

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Giedrė Beinoriūtė

**VAIKŲ VAIZDAVIMAS KINE:
REŽISŪRINIS ASPEKTAS**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Kinas (P05)

Vilnius, 2018

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2014–2018 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje

Tiriamąjį darbo vadovė:

Prof. dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, filologija 04H)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Teatro ir kino krypties gynimo taryboje

Taryba tiriamajam darbui ginti:

Pirmininkė:

Prof. Janina Lapinskaitė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, kinas P05)

Nariai:

Prof. Krzysztof Zanussi (Katovicų Silezijos universitetas, kinas)

Prof. Vytautas Anužis (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, teatras P04)

Prof. dr. Ramunė Marcinkevičiūtė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, teatrologija)

Doc. dr. Nerijus Milerius (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filosofija 01H).

Recenzentė:

Doc. dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, istorija 05H)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis bus ginama viešame Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Teatro ir kino krypties gynimo tarybos posėdyje, kuris įvyks 2018 m. gruodžio 5 d. 10 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Vargonų salėje.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva.

Tel. (+370-5) 261 26 91, faks. (+370-5) 212 69 82

Meno doktorantūros projekto tiriamąją dalį galima peržiūrėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekoje.

ĮVADAS

Tyrimo objektas

Šio darbo tyrimų ašis – vaikų vaizdavimas šiuolaikiniame lietuvių kine: vaikų įvaizdžiai, režisierių pasirinktos įvaizdžių kūrimo strategijos ir su tuo susiję etiniai klausimai bei recepcijos problemos. Pasitelkiant vaikų vaizdavimą nagrinėjama ir dabartinių laikų vaikystės samprata. Darbe tiriami 2001–2017 m. sukurti lietuviški dokumentiniai ir vaidybiniai filmai, kuriuose veikia vaikai. Filmai parinkti atsižvelgiant į jų potencialą aktualizuoti su vaikų vaizdavimu susijusias problemas. Pagrindinė tyrimo medžiaga – filmai, jų recepcija ir interviu su filmų kūrėjais.

Temos aktualumas ir problematika

Lietuvos kino tradicijoje vaiko paveikslas visuomet užėmė svarbią vietą. 1960 m. sukurtas novelių filmas „Gyvieji didvyriai“, kuriame skirtingais vaikų likimais prabylama apie įvairias Lietuvos epochas, žymi naujos režisierių kartos atėjimą į nacionalinį kiną. Su šiame filme debiutavusio A. Žebriūno vėliau sukurtais „vaikiškais“ filmais siejamas lietuvių poetinės kino mokyklos suklestėjimas, kai kiekvieną dešimtmetį ženklino bent vienas ar keli ryškūs filmai, vaizduojantys jaunus herojus. Ne išimtis ir šiuolaikinis kinas – atskleidami socialines, egzistencines, istorines temas, lietuvių autoriai pasitelkia vaikus.

Vis dėlto kinotyros darbų apie vaikų vaizdavimą Lietuvos kine praktiškai nėra. Vienintelė rimtesnė studija, susijusi su vaikais ir lietuvišku kinu, yra Anos Mikonis straipsnis „Poezija, mitologija ir ideologija. Vaiko įvaizdis Arūno Žebriūno kūryboje“, išspausdintas Lenkijos mokslų akademijos meno instituto žurnale *Kwartalnik Filmowy* 2013 metų pavasario numeryje, skirtame vaikams ir kinui. 2007 m. Skirmantas Valiulis yra parašęs nedidelę apžvalgą „Kinas vaikams ir jaunimui“ moksleiviams skirtam leidiniui *Trumpa Lietuvos kino istorija*. Ir tai, ko gero, viskas. Peržvelgiant pasaulinę literatūrą, analizuojančią vaiko vaizdavimo ekrane problematiką, taip pat randame apgailestavimą, kad akademinėje terpėje šiam klausimui vis dar skiriama per mažai dėmesio. Taigi ir pasauliniame kontekste šis tyrimas yra gana naujas.

Šiame teoriniame darbe nagrinėjamos dvi pagrindinės problemos – *etiniai klausimai*, susiję su vaikų vaizdavimu kine, ir vaikams priskiriami *įvaizdžiai* lietuvių režisierių filmuose.

Etiniai klausimai vaizdų kultūroje vertintini kaip esminiai ir keliantys svarbias problemas, visų pirma, dokumentiniame kine. Pasak dokumentikos teoretiko Billo Nicholso, tai lėmė faktas, kad centrinė dokumentinio kino ašis yra kitų reprezentavimas. Kino kūrėjas prisiima atsakomybę už kitą, jo vaizdavimą ir reprezentavimą. Klausimą apie etiką Nicholsas perkelia į santykių su kitais

įvardijimą: „Ką mes darome su žmonėmis, kai kuriame dokumentinį filmą?“¹ Vaidybiniame kine liepiame jiems daryti tai, ko mes norime; o dokumentiniame kine tai nėra taip paprasta. Tačiau ir vaidybinio kino režisieriams tenka spręsti etines problemas. Dažniausiai jos iškyla filmuojant *gyvūnus*, „*laukinius*“ (angl. *savage*) ir *vaikus*. Šioje etinės rizikos grupėje vaikai užima reikšmingą vietą. Etiniai klausimai darbe aptariami pasitelkiant A. Stonio, O. Burajos kūrinius.

Antroji tyrimo problema – vaikams priskiriami *įvaizdžiai*. Pirmieji vaikų įvaizdžiai lietuvių kine atsirado laikotarpiu, kai, pasak kintotyryninkės A. Mikonis-Railienės, „ne tik kinas, bet ir vaikystė buvo ideologiškai reguliuojama“². Vaikas sovietmečiu buvo traktuojamas kaip „plastinė medžiaga, galinti pagelbėti formuojant *naują sovietinį žmogų*“³. Sovietinė vaiko traktuotė vaiko ir suaugusiojo galios santykio aspektu nedaug skyrėsi nuo Vakaruose vyravusios J. Piaget kognityvinės raidos teorijos, kuri „vaizduoja vaiką kaip neišbaigtą kūrinį, judantį per tam tikras biologškai apibrėžtas kognityvinės raidos stadijas link suaugusiojo kompetencijos“⁴. Filosofas Garethas B. Matthews tai vadina „deficitine“ vaikystės koncepcija. Pagal ją, vaiko prigimtis pirmiausiai suvokiama kaip trūkumų konfiguracija – trūksta gebėjimų, kuriuos paprastai turi suaugusieji. Vaiko kaip nepriklausomo individo sąvokos atsiradimas socialiniame ir politiniame lauke beveik sutampa su Lietuvos Nepriklausomybės atkūrimo metais. 1989 m. pasirašyta Jungtinių Tautų Vaiko teisių konvencija (Lietuvoje ratifikuota 1995 m.) suteikia vaikams žmogaus teises ir pripažįsta juos autonomiškais individais. Vis dėlto šis žingsnis buvo daugiau teorinis, o praktinis šios konvencijos įgyvendinimas Lietuvoje dar tebevyksta. Lietuvos Respublikos Seimas tik 2017 m. įstatymu uždraudė visų formų smurtą prieš vaikus, įskaitant ir fizinių bausmių taikymą. Įstatymas buvo priimtas skubos tvarka po tragedijos, kai Kėdainių rajone mirė motinos sugyventinio sumuštas ketverių metų berniukas. Tai įvyko praėjus dvidešimt dvejiems metams po Vaiko teisių konvencijos ratifikavimo Lietuvoje. Taigi, požiūris į vaiką kaip individą Lietuvoje vis dar yra pereinamojoje stadijoje.

Kinas, kaip meno rūšis, pasiekiantis dideles žmonių auditorijas, viena vertus, reflektuoja visuomenėje vykstančius procesus ir vyraujančias nuostatas, kita vertus, prisideda prie tokių nuostatų formavimo. Todėl, siekiant geriau suprasti vaiko padėtį visuomenėje, svarbu patyrinti, ką veikia vaikai šiuolaikiniame lietuvių kine, kokie jų įvaizdžiai ir kaip jie konstruojami, kokia jiems priskiriama veikla.

¹ Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 5–6.

² Mikonis-Railiene, Anna. Poezja, mitologija i ideologia. *Obraz dziecka w tworczości filmowej Arūnasa Žebriūnasa*. 12. *Kwartalnik filmowy*, 2013, Nr. 81, Temat: Dziecko i film, p. 160.

³ Zob. szerzej: M. Geller. *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*. Paryż: Instytut Literacki, 1988, s. 24–31. Cituojama iš: Mikonis-Railiene, Anna. Poezja, mitologija i ideologia. *Obraz dziecka w tworczości filmowej Arūnasa Žebriūnasa*. 12. *Kwartalnik filmowy*, 2013, Temat: Dziecko i film, Nr 81, p. 160.

⁴ Kabašinskaitė, Dalė. Vaikystės sociologija, vaikų teisės ir vaikų politika. *Filosofija, sociologija*, 2002, Nr. 3, p. 43.

Darbo tikslai ir uždaviniai

Pagrindinis šio darbo tikslas – analizuojant konkrečius XXI a. pradžios lietuviškus filmus su vaikais, išskirti ir aktualizuoti vaikų vaizdavimo kine problemas, iširti ir įvertinti kine ir recepcijoje atsispindinčias nuostatas vaikų atžvilgiu, taip pat kontekstualizuoti savo kūrybą, susijusią su vaikais.

1. Analizuojant A. Stonio filmo „Viena“ turinį, kūrybos procesą ir recepciją, siekiama aktualizuoti etikos problemas, kylančias filmuojant vaikus dokumentiniame kine. Iškeliama užduotis parodyti galimą vaiko-herojaus įtaką meniniams režisieriaus sprendimams, filmo turiniui ir recepcijai.
2. Pasitelkiant O. Burajos filmo „Liza, namo!“ ir jo recepcijos analizę, siekiama išryškinti su filmo hibridiškumu susijusias problemas.
3. Įvertinant vaikų atliekamas funkcijas keturiuose 2013–2017 m. sukurtuose lietuviškuose vaidybiniuose filmuose, keliama užduotis tipologizuoti vaikų įvaizdžius; kartu siekiama išskirti *romantiško* vaiko ir *žinančio* vaiko sampratą atitinkančių filmų esminius bruožus.
4. Remiantis A. Matelio filmo „Prieš parsikrendant į Žemę“ analize, siekiama iširti ir įvertinti režisieriaus pasirinkimus atskleidžiant kontroversišką temą – onkologinėmis ligomis sergančių vaikų gyvenimą.
5. Pateikiant savireflektyvią savo filmo *Pokalbiai rimtomis temomis* kūrybos proceso analizę, siekiama parodyti autentiškos vaiko patirties perteikimo per kalbą bandymą, atskleisti tokio bandymo įtaką kino formai ir meniniams sprendimams. Kartu atlikus filmo recepcijos analizę, keliama užduotis įvardyti su filmo vertinimu susijusias problemas ir galimas jų priežastis.

Tyrimo metodas

Pagrindinė šio tiriamojo darbo metodologinė prieiga yra konkrečių filmų studija taikant lyginamąją analizę, filmų turinio ir kūrybos proceso analizę, interviu metodus, dekonstrukcinę prieigą bei recepcijos teorijas. Specifiniai dokumentinio kino aspektai aptariami remiantis Billo Nicholso dokumentikos teorija. Analizuojant vaikų įvaizdžius ir požiūrį į vaikus naudojamosi sociologų pateikiamomis vaikų vaidmenų apibrėžtimis, taip pat filosofo Garetho B. Matthews požiūrio į vaikus paradigma.

Ginamieji teiginiai

1. Etiniu požiūriu vaikų vaizdavimas dokumentiniame kine yra kompleksiškas procesas, galintis turėti įtakos tiek meniniams režisieriaus sprendimams, tiek filmo turiniui ir recepcijai.
2. Autentišką vaiko reprezentaciją galima laikyti etine kategorija.
3. Vaikų įvaizdžiai šiuolaikiniuose lietuviškuose vaidybiniuose filmuose varijuoja tarp *romantiškos* ir *žinančios* vaikystės sampratų.

4. Vaikus vaizduojančių filmų recepcija dažnai yra prieštaringa ir kelia kūrėjo etikos klausimus. Recepcijoje taip pat atsispindi visuomenėje vyraujančios nuostatos apie vaikus.
5. Herojaus – kalbančio vaiko – pasirinkimas gali būti vienas iš būdų autentiškam vaiko pasauliui atskleisti.

Šaltinių ir literatūros apžvalga

Paskutiniuoju XX a. dešimtmėčiu ir pirmaisiais XXI a. dešimtmėčiais pastebimas tyrėjų susidomėjimas vaikų vaizdavimo kine problemomis. Rašant šio tyrimo tekstą pasinaudota kelių krypčių literatūra. Vaikų vaizdavimo kine problemos aktualizuotos pasitelkiant šiai temai skirtus darbus. Ypač paranki yra Glazgo universiteto profesorės Karen Lury monografija „Vaikas kine: ašaros, baimės ir pasakos“ (*The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales*, 2010). Autorė kelia klausimą, kodėl vaiko figūra daro tokį reikšmingą poveikį vizualiniams ir naratyviniams aspektams kine. Jos suformuluota mintis, kad vaikai filmuose dažnai ne-reprezentuoja savęs, o naudojami kaip tuščias ekranas suaugusiųjų problemoms išreikšti, praverstė analizuojant vaikų įvaizdžius lietuviškuose filmuose. Sasekso universiteto profesorės Vicky Lebeau knyga „Vaikystė ir kinas“ (*Childhood and Cinema*, 2010), nagrinėjanti vaiko vaidmenį kine įkūnijant nerimą ir šiuolaikinio gyvenimo troškimus, padėjo išgryninti tyrimo objektą ir metodologines prieigas. JAV menotyros mokslų daktarės Anne Higonnet knygoje „Nekaltumo atvaizdai: Idealių vaikystės istorija ir krizė“ (*Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, 1998) suformuluotos romantiškos ir žinančios vaikystės sampratos tapo atspirties tašku tipologizuojant vaikų įvaizdžius.

Greta vaikų vaizdavimui skirtos literatūros tyrime remiamasi kino teoretikų veikalais. Paminėtini filmų turinio ir formos analizei svarbūs Belos Balasz, Michailo Jampolskio tekstai. Kalbant apie specifinius dokumentinio kino aspektus, ypač naudinga Billo Nicholso dokumentikos teorija.

Plačiau suprasti tyrimo lauką padėjo sociologų įžvalgos apie besikeičiančią vaiko padėtį visuomenėje (Dalės Kabašinskaitės straipsnis) ir filosofo Garetho B. Matthews darbai, kuriuose jis svarsto apie vaikystės fenomeną, vaiko ir suaugusiojo santykį, vaiko vietą sociume iš filosofo perspektyvos.

Pagrindinis šio tiriamojo darbo šaltinis – XXI a. pradžios lietuvių autorių filmai, kuriuose vaizduojami vaikai. Analizuojamos keturios dokumentinės ir keturios vaidybinės juostos. Dėl žanro specifikos atsisakyta tik vaikų auditorijai skirtų filmų, kuriuos tiriant reikalinga kita prieiga. Apsiribota ryškiausiais, didesnio atgarsio sulaukusiais darbais arba tais, kurie padeda išryškinti su vaikų vaizdavimu susijusias problemas.

Kitas svarbus šaltinis – specialiai šiam darbui parengti interviu su filmų autoriais (daugiausia – režisieriais, vienu atveju – operatore), jų pasisakymai spaudoje, TV ir radijuje, susitikimuose su žiūrovais. Filmų kūrėjų mintys svarbios

analizuojant kūrybos procesą, metodus, taip pat stengiantis išgryninti bei suvokti autorių požiūrį į vaikus.

Tiriant filmų recepciją pasitelkti kritiniai straipsniai apie filmus, pasirodę kultūrinėje Lietuvos bei užsienio spaudoje, taip pat spaudoje užfiksuoti žiūrovų atsiliepimai, pranešimai spaudai apie filmų pasiekimus ir kiti filmų gyvenimą po jų sukūrimo liudijantys šaltiniai.

Darbo struktūra

Tiriamąjį darbą sudaro įvadas, penki skyriai, išvados, literatūros ir šaltinių sąrašas.

I. DOKUMENTINIS KINAS IR ETIKA:

A. STONIO „VIENA“

Šio skyriaus atspirties tašku tampa Stonio filmo aprašymas, kuriame teigiama, kad dokumentinė juosta „Viena“ „atvedė režisierių prie etinės problemos“. Skyriuje atskleidžiamas etinių klausimų, kylančių filmuojant vaikus, įtakos turiniui ir formai aspektas, taip pat analizuojama prieštaringa filmo recepcija Lietuvoje bei užsienyje.

1.1. Filmų siužetas, sukūrimo aplinkybės ir socialumo problema

Nespalvotame dokumentiniame filme „Viena“ šešerių mergaitė Sigita važiuoja į kalėjimą aplankyti kalinčios motinos ir grįžta ją aplankiusi. Filmą idėjai pradžią davė režisieriaus tėvo aktorius Česlovas Stonio įkurtos socialinės organizacijos „Auka“, padedančios kalinčioms motinoms susitikti su savo vaikais, vykdoma veikla. Nors A. Stonys savo filme lieka ištikimas poetinės dokumentikos stilistikai, jis prisipažįsta, kad šį filmą kūrė visiškai kitaip negu ankstesnius.

