

Vilniaus kino erdvės: Eitvydo Doškaus dialogas su Almantu Grikevičiumi filme *Čia buvo Vilnius*

Gintarė Bidlauskienė

Nepriklausoma tyrėja
Independent researcher
E-mail: gintare.vaitenaite@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-0853-6980>

Santrauka. Straipsnyje lyginami du poetinės kino dokumentikos kūriniai, reprezentuojantys Vilnių: Alanto Grikevičiaus *Laikas eina per miestą* (1966) ir Eitvydo Doškaus *Čia buvo Vilnius* (2022). Analizė grindžiama prancūzų geokritikos prieiga, nusakančia miesto ir jo meninių reprezentacijų sąveiką bei įtaką vieni kitiems. Straipsnyje ryškinamas filmų dialogas, jo teminiai bei estetiniai skirtumai ir sąsajos. Grikevičius sukuria modernistinį Vilniaus portretą, jungiantį istoriją ir dabartį, o Doškus reprezentuoja nuolat kintantį miestą, kurio tapatybė apima tiek vietinį paveldą, tiek globalius kontekstus. Straipsnio tikslas – atskleisti istoriškai kintančią Vilniaus reprezentacijos strategiją ir analizuoti jos suformuotus miesto vaizdinius bei jų poveikį. Straipsnyje parodoma, kad abu filmai ne tik dokumentuoja Vilniaus miesto pokyčius, bet ir kuria specifinę jo, kaip dinamiškos, intertekstualios ir intermedialios erdvės, sampratą.

Raktažodžiai: Vilnius, miesto reprezentacija, kino dokumentika, geokritika, miesto tapatybė, urbanistinė erdvė

Received: 11/11/2024. **Accepted:** 11/12/2024.

Copyright © 2024 Gintarė Bidlauskienė. Published by Vilnius University Press. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Vilnius Cinematic Spaces: Eitvydas Doškus' Dialogue with Almantas Grikevičius in *Once Upon a Vilnius*

Summary. This article compares two works of poetic documentary that depict Vilnius: Almantas Grikevičius' *Time Passes Through the City* (1966) and Eitvydas Doškus' *Once Upon A Vilnius* (2022). Employing a geocritical approach, the analysis investigates the interplay between the city and its cinematic representations. It highlights the thematic and aesthetic dialogue between the two films, contrasting Grikevičius' modernist vision of Vilnius as a convergence of history and modernity with Doškus' portrayal of a city in constant evolution, blending local heritage with global influences. The article aims to reveal the historically shifting strategies of Vilnius' representation and to analyse the city's resulting imagery and its impact. It argues that both films not only document transformations in Vilnius but also craft a distinctive perception of the city as a dynamic, intertextual, and intermedial space.

Keywords: Vilnius representation, poetic documentary, geocriticism, urban identity, urban space

Eitvydo Doškaus (g. 1987) dokumentinio filmo apie sostinę *Čia buvo Vilnius* premjera įvyko 2022 m. rugsėjį tarptautiniame Vilniaus dokumentinių filmų festivalyje. Prieš pristatymą vykusioje filmo komunikacijoje atvirai įvardyta, kad įkvėpimu filmui tapo Almonto Grikevičiaus (1935–2011) dokumentinė juosta *Laikas eina per miestą* (1966). Tiek premjerinėse, tiek kitose peržiūrose filmai rodyti kartu chronologine tvarka. Taigi, dialogas su pirmtaku sudarė tiek Doškaus filmo sukūrimo, tiek jo recepcijos strategijos pagrindą, susiejantį filmus kaip nespaltvotus, besikalbančius poetinės lietuvių kino dokumentikos ir miesto simfonijos žanro pavyzdžius. Dėl šios strategijos galime kalbėti ir apie dialogą tarp Doškaus ir jo pirmtako artikuliuojamų miesto reprezentacijų. Be to, filmus susieja ir jų pastatymo aplinkybės. *Laikas eina per miestą* (toliau – *Laikas*) buvo sukurtas kino filmo apie Vilnių konkursui, Grikevičiui ką tik baigus Kinematografijos institutą Maskvoje. *Čia buvo Vilnius* – Lietuvoje gerai žinomo operatoriaus Doškaus režisūrinis debiutas, skirtas ypatingai miesto progai – Vilniaus 700 metų jubiliejui. Taigi, abu filmai yra ir proginiai, nors Grikevičius dalyvavo konkurse, nusprendęs savaip interpretuoti jo užduotį (Kaminskaitė, Švedas

2013: 63), o Doškaus filmas taip pat akivaizdžiai peržengia tiesmukos miesto ir jo istorijos reprezentacijos rėmus.

Nepaisant sąlyginio *Laiko* populiarumo¹, Grikevičiaus filmas miesto studijų kontekste nėra plačiai tyrinėtas. Kino istorijos požiūriu filmas aptartas Linos Kaminskaitės-Jančorienės ir Aurimo Švedo knygoje apie Grikevičių „Epizodai paskutiniam filmui“ (2011) bei Kaminskaitės-Jančorienės ir Anos Railienės-Mikonis monografijoje *Kinas sovietų Lietuvoje: sistema, filmai, režisieriai* (2015). Restauruotą *Laiko* juostą įkontekstina *Nepriklausomos sinematekos* svetainėje ji lydintys kritiniai straipsniai, rengti Natalijos Arlauskaitės, Marijos Drėmaitės, Mantės Valiūnaitės bei Elenos Jasiūnaitės (2017), kurie taip pat prisideda prie *Laiko* analizės, išryškindami jo estetinius ir teminius aspektus. Reikšmingas ir Arlauskaitės straipsnis (2019) apie gyvūnų reprezentaciją kine. *Laikas* taip pat analizuotas savo laikotarpio Vilniaus literatūros kontekste, kuriame, lyginant su literatūra, atsiskleidė kaip daug drąsesnių ir naujoviškesnių miesto reprezentacijų pavyzdys – filme Vilnius suvoktas ne tik kaip veiksmo vieta, bet kaip atskiras ir dar neatrakintas meninis objektas, filmo priežastis ir pasekmė (Bidlauskienė 2023: 57).

Doškaus *Čia buvo Vilnius*, be kelių recenzijų, iki šiol nesulaukė išsamesnio analitinio svarstymo. Į tai atsižvelgiant, šiame straipsnyje bus skiriama daugiau dėmesio filmo *Čia buvo Vilnius* analizei, siekiant atskleisti jo teminę ir estetinę reikšmę šiuolaikinių miesto studijų kontekste, bei jo santykio su Grikevičiaus *Laiku* aptarimui. Straipsnio tikslas – atskleisti istoriškai kintančią Vilniaus reprezentacijos strategiją ir analizuoti jos suformuotus miesto vaizdinius bei jų poveikį.

