo Michelio Foucault aptariamų diskurso amplitudės, straipsnyje analizuojami erdviniai kompozitai – montažo figūros, konstruojančios naratyvinį tolydumą ardančias erdves. Paprastai jos laikomos kritinio santykio su dominuojančiu diskursu resursu, tačiau sovietinės ideologijos formavimosi laikotarpio (porevoliucinio Rusijoje ir pokario Baltijos šalyse) medžiaga rodo, kad kai kompozitines erdves gamina hegemonijos centras, jos arba brėžia šios utopinių matmenį, arba žymi negrėsmingą besisteigiančios hegemonijos neišbaigtumą¹.

¹ Straipsnis parašytas vykdant Lietuvos mokslo tarybos remiamą projektą „Nematomas atminties balsas kine: poetika, istorija, politika“ (Nr. S-MIP-17-39).

Natalija Arlauskaitė – Vilniaus universiteto Tarptautinių santykių ir politikos mokslų instituto profesorė (el. paštas natalija.arlauskaite@gmail.com)

© Natalija Arlauskaitė, 2018

Straipsnis įteiktas redakcijai 2018 m. kovo 2 d.

Straipsnis pasirašytas spaudai 2018 m. balandžio 23 d.

Įvadas: propaganda anapus kanono

1947 m. Lietuvai, Latvijai ir Estijai buvo pagaminti trys filmai sovietinės „inauguracijos“ rėmuose: „Marytė“ (rež. Vera Strojeva), „Gyvenimas citadelėje“ (*Elu tsitadellis*, rež. Herbert Rappaport) ir „Sugrįžimas su pergale“ (*Mājup ar uzvaru*, rež. Aleksandr Ivanov)². Visi trys sukurti „Lenfilmo“ arba „Mosfilmo“ studijoms bendradarbiaujant su vienur stipresnėmis, kitur tik besikuriančiomis nacionalinėmis kino studijomis, t. y. visais atvejais propagandinių filmų gamyba inicijuota ir prižiūrima iš kino industrijos centro. Visi trys filmai vietinei auditorijai lietuvių, estų ir latvių kalbomis pasakoja apie įžengimą į naują politinį būvį, reikalaujantį naujo žmogaus – didvyrio ar didvyrės, ir tokiu būdu rodo, kokių kategorijų, ritualų ir žodyno, kokio regimo pasaulio suvokimo ir savivokos reikalauja nauja tvarka. Metais anksčiau, 1946 m., Ivanovas „Lenfilme“ buvo pastatęs filmą apie Latviją „Sūnūs“ (*Сыновья*), tačiau šis, sukurtas rusų kalba, buvo ne tiek *Latvijai*, kiek *apie* Latviją.

Minėti trys filmai nepriklauso jokiam kino kanonui: nei stalininio, nei karo kino, nei vėlesniems nacionalinių kinematografijų kanonams, – visi juos apeina, geriausiu atveju vos pamini. Jei pažiūrėtume į negausų 23 vaidybinių filmų, pagamintų tais pačiais 1947 m., sąrašą, pamatytume, jog visai kiti filmai pateko į sovietinį kino kanoną, konstruotą viduje ar išorėje (Vakaruose), ir retro kino, iki šiol rodomo per Rusijos TV kanalų, tinklę: „Pavasaris“ (*Весна*, rež. Grigorij Aleksandrov), „Pelenė“ (*Золушка*, rež. Nadežda Koševerova) ar „Kaimo mokytoja“ (*Сельская учительница*, rež. Mark Donskoj), dar vienas kitas³. Visi trys analizuojami filmai sukurti režisierių, nepatenkančių į didžiųjų gretas, tačiau Rapaportas ir Ivanovas buvo gerokai produktyvesni negu Strojeva.

² Apie filmo *Marytė* gamybos ir tvirtinimo istoriją analogiškų filmų Latvijai ir Estijai kontekste žr. Violetos Davoliūtės ir Linos Kaminskaitės-Jančorienės straipsnį šiame „Politologijos“ tome.

³ *Советские художественные фильмы. Т. 2. Звуковые фильмы (1930–1957 гг.). Аннотированный каталог*, Москва: Искусство, 1961.

Stalininis kinas, net jei kalbame vien apie vaidybinius filmus, dažniausiai suprantamas kaip ketvirtojo dešimtmečio ir, pagal nutylėjimą, kaip rusų kinas. Kitose kino studijose pagamintų filmų, suprantama, tuo metu mažiau, bet jie patenka į šį kontekstą dažniausiai būtent kaip nacionalinės gamybos produktai. Analogiškai stalininiam, „sovietinis kinas“ apskritai turi savo privilegijuotus laikotarpius (ir taip pat dažniausiai koncentruojasi į rusų kiną): kino avangardas, stalininis kanonas (1930-ieji), atlydžio naujoji banga, sąstingio „lentynos“ ir *perestroikos* filmai greta „didžiųjų vardų“ iš oficialaus kanono ar susiformavusio vėliau⁴. Tad trys filmai, kryptingai sukurti treniruoti okupuotų teritorijų politinę žiūrą, atsiduria savotiškoje propagandinėje kišenėje, nesužadinančioje didesnio susidomėjimo. Be to, sukurti kino „anemijos“ metais, kai Antrajam pasauliniam karui pasibaigus ir SSRS kino industrijai tik atsigaunant buvo gaminama mažai filmų, jie patenka į itin seklų kontekstą, kuris dažnai suvokiamas kaip sekimas ankstesniu modeliu be inovacijų ar svarbesnių pokyčių.

Propagandos veikimas, naratyvinio ir vizualaus modelio pa(si)-rinkimas susijęs su apyvartoje egzistuojančiais, laikomais veiksmingais ir paklausiais pasakojimo ir vaizdavimo būdais⁵. Jei modelis vienintelis ir kone automatizuotas, klausimas, kiek konkretūs filmai jo laikosi. Tačiau būtent stalininio, susiformavusio ketvirtajame dešimtmetyje ir kone mechaniškai tęsiamo iki pat politinio ir esteti-

⁴ Keli pavyzdžiai iš daugelio: Taylor R., *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929*, Cambridge, London: Cambridge University Press, 1979; Taylor R., Christie I. (eds.), *Inside the Film Factory: New approaches to Russian and Soviet cinema*, London, New York: Routledge, 1991; Lawton A. (ed.), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, London, New York: Routledge, 1992; Attwood L. (ed.), *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, London: Pandora Press, 1993; Norris S. M., Torlone Z. M. (eds.), *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2008; Miller J., *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*, London: I. B. Tauris, 2010; Kaganovsky L., Salazkina M., *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2014.

⁵ Daugiau apie stalininę kino propagandą žr. Taylor R., *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, London, New York: I. B. Tauris, 2006.

nio lūžio, kino monolitiškumas pastaruoju metu probleminamas. Šis probleminimas vyksta iš dviejų pusių: viena vertus, detaliai nagrinėjama, kada, kaip ir kokių diskusijų sankirtoje vyko stalininio naratyvinio kino gryninimas, – tokie būtų Oksanos Bulgakowos darbai⁶. Kita vertus, analizuojamos vidinės diskusijos, praktikos ir nuokrypai nuo, atrodytų, įsigalėjusio kino pasakojimo tipo ir taip rodomas vidinis ir institucinis, ir naratyvinis nenuoseklumas, prieštaravimas ar naujų tendencijų formavimasis. Šios krypties pavyzdys – Marijos Belodubrovskajos studijos⁷. Būtent siekis kvestionuoti tariamą ir tapusi kliše teiginį apie totalitarinio meno totalumą pastūmėja mane šiame straipsnyje klausti apie minėtų trijų filmų naratyvinio rišlumo laipsnį.

