

Renata Šukaitytė

A kortárs litván dokumentumfilm fő irányainak kritikai áttekintése

Absztrakt

Ennek a cikknek a célja a kortárs litván dokumentumfilm fő irányainak áttekintése, különös tekintettel azokra a nemzedékekre, amelyek az 1990-es években, valamint az Európai Unióhoz való 2004-es csatlakozás előtti időszakban debütáltak, vagy a 2011-2012-es filmpolitikai reform utáni időszakban kezdtek el alkotni, amikor fokozatosan növekedett a filmek anyagi támogatása és a dokumentumfilmgyártás. Cikkemben ennek a kis iparágnak a legnagyobb kihívásait és kockázatait vázolom fel, és kiemelem a legjelentősebb litván dokumentumfilmeket. Céлом annak vizsgálata, hogy a filmrendezők különböző generációi hogyan működnek a nemzeti filmgyártás és a dokumentumfilm globális műfaji keretei között, milyen retorikai és stíluseszközökkel mutatnak be nemzeti, regionális és nemzetközi érdeklődésre számot tartó témákat.

Szerző

Renata Šukaitytė

Litván Kultúrakutató Intézet, Kortárs Litván Kultúra Tanszék

Vilniausi Egyetem, Kommunikációs Kar

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.2>

A kortárs litván dokumentumfilm fő irányainak kritikai áttekintése

Kis nemzetközi filmgyártás kockázatos közegben

A litván dokumentumfilm közelmúltbeli története képes megmutatni, hogyan fejlődhet ki ez a műfaj egy kis filmes ökoszisztémában viszonylag rövid idő alatt az 1990-es és korai 2000-es évek nehéz átmeneti időszakai után: a haladást elősegítő tényezők voltak a politikai ösztönzés, az egyre nemzetközibbé váló közeg és a kreatív kockázatok és új ötletek iránti növekvő nyitottság. A litván filmművészet egy kis ország filmgyártásának számít a Mette Hjort által meghatározott mind a négy kritérium alapján: „a lakosság száma, az ország mérete vagy területe és a bruttó hazai termék vagy az egy főre eső jövedelem”, illetve az, hogy „az ország (a történelem során) hosszú időn keresztül más nemzet uralma alatt állt” (Hjort 2015: 50). Az utolsó kritériumot ritkán alkalmazzák, mégis, az ország méreteit, valamint a régióban betöltött politikai, gazdasági és kulturális szerepét tekintve jelentős tényező, mivel „olyan jellegű kihívásokkal jár együtt a filmkészítés terén – érvel Hjort –, amelyeket leginkább a volt gyarmatokkal vagy az éppen függetlenségükért harcoló országokkal szoktunk asszociálni” (Hjort 2015: 50). Litvánia Európa és a világ egyik legkisebb országa, hiszen lakossága épphogy 2,79 millió, ^[1] nyelvét pedig világszerte alig 4 millióan beszélik. Az ország GDP-je 48,7 milliárd euró, ami 2020-ban az egyik legalacsonyabb volt az Európai Unióban. ^[2] Történelme során hosszú időszakokra a szomszédos országok uralma alá került, ^[3] és gazdaságilag és kulturálisan elszigetelt volt – ezek mind jelentősen befolyásolták a jólétet és a fejlődést minden területen, beleértve a filmgyártást is. Ezért a litván filmkészítésnek olyan „rendszerszintű kockázatokkal” és „ellentmondásos erővel” kell szembenéznie, amelyeket számos kis gazdasági erejű volt gyarmati ország jól ismer. Ilyen az, hogy „a globalizációra irányuló neoliberális gazdasági és politikai nyomás hatására egyre nagyobb függőségbe kerül a külső piacoktól”, és „a nemzet építése és a befelé és kifelé is erős nemzeti identitás megőrzése fontos közös érdekként jelenik meg” (Hjort és Petrie 2007:15). Hjort szerint „rendszerszintű kockázatnak azok tekinthetők, amelyek konkrét, az ország méretéből fakadó intézkedések eredményei, és amelyek a filmgyártás egész milióját áthatják, így *mindenkire* hatással lehetnek, aki a filmgyártásban dolgozik” (Hjort 2015: 51).

Cikkemben csak az 1990 utáni időszakokkal foglalkozom, hogy felvázoljam azokat a körülményeket, amelyek között megjelent a dokumentumfilmesek új nemzedéke, és megvizsgáljam, hogyan kapcsolódnak alkotásaik a jelentős politikai és gazdasági változásokhoz, a helyi filmes

hagyományhoz és a dokumentumfilm műfaj globális trendjeihez. Bepillantást nyújtok abba is, melyek a legnagyobb kockázatok és kihívások egy olyan filmrendező számára, aki egy kis országban, a kreatív dokumentumfilm kevésbé jelentősnek tekintett műfajában alkot. [4] Mette Hjort szerint „ez a kockázat központi szerepet játszik a filmalkotásban” (Hjort 2012: 4), ám „nemcsak nehézséget jelent, hanem szelektív módon lehetőségeket is nyújt egy kis nemzet filmkészítői számára” (Hjort 2015: 58). Ezek az érvek számomra teljesen meggyőzőek, így azzal a megközelítéssel vizsgálom a kockázat fogalmát, amelyet Hjort a *Film and Risk* (Hjort 2012) című könyvében és *The Risk Environment of Small-Nation Filmmaking* (Hjort 2015) című cikkében fejtett ki. A filmkészítés kockázatai összefüggenek a filmipar helyi és globális gazdasági vonatkozásaival; a filmkészítő saját identitásával (neme, életkora, nemzetisége, képzettsége); valamint a film stílusával és azzal, hogyan közelít meg helyileg és globálisan jelentős témákat. Abból a feltételezésből indulok ki, hogy az a mód, ahogyan a filmmel kapcsolatos szakpolitikák megalkotói meghatározzák és csökkenteni próbálják a nemzeti filmipar elé tornyosuló gazdasági kockázatokat, illetve ahogy a filmes közösség a különböző kockázatokat elviseli, központi szerepet játszik a dokumentumfilmek új generációjának megjelenésében és a dokumentumfilm-készítés új trendjeinek kialakulásában.

Az 1990-es és 2000-es években pozitív változások történtek a dokumentumfilm globális ökoszisztémájában, a műfaj presztízse és népszerűsége megnövekedett. Erre jó példa Michael Moore *Fahrenheit 9/11* című filmje, amely Arany pálmát nyert a 2004-es Cannes-i Filmfesztiválon, és csak az Egyesült Államokban 119 millió dollárt hozott. Ahogy Patricia Aufderheide megállapítja, „az 1990-es években a dokumentumfilm világszerte nagy üzletté vált, 2004-re pedig csak a televíziós dokumentumfilmek globális forgalma évente 4,5 milliárd amerikai dollár bevételt jelentett. [...] A mozikból befolyt bevétel a 21. század elején megsokszorozódott. A DVD-eladások, az online lekérhető videók és a dokumentumfilmek kikölcsönzése is jövedelmező üzletgá vált. [...] Míg korábban egyes forgalmazók diszkréten elhallgatták, hogy alkotásaik dokumentumfilmek, most már büszkén hirdették, hogy »dokukat« forgalmaznak” (Aufderheide 2007). Európában a dokumentumfilmek anyagi támogatása is megnövekedett. Az 1990-es években elindult az Európai Unió MEDIA programja, amely új finanszírozási, terjesztési és hálózatépítési lehetőségeket nyitott meg a kreatív dokumentumfilmek alkotói előtt. Az 1990-es években és a 2000-es évek elején virágkorukat élték a dokumentumfilm-fesztiválok – ekkor indult útjára a Sheffieldi Nemzetközi Dokumentumfilm-fesztivál, a *DocPoint* Helsinki Dokumentumfilm-fesztivál, a Koppenhágai Nemzetközi Dokumentumfilm-fesztivál, a *Doclisboa* Nemzetközi Filmfesztivál, a Vilniusi Dokumentumfilm-fesztivál és még sok másik. Az *Európai Audiovizuális Obszervatórium World Film Market Trends* című kiadványa a 2004 és 2006 közötti időszakban növekedést állapított meg a dokumentumfilmek készítésében és terjesztésében Franciaországban, Németországban, Dániában és más országokban. [5] Ebben az időszakban a dokumentumfilm teljesen elismertté és intézményesítetté vált, a dokumentumfilmek láthatósága megnövekedett.