Miesto reprezentacijos kine įrankis yra kameros judėjimas ir jos perspektyva. Metodologiniu aspektu, jų analizei parankiausia Michelio de Certeau įvesta strategijos ir taktikos dichotomija bei su ja siejami miesto ir jo teksto analizės įrankiai – žvilgsnis ir žings-

¹ Filmas *Laikas eina per miestą* restauruotas, įtrauktas į įvairias kino žiūrėjimo platformas, rodytas ne viename kino festivalyje. 2023–2024 m. buvo rodomas ir pristatomas Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus rengtoje kino parodoje „Vilnius kine“.

niai. Panoraminis vaizdas prilyginamas kartografo arba miesto planuotojo žvilgsniui, tuo tarpu mieste judančio individo regos lauką apriboja priešingas gatvės lygio matymas, tačiau jis leidžia miestą patirti pačia elementariausia miesto patyrimo praktika – vaikščiojimu (de Certeau 2002: 92). Kameros (žingsnių) judėjimas taip pat gali būti interpretuojamas Roland'o Barthes'o (1988) ir de Certeau (2002) miesto sintaksės (maršrutais susaistytų segmentų) bei Kevino Lyncho (1975) mentalinių žemėlapių kontekste. Visi šie autoriai vysto mintį, kad tik judėjimas sujungia erdvę (vietą) ir laiką ir verčia juos į kits kitą. Analizuojant reprezentuojamą miesto gyvenimą straipsnyje remiamasi Lefebvre'o miesto ritmo samprata, pabrėžiančia, kad natūralūs ir socialiniai ritmai formuoja miestiečių kasdienybę bei jų erdvinę patirtį (Lefebvre 1991: 80–92). Miesto gyventojai nesąmoningai pasiduoda šiems ritmams: ryto ir vakaro srautams, pasikartojančiam viešojo transporto tvarkaraščiui, sezoniniams pokyčiams bei kasdienėms rutinoms, struktūruojančioms ir kuriančioms miesto gyvenimo dinamiką.

Miesto studijų žodyną straipsnyje papildoma kinotyros analitinė žiūra, ieškanti analogijų tarp šiuolaikinio miesto ir kino medijos. Taigi, straipsnyje bandoma kino tyrimams pritaikyti geografijos (Lukinbeal 2004: 247–251), architektūros, miesto studijų žodyną (Webber, Wilson 2008) bei apmąstoma, kaip judantis vaizdas kuria ir kartu yra kuriamas filmavimo lokacijos (Rhodes, Gorfinkel 2011). Taigi, bendrame tyrimo plane fokusuojamasi ties su Vilniaus topografija susijusiu indeksiniu ryšiu tarp filmo ir jame vaizduojamo miesto, o atskirais atvejais – ties filmuose naudojamomis poetinėmis formomis ir pasakojimo būdais (Nichols 2001: 2, 35, 43).

Galiausiai, analizė remiasi Bertrand'o Westphalio suformuluota geokritikos (Westphal 2011) prielaida, kad miestas ir jo meninės reprezentacijos yra neatsiejami bei veikia vienas kitą. Ši realaus miesto ir jo reprezentacijos sankaba pasireiškia kaip kūrinų struktūroje fiksuojama miesto patirtis – miesto praktikų (vaikščiojimo, žvilgsnių, kitų juslinių patirčių) santykis su teksto strategijomis konstruojant miesto vaizdinį bei kuriant savitą miesto pasakojimą. Tai taip pat yra šio straipsnio tyrimo objektas abiejų filmų atveju.

Laikas eina per miestą – Vilniaus istorijos ir modernybės susitikimas kinematografe

Grikevičiaus filmo pasakojimas pradedamas epigrafu – Justino Marcinkevičiaus poemos *Siena: miesto poema* (1965) eilutėmis, kuriose miesto siena lyginama su ekranu, pasakojančiu miesto istoriją „taupiomis šiuolaikinėmis priemonėmis“ (Marcinkevičius 1965: 7). Kinematografinis *Laiko* pasakojimas prasideda milžiniško laikrodžio mechanizmo viduje, kai plaktukas ima mušti varpą, skelbdamas vidurdienio valandą. Kamerai pasisukus į bokštą iš išorės, suprantame, kad esame Katedros aikštėje. Skirtingose senamiesčio ir naujųjų rajonų, Žirmūnų, Antakalnio, panoramose skleidžiasi pagrindinė filmo tema – miesto ritmas kaip erdvės ir laiko santykis, pereinantis nuo istorinės Vilniaus senovės iki modernybės, tampantis ir paties filmo ritmu.

Per pirmąją filmo minutę *Laikė* pademonstruojamas platus kinematografinių priemonių arsenalas: panorama, žvilgsnis nuo stogo, perspektyvų kaita, asociatyvinis, ritmiškas montažas. Visa tai papildoma įtaigiu manipuliavimu 7–8 dešimtmečio sovietinio modernizmo architektūrinėmis formomis (Antakalnio daugiaaukščių balkonai), dekoru (geometriniai audinių raštai), tipografiniais elementais (parduotuvės „Eglutė“ užrašas). Šios detalės kuria savitą filmo estetiką bei ritmiką ir funkcionuoja kaip modernaus, standartizuoto, racionalaus miesto patirtį perteikiantys veiksniai (Mennel 2008: 25). Tokiu būdu ne tik Marcinkevičiaus modernios poemos kaip parateksto naudojimu, bet ir formaliai – per vaizdų sekas – pasakojimas angažuojasi kaip modernus kinematografijos projektas, o kartu – kaip modernų miestą atvaizduojantis ir iš jo paties kylantis kūrinys (Bidlauskienė 2023: 49).

Laiko prologe dominuoja makromastelio miesto reprezentacijos strategijos. Zacharijaus Putilovo kamera dažnai pakimba virš miesto ir tampa visažiniu pasakotoju. Šią optiką de Certeau vadina vujaristine, nes toks atsitraukimas pakylėja stebintįjį iki abstrahuojančio žvilgsnio lygmens, būdingo kartografiui arba miesto planuotojui (de Certeau 2002: 91–93). Vėliau šiame kino pasakojime svarbus vaidmuo tenka ir gatvės lygmeniui – perėjimas į šį registrą

prilygsta grįžimui į kasdienybę, konkretaus miesto gyvenimą. Panardinto Vilniuje stebėtojo žvilgsnis leidžia ir žiūrovui stebėti konkrečią urbanistinę realybę, išsižiūrėti į skirtingas miesto vietas, architektūrą, žmones. Tuo tarpu paukščio skrydžio optika, būdinga panoraminiais vaizdams, suabstraktina reprezentuojamo miesto vaizdinį, aktualizuoja topografinių taškų tarpusavio santykį, apima miestą kaip visumą, sujungia visus įmanomus Vilniaus taškus ir galimus su jais sietinus scenarijus į vieną bendrą konfigūraciją. Naudojamos skirtingos filmavimo technikos keičia tiek matymo kampą, tiek pasakojimo mastelį.