Kitaip tariant, mane domina, ką nuokrypai nuo modelio gali pasakyti apie kultūrinės-ideologines tekstų įtampas, kurios nutinka net ir griežtos kontrolės ir savikontrolės sąlygomis? Ką reiškia modelio pertrūkiai – tyčiniai ar nevalingi? Tokiu būdu galima analizuoti ne tiek ideologijos subversijos galimybes, apie kurias stiprios ideologinės kontrolės sąlygomis vargu ar galime kalbėti, bent jau gana retai, kiek tariamą ideologijos totalumą, jos epizodinį ar sistemingesnį netolydumą. Bendresnis klausimas – kiek modelio galiojimas gali būti totalus, be išlygų užklojantis ir saistantis visą tekstą ar veiklą, net jei jis neketina šiam modeliui prieštarauti?

Šie klausimai kiek kitokie, negu tie, kurie paprastai keliami mąstant apie estetinį ir ideologinį pasipriešinimą, apie oponuojantį nuokrypį nuo dominuojančio diskurso. Man šiuo atveju rūpi ne rezistencijos, paslėptų reikšmių ar antro dugno ieškojimas, o valdžios

⁶ P.vz.: Булгакова О., „Советское кино в поисках общей модели“, Гюнтер Х., Добренко Е. (сост.), *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург: Академический проект, 2000, с. 146–165; Булгакова О., *Фабрика жестов*, Москва: Новое литературное обозрение, 2005 ir kt.

⁷ Belodubrovskaya M., „Plotlessness: Soviet Cinema, Socialist Realism, and Nonclassical Storytelling“, *Film History* 29(3), 2017, p. 169–192; Belodubrovskaya M., *Not According to Plan: Filmmaking under Stalin*, New York: Cornell University Press, 2017.

požiūriu neproblemiškų ir net jos įrankiu buvusių filmų estetinis ir ideologinis grynumas, rišlumas, jų reikšmių stabilumas arba, priešingai, jų sutrikimo ekscesas.

Tai, ką pateikiu toliau, – pastanga parodyti, kaip koherencijos stoka veikia minėtus tris filmus skirtinguose lygmenyse ir kaip šie taškiniai koherencijos pertrūkiai žymi hegemoninio diskurso monolitiškumo laipsnį, stabilumą ar reikšmingus nuokrypius. Pagrindinės netolydumo arba nerišlumo formos, kurios mane domina, – tai vizualūs erdviniai kompozitai. *Erdviniai kompozitai* – tai montažu kuriami erdviniai objektai, derinantys skirtingų realių ir butaforinių erdvių elementus, vizualiai prieštarigus, tačiau siekiantys kurti tolydžios tikrovės prasminį efektą. Fotografijoje tai būtų, pavyzdžiui, kompozitinės fotografijos, gamintos propagandos tikslais Pirmojo pasaulinio karo metu, arba ankstyvosios sovietinės fotografijos Lietuvoje koregavimas ir retušavimas įvedant papildomus elementus arba jais užklojant nepageidaujamus⁸. Tai ypač svarbu pasakojamajame vaidybiniame kine. Jo ideologija remiasi žiūrov(i)ų indentifikavimusi su kino reginiu, kurio „pagamintas prasmės efektas priklauso ne vien nuo vaizdų turinio, bet ir nuo materialių procedūrų, dėl kurių tolydumo iliuzija, sąlygota nepertraukiamo regėjimo, rekonstruojama iš netolydžių objektų“⁹. Šį ideologinį mechanizmą palaiko sinchroninis balsas ir garsas, ir taip materialus kino heterogeniškumas slopinamas¹⁰. Belodubrovskaya rodo, kad ketvirtuoju dešimtmečiu sovietiniame kine vyko poslinkis nuo nuoseklaus siužetiškumo ir todėl maksimalaus tolydumo prie teminio kino medžiagos organizavimo,

⁸ Jolly M., „Composite Propaganda Photographs during the First World War“, *History of Photography* 27(2), 2003, p. 154–165; Matulytė M., *Nihil obstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011, p. 128–137.

⁹ Baudry J.-L., „Ideological Effect of the Basic Cinematographic Apparatus“, Rosen Ph. (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 291.

¹⁰ Doan M. A., „Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing“, Weis E., Belton J. (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 54–62.

leidžiančio pažeisti siužetines grandis ir mažiau laikytis tolydumo principo. Čia analizuojamu atveju filmai vietomis siužetiškai sušluobuoja, bet išlieka realistinio naratyvinio kino rėmuose.

Realistinės iliuzijos ideologija, teorizuota holivudinio kino pagrindu ir vadinta buržuazine kino ideologija, galioja ir sovietiniam pasakojamajam kinui. Vėlyvuju stalininiu laikotarpiu (1946–1952) jo esminė savybė, Jevgenijaus Margolito teigimu, – „steigti šio pasaulio modelio išbaigtumą ir nekintamumą“. Todėl filmai visuose lygmenyse (kadro kompozicijos, naratyvinės struktūros, gestų, peizažų ir t. t.) linksta į emblematiskumą, artėja prie dekoratyvaus pano, vaizdo konstravimo kaip citatos iš klasikinės dailės¹¹. Tad stalininis socrealizmas kine lygiai taip pat kuria sutirštintai estetizuotą tikroviškumo diskursą, arba, kaip Jevgenijus Dobrenko skyriuje, pavadintame „Estetiška, pernelyg estetiška“, rašo apie tokį gyvenimo derealizavimą, kai „šiam estetuotame pasaulyje viskas atrodo panardinta tokioje stiliaus nirvanoje, jog socrealistinės „kultūrinės produkcijos“ vartojimą tiktų palyginti su gilia anestezijs poveikiu“¹².

Erdvinius kompozitus prasminga atskirti nuo Michelio Foucault „heterotopijų“ ir Homi K. Bhabha „hibridinių objektų“, nes jų heterogeniškumas kitokio pobūdžio. Heterotopijas Foucault išskiria kaip kultūriškai specifiskas, bet visoms kultūroms ir visuomenėms būdingas erdves, kitokias nei visos kitos, nei šių sistema ir išlaikančias tam tikrus principus (nebūtinai visus iš karto ir tik šiuos): krizės valdymo (nuo specializuotų erdvių nėsčioms arba turinčioms menstruacijas moterims iki beprotnamių); specializuoto kitoniškumo (kapinės); simbolinio skirtingų erdvių kondensavimo vienoje (kinas, teatras, sodas); apipavidalinimo per įleidimo / išleidimo sistemą (viešnamis)¹³. Tad tai funkciškai išskirtos kitoniškumo erdvės, sykiu žyminčios

¹¹ Марголит Е., *Живые и мертвое: заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов*, Санкт-Петербург: Сеанс, 2012, с. 367–368.