Litvániában azonban a dokumentumfilm-készítés helyzete korántsem volt ideális. Az ország 1991-es függetlenedését követő két évtized nem kedvezett sem az új tehetségek megjelenésének, sem a

már dokumentumfilmesként dolgozóknak. Laura Lapinske szerint „a Szovjetunió látványos összeomlását” követően „azonnal átszervezték a jelentősebb iparágakat, földreformot indítottak és privatizálták a korábban állami kézben levő tulajdont” (Lapinske 2018: 67). A filmgyártást erősen befolyásolta a „posztkommunista átalakulás” 1991 és 1995/1996 között, amikor „különleges szakpolitikák” és „radikális reformok” születtek (Lauristin, Norkus, Vihalemm 2011: 129). A filmes közösség Litvániában és a volt szocialista országokban mindenhol a gazdasági csőd és a kulturális agónia ellen küzdött. „Gyorsan elfeledték az önkifejezés szabadságával kapcsolatos korábbi aggodalmaikat [írja Dina Iordanova] és ezek helyére a kialakuló piacgazdaság okozta növekvő korlátok léptek” (Iordanova 2003: 143). Ebben az időszakban a litván bruttó hazai termék igen alacsony volt. Az 1991-es GDP csak 415 millió litas (körülbelül 120 millió euró), az 1995-ös 24 103 milliárd litas (körülbelül 7 milliárd euró) a 2001-es 47 968 milliárd litas (körülbelül 13,9 milliárd euró) volt. ^[6] Ezek a körülmények hosszú távon befolyásolták a filmes közösséget és a filmgyártást, mivel, mint Hjort kifejti, „a bruttó hazai termék mennyisége hatással van arra, milyen intézményeket lehet létrehozni, milyen berendezésekhez jutnak hozzá a filmkészítők, milyen költségvetésből gazdálkodhatnak a filmek rendezői és forgalmazói, milyen gyakran tudnak a filmesek filmet forgatni, és mennyire tudja a nemzet megvédeni nyelvét (vagy nyelveit) és kulturális értékeit a nagyobb országokhoz kapcsolódó cégek különböző profitorientált vállalkozásaitól” (Hjort 2015: 51).

A litván filmipar több mint egy évtizeden át stagnált a nehéz gazdasági körülmények, a túl kevés állami támogatás, a filmes infrastruktúra (stúdiók, mozik) privatizálása és az új infrastruktúrába és filmgyártásba fektetett beruházások korlátozottsága miatt. Csak néhány olyan filmrendező tudott rendszeresen (legtöbbször magán- vagy nemzetközi támogatással) filmeket készíteni, saját stílust kialakítani és akár nemzetközi sikereket elérni, akik az 1980-as években és az 1990-es évek elején kezdték karrierjüket, például Šarūnas Bartas, Arūnas Matelis, Audrius Stonys és Valdas Navasaitis. Ezek a művészek a *Kinema* Stúdióhoz kapcsolódtak, az első magánkézben levő filmstúdióhoz, amelyet 1989-ben alapított Bartas Vilniusban. ^[7] Művészi sikerük bebizonyította, hogy „szoros kapcsolat van a nagyra értékelt kreativitás és a kockázatvállalás között” (Hjort 2012: 22). Más rendezők csak egy-két rövidfilmet tudtak létrehozni; ebben az időszakban évente csak 7-15 új dokumentumfilmet mutattak be. ^[8] A nemzeti filmkészítés kockázatos üzletté vált, mivel a kormánynak nem sikerült, Hjort szavaival, „[áthelyezni] a filmkészítés egyes költségeit, és ezáltal egyes kockázatait, a magánszektorból az állami szektorba”, ami a nemzeti kultúra fenntartásának feltétele (Hjort 2012: 12-13.). Az állami kézben levő „Lietuvos kinas” filmterjesztő vállalat agóniája és a regionális bemutatói hálózat összeomlása ahhoz vezetett, hogy a litván filmeket csak a vilniusi filmes közösség számára mutatták be, a helyi közönséggel több mint egy évtizedre megszűnt a kapcsolat. Litvániában, akárcsak más kelet-európai országokban, „a később megjelenő, magánkézben levő terjesztők többsége szigorúan a piaci szabályok szerint játszott, és inkább a hollywoodi kasszasikereket választotta a vereség kockázatát hordozó hazai alkotások helyett...” (Iordanova 1999: 46).

Még az sem hozott azonnali pozitív változást a litván filmszektor számára, hogy az ország 2003-

ban csatlakozott az Európai Unió *MEDIA* programjához, majd négy évvel később az *Eurimages* [9] tagja lett. A producereknek és rendezőknek évekbe telt, míg megtanulták, hogyan lehet sikerrel pályázni a projektjeik támogatására, közös produkciókat létrehozni más filmes kultúrákból és gazdasági közegekből jövő szakemberekkel és nemzetközi szakmai hálózatokat kialakítani. A filmipar helyzete akkor javult jelentősen, amikor 2012-ben létrehoztak egy új kormányzati szervet, a Litván Filmközpontot, amely a filmipar és a filmmel kapcsolatos szakpolitikák felelőseként kiállt a nemzeti filmszektor költségvetési támogatásának növelése mellett. A Központ az európai filmintézetekhez hasonlóan azt célozta, hogy „a kockázatokat elkerüljék, csökkentsék, vagy áthelyezzék a magánszemélyekről az állami finanszírozású szervekre” (Hjort 2012: 12). A Központ a fiatal filmrendezők támogatására is terveket készített, és 2014-ben bevezette a *Litván Filmadókedvezményt*, „egy új szakpolitikát a litvániai helyi és külföldi filmgyártás ösztönzésére”. [10] Ezeknek a pozitív fejleményeknek a hatására folyamatosan nőtt az elkészült dokumentumfilmek száma, a rekord az évi 22 premier volt 2018-ban. [11] Hasonló tendencia figyelhető meg egész Kelet-Európában, különösen Lengyelországban (Milla 2017: 32). A Litvániában rendezett nemzetközi filmfesztiválok: a Vilniusi Dokumentumfilm-fesztivál, az *Inconvenient Films* nemzetközi emberi jogi dokumentumfilm-fesztivál, a *Kino pavasaris* vilniusi nemzetközi filmfesztivál és a *Scanorama* európai filmfórum sokat tettek a litván dokumentumfilmek népszerűsítéséért belföldön és külföldön, és lehetőséget nyújtottak új rendezőknek is a bemutatkozásra. Hjort rámutat, hogy a filmeket „olyan kontextusban készítik és nézik, amelyeket a szakpolitikák, törvények, szabályozások, illetve sokféle filmipari szervnél és intézményben dolgozó egyének tevékenységei alakítanak” (Hjort 2012: 11). A pezsgő dokumentumfilmes ökoszisztéma ösztönzést adott a dokumentumfilmesek egy új generációjának (akik ma a 30-as, 40-es éveikben járnak), hogy megtegyék az első lépéseket és ismertté váljanak a dokumentumfilm világában (Giedrė Benoriūtė, Oksana Buraja, Linas Mikuta, Mindaugas Survila, Jūratė Samulionytė és Giedrė Žickytė), sőt egész estés bemutatkozó dokumentumfilmeket is készítettek olyan rendezők, mint Olga Černovaitė (*Drugelio miestas / Butterfly City*. 2017), Rugilė Barzdžiukaitė (*Rūgštus miškas / Acid Forest*. 2018), Aistė Žegulytė (*Animus Animalis (Istorija apie žmones, žvėris ir daiktus) / Animus Animalis (A Story About People, Animals and Things)*. 2018), Vytautas Puidokas (*El Padre Medico*. 2019) és Marija Stonytė (*Švelnūs kariai / Gentle Warriors*. 2020), amelyeket külföldön is vetítettek több nemzetközi filmfesztiválon.

Érdemes itt megjegyezni, hogy a litván filmprodukciós cégek mindig is kicsik voltak, egyszerre legföljebb 1-3 egész estés filmen dolgoznak. Egy helyi egész estés dokumentumfilm átlagos költségvetése 80 000-500 000 euró, ami a nagyobb és gazdagabb EU-tagállamok dokumentumfilmjeihez képest meglehetősen kevés. Ennek oka a filmek alacsony állami támogatása és a kevesek által beszélt nyelv, valamint az, hogy a magánkézből és helyi műsorsugárzóktól érkező támogatás elhanyagolható. Ezért a litván dokumentumfilmesek nagymértékben függenek az állami finanszírozástól, a külföldi cégekkel való koprodukcióktól és az európai filmtámogató alapoktól, mint az Európai Unió *MEDIA* Programja vagy az Európa Tanács által működtetett *Eurimages* alap. Ezen kedvezőtlen körülmények miatt a helyi filmrendezők leginkább külföldi társproducerekkel készítenek kreatív dokumentumfilmeket,