1.2. Herojų (ne)atranka

Pirmieji kironiško filmo kūrimo bruožai atsiskleidžia paruošiamajame etape, kai režisierius atsisako rinktis vaikus filmui ir sakosi nusprendęs filmuoti „nepaisant to, koks bebūtų vaikas, kaip jisai reaguotų“. Tiksliai parinkti aktorius vaidybiniam arba herojus dokumentiniam filmui laikoma viena svarbiausių režisieriaus darbo funkcijų. Atsisakymas juostoje „Viena“ daryti herojų atranką aiškintinas dvejopai. Viena vertus, tai – etinis motyvas, Stoniui tiesiog moraliai nepriimtina rinktis „geriausią“ herojų, nes taip tektų lyginti ne vieną filmo dėmenį su kitu, bet vieną vaiką su kitu. Kita vertus, režisierius teigia, kad „bet koks vaikas jam bus tinkamas“. Tai sietina su nuostata, kad bet kurio į kalėjimą aplankyti mamos vežamo vaiko veide bus įrašyta tai, ką režisierius nori pasakyti.

1.3. Veidas kaip reikšmė

Iš dvidešimt šešių kadru šiame filme beveik trečdalį sudaro stambūs arba labai stambūs mergaitės portretai. Juostoje nė vieno kito žmogaus veidas nerodomas stambiu planu.

Ypatingas dėmesys veidui kine stebimas nuo šio meno atsiradimo. Vienas įtakingiausių poetinės dokumentikos kino pavyzdžių, kurio pagrindinis objektas – vaiko veidas, yra latvių režisieriaus Herco Franko filmas „Dešimt minučių vyresnis“ („Par desmit minutem vecaks“, 1978). Visa filmo dramaturgija paremta berniuko, žiūrinčio lėlių teatro spektaklį, veido išraiškos ir emocijų kaita. Kurdamas filmą Stonys domisi ne veido psichologija, bet egzistencija. Jo kūrinyje ryški nuostata, kad veide, akyse įrašytą informaciją galima perskaityti. Ji nesiejama su veido išraiškomis ir mimika. Veidą kaip savaiminę reikšmę, „reikšmę be konteksto“ apmąsto etikos filosofas Emanuelis Levinas. Remdamas mergaitės Sigitos portretais, Stonys atsaisako konteksto, personažo psichologijos ir iš karto kuria etinį santykį su vaiko veidu. Veidas ne tik yra reikšmė, kurią galima skaityti, jis įpareigoja esantįjį akistatoje su juo.

1.4. Etinės problemos sprendimas

Kurdamas filmą Stonys nusprendžia pasižiūrėti, ar skiriasi mergaitės elgesys, veido išraiška, kai automobilyje yra filmavimo grupė su kamera ir kai nėra. Tuo tikslu jis pakabina slaptają kamerą automobilio priekyje ir nukreipia ją į filmo heroję. Filmavimo metu jokio skirtumo užfiksuoti nepavyksta – mergaitė abiem atvejais vienoda. Vis dėlto kontrolinė medžiaga tampa filmo dalimi. Žiūrėdamas filmuotą medžiagą Stonys susiduria su etine problema, pasijunta „parazituojančiomis“ mergaitės ir jos mamos gyvenimus. Ieškodamas atsakymų į etinius klausimus, režisierius nusprendžia atskleisti filmavimo procesą žiūrovui ir į filmą įterpia slaptosios kameros medžiagą. Taip etinės problemos sprendimas nulemia meninę formą bei turinį.

1.5. Etika, filmo turinys ir meninė forma

Slaptosios kameros nufilmuotuose intarpuose iš pradžių rodoma, kaip ruošiamas kadras, vėliau – kaip koreguojama kadro kompozicija ir apšvietimas mergeitei sėdint automobilyje. Pirmoje filmo pusėje šie intarpai gana reti, vėliau slaptosios kameros kadru daugėja. Sigitai įžengus į kalėjimą, slaptoji ir „oficialioji“ kameros sukeičiamos vietomis: mergeitės ir motinos susitikimas – kulminacinis kelionės ir filmo momentas – perteikiamas tik „prastąja“ kamera. Stonio teigimu, naudojama slaptosios kameros medžiaga jis norėjęs priminti žiūrovams apie filmavimo grupės egzistavimą. Juosta „Viena“ žiūrovų ir kūrėjų įsisąmoninimo principais siejasi su 1932 m. Luiso Bunuelio sukurtu filmu „Šalis be duonos“ („Land without Bread“ (Las Hurdes)), kurio autorius, į dokumentinį kiną įtraukdamas pastatytinius kadrus, žiūrovams pateikia tradicinių („laukinių“) žmonių vaizdavimui

būdingų formų kritiką. Po Stonio permąstyti tradicines tikrovės vaizdavimo formas lietuvių kine žiūrovus skatino Oksana Buraja filme „Išpažintis“ (2008).

1.6. Filmų recepcijos problemos

Skyriuje analizuojamos trys recenzijos, pasirodžiusios po filmo premjeros svarbiausiuose apie kiną rašančiuose to meto Lietuvos leidiniuose, taip pat pasitelktos trys publikacijos užsienio leidiniuose.

Kaip pirmąją problemą Lietuvos kritikės įvardijo režisieriaus prieš premjerą pasakytą įžangą, kurioje jis pristatė tėvo įkurtos organizacijos „Auka“ veiklą, detalai nupasakojo problemas, su kuriomis susiduria kalinčių motinų vaikai. Kritikių manymu, poetine forma sukurtas filmas neatitiko režisieriaus įžangos padiktuotų lūkesčių išvysti socialiai angažuotą kūrinį. Kitas svarbus filmo recepcijos aspektas – slaptosios kameros intarpai: užuot sprendę etikos problemas, jie jas sukuria. Savireflektyvi tokios filmo formos pusė lieka nesuprasta – arba į ją visai nereaguojama, arba ji įvardijama kaip atsiribojimo efektas, pajvairinantis filmo formą, arba paaštrina etines problemas, o režisierius kaltinamas neetišku elgesiu. Dar vienas svarbus dalykas „Vienos“ lietuviškoje recepcijoje – tai recenzijų autorių laikysena filmo herojės atžvilgiu. Straipsniuose jos vieningai atstovauja mergeitei, jaučiama simpatija, empatija, globėjiškumas, dažnai – atviras noras apginti vaiką nuo režisieriaus. Gali būti, kad tai nulėmė Stonio filme rodomas mergeitės veidas, kuriam, kaip ir bet kurio kito žmogaus veidui, pasak Levino, „aš galiu padaryti viską ir viską privalau“⁵.

Užsienio kino vertintojų atsiliepimai apie filmą „Viena“ nuo lietuviškųjų skiriasi visų pirma tuo, kad filmas analizuojamas ne socialinio, o poetinio dokumentinio kino kontekste. Užsienietiškos „Vienos“ recenzijose pirmiausia atkreipiamas dėmesys į tai, kad režisierius nepateikia jokios informacijos, nes ji nesvarbi. Pastebima savireflektyvi filmo pusė ir mergeitės veidas, kuris laikomas šio filmo esme. Išskirtinė rusų autorės Viktorijos Belopolskajos fenomenologinė prieiga. Ji Stonio filmą analizuoja per *lytėjimo* juslės prizmę. Jusliškumas ir kūniškumas padeda aptariant paskutinį „Vienos“ kadru – medį su paukščiais. Belopolskaja atkreipia dėmesį į medžio virpėjimą, likusį kadre nuskridus paukščiams. Pasak kritikės, ši medžio metafora leidžia *kūniškai* patirti vaiko vienatvę.

⁵ Levinas, Emmanuel. *Etika ir begalybė: pokalbiai su Philippe'u Nemo*. Vilnius: Baltos lankos, 1994, p. 89.

II. REPRESENTACIJA IR ETIKA: VAIKAS HIBRIDINIAME O. BURAJOS FILME „LIZA, NAMO!“

Šiame tiriamojo darbo skyriuje analizuojami su filmo hibridiškumu susiję etiniai vaiko reprezentacijos aspektai O. Burajos juostoje „Liza, namo!“ (2012).

2.1. Prieštaringi recepcijos bruožai

2012 m. režisierės O. Burajos sukurtas filmas „Liza, namo!“ pasakoja apie aštuonmetę mergaitę Liza, vis bėgančią iš namų, kuriuose jos mama nuolat linksminasi su savo draugužiais. Filmas sulaukė pripažinimo užsienyje ir Lietuvoje, plačiai buvo pristatytas ir spaudoje. Po premjeros pasirodė trys recenzijos pagrindiniuose kinų aptariančiuose leidiniuose. Recenzijų autorių nuomonės interpretuojant filmą iš esmės sutampa, tačiau išsiskiria svarstant etinius klausimus – ypač režisierės santykį su filmuojamu vaiku. Recepcijoje juntamas susirūpinimas ne tiek filmo heroje, kiek realia mergaite Liza – kaip ji gyvens toliau? Etiniai klausimai recenzijose glaudžiai susiję su filmo hibridiškumu. Visų recenzijų autorės aptaria vaidybinio-dokumentinio filmo dilemą juostoje „Liza, namo!“

2.2. Oksanos Burajos „provokacijų“ metodas

Remiantis filmo „Liza, namo!“ scenų analize bei interviu su filmo kūrėjomis, nustatyta, kad „provokacijomis“ Buraja vadina „kūrybinį bendradarbiavimą su filmo herojais“ siekiant žmogaus organiškumo kadre. Filmą autorė provokacijas naudoja ne tik paskiriems herojų bruožams išryškinti, tokiu principu ji konstruoja ištisas scenas. Filme yra scenų, kurios įvyko be kūrėjų įsikišimo. Remiantis Billo Nicholso kino tipologizavimu galima teigti, kad „provokacijų metodas“ nėra pagrindinis dalykas, trukdantis filmą priskirti vienam (dokumentiniam) kino tipui. Kai kurios filmo scenos yra kuriamos pasitelkiant ne „provokacijas“, o vaidybiniam kinui būdingus metodus ir yra artimesnės vaizduotės pasauliui. Tai – poetiniai intarpai, kuriuose Liza vaizduojama viena: žaidžianti su sraige; sėdinti pievoje leidžiantis saulei; brendanti per akmenuotą upelį.

2.3. Vaikas kaip idėja

Išanalizavus poetinius filmo „Liza, namo!“ intarpus, nustatyta, kad šios scenos buvo kuriamos pagal iš anksto sugalvotą sumanymą – nufilmuoti „gražų Lizos pasaulį“. Režisierė iš anksto žinojo, kokią vaikystę nori parodyti. Vaikas Burajai – nekaltumo, tyrumo simbolis, nepraradęs pirmąjį ryšį su gamta ir Dievu. Šio idealaus pasaulio scenų filmavimo pobūdis atitinka vaidybinio kino kūrimo principus – mergaitei formuluojamos užduotys, parenkamos filmavimo vietos. Analizė atskleidė, kad Burajos filmas „Liza, namo!“ yra hibridinis, t. y. jame koegzistuoja du kino tipai – vaidybinis ir dokumentinis.

2.4. Skirtingi etikos aspektai

Atsižvelgiant į etinius klausimus, keliamus režisierėi filmo recepcijoje, taip pat remiantis Nicholso reprezentacijos apibrėžtimis ir K. Lury pateikiamomis vaikų reprezentavimo problemomis, įvardyti du etikos aspektai – filmo poveikis filmuojamų žmonių gyvenimui ir herojų reprezentacijos autentiškumas. Nagrinėjant pirmąjį aspektą, nustatyta, kad filmas atitinka Burajos etines nuostatas, paremtas filmuojamų žmonių savimone: jeigu herojai savo gyvenimo būde nemato nieko blogo, smerktino ar nepateisinamo, vadinasi, tai galima rodyti. Taip pat nustatyta, kad reprezentacijos požiūriu vaikas filme „Liza, namo!“ atsiduria savotiškoje superpozicijoje: viena vertus, Liza reprezentuoja pati save, antra vertus, yra lyg ekranas režisierės idėjų projekcijai. Su šiuo reprezentaciniu padalijimu sietinas recepcijoje minimas nepasitikėjimas filmu, režisierės šališkumo arba nesidomėjimo, ką iš tikrųjų galvoja mergaitė, jausmas, noras atskirti „tikrą“ mergaitę nuo vaizduojamosios filmė.

III. VAIKŲ ĮVAIZDŽIAI ŠIUOLAIKINIuose VAIDYBINIUOSE LIETUVIŲ FILMUOSE: NUO ROMANTIŠKO IKI ŽINANČIO VAIKO

Šiame darbo skyriuje tiriami vaikų įvaizdžiai, socialiniai vaidmenys ir juose atsispindintys požiūris į vaiką vaidybinuose filmuose „Ekskursantė“ (2013, rež. A. Juzėnas), „Santa“ (2014, rež. M. Ivaškevičius), „Senekos diena“ (2016, rež. K. Vildžiūnas) ir „Amžinai kartu“ (2017, rež. L. Lužytė). Vaikų įvaizdžių analizei pasitelktos JAV profesorės menotyriminkės Anne Higonnet 1998 m. išleistoje knygoje „Nekaltumo atvaizdai. Ideali vaikystės istorija ir krizė“ (*Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*) suformuluotos romantiškos ir žinančios vaikystės sampratos. Romantiškas vaikystės vaizdavimas pasižymi vaikystei priskiriamu bendriausia prasme suprantamu nekaltumu – seksualiniu, socialiniu ir psichiniu. Žinančios vaikystės atvaizdai vaikams suteikia psichologinį ir fizinį individualumą. Skirtingai nuo romantiškų vaikų, kurie pateikiami kaip žavingas mėgavimuisi skirtas reginys, žinantys vaikai, užuot buvę pasyvūs suaugusiųjų prarastos rojaus būsenos atributai, patys ima žvelgti į pasaulį, kuris nebūtinai yra tobulas.

3.1. Vaikas kaip simbolis („Ekskursantė“, 2013, rež. A. Juzėnas)

2013 m. pasirodžiusi Audriaus Juzėno istorinė juosta „Ekskursantė“ pasakoja vienuolikmetės mergaitės Marijos, pabėgusios iš tremtinių į Sibirą gabenusio traukinio ir įveikusios kupiną pavojų šešių tūkstančių kilometrų kelią namo, istoriją.

3.1.1. Mergaitė – kaip strategija

Mergaitės personažas filme – strategijos, kurią režisierius renkasi, siekdamas papasakoti skaudžią tautos kančių istoriją, dalis. Juzėnas pabrėžia mergaitės nekaltumą ir tai, kad vaikai yra labiau ir greičiau suprantami, todėl tinka reprezentuoti Lietuvą, kuri traktuojama kaip nekalta auka. Pasak Karen Lury, vaikas, kaip tautos ar šalies simbolis, filmuose apie karą arba „sunkius laikus“ yra dažnas pasirinkimas. Lietuvos kine toks vaikas buvo mergaitė Laima iš Arūno Žebriūno kino novelės „Paskutinis šūvis“ (1960). Visos šalies atstovavimo krūvis, tenkantis Marijai, įpareigoja režisierių kurti idealizuotą, romantiškos vaikystės sampratą atitinkantį vaiko paveikslą, praktiškai neturintį neigiamų savybių, žmogiškų trūkumų.

3.1.2. Vaikystė ir pasakiškumas

Profesorės Lury teigimu, vaikų buvimas filmuose apie karą sąlygoja magiškos ir iracionalios praeities vaizdavimą. „Ekskursantė“ taip pat yra persmelkta magiškų vizijų, stebuklingų išsigelbėjimų, kuriais įtikinti net nesiekama. Pasak Juzėno, pasakiškumas vaikystėje jam labai svarbus. Nuo pirmų juostos kadru kuriamas pasakiškas mergaitės Marijos įvaizdis: kaip tikra stebuklinės pasakos herojė ji leidžiasi į kelionę, jos šeiminiškas statusas – *našlaitė*, svarbūs bruožai – *gerumas*, *geri santykiai su gyvūnais*, kelyje sutinkami draugai ir priešai. Filmo finalą – grįžimą namo – Juzėnas taip pat pakoreguoja, remdamasis pasakos logika. Pagal scenaristo Morkaus sumanymą turėjusi pasibaigti tragiškai, istorija baigiasi optimistine gaida.

3.1.3. Dvejopas požiūris į vaiką

Remiantis Juzėno pasisakymais, filme susitinka abi Higonet siūlomos *romantiško* ir *žinančio* vaiko sampratos. Viena vertus, Marija – tai *romantiškas* vaikas, kurio išskirtinis bruožas – nekaltumas – sudaro prielaidą mergaitę paversti simboliu ir apibendrinta pasakos heroje. Antra vertus, jaunoji ekskursantė – *žinantis* vaikas, turintis savarankiško individo bruožų.

Žinančios vaikystės samprata iš dalies reiškiasi Marijos charakteryje. Kitas aspektas, suteikiantis filmo herojei individualumo – *vaidmens atlikimas*, tiksliau, pati jo *atlikėja*. Erika Fischer-Lichte knygoje *Performatyvumo estetika* kalba apie tai, kad žiūrovams sudėtinga atskirti personažą nuo jį kuriančio aktorius fenomenalaus kūno. Juzėnas pabrėžia aktorės parinkimo svarbą filmo sėkmei, jai keliamas uždavinys savo asmenybe (ne vaidyba) patraukti žiūrovus. Filmo veikėjos ir aktorės neatsiejamumas atsispindi ir filmo recenzijose, kuriose pabrėžiamas aktorės Marčenkaitės indėlis į filmą. Marijos vaidmens interpretacija taip pat dvilypė: *romantišką* vaikystės sampratą įkūnija kritikų pabrėžiama Marčenkaitės išvaizda, o *žinanti vaikystė* atsispindi geruose vaidybos sugebėjimuose. Pats vaidmuo vertinamas nevienareikšmiškai: vienur – kaip „visavertis“

patiriantis transformaciją, kitur – kaip „neužpildytas herojus“, transformacija laikoma nepakankama. Tai sietina su Juzėno pasirinkta dvilypumo strategija Marijos personažo atžvilgiu: simbolis negali patirti transformacijos, tačiau *žinantis* vaikas – gali. 2014 m. Marčenkaitė tapo pirmuoju vaiku, už vaidmenį kine apdovanotu „Sidabrinės gervės“ statulele.