¹² Добренко Е., *Политэкономия соцреализма*, Москва: Новое литературное обозрение, 2007, с. 67–68.

¹³ Foucault M., „On Other Spaces“, *Diacritics* 16(1), 1986, p. 22–27.

savo pasaulio tvarką ir jai priklausantį tvarkos ekscesą ar nuokrypį, be kurių tvarka negali būti aprašyta ir veikti; tai sistemos periferija¹⁴ (erdviškai heterotopijos dažnai priklauso miesto ar kitokios gyvenvietės pakraščiu, „dugniui“), tačiau veidrodiniu principu šią sistemą atvaizduoja.

Hibridiškumo sąvoka, kylanti iš postkolonializmo studijų, nusako kritinio santykio su dominuojančiu kolonijiniu diskursu strategiją – mimikriją: dominuojantį diskursą atkartojantį, tačiau sykiu išjudinantį kalbėjimo, veiksmo, vaizdavimo būdą. Tai pasipriešinimo, oponavimo forma, „dvigubos artikuliacijos ženklas“, išlaikantis dominuojančio diskurso požymius ir steigiantis skirtingumą: „Kad mimikrija būtų veiksminga, nuolat turi reikštis nukrypimas, nesaikingumas, skirtingumas.“¹⁵ Šios strategijos rezultatas – hibridiniai objektai (tekstai), kurie „išsaugoja panašumą į galios simbolį, tačiau, įvedus skirtumą, priešinasi jam kaip *Enstellung* signifikantas“¹⁶. Kitaip tariant, hibridinių objektų mišrumas kyla iš „neautorizuoto“ juos gaminančio subjekto – būtent jo atsiimtas jam nepriklausančio diskurso atkartojimo aktas perkeičia šį diskursą.

Analizuojami erdviniai kompozitai kine skiriasi nuo dviejų pastarųjų, jie priklauso hegemoninei tvarkai, jos centrui: šie filmai pagaminti valstybės kontroliuojamos industrijos, nesusiję su kontrkultūrine veikla, nors atgaline data juose gali būti įžvelgiamas subversijos potencialas; jie ne tik patenka į ideologinio priimtinumo rėmus, bet yra ideologijos įrankis. Tad pagrindinis klausimas – kaip funkcionuoja hegemonijos gaminami erdviniai kompozitai kine, konkrečiai – ankstyvajame sovietmečio lietuvių kine?

¹⁴ Apie Henri Lefebvre'o kritiką, pateiktą Foucault dėl heterotopijų koncepcijos „programinio periferiškumo“, žr. Soja E. W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Oxford: Blackwell, 1996, p. 154–163.

¹⁵ Bhabha H. K., „Apie mimikriją ir žmogų: kolonijinio diskurso dvilypumas“, *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams. II dalis*, Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 388.

¹⁶ Bhabha H. K., *The Location of Culture*, London, New York: Routledge, 1994, p. 115.

Bendroji šių pastabų programa – fukoistinė, žvelgianti į tai, kokios pasakymų (šiuo atveju – kino) apie priklausomybę naujam politiniam kūnui variacijos galimos, kur įvyksta ir ką reiškia nuokrypiai nuo standarto. Kaip teigia Foucault, „diskursą steigia skirtumas tarp to, kokie pasakymai tam tikru laikotarpiu laikomi taisyklingais <...>, ir to, kas iš tiesų pasakyta. Konkrečiu momentu diskursas – tai šio skirtumo dėsnis.“¹⁷ Nuokrypis nuo diskurso standarto aptariamas erdvės terminais, atsispiriant nuo analizuojamų kino tekstų skopinio režimo perjungimo erdviųjų kompozitų konstrukcijoje. Skopiniai (vizualumo) režimai – tai vizualūs būdai steigti santykį su tikrove, kuriuose kontrolės ir dominavimo optika (Foucault) dera su vizualiu *tikėjimo režimu* (mimetizmo laipsniais), siūlomu žiūrovams ir žiūrovėms (Christian Metz)¹⁸. Filmų analizė derina naratyvinio kino ideologijos analizę ir diskusijas apie sovietinio subjekto (ne)tolydumą.

1. Erdviniai kompozitai: utopijos, normos ir nestabilumo generatoriai

„Marytė“ – filmas apie Marytę Melnikaitę, „Mosfilmo“ pastatytas vykdant simbolinį naujų teritorijų žymėjimą ir koduojant Antrąją pasaulinį karą kaip „savą“ – Didįjį Tėvynės. Pats pirmasis filmo kadras – titrai, pranešantys, kad filmas grindžiamas 1925 m. Stalino formuluote apie socialistinę kultūrą („proletarinė pagal formą, nacionalinė pagal turinį“), tapusia ideologine kliše: „Filmas skiriamas lietuvių tautos šlovingosios dukters, Tarybų Sąjungos didvyrės, Marytės Melnikaitės atminimui.“ Reprodukcija paremta tauta („duktė“) pajungiama simbolinei socialistinei tvarkai ir jos hierarchijoms – pagerbimo ir apdovanojimų sistemai.

¹⁷ Foucault M., „Politics and the Study of Discourse“, Foucault M., *Studies in Governmentality*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991, p. 63.

¹⁸ Daugiau apie skopinių režimų sąvoką ir jos taikymą stalininio kino analizei žr. Арлаускайте Н., «Пройдемте, товарищи, быстрее!»: режимы визуальности для блокадной повседневности“, *Новое литературное обозрение* 1(137), 2016, с. 153–171.

Naująsias hierarchijas susaisto kinematografinis teritorijos kartografavimas – jis vizualiai žymi centrinės ir periferinės vietas, nusako komunikacijos tarp jų būdus ir simbolinius ryšius. Tokiu būdu vyksta tai, ką Oksana Sarkisova vadina „socializacija įvaldant naują žiūrą“¹⁹. Tokios socializacijos funkciją atlieka jos analizuojami *Kulturfilme*, sukurti XX a. trečiuoju ir ketvirtuoju dešimtmečiais, „treniruojantys“ kolektyvinį žvilgsnį suvokti geografinį ir nacionalinį porevoliucinės Rusijos žemėlapi. Tačiau yra kitokių, analogiškų filmų – pavyzdžiui, filmai, sukurti po Molotovo-Ribbentropo pakto pasirašymo ir iš naujo atliekantys žemėlapiavimą natūralizuodami naujas teritorijas. Natūralizavimas vyksta siejant valstybės erdves ir jos ribas su dienos ir gyvenimo ciklu, jo rutina. Kinematografinis tekstas veikia kaip bet kuri mitologija (ideologija), aprašyta Roland'o Barthes'o: pagrindinė mito paskirtis – įteigti, kad ženklai (paveikslas, filmas ar bet kokios kitos rūšies tekstas) natūraliai gamina konceptą („patriotizmas“, „Tarybų tėvynė“ ar „ištikimybė Prancūzijos Respublikai“). Pasak Barthes'o, „mitas šiai [istorinei – N. A.] realybei suteikia *natūralumo* regimybę“²⁰.