amelyekkel nemzetközi filmfesztiválokat, fórumokat és művészmozikat céloznak meg, nem pedig köz- vagy magán televíziókat. Az Európa Tanács *Film Production in Europe. Production Volume, Co-production and Worldwide Circulation* című tanulmánya azt találta, hogy „Litvánia azon kevés országok egyike, ahol a dokumentumfilmek nagyobb arányban készülnek koprodukcióban, mint a játékfilmek”, míg „európai szinten az egész estés játékfilmek 22%-a egynél több ország koprodukciójában születik, az egész estés dokumentumfilmeknek viszont csak 16%-a” (Milla 2017: 36). Az egyik első nagyszabású és sikeres nemzetközi koprodukcióban készült és nemzetközi szinten terjesztett film *A bogáridomár* volt (Vabzdžių dresuotojas. Donatas Ulvydas, Linas Augutis, Marek Skrobecki és Rasa Miškinytė, 2008); ez az életrajzi alkotás a bábfilm egyik elfeledett úttörőjének és az egyik legnagyobb filmes géniusznak, a lengyel-litván származású Vlagyiszlav Sztarevicsnek (1882 – 1965) az életét meséli el, akinek a karrierje Litvániában kezdődött, majd Oroszországban és Franciaországban folytatódott. A filmet a litván *Era Film* stúdió készítette a lengyel *Se-ma-for Film Production*, a japán *NHK*, a holland *AVRO* és a finn *YLE Co-productions* közreműködésével, a MEDIA Program támogatásával, és a Karlovy Vary Nemzetközi Filmfesztivál dokumentumfilm-szekciójában mutatta be, de ezt követően számos más filmes eseményen is látható volt. Az *Eurimages* alap is támogatta a neves litván művészfilmek munkáit. A kevés sikeres pályázó egyike volt 2017-ben a balti országokban az 1960-as évektől jelenlevő lírai dokumentumfilm hagyományáról szóló *Bridges of Time* (Laiko tiltai. 2018), amelynek rendezője a litván Audrius Stonys és a lett Kristīne Briede, és amely litván-lett-észt koprodukcióban készült. Szintén pályázatot nyert 2021-ben az *Irena* (ez Irena Veisaitė, egy nemzetközi szinten elismert litván értelmiségi asszony történetét tervezi elmesélni, aki családjából egyedül élte túl a Holokausztot). Ez a film litván-észt-bolgár koprodukcióban készül, rendezője Giedrė Žickytė.^[12] Ezek az esetek azt példázzák, hogy egy kis nemzeti piachoz tartozó rendezők is kaphatnak nemzetközi támogatást nemzeti összefüggésekben releváns témájú filmjeik elkészítéséhez és forgalmazásához, a fejlett nemzetközi együttműködési hálózatoknak köszönhetően. A kockázatos „kis ország”-kontextus így lehetőséggé válhat a kis országok dokumentumfilmesei számára, hogy egyedi helyi/regionális történeteket meséljenek el a nemzetközi közönségnek.



A fent említett nehézségek ellenére, amelyek a piac kis méretéből és a politikai és gazdasági átalakulásból következnek, a kortárs litván dokumentumfilm több nemzetközi sikert mondhat magáénak. A Szovjetunióból való kiválás után az első jelentős díj az Európai Filmakadémia legjobb dokumentumfilmnek járó Felix-díj volt 1992-ben a *Vakok vidéke* (Neregių žemė. Audrius Stonys, 1992) című rövidfilmért, amely a látássérültek életéről szól. Ezt a sikert más neves díjak is követték, például az 1997-es Cinéma du Réel Nemzetközi Dokumentumfilm-fesztivál rövidfilmes díja és az Oberhauseni Nemzetközi Rövidfilmfesztivál nagydíja a *Pavasaris* (Spring. Valdas Navasaitis, 1997) című filmnek; Ezüst Farkas-díj 2005-ben az Amszterdami Nemzetközi Dokumentumfilm-fesztiválon a legjobb közepes hosszúságú dokumentumfilmnek, a Lipcsei Filmfesztivál Arany Galamb-díja és a kiemelkedő dokumentumfilm-rendezői munkáért járó 59. Amerikai Rendezők Céhének díja Arūnas Matelis *Mielőtt visszatérsz a Földre* (Prieš parskrendant į Žemę. 2005) című filmjének; a *Yo no soy de aquí* (társrendezők Giedrė Žickytė és Maite Alberdi, 2016) jelölése az Európai Filmakadémia legjobb rövidfilm díjára 2016-ban; a *Bridges of Time* (Laiko tiltai. Társrendezők Audrius Stonys és Kristīne Briede, 2018) pedig a Sanghaji Nemzetközi Filmfesztiválon megnyerte a legjobb dokumentumfilmnek járó Aranyserleget. A legfrissebb siker Giedrė Žickytė *Egy nagy ugrás* (Šuolis. 2020) című filmje, amelyet számos nemzetközi filmfesztiválon levetítettek, és 2020-ban a Varsói Nemzetközi Filmfesztiválon a legjobb egész estés

dokumentumfilm díját nyerte el. Ezek a példák is mutatják, hogy a litván dokumentumfilmek és dokumentumfilmesek jelentős ismertségnek és tiszteletnek örvendenek a nemzetközi filmes világban.





Az elmúlt évtizedben a litván dokumentumfilmek bebizonyították, hogy történeteik nemcsak a nemzetközi fesztiválok látogatói, hanem a hazai közönség számára is érdekesek, hiszen viszonylag nagy számban játszották őket a mozik és a televízióadók. A *Sengirė* (The Ancient Woods. Mindaugas Survila, 2017) című természetfilm, amelyet az Amszterdami Nemzetközi Dokumentumfilm-fesztiválon mutattak be, megdöntötte a valaha volt legnépszerűbb litván dokumentumfilm országos rekordját, 2018-ban 67 ezer nézőt vonzott a mozikba. Szintén jelentős hazai sikert ért el például az *Arvydas Sabonis 11* (Rimvydas Čekavičius, 2014) 39.500 nézővel 2014-ben, a *Rūta* (Ronaldas Buožis, Rokas Darulis, 2018) több mint 29 ezer nézővel 2018-ban és a *Valstybės paslaptis* (The State Secret. Donatas Ulvydas, 2019) több mint 40 ezer nézővel 2019-ben. ^[13]

¹ A fentiek fényében azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az anyagi források szűkössége gátolta meg a litván dokumentumfilmek törekvését, hogy pezsgő közösséget hozzanak létre, és kapcsolatot találjanak a helyi közönséggel, hiszen a jó film nem csupán a lakosok nagy számán vagy a bőséges anyagi forrásokon múlik. Egyedi történelmi és kulturális tapasztalatok kellenek hozzá, gazdag és kifejező filmnyelv és tehetség. Ez utóbbi, az egyértelmű filmes vízióval, profizmussal és elkötelezettséggel kombinálva a rendkívüli művészi minőségű filmek alapfeltétele, még olyankor is, amikor a közeg gazdaságilag kedvezőtlen és kockázatos.

A dokumentumfilm legfontosabb irányvonalai és rendezői 1990 után

A következőkben a kortárs litván dokumentumfilm fő irányait tekintem át a dokumentumfilm-rendezők két generációjának legfontosabb alkotásaira koncentrálni, figyelembe véve a filmkészítést érő legfontosabb nemzeti és nemzetközi hatásokat, fő tematikai és stílusbeli trendeket és az audiovizuális piac forgalmazási módjait. Az 1990 utáni ^[14] litván dokumentumfilmet nagyjából három generációra lehet felosztani: a rendszerváltás nemzedéke (akik az 1980-as évek végén és az 1990-es évek elején kezdték a pályájukat); azok a filmesek, akik Litvánia európai uniós csatlakozása (2004. május) környékén vagy azután léptek be a filmiparba; és végül a legfiatalabb generáció, akik az elmúlt pár évben mutatkoztak be. Ha közelről megvizsgáljuk az ezekben az időszakokban készült dokumentumfilmeket, egyértelmű kapcsolatot fedezhetünk fel a művészi formák és stílus, illetve a filmkészítés kontextusául szolgáló állam társadalmi, politikai és gazdasági helyzete között. Hasonló kapcsolódásokat fedezett fel és elemzett Michael Renov (Renov 1993), Gilles Deleuze (Deleuze 2009, 2010), Hamid Naficy (Naficy 2001), Ackbar Abbas (Abbas 1997) és Fredric Jameson (Jameson 1995), aki megalkotta a *geopolitikai esztétika* fogalmát a művészeti formák és a nemzetállam összefüggéseinek magyarázatára. Mette Hjort viszont a film és a kockázat átfedéseivel foglalkozó kutatásában némileg szélesebb perspektívában vizsgálja a filmes stílust, amely az „egyéni” és a „kollektív” fogalmait is magában foglalja: „a stílus fogalmát értelmezhetjük úgy is, mint ami magában foglalja egy adott filmen belül, több filmen, illetve egy vagy több, egymáshoz valamilyen módon (például az alkotás körülményeiben vagy bizonyos értékek képviselésében) kapcsolódó alkotó életművében meghozott döntéseket” (Hjort 2012: 9).

A litván lírai dokumentumfilm hagyománya és az 1990-es évek nemzedéke. A litván dokumentumfilmes közösség kicsi ugyan, de témáiban és stílusában sokszínű. Az első generáció stílusát erősen befolyásolta az 1960-as és 70-es években elterjedt *litván lírai dokumentumfilm* hagyománya, amelynek legjelentősebb képviselői Algimantas Dausa, Almantas Grikevičius, Robertas Verba, Henrikas Šablevičius és néhány más alkotó. Ezeknek az alkotóknak az életművét a „művész mint etnográfus” ^[15] paradigma jellemzi: minimális szöveggel, gazdag vizuális metaforákkal mutatják be a hétköznapi, leginkább falusi emberek mindennapi tevékenységét és ünnepeit Szovjet Litvániában. Elutasítják a szovjet nomenklatura által propagált témákat, akárcsak a hangalámondást, amely a hivatalos dokumentumfilmek jellemzője volt. Az alkotók nagyon tudatosan választották ezt a kreatív stratégiát annak érdekében, hogy kialakítsanak „egy olyan dokumentumfilmes diskurzust, amely alternatívája lehet a hivatalos (a hatalom által támogatott) szovjet filmrendezőkének” (Šukaitytė 2015: 321), egyúttal csökkentve annak a kockázatát, hogy a műveket cenzúrázzák, és azok „dobozba kerüljenek”, noha tudatosan „nem hősokeket”, „nem bajnokokat” jelenítettek meg.