Sugrįžimai į gatvės lygį ir „ilgalaikio stebėjimo“ metodas (*long-term observation*) leidžia filmavimo komandai užfiksuoti miesto dinamiką. Intensyvus eismas implikuoja darbo dieną: tuometiniai miestiečiai zuja kartu su transporto priemonėmis. Vilniaus kadruose dokumentuojami tipiniai darbo dienos ritmo elementai: miestiečiai kerta sankryžą, eina į troleibuso stotelę, parduotuvę, transportas veža keleivius, statybininkai stato namus, mamos stumia vaikų vežimėlius. Šiuose veiksmuose susitinka vieta, laikas bei žmogiškoji energija, ir tokiam susikryžiavime, pasak Lefebvre'o, randasi miestą organizuojantys ritmai (Lefebvre 1992: 15). Scena įdomi ne tik dėl kinematografinių priemonių, bet ir kita prasme – miestas čia yra „prikuriamas“, jame dar nėra to, kas atsiras vėliau. „Dabar miestas yra pilnas gyvybės, o tada Vilniaus gatvėmis pravažiuodavo kelios pabėgusios, pora troleibusų ir gatvės ilgam ištuštėdavo. Reikėjo sugeneruoti srautus, todėl daug kas filme padaryta pagal scenarijų“, – pasakoja Grikevičius (Kaminskaitė-Jančorienė, Švedas 2013: 63).

Sutirštinta Vilniaus modernybė – ne tik statybos, modernios architektūrinės formos, urbanistiniai sprendimai – tai, ką pavadintume išoriniu objektu šiuolaikiškumu, bet ir veikėjams priklausanti savybė. Miestiečių vaizdavimui taip pat būdingas naujumas – tai jaunos ar tik būsimos mamos, vaikai, naujakuriai. Apgyvendinimo momentas ryškėja kadre su ką tik pastatytu devynaukščiu: nors jo langai tušti ir tamsūs, netrukus užuolaidas čia kabins naujieji butų gyventojai, versdami daugiabutį namais (Bidlauskienė 2023: 49).

Vis dėlto, nors Vilnius filme perteikiamas modernybės kontekste, ypatingas dėmesys skiriamas senajam istoriniam miestui, kurio pasakojimas užima kiek daugiau nei trečdalį filmo trukmės. Perėjimą prie istorinio laiko vaizdinėje plotmėje žymi pakitęs ritmas, statiškų vaizdų montavimas (naudojamos Algimanto Kunčiaus fotografijos), užsikirtęs krumpliaratis, dūmų uždanga. Estradinį garso takelį keičia žemo registro pučiamųjų tęsiama tema, vėliau atpažįstama kaip sulėtintas Mykolo Kleopo Oginskio polonezas. Istorinis pasakojimas apima tiek Vilniaus ištakas (Vilnios slėnis, Gedimino pilis), tiek vėlyvesnius periodus (bažnyčios, katakombos, didikų šeimų herbai), apibendrintus XIX a. muzikiniu rėmu. Garsiausias filmo epizodas – iš vyčio į buvusią Michailo Kutuzovo (dabar – Simono Daukanto) aikštę iššokantis baltas žirgas, vardu Princas. Miesto istorijos linijai būdinga su irimu asocijuojama vaizdavimo strategija: kamera dažniau slysta ne rekonstruotais, bet trupančiais senojo Vilniaus paviršiais: pilies griuvėsiais, kiek apsilaupiusiais bažnyčių frontonais, apgriuvusiomis kolonomis, rūmų kartušais. Dūlančių objektų seka reflektuoja romantišką griuvėsių temą kaip opoziciją modernizacijai. Kaip pastebi meno istorikai, nors griuvėsių stebėjimas (*ruingazing*) Vakarų kultūroje įsitvirtina Renesanso epochoje, visgi jis laikomas modernia praktika (Hell et al. 2010: 7–8), kurią šiuolaikiška Grikevičiaus dokumentika atvirai artikuliuoja.

Modernaus miesto vaizdinių deriniai su istoriniais Vilniaus kontekstais išlaikomi per visą filmą. Staigiu montažu jungiami elementai komponuojami per temines vaizduojamų reiškinių opozicijas: gamta vs miestas, istorija vs modernybė, senatvė vs jaunystė, senamiesčio labirintas vs naujųjų rajonų geometrija. Miestas ir gamta *Laike* harmoningai sudera. Panoraminuose miesto kadruose tanki žaluma tampa fonu tiek šiuolaikinei (Žirmūnai, Antakalnis), tiek baroko (Šv. Petro ir Povilo bažnyčia) architektūrai. Kiti šiuo atžvilgiu charakteringi epizodai – viduryje senamiesčio baigiami statyti Dailės parodų rūmai (dabartinis ŠMC) ar pabaigtuvių vainikas ant būsimojo kino teatro „Maskva“. Naujo-seno miesto priešprieša suprobleminama ne tik scenose,

kuriose susitinka istoriniai ir modernūs objektai, bet ir tuomet, kai drauge su šiais objektais keičiasi kasdienės miestiečių praktikos (de Certeau 2002: 102–103). Tokiais pavyzdžiais tampa kadru iš pionierių parodo derinimas su katedros skulptūrų vaizdais, besibučiuojančių šventikų – su motokrosu ir kolbą bučiuojančių chemijos pirmakursių krikštynomis ir pan. Šis vaizdavimo būdas nurodo, kaip senieji ritualai įgyja naujas prasmes ir koegzistuoja kaip modernus ir senas miestas, o kartu steigia ir naujus miesto ritmus (Lefebvre 1992: 80–92).

Visgi už individualius atvejus čia svarbesni iš tolo stebimi apibendrinti Vilniaus veikėjai: studentai, dvasininkai, mamos, našlės, orkestrantai ir kiti. Miestiečių kategorijos, logiškai naudojamos kaip simbolinės figūros (Mennel 2008: 39) funkcionuoja kaip dalis vietoje visumos. Šie socialiai apibrėžiami vaidmenys kuria miesto rutinas (Lefebvre 1992: 38), vadinasi, parodo, kaip kino kalba Vilnius yra struktūruojamas. Didžioji dalis vaizduojamų rutinų – nuleistos iš viršaus ir priskiriamos strategams, o iš apačios kylančios taktikos – veikiau išimtis. Toks pasakojimo būdas verčia mąstyti platesnėmis kategorijomis, miestiečių tipus vertinant kaip pagrindinio vaizduojamo objekto, taigi pagrindinio herojaus – Vilniaus – bruožus (Bidlauskienė 2023: 52).