3.2. Vaikas – kaip suaugusiųjų įvaizdžio dalis („Santa“, 2014, rež. M. Ivaškevičius)

2013 ir 2014 m. Lietuvoje pasirodė du vaidybiniai filmai, turintys kone identišką siužetinę liniją – moteris priversta aukotis ir kovoti už vėžiu sergančio vaiko gyvybę. Tai – Mariaus Ivaškevičiaus „Santa“ ir Igno Jonyno „Lošėjas“. Režisierius Ivaškevičius viename interviu berniuką savo filme apibūdina kaip „aplinkybes“, kuriose vyksta suaugusiųjų dramos.

3.2.1. Vaikas – kaip aplinkybės

Filmo „Santa“ veiksmas vyksta šių laikų Lietuvoje ir Suomijoje. Per Kalėdų atostogas lietuvė Inga su septynerių metų sūnumi Vincu atvyksta į Rovaniemį (miestelį Suomijos šiaurėje) aplankyti Kalėdų Senelio, kuriuo dirbantis Jussi įsimyli Ingą. Tačiau Vincui susirgus vėžiu, Inga priversta kovoti dėl savo sūnaus gyvybės, o Jussi – atrasti vaiko pasaulio paslaptis kartu su juo kurdamas naują Kalėdų Senelių legendą.

Pirmoji svarbi aplinkybė filme yra pats vaiko buvimas. Vaikas pratęsia tėvų įvaizdį, suteikia jiems statusą, t. y. padaro tėvais. Šiam personažui nereikia individualizuotų savybių. Vincas ramus, mažus, neprieštaraujantis. Vis dėlto pagrindinis Vinco indėlis į filmo siužetą yra tai, kad jis serga. Ši antroji aplinkybė verčia žmones jaudintis ir veikti. Tam, kad išliktų tik aplinkybe, būdamas dramės epicentre Vincas joje praktiškai nedalyvauja, jis vaizduojamas kaip pasyvus veikėjas. Pasyvų vaidmenį geriausiai atspindi dažnai rodomas miegantis Vincas. Vaikas ne tik eliminuojamas priimant bendrus sprendimus ar aktyviau įsitraukiant į reikalus, kurie jį tiesiogiai liečia (su juo nediskutuojama nei apie jo ligą, nei norą kur nors važiuoti arba pasilikti), jis apskritai labai mažai dalyvauja gyvenime patyrimo prasme. Taigi „Santoje“ nuosekliai kuriamas neindividualizuotas vaiko paveikslas, padedantis atskleisti suaugusiųjų dramą. Vis dėlto filme yra kelios vietos, išryškinančios Vinco individualumą. Pirmoji – tai scenos, kuriose jis kelia filosofinius klausimus.

3.2.2. Vaikas – filosofas: trūkumai kaip privalumai

Pasak *vaikystės filosofijos* autoriaus Garetho B. Matthews, nemažai dalykų vaikai geba atlikti geriau negu tada, kai jau bus suaugę. Tarp jų – gebėjimas kelti filosofinius klausimus. Bendrame „Santos“ kontekste išsiskiria dvi scenos, kur Vincas pats inicijuoja pokalbius jam rūpimais klausimais apie Dievą ir mirtį. Tai leidžia bent kiek pažinti jį kaip asmenį ir suteikia berniuko personažui individualumo.

Tačiau filme suaugusieji į jo klausimus reaguoja kaip į „vaikiškus“ ir, užuot kalbėjęsi, seka pasakas apie vaikų nemirtingumą arba tiesiog jam meluoja.

3.2.3. *Vaiko teritorija – pasaka*

Vinco individualumas atsiskleidžia ir Jussio Vincui sekamos pasakos epizoduose. Legenda apie Jussio senelį Lehtononą, slaptą „Kalėdų Senelių“ broliją ir Žiemos karą filme veikia kaip Vinco ligos parabolė. Pasaka tampa ir paskutine Vinco buveine. Čia jis rodomas po mirties važiuojantis per sniegynus pas Jussio senelį ir stebuklingai jį atgaivinantį. Tai – vienintelė filmo scena, kur Vincas savarankiškai veikia.

3.2.4. *Vaikas – kaip aplinkybės recepcijoje*

Tai, kad berniukas Vincas „Santoje“ labiau reiškiasi kaip aplinkybės, o ne individualus veikėjas, atsispindi ir filmo recepcijoje. Vaikas, skirtingai nei „Ekskursantės“ atveju, nėra svarbus dėmuo vertinant filmą „Santa“. Vinco vaidmeniui (ir jo vaidmens atlikėjui Ovidijui Petravičiui) recenzijose tenka labai mažai dėmesio. Kaip privalumas minimos pasyvios jo būdo, bet ne aktorinės raiškos savybės. Vertinant filmą, Vinco vaidmens atlikėjas kartais lieka net nepastebėtas, nors įkūnija vieną iš trijų pagrindinių filmo veikėjų.

3.3. **Vaikas tarp funkcijos ir personažo („Senekos diena“, 2016, rež. K. Vildžiūnas)**

2016 m. pasirodžiusiame Kristijono Vildžiūno filme „Senekos diena“ maždaug devynerių berniukas Leonas nėra pagrindinis herojus. Jis 145 min. trukmės juostoje pasirodo tik aštuoniose scenose, o pagrindinis veiksmas rutuliojasi aplink Leono tėtį Simoną – sėkmingą šiuolaikinį žmogų, užstrigusį savo praeityje ir negalintį judėti toliau. Vis dėlto filmo režisierius vaiko personažui skiria ypatingą dėmesį, ir tai juntama pastarojo atvaizdavime.

3.3.1. *Vaiko funkcija*

Remiantis Vildžiūno išsakytomis mintimis, berniukas „Senekos dienoje“ atlieka labai panašią funkciją kaip ir Vincas „Santoje“ – jo buvimas suteikia šeimos statusą herojams ir charakterizuoja šeimą: turi vaiką, vadinasi, yra šeima; kadangi tėvai egocentriški, o mama dar ir karjeristė, vaikas – tik vienas. Kaip „Santoje“ ir „Lošėjuje“, vaiko funkcija čia yra ir dramaturginė – jis trukdo tėvams būti savo pasauliuose, kuria konfliktą. Tačiau Vildžiūnas neapsiriboja vaiku, kaip funkcija, jis kuria personažą.

3.3.2. *Vaikas kaip personažas*

Išanalizavus „Senekos dienos“ scenas, kuriose veikia Leonas, nustatyta, kad kiekvienoje scenoje režisierius kuria unikalų tėvo ir sūnaus santykį. Šis santykis yra dvikryptis: ne tik tėvas rūpinasi sūnumi, tenkina poreikius, sprendžia iškilusias

sūnaus problemas, tačiau ir vaikas atlieka veiksmus tėvo atžvilgiu – paerzina, kelia klausimus, taigi, *dalyvauja* santykiuose. Vaikas čia traktuojamas ne kaip visiškai *kitas*, nepriklausantis suaugusiųjų pasauliui, bet kaip tas, į kurį galima kreiptis, nepaliekant jo nuošalyje tėvams svarbių įvykių akivaizdoje.

Vieną didžiausių tėvo ir sūnaus epizodų – namų darbų tikrinimo sceną – Vildžiūnas dėlioja taip, kad būtų galima suprasti tiek vieno, tiek kito personažo perspektyvą, intencijas, savijautą, charakterį. Čia labiausiai išryškėja vaikas kaip personažas. Jis neidealizuojamas ir nevienaplanis, nėra nei klusnus, nei labai geras, nei fatališkai blogas. Tačiau jis turi savo charakterį, yra individualizuotas ir gyvas. Tai, kad Leonas yra ne tik neduodanti tėvams ramybės kliūtis ar aplinkybė, bet personažas, atsiskleidžia ir tai, kad jo santykis su abiem tėvais skirtingas.

3.3.3. *Vaikas – nebe moters teritorija*

Leono santykis su mama rodomas labai lakoniškai, vos dviejose scenose, kuriose jis su mama fiziškai nesusitinka: trumpame epizode berniukas žiūri per televiziją mamos vedamą pokalbį laidą apie gyvenimo būdą, o tėvas išjungia televizorių. Kitame epizode Simonui konfliktuojant su žmona, iš kito kambario pasigirsta Leono balsas: „Mama!“, nors pats vaikas nerodomas. Vis dėlto santykis, nors ir per daug neeksplikuotas, yra aiškus: žmona daro karjerą, todėl vyras imasi vaiko auklėjimo vaidmens. Ir tai yra išskirtinis (bent jau lietuviškame kontekste) vaiko vaizdavimo aspektas Vildžiūno filme. Vaikas nebepriskirtinas tik moters gyvenimo sričiai (kaip būta anksčiau), bet sėkmingai ir įtakingai funkcionuoja santykiuose su tėvu. Čia atsispindi ir visuomenės gyvenimo pokyčiai Lietuvoje: paplitusios feminizmo idėjos bei tendencijos išplėsti tėvo sampratą kuo daugiau įtraukiant vyrus į šeimos gyvenimą ir vaikų auginimą.

3.3.4. *Pasikeitęs pasakos vaidmuo*

Kaip „Ekskursantėje“ ir „Santoje“, Vildžiūno filme taip pat veikia pasaka, kurią Simonas pasakoja sūnui. Pasaka ne vaikiška, o filosofinė. Ji yra apie Simono gyvenimą ir nėra skirta vaiko pasauliui suvokti ar atskleisti, kaip buvo galima matyti anksčiau analizuotuose filmuose. Pasaka pasitelkiama kaip mediumas, kuriuo tėvas perduoda savo patirtį sūnui. Taigi ne tik moteris, bet ir pasaka „Senekos dienoje“ nebėra „neatplėšiamai suaugusi“ su vaiku.

3.4. **Žinantis vaikas („Amžinai kartu“, 2017, rež. L. Lužytė)**

2017 m. Lietuvos ekranus pasiekė režisierės Linos Lužytės juosta „Amžinai kartu“, pasakojanti vienos šeimos santykių dramą. Šeimą sudaro trys asmenys: žmona medikė, siekianti sukurti tobulos šeimos įvaizdį, vyras – nepriklausomas kaskadininkas ir jų vienuolikmetė dukra. Gausiose ir itin palankiose filmo recenzijose vienuolikmetės dukters (akt. Eila Grybinaitė) vaidmuo neliko nepastebėtas.

Mergaitės vaidmeniui filme „Amžinai kartu“ skirtus epitetus palyginus su aptinkamais anksčiau aptartų filmų recepcijoje, kur dominuoja išvaizda ir stebinantys vaidybos gebėjimai („Ekskursantėje“) arba pasyvus įsiliejimas į vaidmenį („Santoje“), pastebėta, kad dukters personažas čia nėra idealus, nekaltas ar skirtas grožėjimuisi. Atvirkščiai, mergaitė aktyvi, racionali, turi slapų kėslų, keršija, yra priešiška. Apie išvaizdą recenzijose visai neužsimenama, vaidyba nebeverčia stebėtis, nors yra įtikinama, natūrali ir spontaniška. Šie recepcijos pavyzdžiai liudija, kad vaiko paveikslas Lužytės juostoje yra gerokai nutolęs nuo Higonnet siūlomos *romantiškos* vaikystės sampratos. „Amžinai kartu“ autorė žiūrovams pateikia *žinantį* vaiką.

Filmų, kuriuose dominuoja *romantiškas* vaikystės įvaizdis, analizė atskleidžia, kad toks požiūris į vaikystę trukdo matyti vaiką kaip individą, jo galimą indėlį į vaikų ir suaugusiųjų santykius, galiausiai neleidžia pažinti jo kaip asmens. Toliau tiriama, ar *žinančio* vaiko vaizdinys padeda spręsti šias problemas.

3.4.1. Vaikas kaip individas

Lužytė nuo pat pradžių pasakoja ne suaugusiųjų, kurie turi vaikų, bet trijų asmenų, tarp kurių yra vaikas, istoriją. Skirtingai nuo anksčiau aptartų filmų, mergaitė čia nieko nesimbolizuoja ir neatlieka funkcijų suaugusiųjų siužete, ji yra autonominė veiksmo dalyvė. Išskirtinė vaiko padėtis siužete visų pirma sietina su tuo, kad filmas iš pradžių buvo sumanytas kaip dukters istorija, pasakojama iš vaiko perspektyvos. Plėtojant scenarijų, pagrindinis vaidmuo teko motinai. Kita priežastis – mergaitės personažas inspiruotas pačios režisierės gyvenimo, Lužytei vaikas nebėra *kitas*, vaikas – tai ji. Pagrindiniu dukters įvaizdžio bruožu filme tampa maištas prieš motiną – tobulą šeimą kuriančią moterį, kurios „scenarijuje nelaimingų žmonių negali būti“⁶. Iliustruojant motinos ir dukters santykį, tyrime kaip pavyzdys pateikiamas tarp jų vykstantis dialogas vonioje, kai dukra motinai pasako: „aš esu kekšė“, o motina bando įvairiais būdais tai paneigti. Išanalizavus šį dialogą daroma išvada, kad motinos ir dukters santykyje priešpriešinamos dvi vaikystės sampratos – *romantiškoji* ir *žinančioji*. Mama bando įteigti, kad jos vaikas yra nekaltas, o dukra bando pasakyti, kad ji vis dėlto *žino*. Dukters maištas yra nukreiptas prieš vaiko nepripažinimą mąstančia būtybe, asmeniu. Ir nors pagrindinė filmo herojė motina to nesupranta ir nepripažįsta, žiūrovams sudaroma prielaida patirti mergaitės unikalų požiūrį į pasaulį ir gyvenimą.

3.4.2. Įvaizdis kaip režisierės maištas

Pasak profesorės Higonnet, nauji (*žinančios*) vaikystės vaizdiniai atsirado kaip konfrontacija su senojoje sampratoje glūdinčiomis problemomis, kai vaiko idealas, kaip garbinimo objektas, pavirto vaiko, kaip objekto, koncepcija. Remiantis

⁶ Oficialus filmo aprašymas www.lfc.lt tinklalapyje. Prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/Paige=MovieList&ID=13834&GenreID=&Y=&C=> [žiūrėta 2018 01 15].

Lužytės išsakytomis mintimis, *žinančio* vaiko paveikslas jos filme nėra atsitiktinis, ji kritiškai pasisako dėl vaiko, kaip funkcijos, traktavimo audiovizualinėje kultūroje. Daroma prielaida, kad filmo „Amžinai kartu“ autorė, kurdama maištaujančio vaiko paveikslą, ne tik įkūnija dukters protestą prieš despotišką motiną filmo fabuloje, bet ir stengiasi įtvirtinti vaiko kaip savarankiško, mąstančio individo įvaizdį kine.

IV. VAIKŲ ĮVAIZDŽIO ANALIZĖ FILME „PRIEŠ PARSKRENDANT Į ŽEMĘ“ (2005, REŽ. A. MATELIS)

A. Matelio „Prieš parskrendant į Žemę“ – vienas labiausiai pripažintų Nepriklausomybės laikotarpiu sukurtų dokumentinių filmų, pasakojantis apie onkologinėje ligoninėje besigydančius vaikus. Pasirinktos dvi vaikų įvaizdžio filme nagrinėjimo kryptys: *vaikai kaip filmo elementas* ir *vaikai kaip socialinis elementas*.

4.1. Filmo herojaus klausimas

Nors Matelio filme ir galima išskirti vieną pagrindinį herojų – paauglį Andrių, kurio gyvenimą ligoninėje filmavimo grupė stebi keletą mėnesių, „Prieš parskrendant į Žemę“ laikytinas grupiniu ligoninėje dienas leidžiančių vaikų portretu. Todėl šiame poskyryje analizuojamas apibendrintas režisieriaus kuriamas vaikų įvaizdis

4.2. Du recepcijos aspektai

Išanalizavus filmo recepciją, išskirti du su vaikais susiję aspektai, padedantys pagrįsti skyriuje nagrinėjamas problemas. Pirmiausia – *etinis klausimas*. Vienu iš būdų išvengti etinių problemų filmuojant vaikų ligoninę recenzijose įvardijamas sąmoningas neestetizavimas. Režisierius giriamas už tai, kad nesupoetina, neperkuria tikrovės. Ir nors galima sutikti su recenzijų autoriais dėl nesentimentalios filmo intonacijos, vienas iš režisieriaus tikslų buvo *sukurti filmą* pasitelkiant įvairias meninės raiškos priemones, t. y. ir perkuriant, ir reorganizuojant tikrovę pagal meninius dėsnius. Vaikai čia atlieka svarbų vaidmenį. Tai plačiau aptariama poskyryje „Vaikai kaip filmo elementas“.