Ha megvizsgáljuk az 1980-as, 90-es évek fordulóján jelentkező új nemzedék (Šarūnas Bartas, Arūnas Matelis, Valdas Navasaitis, Audrius Stonys) alkotásait, több közös jellemzőt is találunk

bennük. Egyrészt szívesen dolgoztak együtt két kezdő operatőrrel, Vladas Naudžiusszal és Rimvydas Leipusszal; másrészt lírai szűrőn át mutatták be valódi emberek valódi érzéseit és történeteit; harmadrészt ragaszkodtak a hitelességhez, mégsem rágták egyértelműen a néző szájába a beleértett igazságot. Bár sokféle filmet készítettek, közös bennük, hogy tisztelettel és távolságtartással kezelik az általuk feldolgozott témákat, illetve hasonló stíluselemeket használnak: ilyen például a fix beállítás, a mélységélesség, a hosszú beállítás, a lassú kameramozgás, képen belüli hang stb. Jelentős filmek ebből az időszakból például a *Praėjusios dienos atminimui* (In Memory of a Day Gone By. Šarūnas Bartas, 1990), a *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį* (Ten Minutes Before Icarus' Flew, Arūnas Matelis, 1990); a *Rudens sniegas* (The Autumn Snow. Valdas Navasaitis, 1992,) és a *Vakok vidėke* (Neregijų žemė. Audrius Stonys, 1992). Ezek a filmek emberek valós életét, érzéseit, egyéni és kollektív tapasztalatait örökítik meg a radikális politikai-gazdasági változások idején. Az 1960-as, 70-es évek nemzedékéhez hasonlóan ők is az „esztéta-etnográfus” szemszögéből dokumentálnak, tárnak fel és elemeznek marginális társadalmi csoportokat és kulturális jelenségeket. Mindkét nemzedék filmjeire jellemző, hogy nem mutatnak erős társadalmi vagy politikai elköteleződést, kritikát, illetve nem próbálják a néző gondolkodását befolyásolni. Mindazonáltal, mint Jane Chapman kifejti, „ha a film előtti valóságból létrejövő kultúra különbözik a filmrendező kultúrájától, akkor a különbségek – etnikai, osztálybeli, nemi különbségek – politizálódnak (...)” (Chapman 2009: 35). Ezek a filmrendezők a bizonyos időszakokra és körülmények között jellemző bizonytalanságról, sérülékenységről, időbeliségről és magányról kezdeményeznek diskurzust. Mindkét generáció filmjeit a nemzetközi filmfesztiválokon és tematikus vetítéseken gyakran a *lírai dokumentumfilm* kategóriába sorolják, arra utalva, hogy filmes stratégiáik, valamint az általuk megalkotott és továbbfejlesztett diskurzus történelmi, elméleti és esztétikai keretei sokban hasonlítanak.

Az 1990-es évek elején a tehetséges litván dokumentumfilmesek felemelkedése és azonnali nemzetközi elismerése filmes körökben szimbolikus volt, hiszen ekkoriban jelentős társadalmi, kulturális és politikai változások zajlottak az országban. Ezek voltak a visszanyert litván függetlenség első éveit, így a litván nemzeti filmművészet is 50 év után először került fel a világ térképére. Csak kevés alkotónak sikerült azonban túlélnie a „vadkapitalizmus” és a politikai-gazdasági változások időszakát anélkül, hogy karrierje sérült volna. Ilyen volt Stonys (aki az Európai Filmakadémia legjobb európai dokumentumfilmnek járó Felix-díját nyerte 1992-ben) és Matelis (a 37. Oberhauseni Filmfesztivál Grand Prix-díjasa 1991-ben), akik már első filmjeikkel is neves nemzetközi díjakat söpörhettek be.^[16] A nemzetközi díjak^[17] művészi biztonságot nyújtottak ezeknek a rendezőknek és azt a lehetőséget, hogy az elitizmust és a rangos nemzetközi filmfesztiválok művészi elvárásait válasszák a piac elvárásai helyett, amely a szórakoztató, társadalmi és politikai tematikájú, informatív filmeket igényelte. Stonys például szinte a teljes életművében metafizikai kérdéseket boncolgat lassan áradó képeken keresztül, szavak és szöveg nélkül, arra ösztönözve nézőit, hogy reflektáljanak és meditáljanak (például *Viena / Alone*. 2001; *Ūkų ūkai / Uku ukai*. 2006; *Moteris ir ledynas / The Woman and the Glacier*, 2017). Matelis legtöbb elismerést kapott filmje, a *Mielőtt visszatérsz a Földre*, leukémiás gyerekekről szól, akik nem hajlandók feladni a küzdelmet; a rendező tehetségesen és érzékenyen meséli el a bonyolult

történetet anélkül, hogy érzelmössé vagy manipulatívva válna. Legújabb alkotása, a *Csodálatos vesztesek: Egy másik bolygó* (Nuostabieji lūzeriai. Kita planeta, 2017) a 2017-es év egyik legtöbb díjat nyert és nemzetközi szinten legjobban forgalmazott filmje volt. A profi kerékpársport rejtett világába vezeti be a nézőt, azonban a profi sportról és elitsportolókról szóló legtöbb filmmel ellentétben kerüli a szenzációhajhászást. A botrányok helyett a rangos olasz *Giro d'Italia* nemzetközi verseny mellékszereplőire koncentrál: azokra a kerékpárosokra (gregarióknak, vízhordozóknak stb. is nevezik őket), akik a közönség számára láthatatlanok maradnak, és akik személyes áldozatokat hoznak csapatuk más tagjainak a győzelméért. Bár ez a film egy nemzetközi eseményen játszódik és nemzetközi szereplőket vonultat fel, Matelis hű marad ahhoz a gyakorlatához, hogy éleslátóan mutasson be marginális, excentrikus, önzetlen, de erős akaratú embereket. A film nemzetközi jelentőségét tükrözi, hogy nyolc ország koprodukciójában készült: Litvánia, Olaszország, Svájc, Lettország, Belgium, az Egyesült Királyság, Írország és Spanyolország. Stonys és Matelis rendkívüli eredményei azonban negatív hatással is jártak: az, hogy ennyire dominálták a litván dokumentumfilmet (a kevés finanszírozás miatt), az „egyetlen személyre fókuszáltság” és a „kilépés” (Hjort 2015: 53) kockázatát hordozta. Mette Hjort így írja le azt a helyzetet, amikor egy nemzeti filmművészetet egy-egy filmrendező dominál, míg más tehetséges alkotók (esetünkben Valdas Navasaitis és Algimantas Maceina), akik kevesebb nemzetközi sikert értek el, kénytelenek elhagyni a pályát, vagy elvesztegetni a tehetségüket.

Új nemzedék és új dokumentumfilmek 2000 után. Azok a filmrendezők, akik Litvánia 2004-es Európai Unió csatlakozása környékén és azt követően kezdték pályájukat, kulturálisan és társadalmilag sokszínű közegben nőttek föl, ahol a piacgazdaság uralkodott, így a filmet nemcsak művészetnek, hanem kreatív iparágnak is tekintették. Számukra egyértelmű volt, hogy „a fogyasztók szórakoztatása a filmkészítés fontos eleme, a dokumentumfilmek esetében is” (Aufderheide 2007: 5), különösen akkor, ha közvetítőkre (műsorsugárzók, terjesztők, ügynökök) van szükség a filmkészítés költségvetésének és a közönségnek a biztosítására. Hjort szerint a filmiskolákban a diákok „óhatatlanul megtanulják figyelembe venni a feszültséget a személyes filmkészítésben rejlő és azt ösztönző művészi kockázatvállalás, valamint a filmipar kockázatkerülő tendenciája között, ahol nekik mint frissen végzett filmkészítőknek boldogulniuk kell” (Hjort 2012: 14). A Litván Zenei és Színházi Akadémia Film és Televízió Tanszékén a 2000-es években végzett hallgatók többsége a köz- és magán televíziók, reklám- és kommunikációs cégek kreatív csapatához csatlakozott, vagy azzal bővítette portfólióját, hogy időnként besegített hazai és nemzetközi filmes stáboknak; így sokszínűbb ismeretekkel rendelkeztek a különböző audiovizuális üzleti modellekről, műfajokról és stílusokról, mint a megelőző generáció. A filmek számára elérhető támogatások 2006 óta folyamatosan bővülnek (2018-ban jelentős növekedést mutattak), új finanszírozási rendszereket alakítottak ki (elsőfilmesek, kisköltségvetésű koprodukciók, első rövidfilm, stb.), 2012-ben pedig megalakult a Litván Filmközpont – mindez lehetőséget nyújtott új (különösen női) filmrendezők számára a bemutatkozáshoz. Egyre gyakrabban kaptak támogatást autodidakta filmrendezők (Mindaugas Survila, Mantas Kvedaravičius) és nem litván származású filmkészítők (Oksana Buraja, Olga Černovaitė, Jonas Ohman, Marat Sargsyan); ahogy megnőtt az igény az új filmes hangok iránt, a pályára lépő új művészek pedig a korábbinál kockázatosabb

témákat választottak.