Panaši apibendrinanti vaizdavimo strategija taikoma ne tik miesto žmonėms, bet ir jo vietoms. Jos dažniausiai turi numatytą, „iš viršaus“ nuleistą paskirtį: universitetas skirtas mokytis, statybos – dirbti, prospektas – paradams, transporto stotelė – laukti. Išvardyti vaizduojami ritualai sutampa su numatytais objektų naudojimo scenarijais arba, anot de Certeau, strateginiu – racionalaus miesto planavimo – lygmeniu (2002). Spontaniškas, žaidimu paremtas elgesys turėtų peržengti taip apibrėžtą funkcionalumą ir racionalumą. Galbūt dėl šios priežasties filme atsiranda kelios žaismingos scenos su Katedros aikštėje tvistą šokančia pora ir universiteto kieme medisono besimokančiais studentais. Nors šios iracionalios veiklos miesto strategai nenumatė, pasak Lefebvre'o, miestas privalo būti ta vieta, kur švaistoma erdvė ir laikas, – ne dirbama, o linksminamasi, be to, objektai naudojami ne pagal pir-

minę funkciją. Tokiu būdu miestas kuriamas ne tik kaip materija, bet ir kaip kolektyvinis meno kūrinys arba, pasitelkus Lefebvre'o sąvokyną, *co-œuvre* (Lefebvre 2000: 147–159).

Miestas kaip meno kūrinys rūpi ir *Laiko* autoriui. Čia verta prisiminti paties Grikevičiaus komentarą: „pasinaudodamas kinematografinėmis priemonėmis sukūriau nedidelį eilėrašį apie Vilnių“ (Kaminskaitė-Jančorienė, Švedas 2013: 63). Mąstant apie kūrinio visumą, prasmė ryškėja pasitelkus ne sintagminį, o paradigmą, paprastai poetiniam tekstui taikomą skaitymą. Jo atveju, ryšių sistema iškelia ne sekas, bet paradigmas, kurių pagrindu ir formuojasi mūsų minimos vaizdų sąšaukos, paralelės, opozicijos, metaforos. Šie staigiu montažu jungiami elementai komponuojami per oponuojančias temines vaizduojamų reiškinių grupes: gamta – miestas, istorija – modernybė, senatvė – jaunystė, senamiesčio labirintas – naujųjų rajonų geometrija. Tokiu būdu pasinaudojant paratekste minimomis „šiuolaikinėmis priemonėmis“ filmas-eilėraštis perteikia kontrastingas modernaus miesto patirtis, kurioms būdinga ir naratyvinė raiška (Bidlauskienė 2023: 54). Galiausiai, *Laik*e vaizdas susitinka ne tik su literatūra / žodžiu. Kinematografija ir, konkrečiai, šis filmas apima įvairius kino medijos elementus: muziką, fotografiją, architektūrą ir choreografiją. Taigi, be intertekstinio, juosta kuria ir intermedialų dialogą, natūraliai kylantį iš pačios kino prigimties.

Čia buvo Vilnius: miestas ir jo hipertapatybė

Doškus mezga dialogą su Grikevičiaus *Laiku* ne tik nespaltovais kadrais, bet ir pačiu savo filmo pavadinimu. Tiesa, aplinkybės pa-keičiamos: vietoje esamojo laiko vartojamas būstasis – Grikevičiaus „eina per miestą“ virsta į „buvo“. Doškaus, kaip ir Grikevičiaus, vaizdavimo objektas – Vilniaus laikas ir su juo susijusi miesto kaita. Kiti svarbūs abiejų filmų sąlyčio taškai – pasitelkta optika ir šiuolaikinės kinematografinės priemonės. LMTA operatorystės bakalauras Doškus yra ne tik filmo režisierius, bet ir pagrindinis operatorius. Jo filmavimo komanda naudoja dronus, leidžiančius

pasiiekti sunkiai prieinamus objektus ir išgauti ypatingas perspektyvas – vaizdus iš upės vidurio ar Vilniaus dangoraižių viršutinių aukštų kadrus. Specifinis paties Doškaus ir Ignės Narbutaitės montažas bei technologijų įgalinti nauji rakursai atveria naują lapą Vilniaus vizualinėje reprezentacijoje: iki šiol tiek kinematografijoje, tiek apskritai vizualiuosiuose menuose šie Vilniaus profiliai mažai matyti. Doškui, kaip ir jo pirmtakui Grikevičiui, būdinga išskirtinė miesto reprezentacijos strategija.

Interviu (Mileriūtė 2022) apie kūrybinį filmo *Čia buvo Vilnius* procesą autorius teigė susidūręs su iššūkiu, kaip 80 valandų medžiagos sutalpinti į 23 minutes. Režisieriaus pasirinkimas filmuoti visais metų laikais ir ne tik dienos šviesoje galėtų būti interpretuojamas kaip bandymas pasivaikščioti per Vilnių, atskleidžiant jo kasdienybę bei laiko tėkmės faktūras miesto audinyje. Tokią miesto erdvę de Certeau suprato kaip dinamišką ir patiriamą per judėjimą, žvilgsnį ar kasdienes praktikas (de Certeau 2002). Tuo tarpu fejerverkų scena, pasitelkianti paukščio skrydžio perspektyvą, atspindi miesto vaizdą ne kaip tiesioginę kūnišką patirtį, bet kaip estetinę ir simbolinę reprezentaciją, atitolusią nuo kasdienybės, konstruojamą pagal vizualinius ir reprezentacijos dėsnius.

Grikevičiaus *Laike* dominuoja dienos apšvietimas ir saulės nušviesti miesto vaizdai, filmo įžanginis kadras taip pat žymi vidurdienį. *Čia buvo Vilnius* prologe fejerverkai šaudo nakties danguje. Jie ženklina ne tik įžanginę sceną, bet ir vienintelį diegetinio garso epizodą. Panašiai struktūriškai veikia ir *Laiko* įvadinė scena, kurioje girdime laikrodžio mechanizmo ir valandas mušančio varpo garsus – taip pat vienintelį filmo diegetinį garsą. Taigi, abiejų filmų pradinių scenų garsas yra diegetinio pobūdžio, tačiau vėliau abu režisieriai pereina prie muzikinio garso takelio. Visgi 2022 metų rudenį, Vilniaus jubiliejaus išvakarėse, kai filmas buvo pristatytas, nebeįsina ramiai grožėtis fejericija. Šventės džiaugsmą persmelkia grėsmės nuojauta, kuri žiūrovams asocijuojasi su tų pačių metų vasarį Rusijos pradėtu plataus masto karu Ukrainoje. Pasitelkus Lefebvre'o sampratą, siūlančią miesto erdvę matyti kaip konfliktų ir įtampų rezultatą (1991: 411), tokia reprezentacija Doškaus filme

gali būti interpretuojama kaip simbolinė erdvė, kurioje švenčiamas jubiliejus, tačiau jaučiamas geopolitinis nerimas. Prislopinto sprogo garso takelyje lydimas fejerverkų scena ne tik sustiprina įtampą, bet ir padeda kurti emocinį miesto erdvės patyrimą. Galiausiai Vilnius sinestetiškai paverčiamas ne tik matoma, bet ir girdima erdve su geografiškai ir psichologiškai netoli aidinčiais karo atgarsiais.