Štai 1940 m. filmas „Naujo pasaulio diena“ (*День нового мира*, rež. Michail Sluckij, Roman Karmen), vaizduojantis vienos SSRS dienos gyvenimą, filmuotą, kaip nurodoma titruose, 97 operatorių gegužės 24 d., rodo arba mini naują sieną su Suomija, vestuves Vakarų Ukrainoje, Taliną, Kauną ir Rygą. Filmas kartu su saule juda nuo aušros Tolimuosiuose Rytuose, per Uralo plieno gamyklą Maskvos link, o tada, per pasakojimą apie ankstyvą rytą radijuje, kartu su radijo bangomis ima judėti spinduliu visomis kryptimis. Taip kino konstruojamoje tikrovėje saulės šviesos bangos ir radijo bangos tampa vienodai natūralia materija, jungiančia savą regimą pasaulį

¹⁹ Sarkisova O., *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*, I. B. Tauris, 2017, p. 204.

²⁰ Bartas R. [Roland Barthes], *Teksto malonumas*, vertė Galina Baužytė-Čepinskienė, Vilnius: Vaga, 1991, p. 101–105, 117.

ir atvedančia tiesiai prie Ararato kalno papėdės bei užkadriniu balsu (o tai tas pats garsus diktorius Jurijus Levitanas, pradėjęs šalies dieną iš radijo studijos)²¹, žyminčiu šio pasaulio ribą, – „prie Turkijos sienos“. Toliau išrikiuojami kiti sienos taškai (Iranas, Suomija), vietos, darbai ir ritualai, o filmą užbaigia neapibrėžtas išcentrinis judėjimas (nežinomų ir potencialiai besiplečiančių ribų link): Maskvoje gavęs apdovanojimą į tarnybos vietą traukiniu skuba karininkas. Taigi filmas susieja natūralų dienos ciklą su didinga (*sublime*) imperine geografija²², kintančiu žemėlapiu ir simboline struktūra (centras-periferija, apdovanojimų sistema, kinematografinė iškūnyto balso logika), taip formuodamas ideologijos reginį ir treniruodamas žiūrov(i)ų politinę žiūrą.

„Marytėje“ šis kartografavimas, nepriklausomai nuo to, ar auditorija susipažinusi su realia geografija, konstruoja erdvines mįsles. Veiksmo centras – Zarasai ir jų apylinkės – vaizduojami dvejopai. Viena vertus, bendras Zarasų planas nuo kalvos vaizduoja idilinių užkampio bažnytmiestį. Šiame idiliniame peizaže merginos ir vaikinai, apsirengę tautiniais drabužiais, dainuodami vežimais traukia į Vilnių. Tačiau kai veiksmas persikelia į Zarasų gatves, jos yra tokios pat senamiesčio gatvės, kokias matome ir Vilniuje. Tokie Zarasai – ir patriotinės pastoralės scenovaizdis, ir senas barokinis katalikiškos Europos miestas. Šiedu masteliai vizualiai prasilenkia, nesuderinami, kuria sudurtinę, neįmanomą topografiją. Būtent šis sudurtinis, kompozitinis fizinės ir simbolinės erdvės pobūdis atrodo problemiškas ideologijos natūralizavimo realistiniame pasakojamajame kine požiūriu, nes erdviniai kompozitai ardo steigiamosios tvarkos natūralizavimo programą.

²¹ Apie užkadrinio (iškūnyto) balso santykį su galia žr. Wolfe Ch., „Historicising the “Voice of God”: The Place of Vocal Narration in Classical Documentary“, *Film History* 9(2), 1997, p. 149–167.

²² Кларк К., „Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х годов“, *Новое литературное обозрение* 95, 2009, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/kk8.html>>, 2018-03-28.

Marytės Melnikaitės įsitraukimas į naują tvarką prasideda jai dar nepasirodžius – merginos pasirinkimas konstruojamas kaip pasirinkimas mokytis, vaizduojamas kaip oponuojantis patriarchalinei tvarkai, nesuderinamas su katalikų bažnyčios tikėjimu ir lemiantis šio išsižadėjimą. Ieškodama kelio į išsilavinimą, jaunoji Marytė nueina į Zarasų bažnyčią pasikalbėti su kunigu apie mokslą ir lygybę (jei Dievas sutvėrė žmones lygius, kodėl jai dėl nepritekliaus reikia atsisakyti mokslų?). Marytė įžengia į Zarasų Švč. Mergelės Marijos Ėmimo į dangų bažnyčią, tačiau kalbasi su kunigu Vilniaus šv. Jonų bažnyčios interjeruose. Pokalbis nepradžiugina – kunigas bando atkalbėti mokyti ir ragina eiti tarnauti pas policijos viršininką.

Be stilistinio, šios sudurtinės bažnyčios mišrumas keleriopas: laikinis – bažnyčių pastatymo ir rekonstrukcijos chronologiniai orientyrai prasilenkia mažiausiai pusantro šimto metų; geografinis – jungiami Vilnius ir Zarasai, taškai 150 km atstumu; simbolinis – sulipdomi sositinė ir pakraštys. Zarasų bažnyčia vizualiai pažymi dar tik trokštamo likimo išsipildymą: mokslo godžiai ieškanti mergina, kuriai prieš tai buvusiame epizode mokytojas, atsidūsdamas, paaiškina, kad Vilnius „ne mūsų“, Vilniuje visgi atsidurs, kai apsirengusi tautiniu kostiumu su tokiais pat jaunuoliais, dainuodama, vyks pasigrožėti sugrąžintu Vilniumi (būtent per Vilniaus sugrąžinimą rėminama okupacija). Tad kompozitinė Zarasų bažnyčia veikia kaip vizualus portalas į mokslo židinį (universitetą), Vilniaus širdį ir naujos (pradžios titruose minimos) tapatybės šerđį. „Marytės“ atveju architektūrinis mišrumas nurodo į gana didelį bendrų žinių, automatizmų ir lūkesčių atotrūkį tarp potencialios auditorijos ir ideologinio pranešimo kūrėjų, kitaip tariant – į nenusistovėjusį, netolydų, neišbaigtą ideologijos subjektą.

Ši hibridinė architektūrinė ir topografinė logika taikoma gana nuosekliai. Tapusi partizane Marytė vieną iš užduočių „mieste“ (Zarasuose) vykdo įžengdama į Vilniaus Misionierių bažnyčią; ta pati bažnyčia sudaro ir kitų, taip pat Marytės mirties baismės, epizodų foną. Kaip ir Šv. Jonų interjero atveju, Misionierių bažnyčia įgyja jai nepriklausantį

altorių. Žygdarbius ir iššūkius struktūroja Zarasuose nesanti srauni upė (Nemunas). Filmio finale, didvyrės pagerbimo scenoje, pasirodo simbolinis kompozitas – Marytės Melnikaitės paminklas ir Gedimino kalnas kaip lygiaverčiai simboliniai orientyrai be aiškių erdvinio santykio nuorodų²³. Visi šie erdviniai kompozitai steigia Lietuvą kaip teritoriją, kurioje centras sumišęs su periferija, t. y. skirtis iš esmės neveikia, bet svarbiau tai, kad erdvė apskritai nėra aiškiai artikuliuota. Siūloma geografija žongliruoja daugmaž atpažįstamais taškais (Vilnius, Trakai, Nemunas) bet kokia tvarka. Šis laisvas erdvių perdėliojimas galioja ir architektūrai, perskirstančiai šiose erdvėse „etnografiškumo“, „katalikiškumo“, „barokiškumo“, „europietiško senumo“ reikšmes. Tokiu būdu, būdamas filmas „vidui“, „Marytė“ formuoja „eksportinį“ vaizdą, tad filmo gamybos pragmatika (naujos optikos treningas ir naratyvinė tapatumo abėcėlė) prasilenkia su jo semantika.