Be etikos ir estetikos opozicijos, recepcijoje ryškus ir nevienalytis filme kuriamo *vaiko įvaizdžio* suvokimas. Dalyje recenzijų vaikai stereotipiškai siejami su nerūpestingumu, žaisme, dažnai sakoma frazė „vaikai yra vaikai“. Kita atsiliepiamų autorių grupė vaikų vaikiškumo neparyškina, o filmo herojams apibūdinti ieško specialių epitetų, stengdamiesi įvardyti jų ypatingą statusą filme (ir pasaulyje). Pvz., vaikai vadinami „filmo dalyviais“, „mažaisiais žmonėmis“ arba „vaikais-žmonėmis“. Tyrimo autorės nuomone, toks požiūris artimiausias režisieriaus sumanymui. Jis atskleidžiamas poskyryje „Vaikai kaip socialinis elementas“.

4.3. Vaikai kaip filmo elementas

Poskyryje aptariamas vaikų vaidmuo organizuojant filmo struktūrą, raiškos priemonės ir turinį.

4.3.1. Vaikas – vedlys į ligoninę ir filmą

Remiantis režisieriaus pasisakymais, vienas iš jo sau keltų uždavinių filmuojant filmą ir organizuojant filmuotą medžiagą – atvesti žiūrovus į nepažįstamą baugią vietą – onkologinę vaikų ligoninę ir paskatinti juos nebijoti. Matelis supažindina žiūrovus su labiausiai ligoninėje gąsdinančiais objektais, pasitelkdamas žaismę ir paradoksus. Tam tikslui filme numatyta vaiko-vedlio funkcija, perduodama tai vienam, tai kitam herojui, kai su aplinka susipažįstama iš jo perspektyvos. Tai padeda autoriui nukenksminti gąsdinantį ligoninės įspūdį.

4.3.2. Vaikas – ekspertas

Filmo scenos atskleidžia, kad Matelis vaikus traktuoja kaip ekspertus, iš kurių gali kažką sužinoti. Vaikai filme pasisako jiems rūpimais klausimais, komentuoja procesus, vykstančius ligoninėje ar savo pačių organizme. Jie reiškia savo nuomonę ir apie tai, ar reikia vaikams sakyti, kad jie serga vėžiu, ar ne. Ekspertų vaidmens suteikimas ir galimybė komentuoti savo patirtis bei save išreikšti kalba neleidžia Matelio filmo vaikų antropomorfizuoti. Pokalbiai su jais rodo, kad vaikai suvokia ligą, jos procesus.

4.3.3. Dviguba perspektyva ir magic moments

Tėvų ir vaikų pasisakymų filme analizė atskleidžia „dvigubos perspektyvos“ aspektą, kai suaugusieji ir vaikai skirtingai žvelgia į tą pačią istoriją, ir tai padeda kurti dramaturginę įtampą. Iš dvigubos perspektyvos gimsta ir vadinamieji Matelio *magic moments* (filmo prodiuserio Gerdo Haago terminas) – paradoksaliai scenos, kuriančios ypatingą filmo atmosferą: kuo linksmesnė scena, tuo ji gali būti graudesnė. Režisierius įsitikinęs, kad būtent vaikų vitališkumas skiria juos nuo suaugusiųjų ir leidžia gimti filmo paradoksams.

4.3.4. Vaikas – bendraautoris

Matelis neapsiriboja tradiciniu dokumentinio filmo dalyvių ir kūrėjų bendradarbiavimu – jis įteikia kamerą vaikams į rankas. Atlikus vaikų filmuotų scenų analizę, nustatyta, kad režisieriaus sumanymas įtraukti herojus į kūrybinį procesą pasiteisino – jis gavo autentiškos medžiagos filmui, kurios nebūtų galėjęs pats nufilmuoti. Taip pat matyti, kad medžiaga nėra atsitiktinė: duodamas kamerą režisierius suformuluoja gaires ir lūkesčius, kurių tikisi (nors rezultatas lūkesčius ir pranoko). Integruodamas vaikų filmuotą medžiagą į filmą kaip lygią savąjį, Matelis išgauna siekiamą „gyvos“ kameros efektą. O „gyva“ kamera padeda spręsti etinius klausimus.

4.3.5. Neegzistuojantis etikos klausimas

Oponuojant Billo Nicholso teiginiui, kad etiniai klausimai dokumentiniame kine kyla dėl to, kad autorius atstovauja *kitam*, galima teigti, kad būtent to *kito* filme „Prieš parsikrendant į Žemę“ nėra. Dėl savo ankstesnės asmeninės patirties Matelis ligoninėje yra *savas*. Dalydamasis kamera su herojais jis sulaužo filmavimo grupės hierarchiją ir taip sukuria „žvilgsnio iš vidaus“ įspūdį. Savo etinį pasirinkimą Matelis atskleidžia filme sąmoningai parinktomis meninėmis priemonėmis. Viena tokių priemonių – scena, kai režisierius su kamera aplanko Andrių po kaulų čiulpų transplantacijos. Kalbėdamas Andrius sunkiai užsikosėja ir kamera nusisuka į langą. Kosintis Andrius girdimas, bet vaizdas nematomas. Matelis, užuot išjungęs kamerą, ją nusuka, kad pademonstruotų, jog nenori žiūrėti ten, kur, jo manymu, nedera žiūrėti. Šis pavyzdys iliustruoja glaudų ryšį tarp Matelio etinių pažiūrų ir kinematografinių raiškos priemonių.

4.4. Vaikai kaip socialinis elementas

Poskyryje nagrinėjama vaikų reprezentacijoje atsispindinti A. Matelio vaikystės koncepcija socialiniu aspektu.

4.4.1. Sergančio vaiko fenomenas

Lyginant Matelio filmą su anksčiau minėtais vaidybiniais, vaizduojančiais onkologinėmis ligomis sergančius vaikus, pastebėtas esminis skirtumas – požiūris į sergantį vaiką ir vaikus apskritai. Matelio filme vaikai nėra vien tik suaugusiųjų meilės objektas. Tai – savarankiški žmonės su savo pojūčiais, išgyvenimais, nuomone. Tokia išvada pagrindžiama Matelio filme panaudotų Eglės Mėlinauskienės nespalvotų fotografijų iš ligoninės, kurios dažnai yra tarsi įvadas į būsimas scenas arba apibendrinimas, analizė. Šie koncentruoti apibendrinantys epizodai išgrynina režisieriaus požiūrį į vaikus.

4.4.2. Vaikas kaip individas

Išanalizavus pirmą nuotraukų seriją daroma išvada, kad Matelis filmo pradžioje vaikus pristato atskirai – nuotraukose herojai rodomi be suaugusiųjų. Vaikų suverenumas (ir režisieriaus pagarba bei dėmesys tam suverenumui) yra išskirtinis Matelio filmo bruožas. Tam, kad žiūrėtų į vaiką, jam nereikia suaugusiųjų kaip atskaitos taško.

4.4.3. Vaikų ir suaugusiųjų santykis

Antros nuotraukų serijos analizė leidžia kalbėti apie vaikų ir suaugusiųjų santykį filme. Aptariant scenas, kur vaikai ir tėvai pasisako apie požiūrį į ligą, pastebima, kad režisierius šį santykį mato kaip visiškai lygiavertį ir dvikryptį: tiek tėvai, tiek vaikai, tiek pats režisierius dalyvauja diskusijoje, ir kiekviena pusė įneša savo indėlį. Matelis nuosekliai laikosi šios savo nuostatos per visą filmą.

4.4.4. Vaikai, dalyvaujantys savo ligoje

Trečiame nuotraukų bloke dominuoja ligoninės atributai ir procedūros, drąsiau rodomi „nemalonūs“, skausmą perteikiantys vaizdai. Režisieriui svarbu parodyti, kad vaikai ne tik nerūpestingai leidžia dienas ligoninėje („vaikai yra vaikai“), bet patiria tikrą skausmą, gyvena apraizgyti vamzdeliais ir subadyti adatomis. T. y. jie visavertiškai *dalyvauja* kovoje su liga. Matelis nesimėgauja vaikų kančia, tačiau vaikų išgyvenamo skausmo neignoruoja. Tokia nuostata atitinka Higonet *žinančios* vaikystės sampratą.

4.4.5. Vaikai – žmonės?

Ketvirtajame ir penktajame nuotraukų blokuose pristatoma vaikų kasdienybė, jie rodomi savo bendraamžių draugijoje, užsiimantys kūrybine veikla. Šioje serijoje dilema „vaikai yra vaikai“ ar „vaikai-žmonės“ išsprendžiama „vaikų-žmonių“ naudai. Vaikai suvokiami kaip turintys savo asmeninių *interesų* (pvz., saviraiška), ne tik poreikių, už kurių patenkinimą yra atsakingi suaugusieji.

4.4.6. Vaikas – asmenybė

Paskutinis nuotraukų montažas skirtas vien tik Andriui. Po bejėgio, nusilpusio, pasiduodančio Andriaus vaizdo Matelis pateikia eilę jo fotoportretų, išdėstytų chronologine atbuline tvarka iki momento, kai Andrius dar buvo sveikas su šmaikščia „ragiukų“ šukuosena, vešliais plaukais. Pagrindinė šios fotografijų serijos funkcija yra emocinė ir etinė. Matelis pasinaudoja filme užimamomis „Dievo“ pareigomis ir sustabdo laiką prieš Andriaus mirtį, atsuka jį atgal, dar prieš ligą. Žiūrint analizuojamu aspektu, šis epizodas įtvirtina Andrių kaip asmenybę, kaip žmogų, nuėjusį savo gyvenimo kelią.

V. KALBANTIS VAIKAS:

BANDYMAS PERTEIKTI AUTENTIŠKĄ VAIKO PATIRTĮ

(„POKALBIAI RIMTOMIS TEMOMIS“, REŽ. G. BEINORIŪTĖ, 2012)

Filme „Pokalbiai rimtomis temomis“ filosofiniais ir gyvenimiškais klausimais kalbinami dvylika vaikų ir paauglių su skirtingomis patirtimis iš įvairių socialinių grupių. *Vaikų kalba* tampa šios juostos branduoliu, aplink kurį sukasi veiksmas ir konstruojamas filmas. Filmą įkvėpė Vandos Juknaitės pokalbių su ypatingo likimo vaikais knyga *Tariamasis iš tamsos* (2007). Šiame poskyryje pateikiama savireflektyvi asmeninės kūrybinės patirties analizė, išskiriami ir plačiau aptariami pagrindiniai kalbančio vaiko, kaip atskleidžiančio autentišką patirtį, bruožai.

5.1. Filmo sukūrimo aplinkybės ir formos parinkimas

Nors „Pokalbiai rimtomis temomis“ nėra literatūros ekranizacija, filmas remiasi knygos struktūra, kūrybos principais ir siekiniais. Vienu stipriausių postūmių sukurti „Pokalbius“ tapo Juknaitės knygoje išreikštas ypatingas požiūris į vaikus: vaikai matomi kaip daug patyrę, jie patys gali kalbėti apie savo patirtis. Kartu per vaikų patirtis apmąstomas suaugusiųjų pasaulis ir būtis klausimai. Išskirtinį Juknaitės knygos bruožą – išlaikytą šnekamosios kalbos sintaksę – literatūros kritikė Renata Šerelytė sieja su vaiko reprezentacijos autentiškumu. Siekiant to paties autentiškumo, vaikų kalba filme buvo sureikšmintą, jai suteikiant pirmenybę prieš vaizdą: atsisakyta įmantrių kompozicijų, kameros judesio, iškalbingų filmavimo lokacijų, detalių. Koncentruojamasi į kalbantį vaiką, filmuojamą stambiu arba vidutiniu planu.

5.2. Vaikų kalba: forma ir turinys

Literatūros kritikių manymu, vaikų kalba, tam tikras jos netaisyklumas *Tariamame iš tamsos* tampa priemone, padedančia išreikšti filosofines kategorijas. Kuriant filmą, ši priemonė taip pat naudojama, nors kine įžvelgti vaikų kalbos egzistencializmą ir filosofiskumą kartais tiesiog neįmanoma, nes kalba patiriama ribotą laiką, t. y. tik tuo momentu, kai sakinytis ištariamasis. Šiuo aspektu literatūrai nusileidžiantis kinas turi ir ne vieną pranašumą. Vienas jų – galimybė matyti kalbančiojo veidą, laikyseną, stovėseną, sėdėseną, judesius. Kitas pranašumas – galimybė girdėti intonacijas, vaikų balso tembrą, per kuriuos žiūrovus pasiekia daug neverbalios informacijos.

Pasak Juknaitės, vaikams ji užduodavo klausimus, su kuriais jie jau buvo susidūrę gyvenime. Atsižvelgiant į vaikų patirtis, temos pokalbiams parinktos ir filmui. Pagal jas ieškomi pašnekovai. Pagrindinis atrankos kriterijus – vaikų gebėjimas (ir noras) kalbėti apie savo patirtį. Patirtys suvokiamos plačiai: talentas, fizinė negalia, tėvų skyrybos, delinkventinis elgesys, netektis, gyvenimas daugiavaikėje šeimoje, gyvenimas pasiturinčioje šeimoje. Kiekvienas vaikas turi savo pagrindinę temą, savo unikalią patirtį, galiausiai kiekvienam užduodami visiems bendri klausimai – apie gyvenimą, mirtį, meilę, laimę, Dievą. Visus vienijanti tema – santykis, ryšiai tarp žmonių. Galutinis rezultatas – 65-ios minutės dvylikos pokalbių fragmentų. Kai kurių pokalbių teko atsisakyti dėl struktūros, bendro filmo audinio, vengiant pasikartojimų, nedidelis epizodas buvo išimtas tėvų pageidavimu.

5.3. Struktūra: kalba – kaip naratyvas ir ritmas

Vienas pagrindinių klausimų, kylančių prieš kuriant filmą, – kaip sudėlioti atskirus pokalbius į visumą? Išanalizavus Juknaitės knygos struktūrą, taip pat pavyzdžius iš kino istorijos (Kieślowskio „Kalbančios galvos“, ilgo stebėjimo kino projektai „7 Up“, „Born in the USSR“), pasirinktas „pynės“ principas –

kai gretinant, jungiant ir priešpriešinant atskirus pokalbius sukuriama vienas bendras kūrinys. Pasakojimas konstruojamas keliais sluoksniais – *naratyvo*, *emociniu* ir *ritiniu*. Dauguma vaikų pokalbių turi savo atskiras kulminacijas *naratyvo* lygmenyje. Čia pakilimai ir nusileidimai kuriami informacijos dozavimo principu – iš pradžių atskleidžiamos kelios detalės, vėliau detalių daugėja, istorija pilnėja. *Emociniame* lygmenyje pasakojimas rutuliojasi patirčių ir jausmų sudėtingėjimo principu: prasidėjęs teatrališkai, kartais komiškai savo patirtis nupasakojančio Jono pasirodymu, filmas emociškai aukščiausią tašką pasiekia tada, kai Borisui „relakse“ ima trūkti oro ir jis išeina iš kadro. Po šio epizodo galima įkvėpti oro kartu su galvojančiu, ką pasakyti, Eriku, o vėliau pasinerti į gimtadienio organizavimo sunkumus su Ieva. Taip skirtingų pašnekovų patirtys kuria vientisą emocinį piešinį. *Ritmą* padeda kurti trijų kadro stambumų (vidutinis, stambus, labai stambus planas) variacijos ir intonacijų, balsinės raiškos, kalbėjimo bei pauzių kaita. Greitas kalbėjimas montuojamas su lėtu, skaidrus balsas – su dusliu, čiauškėjimas – su lemenimu, garsumas – su tyla gestų kalboje, švelnumas – su atžagarumu, turtingas žodynas – su skurdžiu. Taip ne tik verbalinė, bet ir neverbalinė kalba sudaro sąskambius, iš kurių muzikiniu principu susiformuoja visuma. Ji neturi vieno naratyvinio pasakojimo, ją veikia jungia minėtų sąskambių harmonija. Gal dėl to šios visumos patyrimas yra sunkiai verbalizuojamas. Tai atspindi filmo recepcija.

5.4. Recepcija: filmo vertinimo problemos ir prieštaravimai

„Pokalbių rimtomis temomis“ premjera įvyko 2012 m. rudenį. Filmą buvo gana plačiai nušviestas spaudoje, nominuotas „Sidabrinės gervės“ apdovanojimui, dalyvavo tarptautiniuose kino festivaliuose, buvo išrinktas oficialiu Lietuvos atstovu siekti JAV Kino akademijos „Oskaro“ apdovanojimo geriausio filmo užsienio kalba kategorijoje. Po filmo premjeros pasirodė šešios recenzijos Lietuvos kultūrinėje spaudoje ir dvi filmo apžvalgos žiniuose JAV kino tinklalapiuose, kuriomis remiamasi filmo recepcijos analizėje.

5.4.1. Vertinimo problemos

Aptardami Juknaitės knygą, dauguma literatūros kritikų įvardija tam tikrą pasimetimą, nežinojimą, kaip vertinti šį kūrinį, nes įprasti kūrinio analizės įrankiai čia netinka. Dėl keblumo apibrėžiant kriterijus bei parenkant analizės įrankius prieštarai vertinamas ir filmas. Pavyzdžiui, radikaliai išsiskyrė nuomonės apie kino formą. Viena grupė kritikų teigia, kad kūrybos metodo filme nėra, pokalbiai išdėlioti atsitiktine tvarka, kiti tvirtina, kad būtent pokalbių išdėstymas ir kompozicija liudija tikrą kūrėjų profesionalumą.

5.4.2. Vaikų kalba ir tiesmuki klausimai

Nors skyriaus pradžioje vaikų kalba buvo įvardyta kaip filmo branduolys, recepcijoje tam skiriama nedaug dėmesio. Viena vertus, menkas dėmesys kalbai natūralus, nes žiūrint filmą nėra galimybės, kaip knygoje, „išsiskaityti“ į sakinius, be to, neverbalinė ir vizualinė raiška kine yra įtaigesnė. Antra vertus, ypatingos vaikų patirtys, natūralu, nustelbė kitus filmo bruožus.