Filmo vaizduose ugnies stichiją keičia vanduo – žvilgsnis iš dangaus perkeliamas į patį upės vidurį. Šis ėjimas atitinka de Certeau dviejų miesto matymo režimų kaitą (2002: 93–95), gatvės lygio ir paukščio skrydžio perspektyvas. Panardinimas į miesto gamtą leidžia patirti Vilnių dar nematytu rakursu – kamera sklendžia virš Neries, žvelgdama į miestą iš upės vidurio, tarsi siūlydama stebėtojo, įplaukiančio į urbanistinį kraštovaizdį, perspektyvą. Viena vertus, Doškus keičia urbanistinės patirties schemą: Griekičius pradeda pasakojimą istorinėje miesto širdyje, o Doškaus filme artikuliuojamas judėjimas nuo Verkių, taigi, iš priemiesčio, link centro. Kita vertus, Doškus dekonstruoja įprastą miesto naratyvą, suteikdamas galimybę jį patirti alternatyviu, mažiau įprastu rakursu. Ši „įplaukiančio stebėtojo“ pozicija kviečia permąstyti miesto patyrimą ne iš viršaus ar centrinės aikštės, bet iš periferijos ir gamtos. Remiantis lefevriška mintimi, upė gali būti traktuojama kaip „ritminė“ miesto dalis – ji jungia istorinę praeitį, dabartį ir mitologiją, tuo pat metu veikdama kaip organiškas erdvės elementas. Neries ir Vilnios santaka filme tampa ne tik geografinė miesto ištakų vieta, bet ir simbolinė laiko tėkmės metafora, per kurią Doškus siekia artikuliuoti miesto naratyvą. Galiausiai, ugnies ir vandens stichijų jungtis Doškaus filme sukuria estetinę sąsają su Francio Fordo Coppolas *Šių dienų apokalipsės* (*Apocalypse Now*, 1979) prologu. Ši jungtis taip pat veikia kaip simbolinis perėjimas nuo destruktijos (ugnies) prie regeneracijos ir apmąstymo (vandens). Upė, kaip miesto gyvybės arterija, atspindi ne tik ekologinį, bet ir kultūrinį miesto tapatumą. Ji yra Vilniaus gyvybingumo metafora, tuo pačiu „įplaukiančio stebėtojo“ akimi atverianti postapokaliptinį

miesto suvokimą – tarsi naujo gyvenimo po sunaikinimo pradžią.

Dažnai *Čia buvo Vilniuje* miesto filmavimo rakursas ir kadru montažas apsunkina vietos identifikavimą, ir šis miesto anonimiškumas yra motyvuotas. Tokia vaizdavimo strategija akivaizdi kadruose, perteikiančiuose Vilniaus dangoraižius, kai sunku atpažinti, ar tai Vilnius, ar, pavyzdžiui, Paryžiaus La Défense. Doškaus miestas neturi vienos fiksuotos reikšmės ir gali būti įvairiai interpretuojamas, priklausomai nuo suvokėjo kultūrinio konteksto ir patirties. Naujamiesčio panoramos gilumoje matomas nukirstas Vilniaus trečiosios termofikacinės elektrinės kūgis taip pat nėra objektyvi miesto duotybė. Iš realaus suvokėjo pozicijos nematomas miesto vaizdas prisideda kuriant erdvės neapibrėžtumą. Dokumentuojami miegamieji rajonai – Lazdynai, Šeškinė, Fabijoniškės – irgi nesiekia reprezentuoti Vilniaus embleminės tapatybės. Šiuose vaizdiniuose tik Šeškinės dvylikaaukštis su švieslente „Vilnius“ turi potencialios tapti tapatybės ženklu, tačiau irgi veikiau lokaliu, žinomu labiau vietiniams nei užsieniečiams. Taigi, užuot leidus tiksliai identifikuoti lokacijas, suvokėjui leidžiama rinktis, kokią prasmę suteikti matomam miestui.

Miesto veidas, kuriame dera tiek posovietinės, tiek šiuolaikinės urbanistinės tapatybės bruožai, atliepia Lefebvre'o socialinio ritmo koncepciją (1992: 15). Miestas čia nėra rigidiškas, bet atspindi nenutrūkstamus socialinius ritmus, kurie taip pat gali būti suprasti kaip besikeičiančių tekstų dekodavimas ir reikšmės suteikimas. Pavyzdžiui, regis, niekuo neypatingos Fabijoniškės 2019 m. virto Ukrainos gyvenvietės atvaizdu HBO seriale *Černobylis*. Be to, Doškaus filme atpažįstama ir kita žinoma filmavimo vieta – akmenimis grįsta Šv. Dvasios gatvė, kurioje filmuoti tokie projektai kaip BBC serialas *Nacių iškilimas* (2019) ir švedų serialas *Hilma* (2022). Ši lokacija, priklausomai nuo kūrybinių poreikių, gali būti lengvai transformuojama į europietišką senamiestį. Tokiu būdu Doškaus filme vaizduojamas miestas tampa kinematografišku ir interpretacijoms atviru tekstu bei geokritikoje aptariamu intertekstiniu dariniu (Westphal 2011), o jo elementai gali kisti priklausomai nuo

kūrybinių tikslų. Tai irgi de Certeau aptariama taktika, kai miesto erdvės yra išnaudojamos naujoms prasmėms kurti, pasitelkiant įvairius filmavimo rakursus ir montažą (2002: 92).

Lyginant su *Laiku*, filme *Čia buvo Vilnius* dėmesys perkeliamas nuo turistinių miesto vaizdų prie mažiau reprezentatyvių rajonų, o kartu sutankinamos bei suprobleminamos Vilniaus tapatybės paieškos. Miestas tampa tiek posovietiniu su savo miegamaisiais rajonais, tiek moderniu „new nordic“ su verslo centrais ir dangoraižiais, tiek populiaria užsienio kino produkcijos lokacija, lengvai įkūnijančia kitus miestus. Jei Griekiūčius išranda Vilnių kinematografe (Arlauskaitė 2017), tai Doškus sutirština kinematografinę miesto tapatybę. Šioje kinematografinėje vizijoje Vilnius gali būti ne tik savimi, bet ir kitais, taip atverdamas galimybes interpretuoti jį kaip įvairių tekstų ir prasmės sluoksnių rinkinį. Kaip teigia Roland'as Barthes'as *Mitologijose* (1979), tam tikri miestai ir jų simboliai tampa mitologiniais objektais, apaugančiais įvairiomis kultūrinėmis ir ideologinėmis prasmėmis, o kiekvienas jų elementas – nuo architektūros iki kasdienių momentų – tampa atviras interpretacijoms (Barthes 1979: 3–17). Doškaus Vilnius yra tokios transformacijos tęsinys, tik naujas prasmes jam prikuria ne tiek vidinė miesto mitologija, kiek grynai išorinis veiksnys – kino koprodukcija. Šį požiūrį atliepia ir Westphalio geokritika, numatanti nuolatinį svyravimą tarp referento ir reprezentacijos bei griežtai nediferencijuotą fikcijos ir realybės ryšį (Westphal 2011: 99–102). Tai atskleidžia vietos ir teksto sąveiką, kai vieta apauga tekstais, išryškinant jų santykinį „artumą“ ir persipynimą arba tikro ir įsivaizduojamo pasaulio persiklojimą, kuriantį Edwardo Sojos koceptualizuotą *trečiąją erdvę* (Soja 1996: 10–11).