A 2000-es évektől kezdve a dokumentumfilm fontos megnyilvánulási tereppé vált a nők számára. Több női rendező is megjelent a dokumentumfilmes pályán (Giedrė Beinoriūtė, Oksana Buraja, Inesa Kurklietė, Agnė Marcinkevičiūtė, Živilė Mičiulytė, Ramunė Rakauskaitė, Jūratė Samulionytė, Marija Stonytė, Aistė Žegulytė, Giedrė Žickytė), köszönhetően a könnyebben hozzáférhető forrásoknak és annak, hogy több női hallgató végzett filmrendező szakon. Említésre méltó az is, hogy a fiatal női producerek – Živilė Gallego, Jurga Gluskinienė, Ieva Norvilienė, Asta Valčiukaitė, Dagnė Vildžiūnaitė és sokan mások – sokat tettek azért, hogy több női dokumentumfilmes kerüljön be a nemzeti filmgyártásba. A női rendezők megjelenése látványosan bővítette a litván dokumentumfilm tematikáját; műveik többek közt olyan témákat feszegettek, mint a szegénység és társadalmi kirekesztés, kollektív traumák és tabuk, városi társadalmi konfliktusok, a nemzetbiztonság és a hadsereg, állat és ember kapcsolata. A női rendezők új szemszögből közelítették meg a litván történelmet és társadalmat, és teret adtak az etnikai kisebbségek, nők és gyerekek hangjának, amely korábban nem volt hallható. Nézőiket érzelmileg sokszínű utazásokra vitték (a filmes stílusok és formák kreatív ötvözésének köszönhetően), ami szorosabbra fonta a dokumentumfilmes és közönsége közötti kapcsolatot. Egyes filmjeik a női identitással, az anyasággal és a nők társadalomban elfoglalt helyével foglalkoznak (például: *Kristina Kristuje*. Inesa Kurklietė, 2005; *Gegučių vaikai / Cuckoos Children*. Inesa Kurklietė, 2012; *7 Nuodėmės / 7 Sins*. Kristina Inčiūraitė, 2010; *Mester és Tatyána*. Giedrė Žickytė, 2015), bár nem alakult ki feminista dokumentumfilmes hullám vagy mozgalom. Érdeemes megjegyezni, hogy az 1990-es években csak néhány női dokumentumfilmes dolgozott Litvániában: Janina Lapinskaitė, Diana Matuzevičienė és Ramunė Kudzmanaitė. Lapinskaitė volt közülük a legismertebb, különösen egyéni stílusa miatt (amely vegyítette a dokumentum- és játékfilmes elemeket, a performatív, megfigyelői, interaktív és lírai stílust és a hangalámondást), ami akkoriban kivételesnek számított Litvániában, bár globálisan már megjelent az *új dokumentumfilm*, amelyre Jane Chapman szerint jellemző „a hagyományos dokumentumfilmes módszerek határainak átlépése” (Chapman 2009: 97), a „direct cinema” népszerűségének hanyatlása és a „dokumentumfilmes lehetőségek és hibrid formák” bővülése (Chapman 2009: 18). Lapinskaitė több mint egy évtizeden át volt a Litván Zenei és Színházi Akadémia professzora, a Film és Televízió Tanszék vezetője, így ilyen formában is jelentős hatást gyakorolt a filmesek új nemzedékére.

Oksana Buraja és Jūratė Samulionytė, Lapinskaitė volt tanítványai, hozzá hasonlóan állnak hozzá a filmezéshez, ami az *új dokumentumfilm* koncepciójába illeszkedik. Filmjeik igazolják, hogy „a dokumentumfilm mindig bonyolult megjelenítési mód” (Chapman 2009: 97), és hogy „a dokumentumfilm ma már nem egyszerűen dokumentálja azt, ami a kamera előtt történik. [...] A valóság és a teatralitás iránti vágy ugyanannak az éremnek a két oldala” (Knudsen 2006: 81). Samulionytėnak megvan a tehetsége úgy készíteni filmet komoly társadalmi és politikai problémákról, hogy nem dramatizálja túl azokat, és nem próbálja a nézők véleményét befolyásolni. A társadalmi szereplők és problémáik empatikus megközelítése, az enyhe ironia, a

játékos vizuális történetmesélés, a szereplők teatralitásának kihangsúlyozása és az, hogy ő maga filmrendezőként is jelen van a filmben, magával ragadóvá és érzelmessé teszi alkotásait, de elkerüli a banalitás csapdáját. Erre jó példa a *Sanghaj Banzáj* (Šanxai banzai. 2010), amely a Vilnius központjában található titokzatos, etnikailag sokszínű, alacsony jövedelmű emberek által lakott Šnipiškės negyedét vizsgálja. 2011-ben a *Sanghaj Banzáj* megnyerte az Európai Film Fórum *Scanorama* fesztiválján az Új Balti Dokumentumfilm szekció nagydíját. Buraja alkotói stílusa különböző dokumentum- és játékfilmes műfajokat ötvöz (pl. krimi, dráma, társadalmi problémafeltáró film, vígjáték), és vegyíti a performatív, megfigyelői, interaktív és lírai stílust. Marginális és sérülékeny csoportokra koncentrál, különösen a litvániai orosz nyelvű közösségen belül, amellyel szoros, kölcsönös bizalmon alapuló kapcsolatot sikerült kiépítenie. *Mama* (Mother. 2001) című bemutatkozó dokumentumfilmjében a kamera közelről mutatja a piszkos kisgyerekeket a rendetlen konyhában, akik ételt keresgélnek az üres polcokon és csótányokkal játszanak. A rendező nagyon finoman sugallja a láthatatlan anya képét. Ez a film számos díjat nyert, többek között a 2002-es Clermont-Ferrand Nemzetközi Rövidfilm-fesztivál digitális versenyének fődíját, és külön megemlézték a 2001-es Oberhauseni Rövidfilm-fesztiválon. A szintén nemzetközi sikert aratott *Liza, namo!* (Lisa, Go Home! 2012) egy lázadó kislányról szól, aki egy veszélyeztetett társadalmi helyzetű családban nő fel. A felnőttek nyomorúságos, mérgező életét (amelyet a rendező megfigyelői stílusban mutat be) a kislány szemszögéből látjuk, aki a lehangoló valóság előtt a (lírai stílusban fényképezett) természetben keres menedéket, órákig elrejtőzve.

A szegénység, a társadalmi szegregáció és a létbizonytalanság elterjedt jelenségek Litvániában, és egyre több (jellemzően fiatal) dokumentumfilm-rendező foglalkozik ezekkel a témákkal, különösen 2010 óta (pl. *A folyó/ Upė*. Julija Gruodienė és Rimantas Gruodis, 2009; *Sanghaj Banzáj*, 2010; *Aš perėjau ugnį, tu buvai su manim* / Through Fire I Went, You Were With Me. Audrius Stonys, 2010; *Stebuklų laukas* / The Field of Magic. Mindaugas Survila, 2011; *Tėvas* / Father. Marat Sargsyan, 2012; *Liza, namo!* / Lisa, Go Home! 2012; *Pietūs Lipovkėje* / Dinner, Linas Mikuta, 2013; *Dzūkijos Jautis* / Dzukija's Bull. Linas Mikuta, 2013; *Sėkmės metai* / Lucky Year. Rimantas Gruodis, 2014; *Šaltos ausys* / Dead Ears. Linas Mikuta, 2016; *Romano vaikystė* / Roman's Childhood. Linas Mikuta, 2020). Bár nehéz a szegénységről szóló filmek szaporodásának minden okát feltárni, bizonyára szerepet játszott benne a 2008-2009-es világgazdasági válság, amely nagyon mélyen érintette Litvániát. A helyzetet súlyosbították a litván kormány által 2008-ban és 2011-ben bevezetett szigorítások, amelyek többek között csökkentették a szociális támogatásokat, a nyugdíjakat és a munkanélküli segély összegét.

A társadalmi problémákkal foglalkozó dokumentumfilmek rendezői egyértelműen állást foglalnak. A társadalmi szereplők szemszögét teszik magukévá: a parasztokét, munkanélküliekét, nyugdíjasokét és másokét, akik napi szinten küzdenek a szegénységgel. A filmrendezők segítenek nekik, hogy hallassák a hangjukat és tiszteletet kapjanak. Ennek következtében az ilyen filmekben a megfigyelői technika uralkodik. Például Linas Mikuta összes filmje a városi vagy vidéki marginális csoportok életét mutatja, és a *szegénység kultúráját* vizsgálja, amely Oscar Lewis

antropológus szerint „nemzedékről nemzedékre továbbadott életforma” (Lewis 1963: xxiv).