Kiek tokio tipo vizualus mišrumas būdingas šio laikotarpio ir tipo kinui apskritai? Kinas kaip montažo medija, kai veikia realistiniu režimu, nuolat jungia ir kombinuoja erdves, atkakliai glaistydamas pertrūkius ir kurdamas vientisą ir tolydų suvokimo subjektą. Ilgai naudoti judantys fonai (*rear projection*) buvo techninė priemonė jungti neprieštarinę erdvę. Tokie pat fonai buvo naudojami ir tada, kai įprastas filmavimas tam tikroje vietoje būdavo neįmanomas, pavyzdžiui, evakavus SSRS kino studijas į Vidurio Aziją Antrojo pasaulinio karo metu²⁴. Tai techniškai mišrios erdvės, tačiau naudojamos steigti tolydų „savo“ pasaulį.

²³ Filmavimo 1946 m. nuotrauką, kurioje aiškiai matyti visa scena, išsidėsčiusi tarp paminklo maketo, Katedros ir Gedimino kalno nuotraukos fone, žr. Pipinytė Ž., *Marytė*, Modernaus meno centras, Kultūros istorija, <<http://www.mmcentras.lt/maryte/78993>>, 2018-03-22.

²⁴ Žr.: „Краткая информация директора киностудии ЦОКС М. В. Тихонова и художественного руководителя студии Ф. М. Эрмлера о работе студии, 25 декабря 1941 г.“, *Кино на войне. Документы и свидетельства*, Москва: Материк, 2005, с. 257; „Докладная записка Л. А. Гринкруга И. Г. Большакову о состоянии дел на киностудиях Алма-Аты, Ашхабада и Ташкента, 20 марта 1942 г.“, *Op. cit.*, с. 317 ir kt. dokumentus.

Įprastinis (naratyvinis) erdvių mišrumas paprastai apribotas žanriniais ir kultūriniais požiūriais. Rygoje ar Vilniuje filmuojamas „užsienis“, „Vakarai“ (pvz., „Elektroniko nuotykių“ / *Приключения Электроника*, rež. Konstantin Bromberg, 1979, „Septyniolika pavasario akimirklų“ / *Семнадцать мгновений весны*, rež. Tatjana Lioznova, 1971–1973) arba Lvove filmuotas Prancūzijos karaliaus dvaras („D’Artanjanas ir trys muškietininkai“ / *Д’Артаньян и три мушкетера*, rež. Georgij Jungvald-Chilkevič, 1978) – tai „svetimos“ (kultūriškai, ideologiškai, chronologiškai) erdvės, konstruojamos žanriniame kine, pavyzdžiui, pasakose, nuotykių, fantastikos, šnipų ir pan. filmuose, kurių formulinis pobūdis neproblemiškai dera su erdvių sąlygiškumu. Panašiai kaip dabar italų televizija filmuoja XIX a. Rusiją Vilniaus geležinkelio stotyje arba Vileišių rūmuose („Ana Karenina“, rež. Christian Duguay, 2013). „Savas“ pasaulis gerokai rečiau naudojasi simboliškai pažymėtais erdviniais kompozitais, nes juos įsileidus grėstų mimetiškumo krizė, išsyk probleminanti erdvėlaikinį tolydumą ir suvokėjo(s) poziciją. Toks „savas“, bet erdviškai sąlygiškas pasaulis būdingas, pvz., „Marš! Marš! Tra-ta-ta!“ (rež. Raimondas Vabalas, 1964) – teatrališkam politiniam pamfletui, nereikalaujančiam realistiškumo ir neproblemiškai jungiančiam skirtingas erdves: paviljonus, Švėkšną, Rygą ir Jaltą²⁵.

Vis dėlto kai erdvinis hibridiškumas tampa programinis, kompozitai paprastai turi gana aiškų utopinį arba kritinį krūvį. Vieną iš utopinių versijų siūlo kairysis kino avangardas. Aprašydamas, kaip porevoliucinėje Rusijoje montažu padaromas kino žurnalui „Kino tiesa“ skirtas tikrovės vaizdas, Dziga Vertovas pateikia tokį žuvusiųjų pagerbimo ritualo pavyzdį: „<...> leidžia į duobę liaudies herojų karstus (nufilmuota Astrachanėje 1918 m.), karstą užberia žemėmis (Kronštatas, 1921 m.), patrankų salvės (Petrogradas, 1920 m.), amžiną atmintį, nusiima kepurės (Maskva, 1922 m.).“²⁶ Tokia kino

²⁵ Daugiau apie filmo gamybą ir recepciją žr. Mikonis-Railienė A., Kaminskaitė-Jančorienė L., *Kinas sovietų Lietuvoje: sistema, filmai, režisieriai*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015, p. 277–281.

²⁶ Вертов Д., *Статьи. Дневники. Замыслы*, Москва, Искусство, 1965, с. 54.

mašinos konstruojama akis kuria naują masinį, pagal nutylėjimą – proletarinį, subjektą, kuris tokiu būdu sujungia fragmentus į naują vidinę tikrovės formą. Pasak Igorio Čubarovo, „tokios kino akies nemotyvuoja niekas, išskyrus socialinės tikrovės, adekvačios laisvam žmogui, rekonstrukciją“, o tai reiškia, kad Vertovas kūrė savotišką „mašininę-antropologinę utopiją“²⁷, nesuderinamą su siužetinio kino ideologija.

Kritinių erdvių kompozitų potencialą kinas išnaudoja gerokai rečiau, nes tokiems kompozitams būtinas bent dalinis atpažįstamumas. Kai Orsonas Wellesas ekranizuoja Franzo Kafkos „Procesą“ (*Le proces*, 1962), jis filmuoja keliuose miestuose – Romoje, Milane, Paryžiuje, Zagrebe. Kaip rodo Jeffrey Adamsas, tai daroma ne vien dėl vizualaus vienos ar kitos vietos parankumo, bet dėl bendros filmo strategijos – kurti ambivalentiškumą, biurokratinio pasaulio svaigulį. Viename epizode, K. judant iš vieno pastato į kitą, visų keturių miestų fragmentai jungiami taip, kad perteiktų „tolydumą, tačiau žiūrovas(-ė) visgi pastebi nedidelį neatitikimą ir šiek tiek paranda orientaciją“²⁸. Taigi architektūrinis mišrumas vizualiai steigia biurokratijos subjektą kaip esantį nuolatinės dezorientacijos būsenos. Tai iš esmės skiriasi nuo urbanistinio kompozito, kurį Vertovas kuria „Žmoguje su kino aparatu“ (*Человек с киноаппаратом*, 1929), ir nuo sudurtinių Vakarų Lioznovo „Septyniolikoje pavasario akimirklų“. Vertovas į „miesto simfoniją“ jungia Kijevą, Odesą ir Maskvą, o ši susklyausta geografijs vizualiai naikina atstumus ir kuria naujo žmogaus naujoje (kino aparato sukurtoje) erdvėje utopiją²⁹. Lioznova sukonstruoja sceną, kurioje daktaras Pleišneris paskutinį kartą

²⁷ Чубаров И., *Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда*, Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014, с. 212.