Vis dėlto vienas kalbinis aspektas neliko nepastebėtas – tai vaikams užduodami tiesmuki klausimai. Pastabos apie tai kartojasi ne vienoje recenzijoje. Nors galima sutikti, kad klausimų tiesmukumas laikytinas „kalbančio“ filmo trūkumu, montuojant juostą nuspręsta pirmenybę teikti vaikų atsakymams, jeigu šie būdavo autentiški, nebūtinai pozityvi pašnekovo reakcija, padedanti atskleisti jį kaip asmenybę.

5.4.3. Diskusija apie etiką

„Pokalbių rimtomis temomis“ recenzijose etika priešpriešinama meniškumui, abejojama, ar nepiktinaudžiauama vaikų atvirumu. Kitur teigiama, kad etikos riba neperžengta, žiūrovų emocijomis nemanipuliuojama. Išskirtinis yra Rūtos Oginskaitės tekstas, kuriame kritikė neapsiriboja klausimų įvardijimu, bet ieško atsakymų į klausimus kartu su vaikų psichologe, mokslų daktare Rasa Bieliauskaitė. Savo komentare psichologė apgina režisierę nuo kritikų. Jos komentaras – tai reakcija ne į filmą, bet į filmo recepciją, į vertintojų nuostatas vaikų ir sudėtingų jų patirčių atžvilgiu.

5.4.4. Prielaidos vaikų emancipacijai

Nors vienas filmo tikslų buvo parodyti mąstančius vaikus, turinčius vidinį pasaulį, kai kurios kino kritikų recenzijos liudija visai priešingą požiūrį. Pvz., abejojama, ar vaikai supranta esantys filmuojami, ar gali būti patys atsakingi už savo atvirumą. Kitur be jokio pagrindo vaiko galvelė vadinama „miela ir tuščia“. Tokie komentarai rodo, kad mūsų požiūryje į vaikus vis dar gajai nuvertinanti nuomonė apie vaikus kaip nemąstančius, negebančius prisiimti atsakomybės.

IŠVADOS

1. Etiniu požiūriu vaikų vaizdavimas dokumentiniame kine yra kompleksiškas procesas, galintis turėti įtakos tiek meniniams režisieriaus sprendimams, tiek filmo turiniui ir recepcijai. Audriaus Stonio filmo „Viena“ atvejis rodo, kad, iš etinių paskatų atsakęs sau įprasto metaforinio pasakojimo būdo, režisierius nesirenka konkretaus filmo herojaus, o susidūręs su etiniais klausimais padaro juos filmo turinio dalimi, panaudodamas *atsiribojimo efektą*. Etinės problemos atsispindi ir prieštaringoje filmo recepcijoje. Čia išryškėja kino

vertintojų sutrikimas pamačius nelaimingą vaiką ekrane ir pasipriešinimas tokiam vaizdavimui, noras apginti vaiką nuo režisieriaus.

2. Kino hibridiškumas vaizduojant vaikus yra problemiškas. O. Burajos filmo „Liza, namo!“ ir jo recepcijos analizė atskleidžia, kad hibridiškumo sukeltos problemos turi įtakos skirtingoms filmo plotmėms:
 - a) *Vaiko reprezentacijos autentiškumui*: dokumentinėse scenose mergaitė reprezentuoja save, rodomi jos autentiški santykiai, jausmai, reakcijos, o vaidybinio tipo scenose ji įkūnija režisierės vaikystės viziją, sukurtą iš anksto nepriklausomai nuo realios filmo herojės. Taip dalyje filmo vaikas praranda galimybę atstovauti savo interesams ir troškimams, jis nebematomas kaip autentiškas subjektas, bet tampa „įrankiu“ suaugusiųjų problemoms ir įsivaizdavimams išreikšti.
 - b) *Filmo recepcijai*: dėl neautentiško reprezentavimo atsiranda recepcijos problemų: filmo žiūrovams ir kino kritikams kyla etinių klausimų (ar vaiku nesinaudojama estetiniais tikslais?), juntamas nepasitikėjimas pačiu kūriniu ir jo autoriais, kyla noras atskirti „tikrą“ mergaitę nuo vaizduojamosios filmo.
3. Vaikų įvaizdžiai 2013–2017 m. sukurtuose lietuviškuose vaidybiniuose filmuose pagal vaikų atliekamas funkcijas suskirstyti į keturis tipus:
 - vaikas kaip simbolis,
 - vaikas kaip suaugusiųjų įvaizdžio dalis,
 - vaikas tarp funkcijos ir personažo,
 - žinantis vaikas.

Atskiruose kūriniuose vaikai traktuojami individualiai ir tai priklauso nuo pasakojamo siužeto, žanro, režisieriaus intencijų. Analizuojant filmus požiūriu į vaiką aspektu, pastebėta, kad įvaizdžiai varijuoja tarp *romantiško* vaiko („Ekskursantė“ ir „Santa“) ir *žinančio* vaiko („Senekos diena“ ir „Amžinai kartu“).

Romantiško vaiko sampratai priskirtiems filmams būdingi šie bruožai:

- vaiko nekaltumo pabrėžimas;
- vaiko idealizavimas;
- pasakos motyvas, ypač svarbus išreiškiant ir suprantant vaiko vaizdinį;
- vaikai pirmiausia išreiškia ne save pačius, bet kažką kitą – simbolizuoja tautą, įtvirtina suaugusiųjų veikėjų statusą ar jų buvimas sustiprina dramą;
- vaikų personažai padeda atskleisti suaugusiųjų idėjas, supratimą apie suaugusiųjų pasaulį (karą, tremtį, asmeninių santykių dramą);
- filmų recepcijoje, vertinant vaikų vaidybą, daug dėmesio skiriama išvaizdai, gera vaikų vaidyba kelia nuostabą;
- nepaisant dominuojančio *romantiško* vaiko įvaizdžio, tiek „Santoje“, tiek „Ekskursantėje“ aptinkama ir *žinančio* vaiko bruožų.

Žinančio vaiko sampratai priskirtiems filmams būdingi šie bruožai:

- vaiko individualumas ir autonomiškumas („Senekos dienoje“ vaikas traktuojamas ir kaip personažas, ir kaip funkcija, padedanti atskleisti suaugusiųjų charakterius, o „Amžinai kartu“ vaikas yra tik autonominis veikėjas);
 - vaiko nekaltumas nebėra dominuojanti jo savybė;
 - atsisakoma idealizavimo, vaikų charakteriams suteikiama ir negatyvių savybių;
 - vaikų personažai daugiau išreiškia idėjas apie juos pačius, o ne apie suaugusiuosius;
 - recepcijoje neakcentuojama išvaizda, bet atkreipiamas dėmesys į charakterio savybes.
4. Vaikų įvaizdžių šiuolaikiniuose vaidybiniuose filmuose analizė rodo, kad lietuvių režisierių kuriami vaikų vaizdiniai atspindi visuomenėje vyraujančias požiūrio į vaiką tendencijas – slinkti nuo vaiko, kuriuo galima disponuoti, link vaiko, kaip individo, suvokimo.
 5. Ypatingu požiūriu į vaiką ir išskirtinėmis režisieriaus etinėmis nuostatomis pasižymi filmas „Prieš parsikrendant į Žemę“, atskleidžiantis kontroversišką temą – onkologinėmis ligomis sergančių vaikų gyvenimą. Kurdamas filmą A. Matelis remiasi prigimtinėmis vaikų savybėmis, jų požiūriu, skirtinga negu suaugusiųjų patirtimi. Vaikams suteikta vedlio funkcija ir iš jos atsiradusi vaiko perspektyva padeda režisieriui „nukenksminti“ išankstines žiūrovų baimes žengiant į onkologinę vaikų ligoninę. Ekspertų vaidmens suteikimas, vaikų vitališkumas ir kitokia negu suaugusiųjų gyvenimiška patirtis leidžia režisieriui išgauti „dvigubą perspektyvą“ (kai į situaciją galima pažvelgti ir vaikų, ir suaugusiųjų akimis) ir padeda gimti filmo paradoksams. Režisieriaus sumanymas leisti vaikams patiems filmuoti savo kasdienybę suteikia autentiškos medžiagos filmui, padeda sukurti „gyvos“ kameros įspūdį ir spręsti etines problemas. Matelis nuo pat pradžių savo filme į vaikus žiūri kaip į visaverčius sociumo dalyvius, susijusius su suaugusiaisiais dvikrypčiu santykiu (vienai kitiems reikalingi), turinčius savo autonominių gyvenimą. Vaikai jo filme reprezentuoja patys save ir gali būti vertinami, nebūdami santykiyje su suaugusiaisiais.
 6. Filmo herojaus – kalbančio vaiko – pasirinkimas gali ne tik praversti autentiškam pasaulio liudijimui, bet ir sudaryti galimybes eksperimentuoti su kino forma, išplėsti kalbos vaidmenį kine: neapsiriboti kalba tik kaip informacijos nešėja ar komunikacijos įrankiu, bet paversti ją pagrindine ritmo kūrimo priemone ir terpe metaforoms rasti. Savireflektyvi filmo „Pokalbiai rimtomis temomis“ kūrybos proceso ir recepcijos analizė atskleidžia, kad literatūriname V. Juknaitės kūrinyje išryškintos vaikų kalbai būdingos struktūros savybės (gebėjimas paprastus žodžius paversti metaforomis ar filosofinėmis

kategoriomis) gali reikštis ir dokumentiniame kine, nors yra sunkiau perskaitomos. Kino, kaip medijos, savybės leidžia praplėsti vaikų kalbos patyrimą – girdėti intonacijas, išgyventi kalbos tempą bei ritmą, matyti vaikų veidus ir judesius. Nors vienas filmo „Pokalbiai rimtomis temomis“ tikslų buvo parodyti mažstančius vaikus, turinčius vidinį pasaulį, recepcijoje aptinkami kai kurie kino kritikų pasisakymai atspindi nuvertinančias nuostatas vaikų atžvilgiu.

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

Giedrė Beinoriūtė

**DEPICTION OF CHILDREN IN CINEMA:
DIRECTOR'S ASPECT**

Summary of the artistic research project

Film (P05)

Vilnius, 2018

Artistic research project was conducted during 2014–2018 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Research Supervisor:

Prof. Dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Philology 04H)

The artistic research project will be defended at the Theatre and Film Board of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Defence Board:

Chairperson:

Prof. Janina Lapinskaitė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Film P05)

Members:

Prof. Krzysztof Zanussi (Silesian University in Katowice, Film)

Prof. Vytautas Anužis (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Theatre P04)

Prof. Dr. Ramunė Marcinkevičiūtė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Theatre Studies)

Assoc. Prof. Dr. Nerijus Milerius (Vilnius University, Humanities, Philosophy 01H).

Reviewer:

Assoc. Prof. Dr. Lina Kaminskaitė-Jančorienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, History 05H)

The artistic research project will be defended at the public meeting of the Defence Board of Theatre and Film at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Organ Auditorium, on December 5, 2018, at 10 a.m.

Address: Gedimino Ave. 42, LT-01110, Vilnius, Lithuania.

Phone (+370-5) 261 26 91, fax. (+370-5) 212 69 82

The artistic research project is available for review at the library of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

INTRODUCTION

Research subject

The present artistic research focuses on depiction of children in contemporary Lithuanian cinema. The term depiction encompasses images of children, image creation strategies adopted by film directors, associated ethical questions and reception issues. Depiction of children also serves as basis for the analysis of the present day childhood concept. The research addresses contemporary Lithuanian documentary and feature films including child actors. The films were selected based on their potential to actualise the issues pertaining to depiction of children, not on the basis of their themes, artistic quality or content. Principal material of the research includes films, their reception and interviews with creators.

Topic relevance and problems

Child image has always been significant in the tradition of Lithuanian cinema. In 1960, a novella film *Gyvieji didvyriai* (The Living Heroes) was released, telling about diverse historical periods of Lithuania through different fates of children – this film marks the arrival of a new generation of directors into the national cinema. *Gyvieji didvyriai* was a debut film by director Arūnas Žebriūnas and his later “child” films are associated with the flourishing of Lithuanian poetic film school. Each decade thereafter saw one or several remarkable films depicting young characters. Contemporary cinema is no exception – Lithuanian filmmakers depict children in unfolding social, existential or historical topics.

However, few Lithuanian cinema research works exist concerned with depiction of children in film. A single study of greater significance associated with children and Lithuanian cinema is an article by Anna Mikonis “Poezija, mitologija ir ideologija. Vaiko įvaizdis Arūno Žebriūno kūryboje” [Poetry, mythology and ideology. The image of a child in the films by Arūnas Žebriūnas], published in the 2013 spring issue of *Kwartalnik Filmowy* dedicated to children and film (the magazine is published by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences). In 2007 Skirmantas Valiulis wrote a short review “Kinas vaikams ir jaunimui” [Cinema for children and youth] in *Trumpa Lietuvos kino istorija* [Brief History of Lithuanian Cinema], a publication for schoolchildren. And that is about all there is. Review of worldwide literature analysing the issues associated with depiction of children in film also traces regretful opinions that not enough attention is paid to the question in academic circles. Therefore, the present research is fairly novel and timely even in international context.

The present theoretical work investigates two key problems: the *ethical issues* associated with cinematic depiction of children and the *images* attributed to children in films by Lithuanian directors.

The ethical issues in visual culture shall be deemed essential and raising significant problems, primarily in documentary cinema. In accordance to documentary film theoretician Bill Nichols, this was determined by the fact that the central pivot of documentary film is representation of others. A filmmaker assumes responsibility for the other, for his/her depiction and representation. Nichols paraphrases the question on ethics into the naming of one's relationship with others: "What do we do to people when we make a documentary film?"¹ In feature films, he says, the answer is quite straightforward: we order them to do what we want, whereas in documentary film the matters are not so simple. However, feature film directors also need to solve ethical problems, which mostly arise when filming animals, *savages* and children. The latter play an important role in this ethical risk group. The research addresses the ethical issues through investigation of works by Audrius Stonys and Oksana Buraja.

The second problem examined in the present artistic research is related to the images attributed to children. First images of children in Lithuanian cinema emerged in times, when, according to the cinema researcher A. Mikonis-Railienė, "not only cinema, but also childhood itself were subject to ideological regulations".² In Soviet period a child was treated as "ductile material useful in forming a *new soviet man*"³. From the perspective of child-adult power relation the Soviet treatment of children was not too far away from Jean Piaget's theory of cognitive development prevalent in the Western countries, which "depicted a child as unfinished creation, moving through certain biologically determined stages of cognitive development towards the competence of an adult."⁴ Philosopher Gareth B. Matthews calls this a "deficit" conception of childhood. Based on this conception, the child's nature is primarily understood as configuration of deficits – the lack of skills that are usually available in adults but are not present in children. The concept of a child as independent individual emerged in social and political field at about the same time when Lithuania restored its independence. The United Nations Convention on the Rights of a Child was signed in 1989 (ratified in Lithuania in 1995). It is a document granting children the human rights and acknowledging them as autonomous individuals. However, this was mostly a theoretical step and practical imple-

¹ Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, p. 5–6.

² Mikonis-Railienė, Anna (2013). Poezja, mitologija i ideologia. Obraz dziecka w tworczości filmowej Arūnasa Žebriūnasa. 12. *Kwartalnik filmowy*. Temat: Dziecko i film, No. 81, p. 160.

³ Zob. szerzej: M. Geller. *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Instytut Literacki, Paryż, 1988, s. 24–31. Cited from: Mikonis-Railienė, Anna (2013). Poezja, mitologija i ideologia. Obraz dziecka w tworczości filmowej Arūnasa Žebriūnasa. 12. *Kwartalnik filmowy*. Temat: Dziecko i film, No. 81, p. 160.

⁴ Kabašinskaitė, Dalė (2002). Vaikystės sociologija, vaikų teisės ir vaikų politika [Childhood sociology, children rights and policies]. *Philosophy, sociology*, No. 3, p. 43.

mentation of the convention is still underway in Lithuania. Only in 2017 did the Parliament of the Republic of Lithuania issue a law prohibiting any form of violence against children and use of corporal punishment. The law was passed in a haste following a tragedy when a four-year-old boy died after being beaten by his mother's cohabiting partner in Kėdainiai district. The law was adopted after 22 years since the ratification of UN Convention on the Rights of a Child, which demonstrates that the view towards children as individuals is still in transitional stage in Lithuania.

On the one hand, cinema, as a form of art reaching numerous audiences, reflects the processes of and attitudes prevalent in the society. On the other hand, it contributes to the formation of said attitudes. Therefore, in order to gain better understanding of the child's status in the society, it is important to investigate what is the role of children in contemporary Lithuanian cinema, what are the established images of children and how such images are constructed, as well as what activities are ascribed to them.

Tasks and objectives of the research

The principal objective of this research – through an analysis of specific instances of early 21st century Lithuanian films featuring children to distinguish and actualise the issues pertaining to depiction of children in cinema, to investigate and assess the attitudes towards children reflected in cinema and its reception and to contextualise the author's own creative works associated with children.