Dokumentuodamas Vilniaus architektūrą, Doškus atsisako įprastų miesto vaizdavimo formų: jei *Laikė* architektūra kyla aukštyn, tai *Čia buvo Vilnius* fasadai tiesiog užgriūva žiūrovą. *Laikė* tiek istorinės, tiek sovietinės architektūros formos yra kylančios, skirtos būti ir gyventi, jos estetiškai pakilios. Tuo tarpu Doškaus filmo erdvinė kompozicija įgauna agresyvų pobūdį: represyvos urbanistinės formos ir nuolatinis tokių vaizdų atkūrimas tampa

savotišku teroru prieš individą. Filmo turinio plotmėje žiūrovą atakuoja net Vilniaus įkūrėjas Gediminas, kurio kalavijo smaigalys nufilmuotas kreipiant jį į auditoriją. Infrastruktūra, kaip miesto valdymo instrumentas, čia taip pat atlieka svarbų vaidmenį. Tai subtiliai perteikiama scenoje, kurioje praeivis, judėdamas netoli geležinkelio ir intensyvios Drujos gatvės, stumia vaiko vežimėlį. Šiame fragmente technologijos, infrastruktūra ir urbanistinės formos ne tik funkcionuoja kaip fonas, bet tampa aktyviais, individą gožiančiais veikėjais. Simbolinis naujos gyvybės ir miesto tautos simbolis – vaiko vežimėlis – tokioje aplinkoje atrodo oksimoroniškas. Ši priešprieša, kai žmogaus pažeidžiamumas susiduria su masyvia urbanistine ir technologine jėga, kontrastuoja su Grikevičiaus *Laiku*, kuriame architektūra tarnauja žmogui, pabrėžiant kūrybinę miesto galią ir jo atvirumą gyvybei.

Panoraminių kadru filmė *Čia buvo Vilnius* irgi viso labo keletas. Grikevičius Vilniaus vaizdą kaip visumą susiejo su panoraminio planu, primenančiu žemėlapi, aprėpiamą žmogiškos regos laukų (Lynch 1975: 50). Doškus tokio žvilgsnio atsisako. Jo naudojamų dronų filmuoti vaizdai retai pakylėja žiūrovą iki panoraminės apžiūros, o net ir jai esant, miesto vaizdinys komplikuojamas. Viena iš nedaugelio panoramų – miestą stebinčių kamerų vaizdų koliažas apsaugos būstinėje. Tai atskleidžia Vilnių kaip skaidrią ir panoptinę struktūrą (Foucault 1998: 240), kur stebėtojų akys prasiskverbia į kiekvieną miesto erdvės tašką. *Laikė*, nepaisant sovietinio konteksto, Grikevičius Vilnių vaizduoja kaip atvirą miesto erdvę. Juostoje *Čia buvo Vilnius* miestas pateikiamas kaip uždara, imanentiška sistema, kulminuojanti į klaustrofobišką miesto paveikslą su kamščiuose įkalintais gyventojais.

Šią įtampą filmo turinio plane dar labiau sustiprina nuolat atsikartojantis griovimo leitmotyvas. Jei pirmasis dokumentinis filmas apie Vilnių fiksavo sovietmečio miesto plėtros laikotarpį ir jo statybas, Doškaus darbas vaizduoja šiuolaikinį miestą, nuolat esantį kaitos ir dekonstrukcijos būsenoje. Senosios formos čia nyksta: vaiduokliška gelbėjimo stotis Trinapolio gatvėje, griaujami Profsąjungų rūmai, ardoma Vilniaus elektros matavimo technikos

gamykla („Skaiteks“). Per buvusį pramoninį rajoną demontuojančius kranus, fabriko griuvėsių nuolaužas ir dulkes vos matomas net ir baroko šedevras – Misionierių bažnyčia. Aižėja ir kadaise prašmatnūs Slušų rūmai. Pastarieji, anksčiau priklausę Kiškoms, Pacams, Sluškoms, Oginskiams ir kitoms žymioms aristokratų šeimoms, piešiniuose ir litografijose įamžinti Pranciškaus Smuglevičiaus ir Karolio Raczynskio, vėliau tapo kareivinėmis, sandėliais ir kalėjimu, kurį dokumentavo Janas Bułhakas.

Grikevičiaus filme griuvėsiai atspindi praeitį, tapdami, nors ir romantizuotu, bet savotišku istoriniu institutu. Tuo tarpu Doškaus dokumentikoje griuvėsiai baugiai vaiduokliški, o pats griovimas tampa permanentine miesto būkle, liudijančia ne užbaigtumą, o amžiną neapibrėžtumą. Irimo procesas tampa miesto konstanta, o kartu ryškina amžinos metamorfozės būklę. Vilnius nebežino, kuo nori būti, ar kitus miestus imituojančia kino aikštele, ar sandėliu, kuriame autentika užleidžia vietą šiuolaikiniam sterilumui, o istorinių nuorodų lieka vis mažiau. Nuolatinis griovimo ir kismo procesas gali būti suvokiamas kaip miesto produkuojama erdvė, kurioje konfliktuoja senoji ir naujoji simbolinės reikšmės (Lefebvre 1974). Pagal šią logiką, miestas regisi ne kaip išbaigta visuma, o kaip pastovaus nepastovumo arena. Vilniaus tapatybė filme perteikiama kaip takumas – besikeičiantis ir nenuspėjamas procesas, grąžinantis prie nepailstančios upės tėkmės (Herakleitas 1995). Simptomiškiausias šios būklės kadras – miesto peizažas su aštuoniais ar devyniais stovinčiais kranais. Jei Grikevičiaus Vilniuje kranai simbolizavo statybą ir augimą, tai Doškaus filme jie liudija griovimą ir nepaliaujamą kaitą. Šis perėjimas nuo kūrimo prie dekonstrukcijos atspindi platesnį klausimą apie miesto tapatybę: ką Vilnius nori išsaugoti, ką perstatyti, o ką palikti griuvėsių pavidalu kaip laikinos praeities ženklą.