²⁸ Adams J., „Orson Welles’s *The Trial*: Film Noir and the Kafkaesque“, *College Literature* 29(3), 2002, p. 145.

²⁹ Daugiau apie tai kinematografinės geografijos konstravimo kontekste žr. Bozak N., *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*, New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2012, p. 96–102.

eina Berno gatvėmis, tokiu būdu: pirma filmuoja Meisseno gatves Rytų Vokietijoje, tada atveda Pleišnerį pasigėrėti gyvūnais Tbilisio zoologijos sode, o nuodus daktaras praryja stovėdamas priešais žymų *Art Nouveau* pastatą Rygoje³⁰. Urbanistinis kompozitas pasitarnauja kaip kruopščiai sudėliotas fonas, liudijantis veikiau kino industrijos resursus, suteiktus šiam šnipų filmui, ir KGB, tiesiogiai kontroliavusios filmo gamybą ir platinimą, galias ir jų veikimo zoną negu filmo naratyvines komplikacijas.

Erdviniais kompozitais operuoja visi trys analizuojami filmai. Visi jie vizualiais kompozitais konstruoja naują teritoriją ir ateities projektą. Anot Kevino M. F. Platto, Rygos kaip kinematografinio „užsienio“, „Vakarų“ epistemologinis neapibrėžtumas ankstyvajame pokario kine susijęs su tuo, kad ji „dvejopai apibrėžta: Latvijos erdvės ne tik teikia europietišką scenografinį filmo veiksmui, bet ir veikia kaip paribio, tapatybės užklausimo zona Sovietų Sąjungos rėmuose – tai vieta, kurioje pokariu ir vėlyvuojū sovietmečiu tapatybė buvo kompleksiška, daugiasluoksni ir niekada vienareikšmė“³¹. Analogiškai veikia ir kiti Baltijos šalių paribiai.

Latviškajame „Sugrįžime su pergale“ „saviškių“ paieškos ir kerliopa išdavystė – siužeto variklis, leidžiantis atskirti, kas yra kas ir apibrėžti naujuosius piliečius ideologiškai ir erdviškai. Tai filmas apie leitenantą Augustą Griezę, kuris, kaip ir Marytė, tampa partizanu, bet ne savo vardu, nes buvo apšmeižtas nacių ir latvio išdaviko, ir visą filmą trokšta bendros ir asmeninės pergalės, sugrąžinsiančios gerą vardą. Filmui einant į pabaigą Latvijos šaulys, grįžtantis išvaduoti Latvijos, krinta sužeistas prie pat sienos (kaip pats sako, „ant Latvijos slenksčio“), o tada jo balsui pereinant į užkadrinį (balso šal-

³⁰ Platt K. M. F., „Chooting Location: Riga“, Beumers B. (ed.), *A Companion to Russian Cinema*, Oxford: Wiley Blackwell, 2016, p. 427–451.

³¹ Platt K. M. F., Op. cit., p. 433. Plattas nemini „Sugrįžimo su pergale“ (iš tiesų Ryga jame rodoma tik dviejuose kompozitinėse atkarpos kadruose – panorama ir Operos teatras), jis pradeda nuo „Slaptos misijos“ (*Секретная миссия*, 1950, rež. Michail Romm).

tinis žinomas, bet jo santykis su regimu diegetiniu pasauliu nebe) filme sumontuojami Latvijos kino „atvirukai“ – panoraminiai laukų, pajūrio, Rygos bokštų vaizdai, prasidedantys su „slenksčio“ įvardijimu ir su jo pakartojimu, po kurio karys miršta, filmui baigiantis³². Savas pasaulis sužymimas kaip vizualių klišių – idiliškų peizažų ir turistinių vaizdų – rinkinys, vėlgi, kaip ir „Marytėje“, suponuojantis kultūriškai išorinę žiūrą, nors pagal filmo logiką ši priklauso vidiniam, paskutiniam, todėl derealizuotam „saviškio“ žvilgsniui. Taip erdviniai parametrai dar sykį komplikuojami.

Estiškasis „Gyvenimas citadelėje“ erdviškai sutvarkytas griežtai: beveik visas veiksmas vyksta profesoriaus, atsiribojusio nuo istorijos, name, aptvertame tvora (todėl ir citadelė). Tad išsiaiškinti, kas yra kas, kuris iš sūnų – nacių pakalikas, pralobęs koncentracijos stovykloje, ar į Raudonąją armiją išėjęs jaunėlis – artimesnis, tenka nuosavuose namuose ir šeimoje. Erdviniu požiūriu naratyvas organizuojamas atsivėrimo kryptimi: filmas baigiamas profesoriaus sprendimu nebetaisyti tvoros, išeiti už namų ribos, bendradarbiauti su nauja valdžia (atitinkamai pasirinkti vieną iš sūnų) ir užbaigti seną projektą – nusausti tuojau pat už namo prasidedančią pelkę, t. y. visą savojo pasaulio erdvę padaryti atvirą skirtingo lygio ko-

³² Diegetiniu pasauliu, diegetine erdve ir laiku naratologijoje vadinami erdvė ir laikas, kuriuose plėtojami pasakojimo įvykiai. Diegetinis balsas ar garsas – toks, kurio šaltinis tiesiogiai identifikuojamas diegetinėje erdvėje. Užkadrinis (*voice-over*) balsas (naratologijos terminais – ekstradiegetinis) nepriklauso diegetiniam pasauliui, dažniausiai tai aiškinamasis pasakotojo(s) balsas. Kai balso šaltinis žinomas, bet nebematomas ar dar nematomas (kamerai judant), jis vadinasi nekadriniu (*voice-off*). Analizuojamo epizodo ypatumas, kad diegetinis balsas (kurio savininką matome kadre), tęsiantis frazė ir sumontuojamas su Latvijos vaizdais, pakeičia savo statusą: dėl erdvinio kompozito atsiradimo jis iškrinta iš diegezės frazės viduryje ir virsta visą reginčios ir kontroliuojančios akies balsu. Šaulys miršta, todėl balso pobūdžio pakitimas sutampa su perėjimu iš gyvųjų į mirusiųjų pasaulį. Toks balso funkcionavimas gerokai sujaukia „atvirukų“ tikroviškumą – bendras savos teritorijos vaizdas prieinamas ne šiaip „ant Latvijos slenksčio“, bet (tik) ant gyvybės ribos. Tad ir žiūrovai, šio reginio suvokėjai, atsiduria tokioje pat problemiškoje teritorijos apžvalgos aikštelėje, ne visiškai priklausiančioje istorinei tikrovei, todėl siūlomas tikrovės vaizdas žymimas kaip vaizduotės, kintančios sąmonės vaisius.

munikacijai, nuo idėjų iki fizinio judėjimo. Filmą užbaigia regimo pasaulio ir žiūros pasikeitimas. Profesorius žvelgia pro langą sykiu į sumontuotą panoraminių vaizdų (neįmanomų pagal ankstesnį namo ir jį supančios miško erdvės santykį) seką ir beveik tiesiai į žiūrovus, pranašaudamas tautiečiams gerovę rožių soduose ir rugių laukuose. Taigi ateities vizija paremta diegetiškai nerealistiškų vaizdų, nužymintį kolektyvinių lūkesčių horizontą ir politinio projekto reginį, komplektu, kuris „pririštas“ prie individualios, įkūnytą žiūros, bet akivaizdžiai ją peržengia.