Mikuta egyik legújabb filmje, a *Roman's Childhood* (amelyet a DOK Leipzig Fesztivál nemzetközi versenyprogramjában mutattak be 2020-ban) a társadalom peremére szorult családot mutat be, akik egy nem lakáscélú épületben élnek egy litván kikötővárosban. A kamera a nyolcéves kisfiúra és két szülőjével való őszinte kapcsolatára fókuszál. A rendező nem kommentál, nem ítélkezik, és nem érzeleg, hanem a családi értékeket helyezi középpontba, és azt, ahogyan a szereplők a nehéz időkben összetartanak. Mindaugas Survila is hasonlóképpen viszonyul a szereplőihez. A *The Field of Magic* empátiával, tisztelettel és meggyőzően mutatja be azokat a hajléktalanokat, akik évek óta a Vilnius közeli Būda erdeiben élnek, és a kariatiskési szeméttelen dolgoznak. A hajléktalanságnak ez a bemutatása különbözik attól, amit a tévében és a fotósorozatokon látni szoktunk. Survila filmjének szereplői éppúgy dolgoznak, főznek, imádkoznak, haját vágják, sírnak, szeretnek és élnek mindennapi életüket, mint bárki más. A *The Field of Magic* a Monoklis stúdióban készült, és jelentős támogatást kapott Giedrė Beinoriūtė dokumentumfilm-rendezőtől és Jurga Gluskinienė producertől. A filmet több rangos filmfesztivál felvette a programjába, köztük a *Toronto*, a *Doc Point* és a *Hot Docs*. Ez a film volt a 2011-es év egyik nagy felfedezése Mantas Kvedaravičius *Barzak* (2011) című alkotásával együtt, mivel mindkét kiemelkedő, egész estés dokumentumfilm olyan pályakezdő rendező alkotása, aki semmilyen hivatalos szakmai képzést nem kapott.

Jerome De Groot történész szerint a történelem reprezentációja és a történelmi narratívák jelentős szerepet játszanak a populáris kultúrában, beleértve például a múzeumokat, tévéműsorokat, játékokat, dokumentum- és játékfilmeket (De Groot 2009). Ez a történelmi irány a 2000-es évek litván dokumentumfilmjeiben is megfigyelhető. Giedrė Beinoriūtė *Nagypapa és nagymama* (Gyveno senelis ir bobutė, 2007) című filmjétől kezdve a történelem fontos téma lett a litván rendezők kreatív dokumentumfilmjeiben. A film szubjektív, személyes megközelítésből mutatja be a tömeges deportálásokat és népiirtást Sztálin idejében a Szovjetunióhoz csatolt Litvániában. Ez útmutatássá vált más olyan filmrendezők számára, akik a kollektív emlékezettel és a kollektív traumákkal foglalkoznak. A film narratíváját egy kislány hangalámondása mellett (aki a filmrendező gyerekkori énjének szemszögéből látja nagyszülei fájdalmas emlékeit) animáció, archív felvételek és családi fényképek szolgáltatják. Hasonló stratégiával mutatja be a litván történelmet például Martina Jablonskytė filmesszéje, a *Lituanie, mano laisvė* (Lituanie, my freedom. 2018) vagy Jūratė Samulionytė fényképésznőjével, Vilma Samulionytėval közösen rendezett *Močiute, Guten Tag!* (Liebe Oma, Guten Tag! 2018) című alkotása. Jablonskytė azokat a diplomáciai és fizikai csatákat mutatja be, amelyek Litvánia 1919-es függetlenségét megelőzték, és felteszi a kérdést, mit jelent a szabadság a litvánok és az európaiak új generációja számára, mi a különbség a területi és a személyes szabadság között. A Samulionytė-nővérek filmjükben több olyan témát is feszegetnek, amelyek nemzeti szinten tabunak számítanak – ilyen például az öngyilkosság vagy a litvániai németek sorsa a II. világháború után – német nagyanyjuk, Ella Fink és családja sorsán keresztül, akik Kelet- és Nyugat-Litvániában éltek. A rendezők a film fő narrátorai, ők nyomoznak nagyanyjuk élete után, amiről igen keveset tudnak. Szereplőkként is megjelennek a filmben, akárcsak szüleik és más, Litvániában és Németországban élő családtagjaik, akiknek emlékei és gondolatai feltárják a család és a litvániai német kisebbség eltitkolt valóságát és drámáját. A film

jelentős sikert ért el mind a litván, mind a nemzetközi közönség előtt.



A litván filmrendezők gyakran használnak fel archív fényképeket és filmfelvételeket történelmi dokumentumfilmjeikben. Ritkák azonban azok a filmek, amelyek kizárólag archív felvételekből állnak, vagyis úgynevezett kompilációs filmek. A történelmi kompilációs film egyik úttörője Litvániában Giedrė Žickytė, akinek alkotásai a szovjet uralom alatti Litvánia történelmével, kultúrájával és művészetével foglalkoznak. Ezek a filmek a nemzet kollektív emlékezetét tükrözik egy elnyomó rendszer idején. Žickytė nemzetközi szinten az egyik legsikeresebb litván női rendező. 2009-ben mutatkozott be *Baras* című tévéfilmjével, ami 2009-ben a Litván Filmdíjon a legjobb tévéfilm díját kapta. Második filmjében, a *Kaip mes žaidėme revoliuciją* (How We Played the Revolution. 2012) című alkotásban, amely játékosan mutatja be az 1980-as évek végének és az 1990-es évek elejének „éneklő forradalmát”, megcsillogtatja rendkívüli tehetségét abban, hogy hatalmas mennyiségű, gondosan kiválasztott és egymáshoz kapcsolódó archív felvétellel képes elmesélni egy bonyolult történetet. Azóta is minden, a közelmúlt litván történelmét feldolgozó alkotása (pl. *Mester és Tatyána*. 2015; *Egy nagy ugrás*. 2020) jelentős esztétikai értékű kompilációs filmek, amelyek nagy sikert értek el a nemzetközi közönség előtt. Žickytė teljes életművére jellemző, hogy a nemzetközi és nemzeti történelmi kontextusra és egyéni történetekre alapozza a történelmi narratívákat. Minden filmje rangos nemzetközi díjakat kapott, és széles körben vetítették őket a litván mozikban. Rendszeresen bemutatják őket nemzetközi filmfesztiválokon, például a Varsói Nemzetközi Filmfesztiválon, a Rotterdami Nemzetközi Filmfesztiválon, a Sheffield Doc/Festen, a Bergeni Nemzetközi Filmfesztiválon, a Trieszti Nemzetközi Filmfesztiválon és számos más eseményen. Žickytė dokumentumfilmjei Litvánia szovjet múltjának történeteit összekapcsolják a hidegháború és a posztkolonializmus nemzetközi diskurzusaival, és magával ragadó, érdekes módon mutatják be a nemzetközi közönségnek a litván és európai történelmet.

Aufderheide szerint a természetfilm a dokumentumfilm egy jelentős alműfajává vált, amely „a műsorprogramok állandó része”. Az állatokról, környezetvédelemről és hasonló témákról szóló alkotások sosem ideológiailag semlegesek, hiszen a természettel való együttélés bizonyos modelljeit jelenítik meg (Aufderheide 2007: 117). Az elmúlt évtizedben megnőtt a fiatal litván filmrendezők érdeklődése a természetfilm iránt, amit magyaráz az, hogy nemzetközi szinten is egyre nagyobb sikerrel vetítik a vadállatokról és a klímaváltozásról szóló filmeket a mozikban,

audiovizuális platformokon és a környezetvédelmi aktivizmust propagáló közegekben. Ebben a műfajban az egyik legjelentősebb litván alkotás kétségkívül Mindaugas Survila *Ancient Woods* (Sengirė. 2017) című alkotása, amelynek nézői elmerülhetnek az ősi litván erdők titokzatos, vicces és enyhén ijesztő világában. Survila rengeteg szenvedéllyel és türelemmel, több mint tizennyolc éven át forgatta ezt a filmet. A dokumentumfilm jelentős hazai és nemzetközi sikert ért el, bevétele több mint 60 ezer euró volt, amit az ősi litván erdők megőrzésére és kibővítésére fordítottak. Survila ugyanerre a célra létrehozta az Ősi Erdők Alapítványt,^[18] amely magánadományokat gyűjt. Ez a kezdeményezés a litván közegben rendkívülinek számít. Más rendezők – mint Rugilė Barzdžiukaitė (*Rūgštus miškas* / Acid Forest. 2018), Marija Stonytė (*Vienas gyvenimas* / One Life. 2019), Aistė Žegulytė (*Animus Animalis (Istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)* / Animus Animalis (A Story About People, Animals and Things). 2018) arra ösztönzik a nézőket, hogy gondolják át kapcsolatukat az állatokkal és a környezettel az antropocén korban, amikor az emberi viselkedés visszafordíthatatlan környezeti károkat okoz. Ezek a filmek finoman, de egyértelműen kritizálják a természethez és állatokhoz való fogyasztói alapú hozzáállást.