Laike miesto ritmas kaip erdvės ir laiko santykis pereina nuo istorinės Vilniaus senovės iki modernybės bei tampa ir paties filmo ritmu. Jam formą suteikia ir estradinė, modernybę reprezentuojanti muzika, kaitaliojama su istorinius laikus ženklinančiu polonezu. Taigi, praeities ir dabarties dialogas vyksta ir vaizdinėje, ir garsinėje

plotmėje. *Čia buvo Vilnius* polemika su pirmtaku taip pat reiškiasi garso ir vaizdo santykiu. Miesto formų ekspansyvumą stiprina Vyginio Kisevičiaus ir Pauliaus Kilbauskio sukurtas ambiento garso takelis. Niūrūs dešiniojo Vilniaus kranto „stiklainiai“ ir dvylikaaukščių fasadai beveik hipnotizuoja. Lyginant su Grikevičium, Doškaus miesto ritmas meditatyvus. Ambiento stiliaus muzikos, pagal apibrėžimą net neprivalančios būti muzika (Achterman 2016: 85–103), specifika – atmosferiškumas, kuris tarsi atitraukia nuo miesto gyvenimo – bent jau tokio, koks jis yra dabar, nuo jo ritmo ir harmonijos. Todėl čia nėra dabarties laiko, nėra ir praeities. Laikas, kaip ir filmo muzika, – atmosferiškas: senamiestyje buvusio geto vietoje liko tik pėdsakai – Vilniaus Gaono grafitis ir kelios skulptūros. Garso takelyje ši pasakojimo punktyrą ryškina klezmeriškos harmonijos ir pučiamųjų užuominos.

Nestabilumo ir efemerškumo jausmą mieste sustiprina ir griūvanti jo širdis – Gedimino kalnas. Doškus dokumentuoja 2016 m. atsiradusią ir po to ilgai tvarkytą Gedimino kalvos nuošliaužą. Be to, šis epizodas patenka į filme nubrėžiamą miesto ir gamtos santykių modelį. Klasikinėse reprezentacijose Vilnius dažnai vaizduojamas kaip miesto ir gamtos sintezė, kur atskirtis tarp jų yra neproblemiška ir sklandi, panašiai kaip Grikevičiaus *Laike*: gamta ten organiškai įsirašo į urbanistinį kraštovaizdį. Tuo tarpu Doškaus filmo sąrangoje, ryškėjant įtampai tarp miesto struktūrų ir žmogaus, kartu atskleidžiamas ir nevienareikšmiškas miesto ir gamtos santykis. Viena vertus, gamtos buvimas akivaizdus: Neries vingio, fiksuoto ir tapyboje, ir Vilniaus fotografijoje, buvimas neginčijamas ir Doškaus kameros. Į autoriaus kuriamą kinematografinį miestą veda vienintelis kelias – iš gamtos, upės tėkme, stebint žalias pakrantes. Gamtos vaizdavimas žaismingas: tai charakteringa scenose, kur prie upės besideginančios merginos baido mašalus, pasirodo katinas, peliaujantis aukštoje žolėje, vaikai karštą dieną gaivinasi fontano vandeniu. Kita vertus, dalis tos gamtos yra dirbtiniai sukurta – vanduo teka iš fontanų, o veją rulonais užkloja miesto savivaldybės samdyti rangovai. Šis prieštaravimas leidžia suprasti, kad gamta mieste yra pagaminta – taip, kaip vanduo iš fontano

arba atkūrinėjamas Gedimino kalnas. Filme įvedama platesnė simuliakrų (Baudrillard 2009) paradigma, nes joje pateikiama ne tik dirbtinė gamta, bet ir tai, kas neatspindi tikrovės, – dinosauros miesto kraštovaizdyje. Doškaus filme dinosauros nurodo į sufabrikuotą, simuliuotą, tarsi Vilniaus disneilendo atgaminamą istoriją. Šiame pasaulyje dominuoja reginiai – tai filmo vaizdų struktūroje patvirtina kadras su lėktuvą praryjančiu dinosauru.

Masinėse Doškaus filmo scenose atsiskleidžia ritualo kaip erdvės gamybos (Lefebvre 1974) dėsniai. 2018-ieji Vilniaus istorijoje įsirašė kaip ypatingų įvykių ir vizitų laikas. Doškaus užfiksuotų tiek birželį vykusio Dalai Lamos, tiek rugsėjį – popiežiaus vizitų metu Vilniaus gatvės tampa ritualinėmis erdvėmis. *Laikė* taip pat svarbūs ritualai – ir gėlės, dedamos per revoliucijos metines prie „amžinosios ugnies“, ir per futbolo rungtynes nuo sėdynių kylanti tribūna. Juostoje *Čia buvo Vilnius* šventiniuose miesto ritualuose pasirodo naujas atributas – išmanusis telefonas. Abiem atvejais minia, dalyvaudama simboliniuose veiksmuose, ne tik fiziškai, bet ir prasmiškai transformuoja miesto erdvę, per ritualą ją „atkuria“. Tačiau šiuolaikinė minia, fiksuojama *Čia buvo Vilnius*, ne visada patiria akistatą su reginiu, jai reikalingas papildomas lęšis – mobiliojo telefono kamera. Pasitelkus Lefebvre'ą, šios scenos gali būti traktuojamos kaip išgyventa erdvė – individų ir grupių veiksmų formuojamas simbolinis Vilnius (1991: 356). Tokiose masinėse scenose ritualas tampa erdvės gamybos mechanizmu, įtraukiančiu miesto bendruomenę į kolektyvinį vyksmą. Dainų šventėje, kaip ritualinėje choreografijoje, kuriama kolektyvinė energija, kuri, viena vertus, stiprina bendruomeniškumo jausmą, tačiau, kita vertus, užgožia individualumą. Ši erdvė tampa ne tik masinio džiaugsmo, bet ir įtampos vieta – emocijų, kurios formuoja miestą ne mažiau nei pati jo fizinė struktūra (Lefebvre 1974). Tokiu būdu Doškaus filme Vilniaus erdvė ne tik dokumentuojama, bet ir perkonstruojama ritualinėje, kolektyvinėje vaizdų sąrangoje. Kitaip nei Grikevičiaus filme, kuriame išryškinamos mažesnės, specifinė veikla apibrėžtos individų grupės – modeliai, statybininkai ar

motinos, – Doškaus juostoje individas tampa minios dalimi, o pati minia – pagrindiniu miesto ritualinės erdvės veikėju. Kartu tai ir pokalbis su lietuviškos dokumentikos bei videomeno tradicija, o konkrečiau – su sąmojinga Rudolfo Levulio Dainų šventės apybraiža *Viens, du, trys...* (2007).

Visgi Doškaus filme galima stebėti ir žmogiškosios žiūros liekanas, nors ir labai fragmentiškas. Pirmiausia, tai žvilgsnis iš privačios erdvės, veikiausiai paties Doškaus tuometinio buto, stebint Kudirkos gatvės sienas ir Tauro kalną. Tai irgi dialogas – šiuo atveju, su žymaus dokumentininko Viktoro Kosakovskio pilname tražiu filmu *Tyšė!* (1999). Sukurtame taip pat progai – Peterburgui minint 300-tąsias metines – Kosakovskio filme stebimas apribotas vaizdas pro režisieriaus buto langą. Metus filmuotas *Tyšė!* parodo, kiek daug intriguojančių dalykų gali įvykti vienoje Peterburgo gatvėje. Šioje linijoje natūraliai iškyla detektyvinio kino metro Alfredo Hitchcocko filmas *Langas į kiemą* (*Rear Window*, 1954), kurio vaizdinė struktūra tapo klasikine asmeniškumo, stebėjimo ir erdvės santykio metafora. Hitchcocko filme stebėjimas pro langą yra įtampos kūrimo įrankis, o Doškaus atveju – kasdienybės ir miesto erdvės stebėseną kuria poetišką, tačiau ne mažiau daugiasluoksnį pasakojimą. Vis dėlto Doškaus dėmesio centre – ne konkrečios intrigos ar kriminalai. Jo žvilgsnis abstraktus, poetiškas, kaip ir Grikevičiaus *Laikė*.