1. Performing an analysis of the content, creative process and reception of the film *Viena* [Alone] by A. Stonys, the author seeks to actualise the ethical issues that arise while filming children in documentary cinema. Another objective is to demonstrate the possible influence of the child-character upon the artistic decisions of the director, the film's content and reception.
2. By analysing the film *Liza, namo!* [Liza, Go Home!] by O. Buraja and the reception thereof the author strives to highlight the issues caused by the hybrid nature of the film in the depiction of children.
3. Typologisation of the images of children is performed by evaluating the functions carried out by children in four Lithuanian feature films created during 2013–2017. Interpreting these films and the reception thereof based on the attitude towards a child, the author seeks to distinguish the key characteristics of films that correspond to the concepts of the *romantic child* and the *knowing child*.
4. In an analysis of the film *Prieš parsikrendant į Žemę* [Before Flying Back to Earth] by A. Matelis, the author seeks to explore and assess the director's choices in unfolding a controversial theme – the life of children with cancer diseases.

5. Self-reflective analysis of creative process of own film *Pokalbiai rimtomis temomis* [Conversations on Serious Topics] is presented to demonstrate an attempt to convey an authentic experience of a child through the language, and to reveal the influence of such effort upon the form and artistic decisions of the film. Following an analysis of the film reception, the author undertakes to identify film assessment problems and possible reasons thereof.

Research method

The principle methodological approach of the present artistic research relies on case studies, applying methods of comparative analysis, film content and creative process analysis and interview, as well as deconstructive approach and reception theories. Discussion of specific aspects of documentary cinema relies on the documentary theory of Bill Nichols. Analysis of children images and approach towards children is based on children role definitions presented by childhood sociologists, as well as the paradigm of approach towards children of the childhood philosopher Gareth B. Matthews.

Thesis statements

1. From ethical standpoint, depiction of children in documentary film is a complex process that can influence the artistic decisions of the director, as well as the content and reception of the film.
2. Authentic representation of a child can be considered an ethic category.
3. Images of children in contemporary Lithuanian feature films vary between Romantic and Knowing childhood conceptions.
4. Reception of films depicting children is often controversial, raising questions regarding the creator's ethics. The reception also reflects the attitudes towards children prevalent in the society.
5. Choice of a speaking child as a character might be one of the ways to disclose an authentic world of a child.

Review of literature and resources

Over the last decade of the 20th century and first decades of the 21st century an increased attention towards the issues of children depiction in cinema was noted among the researchers. The present artistic research paper relies on literature on diverse fields. Works specifically dedicated to the topic were employed to actualise the issues of children depiction in cinema. Of special significance is a monograph by Glasgow University Professor Karen Lury *The Child in Film: Tears, Fears, and Fairy Tales* (2010), where the author raises questions as to why does the child figure exerts such significant influence upon visual and narrative aspects of film. A problem formulated by the author that children in film often do not represent themselves, but are used as a blank screen to express the issues

of adults, was beneficial in analysing images of children in Lithuanian cinema. The book *Childhood and Cinema* (2010) by Sussex University Professor Vicky Lebeau investigates the use of children characters in film to embody anxiety and desires of modern life; this resource served to clarify the research subject and methodological approaches. The concepts of *romantic* and *knowing* childhood formulated in the book *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood* (1998) by an American art researcher Anne Higonnet, have served as a starting point in creating the typology of children images.

Along the literature dedicated to depiction of children in film, the author relied on works by cinema theoreticians, including texts by Bela Balasz and Michailas Jampolskis, which were of significance to the analysis of film content and form. Speaking of specific aspects of documentary film, the documentary theory of Bill Nichols was especially useful.

Understanding of the research field was expanded by the insights of childhood sociologists regarding the changing state of a child in society (article by Dalė Kabašinskaitė), as well as the works by philosopher Gareth B. Matthews in which he addresses the phenomenon of childhood, the relationship between a child and an adult, as well as the role of a child in the society from philosopher's perspective.

The principal resource of the present research – early 21st century films by Lithuanian authors depicting children. Four documentary and four feature films were analysed. It was decided to not include films specifically targeted at children audiences due to the peculiarities of the genre, which would require a different approach as compared to the analysis of films aimed at adult audiences. Due to the volume of the research it was limited to the most remarkable films that enjoyed widest reception or the films that assisted in highlighting the issues associated with the depiction of children.

Another important resource was the interviews with film authors (in most cases the directors, in one instance – a camerawoman) specifically conducted for the purposes of this research, along with their thoughts expressed in the press, television or radio and at meetings with audiences. Thoughts of film creators are important for an analysis of the creative process and methods, as well as identification and understanding of their attitude towards children.

Film reception was analysed using critical reviews published in Lithuanian and foreign culture press, published comments of the viewers, press releases covering film's achievements, as well as other sources witnessing the life of a film after its release.

Structure of the research

The research paper consists of an introduction, five chapters, conclusions, list of literature and resources.

I. DOCUMENTARY CINEMA AND ETHICS: VIENA BY AUDRIUS STONYS

The reference point of this chapter is a description of Stonys' film, claiming that the documentary film *Viena* "caused the director to face a problem of ethics." The chapter reveals the impact of ethical questions, which arise while filming children, upon the film's content and form; it also investigates the controversial reception of the film in Lithuania and abroad.

1.1. Film plot, creation circumstances and the problem of sociality

Black and white documentary *Viena* shows a six-year-old girl Sigita, who travels to prison to visit her imprisoned mother and returns back. Originally the film was inspired by the activities of social organisation *Auka* [Victim] founded by director's father, actor Česlovas Stonys, which helps imprisoned mothers meet their children. Although A. Stonys remains true to the style of poetic documentary, he has admitted that he made this film in a manner completely different from his previous films.

1.2. (Non) casting of characters

The first signs that a film is going to be different manifest in the preliminary stage, when the director refuses to cast children for the film and claims that he will film "no matter what child, no matter what are his/her reactions." Proper casting of actors for feature or choice of characters for documentary film is considered one of the most important functions of director's work. Refusal to perform character casting in *Viena* might be explained in two ways. On the one hand, the decision is driven by an ethical motif: Stonys finds it morally unacceptable to select the "best" character, since this would require comparison of different children one against another, rather than comparing components of the film. On the other hand, the director claims that "any child will be suitable." The latter might be associated with an assumption that the face of any child going to visit his/her imprisoned mother will register what the director is trying to convey.

1.3. Face as meaning

Of 26 scenes of the film, nearly one third feature close-up or extreme close-up portraits of the girl. The film does not include close-ups of any other person.

Special attention to the face in cinema is noted since the emergence of this art. Among the most influential examples of poetic documentary film, where the principal subject is a child's face is a film by Latvian director Herz Frank *Par desmit minūti vecāks* [Ten Minutes Older], 1978. Entire dramaturgy of the film relies on the changes of expressions and emotions on the boy's face while watching the puppet theatre performance. While making his film, Stonys

is interested in the existence of the face rather than its psychology. His films are distinguished for an approach that the face and the eyes contain information that could be read, and it is not associated with facial expressions or mime. The face as individual meaning, as "meaning without context" is contemplated in the ethical philosophy of Emmanuel Levinas. Constructing an entire film based on portraits of the girl Sigita, Stonys rejects context and character psychology, immediately creating an ethical relation with the child's face. Not only does the face represent meaning that can be read, it also obliges the viewer.

1.4. Solution of ethical problem

While working on his film, Stonys decides to conduct an experiment and to find out whether the girl's behaviour or facial expressions change when the film crew and camera are present in a vehicle and when they are not. For this purpose, he places a hidden camera in front of the vehicle, capturing the film's character. No difference was detected during filming; the girl acted the same in both cases. However, the control footage was later incorporated into the film, a decision determined by the fact that while watching the footage Stonys faced an ethical problem; he felt as if he were a "parasite" in the lives of a girl and her mother. Looking for answers to ethical questions the director decides to reveal the filming process to the viewer and incorporates hidden camera footage into the film. This way the solution of an ethical problem starts affecting the artistic form and content.

1.5. Ethics and the film content and artistic form

Inserted hidden camera footage initially shows the preparation of the scene, later, when the girl is in the car – the corrections of composition and lighting. In the first half of the film these inserts are few, later their number increases. As Sigita enters the prison, the "official" and hidden cameras swap places, whereas the climax moment of the journey and film – the meeting of girl and mother – is presented as "hidden" camera footage only. Stonys claims that he used the hidden camera footage to keep the viewers aware of the existence of the camera crew. From the perspective of viewers' and creators' awareness principles, the film *Alone* reminds of Luis Bunuel's film *Land without Bread (Las Hurdes)* of 1932, where the director includes backstage scenes into documentary, thus criticising a traditional ("savage") forms of depicting people. Along Stonys, another representative of Lithuanian cinema encouraging the viewers to rethink the traditional forms of reality depiction was Oksana Buraja with her film *Išpažintis* [Confession] (2008).

1.6. Film reception problems

The chapter analyses three reviews published after the film premiere in major cinema-related Lithuanian press of the time, as well as three publications in foreign press.

The first problem as seen by the Lithuanian critics was associated with the director's introductory speech before the premiere, where he spoke about the activities of the organisation Auka (founded by his father) and presented detailed account of the issues faced by the children of imprisoned mothers. According to the critics, the poetic form of the film did not meet the expectations to see a socially engaged piece, something that was anticipated after the director's introductory speech. Another aspect of significance in the reception of the film is related to the insertions of hidden camera footage: instead of solving the ethical issues, they have actually produced such issues. Self-reflective side of such form of the film remains unappreciated – it provokes no reaction at all or is dubbed as distancing effect, which either adds some variety to the film form or escalates the ethical problems, while the director is accused of unethical behaviour. Another important moment in Lithuanian reception of *Viena* is associated with the reviewers' attitude towards the main character of the film. In their reviews, the critics unanimously support the girl, one may feel their sympathy, empathy and condescension and often an open desire to protect the child from the director. This might have been influenced by the face of the girl shown in Stonys' film, to which, according to Levin, "I can do all and to whom I owe all."⁵

Reviews of *Viena* by foreign film critics differ from Lithuanian reviews. First, they analyse the film within the context of poetic documentary cinema, rather than social film. Foreign reviews draw the attention to the fact that director provides no information since it is deemed insignificant. Reviewers take notice of the self-reflective side of the film and the face of the girl, which is considered an essence of the film. Russian author Victoria Belopolskaya presents an extraordinary phenomenological approach. She analyses Stonys' film from the *touch* sense perspective. Sensuality and corporeality serve well while discussing the last scene of *Viena*, namely, the tree with birds. Belopolskaya draws the attention to the shivering of the tree that remains after the birds fly away; according to the critic the scene allows a *corporeal* sensation of the child's loneliness with a help of the tree metaphor.

⁵ Levinas, Emmanuel (1994). *Etika ir begalybė: pokalbiai su Philippe'u Nemo* [Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo]. Vilnius: Baltos lankos, p. 89.

II. REPRESENTATION AND ETHICS: CHILD IN HYBRID FILM *LIZA, NAMO!* BY OKSANA BURAJA

The chapter investigates the ethical aspects of child representation associated with a hybrid nature of the film in *Liza, namo!* [Liza, go home!] by Oksana Buraja.

2.1. Controversies of reception

Liza, namo! is a 2012 film directed by O. Buraja, telling about the eight-year-old girl Liza, who keeps running away from home where her mother constantly parties with her friends. The film received critical acclaim in Lithuania and abroad and enjoyed wide press coverage. After the premiere, reviews have appeared in three major Lithuanian cinema-related magazines. Essentially, opinions of the reviewers match with regard to film interpretation, yet they start to differ when discussing the ethical aspects and, especially, the director's relation with a filmed child. Reviews express concern regarding the real girl Liza, rather than the film's character – how is she going to live in the future? The ethical issues raised in the reviews are closely associated with the hybrid nature of the film. All reviewers discuss the feature-documentary film dilemma in *Liza*.

2.2. "Provocation" method of Oksana Buraja

Based on the analysis of the film's house scenes and the interview with creators of the film it was identified that by "provocations" Buraja means "creative collaboration with the film's characters" in an effort to achieve naturalness of people on film. The director of *Liza, namo!* employs these provocations not only to highlight individual traits of the characters, but, in fact, she uses the principle to construct entire scenes. The film also contains scenes that occurred without involvement of the creators. Based on film typology by Bill Nichols, it was identified that the "provocation" method is not the main factor that hinders association of the film with a single (documentary) film type. It was also revealed that some scenes of the film are not created using "provocations" but rely on methods characteristic to feature films and are closer to the realm of imagination. These are the poetic insertions, where Liza is depicted alone: playing with a snail, sitting in a meadow at sunset or wading over rocky brook.

2.3. Child as idea

Following an analysis of poetic insertions in *Liza, namo!* it was identified that these scenes were created in accordance with a preconceived idea to film "Liza's beautiful world." The filming process began from the episodes of imaginary world. Director knew in advance what kind of childhood she was willing to show. For Buraja, a child is a symbol of innocence and purity, one who has not lost the primal connection to nature and God. The nature of filming these scenes of an ideal

world corresponds to the principles of creating a feature film – tasks are given to the girl, shooting locations are scouted. Performed analysis allows drawing a conclusion that *Liza, namo!* is a hybrid film, i.e. it combines the characteristics of both documentary and feature cinema.

2.4. Diverse aspects of ethics

Taking into account the ethical questions to the director raised by the film reception and based on the representation definitions by Nichols and the issues of child representation discussed by K. Lury, two ethical aspects were identified: the film's influence upon the lives of the filmed people and the authenticity of character representation. From the perspective of the first aspect it was identified that the film corresponds to Buraja's ethical approach, which relies on self-consciousness of filmed people: if the characters see nothing bad, objectionable or unjustifiable in their way of life – this material can be shown. The research also revealed that from the representation standpoint the child in *Liza, namo!* lands in some superposition situation: on the one hand, Liza represents herself, on the other hand, she serves as a screen projecting the director's ideas. This division of representation is associated with certain distrust in the film expressed in the reception, the feeling about the director's bias or disinterest in what the girl is really thinking and the desire to distinguish the "real" girl from the one depicted in the film.

III. IMAGES OF CHILDREN IN CONTEMPORARY LITHUANIAN FEATURE FILMS: FROM ROMANTIC TO KNOWING CHILD

This chapter of the research investigates the images of children, their social roles and the attitude toward a child in feature films *Ekskursantė* [The Excursionist] (2013, dir. A. Juzėnas), *Santa* (2014, dir. M. Ivaškevičius), *Senekos diena* [Seneca's Day] (2016, dir. K. Vildžiūnas) and *Amžinai kartu* [Together For Ever] (2017, dir. L. Lužytė). Analysis of children images was performed based on the concepts of *Romantic* and *Knowing* childhood formulated in the book *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood* (1998) by American Professor and art researcher Anne Higonnet. *Romantic* depiction of childhood is characterised by the childhood – attributed innocence in its broadest sense – sexual, social and psychological. Meanwhile, the images of *Knowing* childhood grant the children psychological and physiological individuality. In contrast to the *Romantic* children who were presented as charming spectacle for entertainment, the *Knowing* children, rather than being passive attributes of the lost paradise state of adults, start approaching the world themselves and this world is not necessarily a perfect one.

3.1. Child as symbol (*Ekskursantė*, 2013, dir. A. Juzėnas)

The historical film *Ekskursantė* [The Excursionist] directed by Audrius Juzėnas was released in 2013. It tells a story of eleven-year-old girl Marija, who escaped the deportee train heading for Siberia and undertook a six thousand kilometre journey home.

3.1.1. Girl as strategy

The girl character in the film is part of the director's strategy chosen to tell the painful history of nation's sufferings. Juzėnas emphasises the innocence of the girl, as well as the fact that children are easier and better understood, hence they may well represent Lithuania that is treated as an innocent victim. According to Karen Lury, child as symbol of a nation or country is a frequent choice in films about war or "bad times". In Lithuanian cinema one such child was the girl Laima from novella film *Paskutinis šūvis* [Last Shot] (1960) by Arūnas Žebriūnas. The strain of representing the entire country falling onto Marija obliges the director to create an idealised image of a child without negative characteristics and human shortcomings to match the concept of *Romantic* childhood.

3.1.2. Childhood and fairy tale

According to Professor Lury, the presence of children in war films dictates that the past is depicted as magic and irrational. *Ekskursantė* is also pervaded with magic visions and miracle escapes that are not subject to reliability requirements. Juzėnas claims that the fairy-tale nature of childhood is of great significance to him. From the very first scenes of the film, a fairy-tale image of the girl Marija is created: as a true hero of a miracle tale she sets out on a journey, her family status is an orphan, her key characteristics include kindness, good relations with animals, and throughout her journey she meets friends and enemies. The director also adjusts the finale of the film – a return home – to match the logic of a fairy tale. Although the screenwriter Morkus wrote a tragic ending, the story now ends on an optimistic note.

3.1.3. Twofold attitude towards a child

Based on what Juzėnas has told about the film, the researcher claims that the two concepts of *Romantic* and *Knowing* child proposed by Higonnet meet in the film. On the one hand, Marija is a *romantic* child, whose exceptional characteristic is innocence that allows turning the girl into a symbol and a generalised fairy-tale hero. On the other hand, the young excursionist is a *knowing* child, possessing traits of independent individual.

The concept of *Knowing* childhood in part manifests itself in Marija's character. Another aspect adding individuality to the film's heroine lies in the *performance* of the role, or, more specifically – the *performer* herself. In a book *The Trans-*

formative Power of Performance: A New Aesthetics Erika Fischer-Lichte writes that the spectators are unable to clearly differentiate between the character and the phenomenal body of an actor embodying it. Juzėnas emphasises the importance of actor casting for the success of the film; the actor has an objective to attract the viewers with her personality (not acting). The inseparability of film character and actor is also reflected in film reviews, noting the contribution of actor Marėenkaitė to the film. There is certain ambiguity characteristic of the interpretation of Marija's role: the *Romantic* childhood concept is represented by Marėenkaitė's appearance that is emphasised by the critics, whereas the *Knowing* childhood is reflected in good acting skills. The character itself received mixed assessments: some reviews see it as "complete", undergoing transformation, while others regarded it as "incomplete character" with insufficient transformation. This is attributable to the ambivalent strategy with regard to Marija's character adopted by Juzėnas: a symbol cannot undergo transformation, but the *knowing* child can. In 2014 Marėenkaitė became the first child to receive the Sidabrinė gervė [Silver Crane] film award for acting.