Visais šiais atvejais filmai rizikuoja naratyviniu rišlumu, įvesdami kino atvirlaiškius iš Lietuvos, Latvijos ar Estijos. Viena vertus, jie kyla iš ankstyvojo kino vaizdų žanro, iš principo suspenduojančio pasakojimą dėl vaizdo atrakciono³³. Kita vertus, naratyvumo pažeidimo vietose pratęsia dokumentinių kino travelogų (Sarkisova), siūlančių simbolinį, nacionalinį, konfesinį, etnografinį ir kitokį, teritorijos žymėjimą ir jos suvokimo tradiciją. Būdami naratyvinio kino pavyzdžiai ir jo pažeidimo vietose operuodami iš esmės turistiniu skopiniu režimu (šie vaizdai siūlo gryną gamtos ir urbanistinių landšaftą, visiškai išvalytą nuo gyventojų), filmai sukomplikuoja įsiuvą (*suture*), esmišką identifikavimuisi su naratyvinio kino reginiu ir jo siūloma pasaulio tvarka³⁴. Įsiuva – tai neatsiejamas pajungimo naratyvinio kino ideologijai mechanizmas, žiūrovus ir žiūroves „įrašantis“ į reginį, užtikrinantis identifikavimąsi su juo. Ideologijos tyrimams kine svarbiausia, kad dėl įsiuvos (interpeliacijos formos) subjektas tampa taip konstruojamo diskurso efektu.

Čia analizuojamų filmų atveju skopinių režimų perjungimą erdviuose kompozituose iš dalies kompensuoja diegetinio balso perė-

³³ Gunning T., „The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde“, Elsaesser Th., Barker A. (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI Publishing, 1990, p. 56–62.

³⁴ Heath S., „On Suture“, Heath S., *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 76–112; Silverman K., *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 194–236.

jimas į nediegetinį, užkadrinį, tačiau jie sudaro vietas, kuriančias iš esmės oksimoroninę identifikaciją: ir įrašančią į išmokstamą pasaulį (socializuojantį jame), ir išlūžtantį iš jo dėl sutrikusios įsiuvsos. Tai nereiškia kritinio santykio ar nelojalumo, veikiau rodo bendros schemos adaptavimo prie naujų teritorijų įtampas vietas, trikdančias iš jų kylančio naujo subjekto gamybą.

Išvados: kompozitorių teritorializavimas

Diskurso netolydumai sovietmečio studijose paprastai nusipelno dėmesio, kai analizuojamas vėlyvasis laikotarpis ir būdai brėžti autonomijos zonas, steigti kompromisinį subjekto savarankiškumą. Įtakingiausias šio tipo tekstas – Alexei'aus Yurchako knyga „Viskas buvo amžiams, kol netapo kitaip“. Ši knyga vėlyvojo sovietmečio žmonių laikysenų ir jų gaminamo diskurso santykį su oficialiuoju diskursu aprašo erdviniais terminais. Vėlyvojo sovietmečio kultūrą Yuchakas vadina deteritorializuota: ne opozicine, o pasislinkusia oficialios kultūros atžvilgiu, atsitraukusia nuo jos, nepažeidžiant bendros sistemos, ir steigiančia ambivalentišką subjektą, galintį būti ir jos viduje, ir anapus (tokį būvį Yurchakas vadina *внеаходимость*)³⁵. Dalia Satkauskytė, aptardama Vlodo Šimkaus poetinę laikyseną, solidarizuoja su juo ir kalba apie poeto „buvimą ir sistemoje, ir už jos ribų“. Toks būvis reiškia, kad jis „su sovietiniu diskursu dalijasi arba bendromis struktūromis, arba bendromis figūromis“, bet tai, autorės teigimu, nėra neutrali laikysena, nes visgi Šimkus „prisidėjo ir prie nepasitikėjimo oficialiu „tiesos režimu“³⁶.

³⁵ Yurchak A., *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton: Princeton University Press, 2005, p. 126–157. Taip pat žr. Platt K. M. F., Nathans B., „Socialist in Form, Indeterminate in Content: The Ins and Outs of Late Soviet Culture“, *Ab Imperio* 2, 2011, p. 301–324.

³⁶ Satkauskytė D., „Socrealizmo dekonstrukcija jo paties priemonėmis, arba mimetinės rezistencijos klausimu“, *Tarp estetikos ir politikos. Lietuvių literatūra sovietmečiu*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2015, p. 368.

Iš esmės visi šie autoriai kalba apie diskursinio lojalumo formas ir subjekto pozicijų variacijas oficialios kultūros rėmuose; tai, kas „sveriama“, – nuokrypio laipsnis, trukmė, sankcijos. Kaip buvo parodyta, oficialus kino propagandos diskursas taip pat nėra monolitiškas, svyruoja, sutrinka. Ir šie sutrikimai, viena vertus, turi erdvinis parametrus (erdviniai kompozitai), o, kita vertus, jų prasminius efektus taip pat galima aptarti erdviniais terminais. Tik šiuo atveju vyksta ne distancijos ar autonomijos, aprašomos deterritorializacijos terminais, formavimas, o pirminis diskurso teritorializavimas, keliamas į naują erdvę, suprantamas keleriopai. Pirma, tai reiškia oficialios mitologijos įvietinimą (vardai, kalba, tautiniai ritualai, kylantys iš romantinio nacionalizmo, kraštovaizdis ir pan.). Antra, vizualios tvarkos rikiavimą tokiu būdu, kad vizualūs ekscesai, skopinio režimo perjungimas erdvių kompozitų atkarpose suvokiami kaip neproblemiški, tinkama vizualios ir naratyvinės tvarkos dalis. Nepaisant skirtingos platinimo, kartais itin riboto, istorijos, visi filmai atitiko normą, o kritikos objektu buvo arba siužeto spragos, arba etnografinis naivumas. Trečia, tokio teritorializuojančio diskurso subjektas nėra bent kiek oponuojantis – tai, ką matome erdviuose kompozituose, yra subjekto formavimo laboratorija, kurioje paliktos konstravimo proceso siūlės, kone tiesiogine prasme: įsiuva vyksta per skopinių režimų skirtumų įveikimą, nebūtinai iki galo sklandžiai. Tačiau, kaip kad „Marytės“ ar „Citadelės“ atveju, kompozitai naudojami taip pat filmų finale, demonstruojant tinkamą tinkamo subjekto įsteigimą, tad ir naratyvinių propagandinių tikslų išsipildymą.