A litván dokumentumfilmek új generációjának filmjei jelentős fogalmi változást tükröznek a professzionális filmkészítés területén. Úgy tűnik, ez a közeg felismerte azt, amiről Graeme Turner általánosságban a filmmel kapcsolatban mint kíváncsi változásról beszél: hogy a filmkészítés „alapvetően nem esztétikai, hanem társadalmi gyakorlat, amely a kultúrában meglevő jelentésszisztemek mindegyikét mozgósítja” (Turner 2006: 236), amennyiben a megfilmesített történetekben „bizonyítékokat találhatunk arra, ahogyan kultúránk értelmezi önmagát” (Turner 2006: 4). Turner szerint a film ilyen megközelítése eltávolodik a meglevő paradigmáktól, ugyanakkor feltétele annak, hogy újból létrejöjjön a kapcsolat „a film és a közönség, a filmrendezők és a filmipar, [valamint] a filmes szövegek és a társadalom között” (Turner 2006: 236).

Összefoglalás

A litván dokumentumfilm főbb irányainak kritikai áttekintése megmutatta, hogy az 1990-es években és a 21. század első évtizedében a litván dokumentumfilmek ökoszisztéma „intenzív kockázatú” és „magas kockázatú” volt^[19] a szocializmusból a kapitalizmusba való gyors és hirtelen átmenet okozta politikai és gazdasági instabilitás, a kulturális elszigeteltség és a filmkészítésbe, illetve a filmes infrastruktúrába való kis mértékű állami és magánbefektetés miatt. Ez a rendszerszintű kockázat annak a veszélyét hordozta, hogy a dokumentumfilm világát néhány nemzetközi szinten elismert rendező, téma és alkotói stílus fogja dominálni. A kockázatos és forráshiányos közegben azok tudtak túlélni, akik megfelelő mennyiségű szimbolikus tőkét halmoztak fel (rangos nemzetközi díjak formájában), és beleillettek a nemzeti lírai dokumentumfilm kánonjába. A többiek kénytelenek voltak elhagyni a pályát. Litvánia európai uniós csatlakozása és az európai audiovizuális piacra történő sikeres integrációja után 2011-2012-ben megreformálták a filmszektort, aminek hatására ugrásszerűen megnövekedett a

dokumentumfilmek, köztük a nemzetközi koprodukciók száma, és a dokumentumfilmek egy új generációja jelent meg. A megnövekedett állami támogatás és az új producerek vállalkozó szellemének köszönhetően a litván dokumentumfilm műfaja stílusát és témáit tekintve is sokszínűbbé vált. A 2020-as években egyértelműen megnőtt a női rendezők aránya, akárcsak a nem litván etnikai hátterű vagy az autodidakta filmek száma. Ezek a változások, valamint az új dokumentumfilm filozófiája, átalakították a litván dokumentumfilmet: a korábban lírai etnográfiai ábrázolások helyébe (amelyek szorosan kapcsolódtak az 1960-as, 1970-es évek hagyományához) egy hibrid, személyes és performatív műfaj lépett. A lírai dokumentumfilm hagyomány azonban megmaradt, miközben a kompilációs (archív felvételeken alapuló) dokumentumfilm egyre népszerűbb lett. A litván dokumentumfilmek bebizonyították, hogy történeteik nemcsak a nemzetközi fesztiválok nézőit nyűgözik le, hanem a hazai mozilátogatókat is, akik nagy számban tekintették meg őket. A kis piacokra általában jellemző kockázatokat részben az egyre több nemzetközi koprodukcióval, részben a dokumentumfilmek globális szinten növekvő népszerűsége által sikerül kiküszöbölni.

Fordította Béres-Deák Rita

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

[A tanulmány angol nyelvű változatát jelen tematikus számban közöljük]

Jegyzetek

1. EUROSTAT adatok az EU népességéről 2020-ban. Utolsó megtekintés 2021. július 10.
<https://ec.europa.eu/eurostat/documents/2995521/11081093/3-10072020-AP-EN.pdf/d2f799bf-4412-05cc-a357-7b49b93615f1>
2. STATISTA adatok a bruttó hazai termékről az aktuális piaci árfolyamok mellett egyes európai országokban 2020-ban (millió euró). Utolsó megtekintés 2021. július 10.
<https://www.statista.com/statistics/685925/gdp-of-european-countries/>
3. Litvánia történelme során az Orosz Birodalom (1795–1914), a Szovjetunió (1940–1941; 1944–1990) és Németország (1941–1944) uralma alatt állt. Litvánia nyugati része évszázadokig a Porosz Királyság része volt, míg Vilnius megyét Lengyelországhoz csatolták (1919–1939). Az információk forrása: Lithuanian encyclopaedia. Utolsó megtekintés 2021. július 10. <https://www.vle.lt/>
4. Ebben a cikkben a „kreatív dokumentumfilm” fogalmára Wilma De Jong definícióját használom, miszerint az egy „hibrid filmes műfaj, amely a »valós« eseményeket kreatív és kritikus művészi formában igyekszik megjeleníteni” (De Jong, 2011: 20). Ezt a definíciót azonban kibővítem még egy kritériummal: „kreatív”, „innovatív” és „művészi” alkotásnak ismerik el neves nemzetközi filmfesztiválok és művészeti intézmények (múzeumok, filmintézetek stb.), valamint a kreatív dokumentumfilmeket terjesztő csatornák, például az ARTE TV, a Sundance TV vagy a Channel 4.
5. Az *Európai Audiovizuális Obszervatórium* adatai a filmpiac globális tendenciáiról. Utolsó megtekintés 2021. július 10.
https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/industry/film?p_p_id=101_INSTANCE_NTHRA9ube66y&p_p_lifecycle=0&p_p_col_count=1&_101_INSTANCE_NTHRA9ube66y_delta=10&_101_INSTANCE_NTHRA9ube66y_keywords=&_101_INSTANCE_NTHRA9ube66y_max_results=10
6. Az információk forrása: Lithuanian encyclopaedia. Utolsó megtekintés 2021. július 10.
<https://www.vle.lt/straipsnis/lietuvos-ekonomika/>; (a valutakonverziókat a cikk szerzője végezte).

7. A *Kinema* stúdió új produkciós helyszíneként jelent meg a filmrendezők egy új generációja (többek között Audrius Stonys, Artūras Jevdokimovas, Rimvydas Leipus, Valdas Navasaitis) számára, akik más közép- és kelet-európai kollégáikhoz hasonlóan fellázkodtak a korábbi, központilag ellenőrzött filmgyártás ellen. Vállalkozói tehetségének és a szerencsének köszönhetően Bartasnak sikerült stúdiójában kizárólag magán- és külföldi szponzorok által támogatott filmeket forgatnia. Bartas produceri hozzáállása is figyelemre méltó volt: a fiatal rendezők azt és úgy forgattak, amit akartak, a stúdió teljes mértékben támogatta őket. A *Kinema* filmjei viszonylag gyorsan nemzetközi sikereket értek el neves filmfesztiválokon, például Oberhausenben, a Berlinalén, az IDFA-n, Karlovy Varyban és Rotterdamban. A díjak és a nevezések fontos szimbolikus tökéket hoztak a stúdiónak: például a *Trys dienos* (Three Days, Šarūnas Bartas 1991) című filmet a Berlinalén mutatták be, és jelölték az 1992-es Európai Felix-díjra a fiatal európai filmek kategóriájában, míg a *Vakok vidéke* (Neregių žemė, Audrius Stonys, 1991) 1992-ben megnyerte a legjobb európai dokumentumfilmnek járó Felix-díjat.
8. Az adatok különböző elektronikus forrásokból származnak. Utolsó megtekintés 2021. július 11. <http://www.lfc.lt>; <http://www.lkc.lt/en/>; Baltic Film Facts and Figures. <https://www.filmi.ee/en/estonian-film-institute-2/facts-and-figures/baltic-films-facts-and-figures>
9. Az alapítvány teljes neve: *Eurimages*, az Európa Tanács kulturális alapja, amellyel az európai filmes koprodukciók gyártását, forgalmazását és digitalizálását támogatja.
10. The Lithuanian Film Centre. Utolsó megtekintés 2021. július 11. <http://www.lkc.lt/en/tax-incentives/>
11. The Lithuanian Film Centre. Utolsó megtekintés 2021. július 11. <http://www.lkc.lt/en/lithuanian-film-center/statistics/>
12. Eurimages sajtónyilatkozat, Ref. 03-2021. Utolsó megtekintés 2021. július 11. <https://rm.coe.int/03-2021-163rd-board-of-management-decisions-en/1680a2fd06>
13. The Lithuanian Film Centre. Utolsó megtekintés 2021. július 12. <http://www.lkc.lt/faktai-ir-statistika/>
14. A Litván Köztársaság Legfelső Tanácsa 1990. március 11-én fogadta el azt a törvényt, amely visszaállította a független litván államot.
15. Hal Foster szerint a „művész mint etnográfus” paradigma a társadalmi osztályok és a kapitalista kizsákmányolás témája helyett a gyarmati elnyomást, a társadalmi helyett a kulturálist vagy etnográfiai helyezi a középpontba. (Foster 1996: 174)
16. Még elismert lírai dokumentumfilm-rendezőknek is, mint Šablevičius, Verba és Edmundas Zubvičius, nehéz volt finanszírozást szerezniük filmjeikhez és megtartani a korábbi alkotásaikkal elért színvonalat a filmszektor nagymértékű instabilitása miatt, amely Iordanova megfigyelése szerint „még jobban tudatosította a filmrendezők közötti generációs különbségeket” (Iordanova 2003: 146).
17. Például Ezüst Farkas-díj 2005-ben az Amszterdami Nemzetközi Dokumentumfilm-fesztiválon a legjobb közepes hosszúságú dokumentumfilmnek, a Lipcsei Filmfesztivál Arany Galamb-díja és a kiemelkedő dokumentumfilm-rendezői munkáért járó 59. Amerikai Rendezők Céhének díja Arūnas Matelis *Mielőtt visszatérsz a Földre* (Prieš parskrendant į Žemę, 2005) című filmjéért.
18. Utolsó megtekintés 2021. augusztus 1. <https://www.sengiresfondas.lt/en>
19. Ezeket a kifejezéseket Metter Hjort használja *The Risk Environment of Small-Nation Filmmaking* című cikkében (Hjort 2015: 50).