3.2. Child as part of an adult image (*Santa*, 2014, dir. M. Ivaškevičius)

In 2013 and 2014 two feature films were released in Lithuania bearing a nearly identical plot line – a woman has to make sacrifices and fight for cancer-stricken child. These films were *Santa* directed by Marius Ivaškevičius and *Lošėjas* [The Gambler] by Ignas Jonynas. In one interview Ivaškevičius described the boy appearing in his film as "circumstance" in which the adult dramas take place.

3.2.1. Child as circumstance

The action in *Santa* takes place in Lithuania and Finland. During Christmas holidays Lithuanian woman Inga and her seven-year-old son Vincas arrive to Rovaniemi – a village in North of Finland – to visit Santa Claus. Jussi, who works as Santa, falls in love with Inga. However, when Vincas falls ill with cancer, Inga has to fight for her son's life and Jussi discovers the mysteries of the child's world while together they create a new legend of Santa.

First important circumstance in the film is the very fact of having a child. Child extends the parental image, granting them a status, i.e. making them parents. Such character does not need overly individualised traits. Vincas is a calm, thoughtful and non-objecting boy. Yet, his principal contribution to the film is the fact that he is ill. This is a second circumstance that forces people to worry and act. In order to remain a circumstance while being in the epicentre of the drama Vincas practically does not take part in it and is depicted as a passive character. The passive role is best reflected by the fact that throughout the film Vincas is most often shown sleeping. Not only is the child eliminated from joint decision making and active participation in events he is directly affected

by (neither his illness, nor his desires to go or stay somewhere are discussed with him), but he seems to be living very little life, from the perspective of life experience. Hence, Santa presents a fairly consistently created non-individualised child image, serving for the development of the adult drama. However, there are several scenes where Vincas' individuality comes to the fore, namely the ones where he raises philosophical questions.

3.2.2. Child – philosopher: drawbacks as advantages

According to *The Philosophy of Childhood* by Gareth B. Matthews, children are able to perform a variety of tasks better while they are children, rather than when they grow up. Among these is the ability to raise philosophical questions. In the overall context of *Santa* two scenes stand out, where Vincas himself initiates dialogue on the matters of importance to him, namely God and death. This allows the viewers to get to know him as a personality and adds individuality to the boy's character in film. However, the adults in the film regard the boy's questions as "childish" and instead of talking to him tell stories about children being immortal or simply lie to him.

3.2.3. Child's territory – fairy tale

Vincas' individuality also unfolds in the episodes when Jussi tells him a fairy tale. A legend of Jussi's grandfather Lehtonen, secret brotherhood of Santas and the Winter war serve as a parable of Vincas' illness. The fairy tale also becomes the boy's place of last stay. After his death he is depicted riding through deep snows to Jussi's grandfather and magically resurrecting him. This is the sole scene of the film where Vincas is acting independently.

3.2.4. Child as circumstance in reception

The fact that Vincas mostly appears in the film as a certain circumstance rather than an individual character is reflected in the film's reception as well. In contrast to *Ekskursantė*, the child is not an important factor in the assessment of *Santa*. Reviewers pay very little attention to Vincas' character (as well as the actor Ovidijus Petravičius). Passive characteristics of his nature are noted as an advantage, but not his acting expression. Some reviews do not even mention Vincas' character, regardless of the fact that he is one of the three main characters in the film.

3.3. Child between function and character (*Senekos diena*, 2016, dir. K. Vildžiūnas)

Leonas, an approximately nine-year-old boy is not the main character in the film *Senekos diena* [Seneca's Day] directed by Kristijonas Vildžiūnas and released in 2016. Over the 145 minutes of the film the boy appears only on eight scenes, while the main action evolves around the boy's father Simonas – a successful

modern man, stuck in his past and unable to move forward. Nevertheless, the director of the film pays special attention to the child character and this can be observed in the way the latter is depicted.

3.3.1. Function of a child

According to film's director Vildžiūnas, the boy in *Senekos diena* performs a very similar function as Vincas does in *Santa* – his presence adds the family status to the characters and defines the family: once they have a child they are a family. Since the parents are egocentric and mother is a career woman – there is only one child. Same way as in *Santa* and *Lošėjas*, the function of the child in *Senekos diena* is also dramatic: he interferes with his parents staying in their worlds and escalates a conflict. However, Vildžiūnas does not limit the child to a mere function, he creates a character.

3.3.2. Child as character

Analysis of the scenes in *Senekos diena* featuring boy Leonas identified that in each scene the director creates a unique father-son relationship. This relationship is bidirectional: on the one hand, the father has a relation with his son, takes care of him, satisfies his needs and solves the problems caused by the boy; on the other hand the child also performs actions directed towards his father – teasing him, asking questions, in short – he *participates* in the relationship. The child here is treated not as ultimately *other*, not belonging to the adult world, but as the one who might be addressed without leaving him aside in light of events of significance to his parents.

One of the largest episodes featuring father and son – the homework scene – is constructed in a way that the viewer could understand the perspectives, intentions, feelings and personality of each character. It is here that the child emerges as a character. He is not idealised and not single-sided, he is not obedient, not overly good and not fatally bad. He possesses a character and he is individualised and alive. The fact that Leonas not only represents an obstacle or circumstance annoying his parents, but is also a character, is additionally revealed through his differing relationship with the two parents.

3.3.3. Child – no longer a women's territory

Leonas' relation with his mother is very laconically presented in two scenes only, and they do not even physically meet: a brief episode where the boy watches a television lifestyle talk show led by his mother and his father shuts the TV off. Another episode: Simonas and his wife are having a quarrel and Leonas is heard saying "Mom!" from another room, but he is not shown onscreen. However, although not explicitly presented the relationship is clear: wife is pursuing a career and husband takes over the fostering of a child. The latter circumstance

is an exceptional (at least in Lithuanian context) aspect of child's depiction in Vildžiūnas film. The child is no longer solely associated with the sphere of life of a woman (as it used to be) and he successfully and decisively functions in his relationship with the father. Here the film also reflects the social life changes in Lithuania: the spreading of feminist ideas and trends to expand the concept of a father increasingly involving men into the family life and raising of children.

3.3.4. Changed role of the fairy tale

Similarly to *Ekskursantė* and *Santa*, fairy tale is also present in Vildžiūnas' film, in a form of a story told by Simonas to his son. The tale is philosophical, rather than childish and it tells about Simonas' life. It is not intended to reveal or perceive the child's world, as was the case in previously analysed films. Here the tale is employed as a medium through which father transfers his experience to his son. Therefore, in *Senekos diena* neither woman, nor fairy tale are "inseparably connected" with the child any more.

3.4. Knowing child (*Amžiniai kartu*, 2017, dir. L. Lužytė)

The film *Amžiniai kartu* [Together For Ever] directed by Lina Lužytė was released in 2017, concentrated around the relationship drama of one family. The family consists of three persons: a physician wife, striving to create an image of a perfect family, a husband who is a freelance stuntman and their eleven-year-old daughter. Abundant and highly favourable film reviews mention the acting of the daughter (actor Eila Grybinaitė).

Comparison of the epithets used to describe the girl's character in *Amžiniai kartu* against the assessments contained in reviews of the previously covered films (dominated by descriptions of appearance and stunning acting in *Ekskursantė* or the passive immersion into the character in *Santa*) revealed that the daughter's character in this film is no longer ideal, innocent or presented for admiration. To the contrary – here the girl is depicted as active, rational, scheming, revengeful and hostile. Reviews do not mention the girl's appearance at all, her acting does not cause one to wonder, although it is convincing, natural and spontaneous. Such examples of the film's reception demonstrate that the image of a child in Lužytė's film is fairly distant from the *Romantic childhood* concept proposed by Higonnet. The author of *Amžiniai kartu* presents the viewers with an the image of a *knowing* child.

Analysis of the films with prevalent image of *Romantic* childhood has identified a problem that such approach towards childhood hinders the ability to see the child as an individual and to appreciate his/her possible contribution to the child-adult relationship and, eventually, it does not allow getting to know him or her as a person. The research further explores whether an image of a *knowing* child assists in solving these problems.

3.4.1. Child as individual

From the very beginning Lužytė narrates a story of three persons, among whom there is a child, rather than telling about adults who have children. In contrast to the previously discussed films, here the girl does not symbolise anything and does not carry out any function in the adult plot; she immediately becomes an autonomous participant of the action. Child's extraordinary role in the plot is primarily related to the fact that originally the film was devised as the daughter's story told from her perspective. During the development of the plot, mother became the main character. Another reason – the girl's character was inspired by director's own life story; Lužytė no longer thinks of the child as *other*, the child is she. The main feature of the daughter's image in the film is her revolt against mother – a woman creating a perfect family, whose “scenario does not provide for unhappy people.”⁶ To illustrate the relation between mother and daughter, the research presents their dialogue in the bathroom as an example, where the daughter tells her mother “I am a whore” and mother tries to deny that in all possible ways. Analysis of the dialogue results in a conclusion that the two concepts of childhood – *romantic* and *knowing* – are juxtaposed in creating the mother-daughter relation. Mother tries to suggest that her child is innocent, while the daughter tries to tell that she *knows*. Conclusion is drawn that the daughter's revolt is directed against failure to acknowledge the child as thinking being, as an individual. Although the mother, as the main character of the film, does not understand and acknowledge that, the viewers are able to perceive the girl's unique attitude towards the world and life.

3.4.2. Image as director's revolt

According to Professor Higonnet, the new images of (*Knowing*) childhood emerged as confrontation against the problems inherent in the old concept, when an ideal of a child, as admiration object, has transformed into the concept of a child as an object. Based on thoughts expressed by Lužytė, the image of a *knowing* child in her film is not accidental, since she is critical against the treatment of a child as a mere function in audiovisual culture. Assumption is made that by creating an image of revolting child, the author of *Amžiniai kartu* not only incorporates the daughter's protest against despotic mother in the film's storyline, but also strives to establish an image of a child as independent and thinking individual in film.

⁶ Official description of the film on www.lfc.lt site. Internet access at: <http://www.lfc.lt/lt/Page=MovieList&ID=13834&GenreID=&Y=&C=> [checked 2018 01 15]

IV. ANALYSIS OF THE IMAGE OF CHILDREN IN PRIEŠ PARSKRENDANT Į ŽEMĘ (2005, DIR. A. MATELIS)

Prieš parskrendant į žemę [Before Flying Back to Earth] by A. Matelis is one of the most critically acclaimed documentary films released during the period of restored Independence, narrating a story about children treated at cancer hospital. Image of children in the film was analysed based on two approaches: *children as element of the film* and *children as social element*.

4.1. Question of the main character

Although it is possible to distinguish one main character in Matelis' film, a teenager boy Andrius, whose life in hospital was followed for several months by the film crew, *Prieš parskrendant į žemę* should be regarded a group portrait of children spending their days in the hospital. Hence, this sub-chapter investigates the generalised image of children created by the director.

4.2. Two aspects of reception

Following an analysis of the film's reception, two aspects related to children were distinguished, which were used to substantiate the problems addressed in the chapter. The first issue is a question of ethics. Reviews state that one of the ways to avoid ethical problems while filming was a deliberate non-aestheticisation. The director is complimented for not transforming the reality, not making it poetic. However, even though one might agree with the reviewers regarding the non-sentimental intonation of the film, one of director's objectives was *to create a film* using diverse means of artistic expression, i.e. both transforming and reorganising the reality according to the artistic laws. Children play an important role here and that is discussed in detail in the chapter *Children as element of the film*.

Along the opposition of ethics and aesthetics, the reception also demonstrates clear and multifaceted perception of the *image of the child* created in the film. Some reviews stereotypically associate children with light-heartedness and playfulness, often reverting to the phrase that “kids will be kids”. Another group of reviewers does not highlight childishness, looking for special epithets to describe their special status on film (and the world). For instance, the reviews call children the “participants of the film”, the “little people” or “children-people”. Author of the research finds this approach to be closest to the intentions of the director and she discusses it in the sub-chapter *Children as social element*.

4.3. Children as element of the film

The sub-chapter discusses the role of children in organising the film structure, content and means of expression.

4.3.1. *Child as the guide to hospital and film*

According to the director, one of the objectives he raised while making the film and organising the footage was to bring the viewers to an unfamiliar and fearful place – cancer hospital for children – and help them not to be afraid. Matelis introduces the viewers to the scariest hospital objects using play and paradox. Scene analysis reveals that the function of a child-guide is used in the film for this purpose, transferred from one character to another, thus changing the perspective of looking into the surroundings. Such perspective helps the director to neutralise the intimidating impression of the hospital.

4.3.2. *Child as expert*

Investigation of film scenes reveals that Matelis treats the children as experts able to provide certain knowledge. Children on film voice their opinions on matters significant to them, comment on the processes taking place at hospital or in their own bodies. They also express opinions whether children should be told they have cancer or not. This granting of expert role, the ability to comment on one's experiences and express oneself through language prevents anthropomorphisation of children in Matelis' film. Conversations with children reveal that they understand their illness and the processes related to it.

4.3.3. *Double perspective and magic moments*

Analysis of utterances of parents and children in the film reveals an aspect of "double perspective", when adults and children address the same story from different perspectives, which, in turn, helps to create dramatic tension. This double perspective also gives rise to the so-called Matelis' *magic moments* (a term coined by the film's producer Gerd Haag) – paradoxical scenes that create a special atmosphere of the film: the jollier the scene, the more mournful it may become. Director is convinced that it is the vitality of children that makes them different from adults, thus allowing the paradoxes of the film to emerge.

4.3.4. *Child as co-author*

Matelis does not limit himself to the traditional collaboration between the characters and the makers of the film – he passes the camera into the hands of children. Analysis of the scenes filmed by children shows that the director's idea to include the characters into the creative process serves the purpose – this way he obtains authentic footage he would not have been able to film himself. It is also evident that the footage is not accidental; handing the camera to children the director also formulates the guidelines and expectations (although the result surpasses the expectations). Also, by integrating the footage shot by children into the film on par with his own material, Matelis achieves the desired effect of a "live" camera, which assists in solving the ethical issues.

4.3.5. *Non-existent question of ethics*

Referring to the claim by Bill Nichols that the ethical questions in documentary film arise due to the fact that the author represents the *other*, the research identified that there is no *other* in the film *Prieš parskrendant į žemę*. Due to his previous personal experience in Matelis is *at home* in hospital. Also, by sharing the camera with the film's characters he breaks the hierarchy of the film crew, thus creating an impression of a "glance from within". His ethical choices are disclosed in the film via deliberately selected artistic means. The latter include a scene where the director with camera visits Andrius after the bone marrow transplant. While talking Andrius goes into heavy cough and camera turns to the side window. We can hear the voice of a coughing boy, but we do not see him. Instead of turning the camera off Matelis chooses to turn it away to demonstrate that he does not want to look at the scene he regards as not appropriate for watching. This example illustrates a tight connection between director's ethical attitude and cinematographic means of expression.

4.4. **Children as social element**

The sub-chapter investigates the social aspect of childhood concept reflected in Matelis' representation of children.

4.4.1. *Ill child phenomenon*

During the comparison of Matelis' film with previously discussed feature films depicting cancer-struck children an essential difference was noted in the attitude towards an ill child and towards children in general. In film *Prieš parskrendant į žemę* the children are more than just an object for adult love. They are independent people with their own feelings, experiences and opinions. This conclusion is substantiated by further investigation of the use of black and white photographs from the hospital (by Eglė Mėlinauskienė), which often act as an introduction to the upcoming scenes or as a kind of summary. Concentrated and generalising nature of these episodes allows further identification of the director's attitude towards children.

4.4.2. *Child as an individual*

Following an analysis of the first series of photographs conclusion is drawn that children are introduced as individuals at the very beginning of the film – there are no adults in the photographs of the characters. Sovereignty of children (as well as director's respect and attention to it) is a distinguishing characteristic of Matelis' film. In order to approach the child he does not need adults as a point of reference.

4.4.3. Children-adults relationship

Analysis of the second series of photographs allows discussing the relationship between children and adults in the film. Discussion of scenes where children and parents express their thoughts about illness reveals that the director sees this relationship as tantamount and bidirectional: the parents and children and even the director himself take part in the discussion and each side makes its contribution. Matelis adheres to this approach throughout the film.

4.4.4. Children as participants of their illness

The prevailing subject of the third set of pictures is associated with hospital attributes and procedures; it boldly presents “unpleasant” or pain-related scenes. Director wants to demonstrate that the children are not, in fact, having careless time in hospital (“kids will be kids”), but they experience real pain and live entangled in tubes and pricked with needles. That is – they are full-fledged *participants* in the battle with illness. Matelis does not enjoy the suffering of children, but he also does not ignore the pain they endure. Such approach reflects Higonnet’s concept of the *knowing* childhood.

4.4.5. Children – people?

Fourth and fifth sets of photographs present the daily life of children, where they are shown in the company of their peers, or involved in creative activities. In this series the dilemma whether “kids will be kids” or “kids are people” is resolved for the benefit of the latter. Children are perceived as having their personal *interests* (for example their self-expression), not just the needs, the satisfaction of which is the responsibility of adults.