Tokio tipo ideologijos teritorializavimo (sėkmingo pajungimo, interpeliacijos) analizei praverstų institucinis dėmuo, aptariantis centro ir vietinių institucijų bendradarbiavimą ir asmenines dalyvių (nuo techninio personalo iki aktorių ir dublerių) strategijas bei motyvacijas. Tai leistų kalbėti ne tik apie naratyvo struktūros santykį su dominuojančiu diskursu, bet ir suprasti, kiek problemiškos ar tolydžios buvo diskurso įsigalėjimą aprūpinančios praktikos ir savivoka. Ko

gero, tai nebeįmanoma individualių laikysenų lygmeniu ir dėl dokumentacijos stygiaus gana sudėtinga instituciniu. Tačiau naratyvinės analizės rėmuose galima teigti, kad stalininės kino propagandos atveju erdviniai kompozitai buvo ne oponavimo forma ar jos kontrabandinė liekana, o naratyvinio ir vizualaus elementoriaus, įvedančio į politinį režimą ir jo kuriamas mitologijas, pertvarkymo ir pritaikymo rezultatas, šiai skopinei ir politinei tvarkai priimtinas. Tad kai kompozitines erdves gamina hegemonijos centras, jos arba brėžia šios utopinių matmenį, arba žymi negrėsmingą hegemonijos nestabilumą steigimosi pradžioje.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Adams J., „Orson Welles’s *The Trial*: Film Noir and the Kafkaesque“, *College Literature* 29(3), 2002, p. 140–157.

Attwood L. (ed.), *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, London: Pandora Press, 1993.

Bartas R. [Roland Barthes], *Teksto malonumas*, vertė Galina Baužytė-Čepinskienė, Vilnius: Vaga, 1991.

Baudry J.-L., „Ideological Effect of the Basic Cinematographic Apparatus“, Rosen Ph. (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 286–298.

Belodubrovskaya M., *Not According to Plan: Filmmaking under Stalin*, New York: Cornell University Press, 2017.

Belodubrovskaya M., „Plotlessness: Soviet Cinema, Socialist Realism, and Non-classical Storytelling“, *Film History* 29(3), 2017, p. 169–192.

Bhabha H. K., „Apie mimikriją ir žmogų: kolonijinio diskurso dvilypumas“, *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams. II dalis*, Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 387–397.

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

Bozak N., *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*, New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2012.

Doan M. A., „Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing“, Weis E., Belton J. (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 54–62.

Foucault M., „On Other Spaces“, *Diacritics* 16(1), 1986, p. 22–27.

Foucault M., „Politics and the Study of Discourse“, Foucault M., *Studies in Governmentality*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991, p. 53–72.

Gunning T., „The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde“, Elsaesser Th., Barker A. (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI Publishing, 1990, p. 56–62.

Heath S., „On Suture“, Heath S., *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 76–112.

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

Jolly M., „Composite Propaganda Photographs during the First World War“, *History of Photography* 27(2), 2003, p. 154–165.

Kaganovsky L., Salazkina M., *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2014.

Lawton A. (ed.), *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, London, New York: Routledge, 1992.

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

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

Miller J., *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*, London: I. B. Tauris, 2010.

Norris S. M., Torlone Z. M. (eds.), *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2008.

Pipinytė Ž., *Marytė*, Modernaus meno centras, Kultūros istorija, <<http://www.mmcentras.lt/maryte/78993>>, 2018-03-22.

Platt K. M. F., „Chooting Location: Riga“, Beumers B. (ed.), *A Companion to Russian Cinema*, Oxford: Wiley Blackwell, 2016, p. 427–451.

Platt K. M. F., Nathans B., „Socialist in Form, Indeterminate in Content: The Ins and Outs of Late Soviet Culture“, *Ab Imperio* 2, 2011, p. 301–324.

Sarkisova O., *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*, I. B. Tauris, 2017.

Satkauskytė D., „Socrealizmo dekonstrukcija jo paties priemonėmis, arba mimentinės rezistencijos klausimu“, *Tarp estetikos ir politikos. Lietuvių literatūra sovietmečiu*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2015, p. 343–368.

Silverman K., *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 194–236.

Soja E. W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Oxford: Blackwell, 1996.

Taylor R., *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, London, New York: I. B. Tauris, 2006.

Taylor R., *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929*, Cambridge, London: Cambridge University Press, 1979.

Taylor R., Christie I. (eds.), *Inside the Film Factory: New approaches to Russian and Soviet cinema*, London, New York: Routledge, 1991.

Wolfe Ch., „Historicising the “Voice of God”: The Place of Vocal Narration in Classical Documentary“, *Film History* 9(2), 1997, p. 149–167.

Арлаускайте Н., «Пройдемте, товарищи, быстрее!»: режимы визуальности для блокадной повседневности“, *Новое литературное обозрение* 1(137), 2016, с. 153–171.

Булгакова О., „Советское кино в поисках общей модели“, Гюнтер Х., Добренко Е. (сост.), *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург: Академический проект, 2000, с. 146–165.

Булгакова О., *Фабрика жестов*, Москва: Новое литературное обозрение, 2005.

Вергов Д., *Статьи. Дневники. Замыслы*, Москва, Искусство, 1965.

Добренко Е., *Политэкономия соцреализма*, Москва: Новое литературное обозрение, 2007.

Кино на войне. Документы и свидетельства, Москва: Материк, 2005.

Кларк К., „Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х годов“, *Новое литературное обозрение* 95, 2009, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/kk8.html>>, 2018-03-28.

Марголит Е., *Живые и мертвые: заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов*, Санкт-Петербург: Сеанс, 2012.

Советские художественные фильмы. Т. 2. Звуковые фильмы (1930–1957 гг.). Аннотированный каталог, Москва: Искусство, 1961.

Чубаров И., *Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда*, Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014.

SUMMARY

AN IMPERFECT TOTALITY: SOME NOTES ON SPACIAL COMPOSITES AND FILM PROPAGANDA

The article asks how coherent a narrative ideology really is and how total is the control of narrative in film propaganda developed for the Baltic States in the immediate aftermath of WWII. In 1947, three films for the newly occupied Baltic countries were produced by Lenfilm and Mosfilm in cooperation with the local studios: *Marytė* (directed by Vera Stroyeva) for Lithuania, *Life in a Citadel* (*Elu tsitadellis*, directed

by Herbert Rappaport) for Estonia and *Homeward with Victory* (*Mājup ar uzvaru*, directed by Aleksandr Ivanov) for Latvia. These films served as an introduction of the Soviet visual regime to the new territories and trained new citizens to learn its political optics.

The narrative ideology of all three films aims both at creating a thematic consistency and establishing a continuity of time and space usual for this kind of cinema wherever it is produced. However, a certain kind of narrative rupture appears in each of them – here they are called *spatial composites*. Typically, spatial composites are a vehicle for the utopian thinking when used as a tool in films produced by the power and a point of subversion when produced by the counterculture. The article argues that narrative film propaganda survives this kind of rupture, harmless for the work of ideology. However, it marks a relative instability of hegemony while it's in its initial stage.