Irodalomjegyzék

- Abbas, Ackbar (1997): *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Aufderheide, Patricia (2007): *A Very Short Introduction*. New York, Oxford University Press.
- Austin, Thomas, De Jong, Wilma (szerk.) (2008): *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. New York, McGraw-Hill/Open University Press.
- Chapman, Jane (2009): *Issues in Contemporary Documentary*. Polity Press.
- De Groot, Jerome (2009): *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. Routledge.
- De Jong, Wilma (2011): The Creative Documentary. In De Jong, Wilma; Rothwell, Jerry; Knudsen, Erik: *Creative Documentary: Theory and Practice*. Routledge, 18-28.
- Deleuze, Gilles (2009): *Cinema 1: The Movement Image*. London & New York, Continuum.
- Deleuze, Gilles (2010): *Cinema 2: The Time Image*. London & New York, Continuum.
- Hall, Foster (1996): *In the Return of the Real: the Avant-garde of the End of the Century*. Boston, MIT Press.
- Hjort, Mette (2012): Introduction: The Film Phenomenon and How Risk Pervades It. In *Film and Risk*. [Szerk. Mette Hjort. Wayne State University Press, 1-30.
- Hjort, Mette; Petrie Duncan (2007): *The Small Cinema of Small Nations*, Edinburgh University Press.
- Hjort, Mette (2015): The Risk Environment of Small-Nation Filmmaking. In *European Visions: Small Cinemas in Transition*. [Szerk. Janelle Blankenship, Tobias Nagl. Transcript Verlag.
- Iordanova, Dina (2003): *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. London and New York, Wallflower Press.
- Iordanova, Dina (1999): East Europe's Cinema Industries Since 1989: Financing Structure and Studios. *Javnost - The Public. Journal of the European Institute for Communication and Culture*, 6.2, 45-60. <https://doi.org/10.1080/13183222.1999.11008710>
- Jameson, Fredric (1995): *The Geopolitical Aesthetic Cinema and Space in the World System*. Indiana University Press.
- Knudsen, Timm (2006): Local Cinema: Indexical Realism and Thirdspace in Kestner's *Blue Collar White Christmas*. In *Northern Constellations. New Readings in Nordic Cinema*. Szerk. Claire C. Thomson. Novik Press, 81-96.
- Lapinske, Laura. (2018): Living in Precarity: Ethnography of Everyday Struggles of Single Mothers in Lithuania. *Sociologija* 60. 1.67.
- Lauristin, Marju; Norkus, Zenonas és Vihalemm, Peeter (2011): On the Sociology's Contribution to Knowledge of the Baltic Way. *Sociologija. Mintis ir veiksmas* 29. 2. 128-155.
- Lewis, Oscar (1963): *The Children of Sanchez. Autobiography of a Mexican Family*. New York, Vintage Books.
- Milla, Julio Talavera (2017): *Film Production in Europe. Production Volume, Co-production and Worldwide Circulation*, European Audiovisual Observatory (Council of Europe). https://search.coe.int/observatory/Pages/result_details.aspx?ObjectId=0900001680788952
- Naficy, Hamid (2001): *An Accented Cinema Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.
- Renov, Michael (1993): Toward a Poetics of Documentary. In *Theorizing Documentary*. Szerk. Michael Renov. New York & London, Routledge, 12-36.
- Šukaitytė, Renata (2015): Desires and Memories of a Small Man. The Documentaries of Lithuanian Filmmaker Audrius Stonys. In *European Visions: Small Cinemas in Transition*. [Szerk. Janelle Blankenship, Tobias Nagl. Transcript Verlag, 317-333.

- Turner, Graeme (2006): *Film as Social Practice*. London and New York, Routledge.

Filmográfia

- *7 Nuodėmės* (Kristina Inčiūraitė, 2010)
- *A bogáridomár* (Vabzdžių dresuotojas. Donatas Ulvydas, Linas Augutis, Marek Skrobecki, Rasa Miškinytė, 2008)
- *A folyó* (Upė. Julija Gruodienė és Rimantas Gruodis, 2009)
- *Animus Animalis (Istorija apie žmones, žvėris ir daiktus)* (Aistė Žegulytė, 2018)
- *Arvydas Sabonis 11* (Rimvydas Čekavičius, 2014)
- *Aš perėjau ugnį, tu buvai su manim* (Audrius Stonys, 2010)
- *Csodálatos vesztesek: Egy másik bolygó* (Nuostabieji lūzeriai. Kita planeta. Arūnas Matelis 2017)
- *Dešimt minučių prieš Ikarą skrydį* (Arūnas Matelis, 1990)
- *Drugelio miestas*. (Olga Černovaitė, 2017)
- *Dzūkijos Jautis* (Linas Mikuta, 2013)
- *Egy nagy ugrás* (Šuolis. Giedrė Žickytė 2020)
- *El Padre Medico* (Vytautas Puidokas, 2019)
- *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004)
- *Gegučių vaikai* (Inesa Kurklietytė, 2012)
- *Kaip mes žaidėme revoliuciją* (Giedrė Žickytė, 2012)
- *Kristina Kristuje* (Inesa Kurklietytė, 2005)
- *Laiko tiltai* (Audrius Stonys and Kristinė Briedė, 2018)
- *Lituanie, mano laisvė* (Martina Jablonskytė, 2018)
- *Liza, namo!* (Oksana Buraja, 2012)
- *Mama* (Oksana Buraja, 2001)
- *Mester és Tatyána* (Meistras ir Tatjana. Giedrė Žickytė, 2015)
- *Mielőtt visszatérsz a Földre* (Prieš parsikrendant į Žemę. Arūnas Matelis 2005)
- *Močiute, Guten Tag!* (Jūratė Samulionytė, Vilma Samulionytė, 2018)
- *Moteris ir ledynas* (Audrius Stonys, 2017)
- *Nagyapapa és nagymama* (Gyveno senelis ir bobutė. Giedrė Beinoriūtė, 2007)
- *Pavasaris* (Valdas Navasaitis, 1997)
- *Pietūs Lipovkėje* (Linas Mikuta, 2013)
- *Praėjusios dienos atminimui* (Šarūnas Bartas, 1990)
- *Romano vaikystė* (Linas Mikuta, 2020)
- *Rudens sniegas* (Valdas Navasaitis, 1992)
- *Rūgštus miškas* (Rugilė Barzdžiukaitė 2018)
- *Rūta* (Ronaldas Buožis, Rokas Darulis, 2018)
- *Šaltos ausys* (Linas Mikuta, 2016)
- *Sanghaj Banzáj* (Šanxai banzai. Jūratė Samulionytė, 2010)
- *Sėkmės metai* (Rimantas Gruodis, 2014)
- *Sengiré* (Mindaugas Survila, 2017)
- *Stebuklų laukas* (Mindaugas Survila, 2011)
- *Švelnūs kariai* (Marija Stonytė, 2020)

- Tēvas (Marat Sargsyan, 2012)
- Trys dienos (Šarūnas Bartas 1991)
- *Ūkų ūkai* (Audrius Stonys, 2006)
- *Vakok vidėke* (Neregių žemė. Audrius Stonys, 1992)
- *Valstybės paslaptis* (Donatas Ulvydas, 2019)
- *Viena* (Audrius Stonys, 2001)
- *Yo no soy de aquí* (Giedrė Žickytė és Maite Alberdi, 2016)

© Apertúra, 2021. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/osz/sukaityte-a-kortars-litvan-dokumentumfilm-fo-iranyainak-kritikai-attekintese/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.2>