4.4.6. Child – personality

The last assembly of photographs is solely devoted to Andrius. Following a video frame where Andrius is powerless, weak and giving in, Matelis presents series of his photographic portraits, chronologically displayed in reverse order up to the moment where Andrius is yet healthy, with snappy “horned” hairstyle and luxuriant hair. This photographic series carries both emotional and ethical function. Matelis makes use of his “God-like” position in the film to stop time before Andrius’ death; time is reversed up to the moment before illness. From the perspective of analysis, this episode establishes Andrius as a personality, as a human who has walked his life path.

V. TALKING CHILD: ATTEMPT TO CONVEY AUTHENTIC CHILD EXPERIENCE (*POKALBIAI RIMTOMIS TEMOMIS*, DIR. G. BEINORIŪTĖ, 2012)

The film *Pokalbiai rimtomis temomis* [Conversations on Serious Topics] interviews twelve children and teenagers with diverse experiences and from different social groups on philosophical and life matters. Children talk is the pivot of the film; the action and film is constructed around it. The film drew its inspiration from a book *Tariamas iš tamsos* [Uttered in Darkness] (2007) by Vanda Juknaitė, presenting conversations with children of special fate. This sub-chapter presents a self-reflective analysis of personal creative experience; it also identifies and discusses the characteristics of a talking child as an image used to disclose authentic experience.

5.1. Circumstances of creation and choice of form for the film

Although *Pokalbiai rimtomis temomis* is not an adaptation of a literary work, the film relies on the structure, creative principles and objectives of the book. The key impulse to create conversations came from the special attitude towards children found in Juknaitė’s book, where the children are seen as experienced and able to converse about their experiences. The experiences of children are also used to reflect on the adult world and the questions of being. An extraordinary characteristic of the book is that it manages to maintain the syntax of spoken language: literature critic Renata Šerelytė associates this with the authenticity of children representation. To achieve the same authenticity, children talk was given prominence, granting it preference over the filmed image: it was decided not to use elaborate compositions, camera movements, telling locations and other details. Focus is on a talking child, filmed in close-up or medium range.

5.2. Children talk: form and content

According to literature critics, the children talk and its certain irregularities in *Tariamas iš tamsos* serve as means to express the philosophical categories. While making the film, this approach is also used, although sometimes it may be difficult to grasp the existential and philosophical qualities of children’s talk on film due to the temporal nature of such conversations. Inferior to literature in this respect, film also possesses numerous advantages, including the possibility to see the face, stance, posture, seating and movements of the speaker. Another advantage lies in the ability to hear child’s intonations and vocal timbre, which transmit significant non-verbal information to the viewer.

According to Juknaitė, the questions she asked children had already been asked by life itself. The experiences of children also determined the choice of topics for film conversations and the speakers were selected accordingly.

The main selection criteria was the child's ability (and desire) to speak about own experience. Perception of experiences is varied: talent, physical disability, divorce of parents, delinquent behaviour, loss, living in a wealthy family. Every child has his/her main topic and own unique experience and eventually every child is asked questions that are general for all – on life, death, love or God. The unifying theme is a relation, the relationship between people. The final result was the 65 minute film including excerpts from twelve conversations. Some conversations had to be dropped for the sake of film's structure, general texture and to avoid repetitions; brief episode was removed at the request of the parents.

5.3. Structure: language as narrative and rhythm

One of the key issues before making a film was related to the question how should individual conversations be arranged to form a whole. Following analysis of the book structure as well as examples from the history of cinema (Kieślowski's *Talking Heads*, lasting observation film projects *7 Up*, *Born in the USSR*), the "plait" principle was selected, where comparison, joining and juxtaposing of different conversations results in creation of one unified piece. The narrative is constructed in several levels, namely – *narrative*, *emotional* and *rhythmic*. Many of the children's conversations have their individual climaxes on narrative level. Here the rises and falls are construed based on the information dosage principle: several details are disclosed at first, later the number of details increases and the story grows. The narrative on emotional level develops based on increasing elaboration of experiences and feelings: starting from theatrical and sometimes comical story about Jonas' experiences, the film reaches its emotional peak when Boris in "relax" is short of breath and he exits the frame. After this episode the viewer may breathe in fresh air together with Erikas, who is thinking what to say, and then once again plunge into the birthday party organisation challenges with Ieva. This way the experiences of different speakers draw a solid emotional picture. Rhythm is created using framing variations (medium, close-up and extreme close-up) and the change of intonations, vocal expression, speech and pauses. Fast speech is connected with slow, bright voice with low-pitched, chattering with babbling, loudness with silence in sign language, tenderness with coarseness, rich vocabulary with poor, etc. This way both verbal and non-verbal language forms consonances that blend into the whole using the musical principle. This whole does not have a single story narrative; it is connected by the harmony of said consonances. Perhaps this is the reason why the experience of the whole is difficult to verbalise, and that is reflected in the film's reception as well.

5.4. Reception: film assessment problems and contradictions

Pokalbiai rimtomis temomis was premiered in Autumn 2012; the film received significant attention of the press, was nominated for the Silver crane award,

participated in a number of international film festivals and was an official representative of Lithuania submitted for the consideration of the US Academy Awards committee in the Foreign Language Film category. After the premiere, six reviews were published in Lithuanian culture press and two reviews appeared in established US cinema portals; these reviews serve as basis for the analysis of the film's reception.

5.4.1. Assessment problems

When discussing the book by Juknaitė, many literature critics indicate certain confusion and lack of knowledge on how this piece should be assessed, since the usual literature analysis tools cannot be applied in this case. Controversial assessments of the film are attributable to this difficulty in defining the criteria and choosing the tools for analysis. For instance, there is a radical difference in opinions regarding the form of the film. One group of critics claim that there is no creative method in this film and the conversations are presented in random order, whereas others insist that it is the arrangement and composition of conversations that evidence true professionalism of creators.

5.4.2. Children talk and straightforward questions

Although at the beginning of the chapter the children talk was named the pivot of the film, the reception pays little attention to the fact. On the one hand, such lack of attention is natural, since there is no possibility to reread the sentences while watching the film, also, non-verbal and visual expression in film is significantly more suggestive. On the other hand, it is natural that the special experiences of children have overwhelmed other characteristics of the film.

Nevertheless, one aspect of language did not slip unnoticed and that is the questions that the children are asked or, more specifically, the straightforwardness thereof. Quite a few reviews comment on that. While one might agree that the straightforwardness of questions could be seen as a drawback of a "talking" film, during the cross cuts and montage a decision was made to give priority to children's answers, when these represented an authentic and not necessarily positive reaction of the talker, helping to disclose him or her as personality.

5.4.3. Discussion on ethics

Reviews of the film *Pokalbiai rimtomis temomis* contrast ethics and artistry, expressing doubts whether the openness of children is not misused. Others claim that the ethical border was not crossed and there is no manipulation of the viewers' emotions. Text by Rūta Oginskaitė is extraordinary: the critic does not restrict to a mere naming of questions but also tries to find the answers together with child psychologist Dr. Rasa Bieliauskaitė. In her commentary the psychologist defends the director from critics. Her commentary is a reaction

not towards the film but towards its reception and the attitudes of the critics regarding children and their complex experiences.

5.4.4. Premises for children emancipation

Although one of the objectives of the film was to depict thinking children who possess their inner world, the observations expressed by some cinema critics in reviews represent entirely opposite presumptions. For example, there were doubts whether the children understand that they are being recorded and whether they can be held responsible for their openness. Elsewhere, we find an unfounded statement that the heads of children are “cute and empty”. Such comments evidence that our attitudes towards children still contain underestimating ideas, seeing them as unthinking and unable to assume responsibility.

CONCLUSIONS

1. From the ethics perspective, depiction of children in documentary cinema is a complex process, which might affect the artistic decisions of the director, as well as the content and reception of the film. The case of Audrius Stonys’ film *Viena* demonstrates that driven by ethical considerations the director dismisses his usual manner of metaphoric narrative and does not choose a specific character for the film. When faced with ethical questions he incorporates them into the film’s content adding the *distancing effect*. The ethical problems are also reflected in controversial reception of the film, revealing confusion of the critics who see an unhappy child onscreen, along with their resistance to such depiction accompanied with a wish to protect the child from the director.
2. The hybridity of film proves problematic in depicting children. Analysis of O. Buraja’s film *Liza, namo!* and the reception thereof reveals that the issues caused by the hybridity manifest in and influence diverse film planes, namely:
 - a. *Authenticity of child representation*: in documentary scenes the girl represents herself, the film shows her authentic relations, feelings and reactions, whereas in acting scenes she embodies the director’s vision of childhood created in advance, independently from the actual film character. Thus, in some parts of the film the child loses the possibility to represent her interests and desires, she is no longer seen as an authentic subject, but turns into a “tool” to express the problems and perceptions of adults.
 - b. *Film reception*: non-authentic representation causes perception problems: questions of ethics (perhaps the child is used for aesthetic purposes?) arise among film viewers and critics, the distrust in the film and its authors

is felt; there is a desire to distinguish between the “real” girl and the one depicted on film.

3. Based on the function performed by the children, their images in Lithuanian feature films created in 2013–2017 were divided into four categories:

- child as symbol;
- child as part of an adult image;
- child between function and character;
- the knowing child.

Children in different films are treated individually, depending on the story narrative, film genre and director’s intentions. While analysing the attitude towards children in films it was noted that the images vary from *Romantic* (*Ekskursantė* and *Santa*) to *Knowing* (*Senekos diena* and *Amžinai kartu*) child.

The following characteristics pertain to films associated with the *Romantic child* concept:

- emphasis of child’s innocence;
- idealisation of a child;
- fairy-tale motif is of special significance in expressing and understanding the child image;
- mostly the children express something else, but not themselves: they may symbolise the nation, establish the status of adult characters, or their presence may reinforce the drama;
- child characters serve as means of expression of adult ideas, perception of adult world (war, exile, personal relationship drama);
- when film reception assesses the acting of children, focus is placed on good appearance, while good acting merely causes amazement;
- despite the prevalence of the *romantic child* image, both *Santa* and *Ekskursantė* also contain the characteristics of the *knowing child*.

Films associated with the concept of a *Knowing child* are distinguished for the following characteristics:

- individuality and autonomy of a child (in *Senekos diena* the child is treated both as character and as function helping to disclose the adult characters, whereas in *Amžinai kartu* the child is only an autonomous character);
- innocence of the child is no longer his/her dominant characteristic;
- children are no longer idealised, their characters now feature negative characteristics as well;
- children characters mostly express ideas about themselves, not about adults;
- reception no longer emphasises appearance, but pays attention to the features of a character.

4. Analysis of the images of children in contemporary feature films reveals that children characters created by Lithuanian directors reflect the trends of approach towards children prevalent in the society, namely – the shift from perception of a child who can be commanded towards child as individual.
5. The film *Prieš parsikrendant į Žemę* is distinguished for its special approach towards children and extraordinary ethical attitudes of the director: the film addresses a controversial topic, the lives of children struck with cancer. Director A. Matelis employs the natural characteristics of children, their approach and their experience, so different from adults, in the film creation process. Children are granted the role of a guide and their resulting perspective allows the director to “neutralise” the viewers’ precedent fears to enter the cancer hospital for children. The role of experts, the vitality of children and experience differing from that of the adults allow the director to achieve a “double perspective” (when the situation can be viewed through the eyes of children and adults), which gives rise to the film’s paradoxes. Director’s plan to include children in the creative process allowing them to film their own daily life provides him with authentic footage for the film, creating an impression of a “live” camera and resolving the issues of ethics. From the very start Matelis views the children in his film as full-fledged members of the society, bearing a bidirectional relation with adults (each side needs the other one) and possessing their own autonomous life. Children in his film represent themselves and can be appreciated without being in a relationship with adults.
6. Choosing the talking child as a character for the film might serve several purposes: not only it provides authentic testament of the world, but it also presents opportunities to experiment with film form and to expand the role of language, transforming it from mere carrier of information or tool of communication into the principal tool for creating rhythm and an environment giving birth to metaphors. Self-reflective analysis of the creative process and reception of the film *Pokalbiai rimtomis temomis* reveals that the structural peculiarities of children language emphasised in the book by V. Juknaitė (such as ability to transform ordinary words into metaphors or philosophical categories) can be employed in documentary cinema too, even though they are harder to decode. Also, the characteristics of the film media expand the experience of children talk allowing to hear the intonations, experience the time and see the faces and movements of children. Although one of the objectives of *Pokalbiai rimtomis temomis* was to depict thinking children who have their inner world, the reception includes statements of some cinema critics that reflect disparaging attitudes with regard to children.

MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI
TIRIAMOJO DARBO TEMA / CONFERENCE REPORTS ON THE SUBJECT
OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. Giedrė Beinoriūtė. Vaikas hibridiniame kine: reprezentacija ir etika (O. Burajos „Liza, namo!“). LMTA 41-oji metinė konferencija. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017 m. balandžio 12 d. / Child in hybrid film: representation and ethics (film *Liza, namo!* by O. Buraja). 41st annual conference of LMTA, Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 12th April 2017.

PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA / PUBLICATIONS
ON THE SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. Giedrė Beinoriūtė. Dokumentinis kinas ir etika: vaikas ekrane (Audrius Stonys „Viena“). *Lietuvos kultūros tyrimai* 8: Receptijos menas, 2016, p. 90–114 / Documentary film and ethics: a child on screen (film *Viena* by Audrius Stonys). *Lithuanian Culture Research*, vol. 8: Art of Reception, 2016, pp. 90–114.
2. Giedrė Beinoriūtė. Vaikas hibridiniame kine: reprezentacija ir etika (O. Burajos „Liza, namo!“). *Ars et praxis* Nr. 5, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017, p. 48–59 / Child in hybrid film: representation and ethics (film *Liza, namo!* by O. Buraja). *Ars et praxis* No. 5, Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2017, pp. 48–59.

Giedrė Beinoriūtė (g. 1976 m.) – kino režisierė, scenarijų autorė, pedagogė. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Teatro ir kino fakultete įgijo TV režisūros specialybės bakalauro (1999) ir magistro (2001) laipsnį. Nuo 2002 m. kaip režisierė ir scenarijaus autorė sukūrė 8 vaidybinius ir dokumentinius filmus. Naujausias – ilgametražis vaidybinis filmas „Kvėpavimas į marmurą“ pagal to paties pavadinimo Lauros Sintijos Černiauskaitės romaną – 2018 m. pristatytas Karlovi Varų tarptautinio kino festivalio konkursinėje programoje. 2006 m. G. Beinoriūtė apdovanota Lietuvos Respublikos kultūros ministerijos premija už geriausią profesionaliojo meno debiutą, 2005 ir 2007 m. – Lietuvos kinematografininkų sąjungos premija, 2009 m. – „Sidabrinės gervės“ statulėlė. 2012 m. sukurtas filmas „Pokalbiai rimtomis temomis“ buvo išrinktas oficialiu Lietuvos atstovu varžytis dėl „Oskaro“ geriausio filmo užsienio kalba kategorijoje. Nuo 2007 m. – LMTA kino ir TV katedros, „Skalvijos“ kino akademijos dėstytoja; ji yra Lietuvos kinematografininkų sąjungos, Europos kino akademijos narė. 2014–2018 m. studijavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantūroje. 2018 m. Beinoriūtei suteiktas LMTA docentės vardas. Tyrimų sritis – vaikų vaizdavimas kine.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva

El. paštas: giedre.beinoriute@gmail.com

Giedrė Beinoriūtė (born 1976) – film director, scriptwriter, pedagogue. She graduated from the Lithuanian Academy of Music and Theatre, receiving BA (1999) and MA (2001) in Television Directing. Since 2002 she created 8 feature and documentary films as director and scriptwriter. Her newest production – feature length film *Kvėpavimas į marmurą* [Breathing into Marble] after the novel of the same name by Laura Sintija Černiauskaitė – was presented at the 2018 Karlovy Vary International Film Festival competition programme. In 2006 G. Beinoriūtė has received an award of the Ministry of Culture of the Republic of Lithuania for the best debut in professional art field; in 2005 and 2007 she received the Award of the Lithuanian Cinematographers' Union and in 2009 – the Silver Crane Prize. The film *Pokalbiai rimtomis temomis* was selected to officially represent Lithuania at the US Academy Awards, competing in the Foreign Language Film category. Since 2007 Beinoriūtė is a lecturer at the LMTA Cinema and Television department and at Skalvija Film Academy. In 2018 she became an Associate Professor at the LMTA. G. Beinoriūtė is a member of Lithuanian Cinematographers' Union and European Film Academy. In 2014–2018 she conducted doctoral artistic research project at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, subject of the research being the depiction of children in cinema.

Address: Gedimino Ave. 42, LT-01110, Vilnius, Lithuania

Email: giedre.beinoriute@gmail.com

Giedrė Beinoriūtė

VAIKŲ VAIZDAVIMAS KINE: REŽISŪRINIS ASPEKTAS
DEPICTION OF CHILDREN IN CINEMA: DIRECTOR'S ASPECT

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka / *Summary of the artistic research project*
Vertė / *Translated by* Martynas Aleksa

Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, Vilnius

Spausdino UAB „BMK leidykla“, A. Mickevičiaus g. 5, Vilnius

Tir. 30 egz. Nemokamai

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE



Giedrė Beinoriūtė

**VAIKŲ VAIZDAVIMAS KINE:
REŽISŪRINIS ASPEKTAS**

**DEPICTION OF CHILDREN IN CINEMA:
DIRECTOR'S ASPECT**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka
Summary of the artistic research project

Kinas / Film (P05)

Vilnius, 2018