Individualumo apraiškų filme *Čia buvo Vilnius* galima pastebėti ir daugiau. Miesto erdves savo veiklai pritaiko ir karštą dieną Lukiškių fontanuose besimaudantys vaikai, ir improvizuotame paplūdimyje Neries pakrantėje ties Žvėrynu besideginantys vasarotojai. Jie – gudrūs taktikai, visai kitoms reikmėms strategijos numatytas vietas įdarbinantys sau aktualiems scenarijams (de Certeau 1988). Į miesto taktikų visumą patenka ir Vilniaus legendos – Rožė bei Romainas Gary. Nors ir ne iš sostinės kilusi, Rožytė savo spalvingais kostiumais ir kasdienėmis promenadomis įsirašė į Vilniaus gatves taip, kad tapo neatsiejama miesto folkloro dalimi. Jos pasirodymai ne tik traukė praeivių dėmesį, bet ir kūrė

savitą teatrališką miesto ritmą. Panašiai Vilniaus sceną savo biografiniuose tekstuose įamžino Romainas Gary, vaikystėje suvalgęs kaliošą viename iš dabartinės Jono Basanavičiaus gatvės kiemų. Šis anekdotinis momentas simbolizuoja ne tik individualų ekscesą, bet ir miesto, kaip erdvės, leidžiančios individualioms istorijoms klestėti, savitumą. Nors minėtų žymiųjų vilniečių nebėra tarp gyvųjų, pasakojimai apie juos išlieka gyvi kaip miesto legendos, primenančios, kad Vilniaus erdvės – tai ne tik fizinė infrastruktūra, bet ir vieta, kur individualios praktikos kuria miesto tapatybę.

Su šiais pavyzdžiais sukimba Doškaus juostoje nuolat atsikartojantis grafičio elementas. Jis ne tik sukabina filmo seką, bet ir turiningai tampa viena iš nedaugelio galimų bei individams priskiriamų taktikų, kad ir kaip uoliai grafičius valytų savivaldybės pasamdyti tvarkytojai. Visgi ir ši linija atvira interpretacijoms. *Laikė* užfiksuota Katedros aikštėje tvistą šokanti pora gana akivaizdžiai oponuoja nusistovėjusiam miesto ritmui (Lefevbre 1981), varomam darbo dienos struktūros. *Čia buvo Vilnius* akcentuojamas piešimas ant sienų taip pat drumsčia tipišką kasdienį ritmą, nes tokia nekonvencinė ir nelegali veikla turi būti vykdoma naktį. Kita vertus, kažkam ši veikla darbo dienos ritmą tik patvirtina: Vilniaus „solomonų“ kūryba tampa miesto administracijos darbuotojų kontrolės ir valymo veiklos objektu.

Tam tikros Grikevičiaus *Laiko* turiningai išplėtotos temos ir formalūs pasirinkimai leido kvalifikuoti filmą kaip modernistinį kūrinių, o Doškus angažuojasi kitoje tradicijoje. Kino kritikė Živilė Pipinytė išvalgioje *Čia buvo Vilnius* recenzijoje teigia, kad filmo stichijos – dangus ir vanduo (Pipinytė 2022). Tačiau pratęsiant kritikės minties eigą verta pastebėti, kad filme svarbi ir kita materija – betonas, iš kurio konstrukcijų pagamintas visas (tiek Grikevičiaus, tiek Doškaus) vaizduojamas miestas – namai, tiltai, keliai ir t. t. Visas Doškaus juostoje griūvančias konstrukcijas priglauš betono sąvartynai. Betonas – viena plačiausiai žemėje naudojamų statybinių medžiagų – dėl savo gausos ir ilgaamžiškumo tapo pagrindiniu antropoceno stratigrafiniu žymeniu, ženklu, apibrėžiančiu žmonijos poveikį planetos geologijai (Edgeworth et

al. 2022)². Betonai taip pat įgauna filosofinę reikšmę ekofilosofijoje, kur jis siejamas su hiperobjektais, kuriuos apibūdina Timothy Mortonas. Hiperobjektai – tai masiškai pasklidę reiškiniai, tokie kaip klimato kaita ar plastiko tarša, kurie peržengia mūsų kasdienį suvokimą ir sukuria ilgalaikį, sudėtingą ryšį su gamtos ir žmogaus sukurtais procesais (Morton 2013: 1–8). Doškaus filme, panašiai kaip Mortono aprašytose situacijose, betonai tampa tokiu hiperobjektu – ne tik medžiaga, bet ir žymeniu, atspindinčiu žmogaus pėdsakus ir istoriją.

Sprendimas priartėti prie antropoceninės problematikos atspindi ne tik filmo turinio, bet ir formos lygmeniu. Abstrahuota, mechaninė, grynai techninė, individo žvilgsnio kontūrų neatkarotojanti kino akis taip pat įsirašo į tokią antropoceninę estetiką. Audiovizualinių menų kūrėja Emilija Škarnulytė, 2022 m. Šiaurės šalių kino forumo „Scanorama“ pagrindinėje konkursinėje programoje pristatydama debiutinį filmą (jo operatorius, beje, Doškus) *Kapinynas* (2022), kaip vieną svarbiausių savo vaizdų kalbos bruožų įvardijo sąmoningą žmogiškojo požiūrio taško atsisakymą bei siekį gilintis ne į žmogiškąją istoriją, bet į megastruktūras – urano, planetos ir kitų struktūrų gyvavimo ciklus. Todėl jos kūriniuose stebėtojai gali tapti ir undinės, ir atominės dalelės. Doškaus kuriamoje vaizdų sistemoje filme *Čia buvo Vilnius* taip pat nesvetimas šis „kito“, bet tik ne žmogaus žvilgsnis. Kieno jis – ar paukščio, ar dinosauro, ar grynai mechaninis, atsakyti sunku ir nebūtinai reikia. Svarbiau, kad tai motyvuotas atsiribojimas nuo humanistinio lietuvių poetinei kino dokumentikai būdingo požiūrio.

Filme finalinę panoramą su Gedimino kalnu ir pilimi užstoja krintantis sniegas. Ar tai klimato kaitos pasekmė, ar atominė žiema, klausimas lieka atviras. Svarbiausia, kad žemiškas peizažas visada buvo būdingas Vilniui – tiek kine, tiek fotografijoje ir tapyboje.

² Straipsnis pasirodė *Anthropocene Curriculum*, platformoje, inicijuotoje siekiant plėtoti eksperimentinį ir patirtinį požiūrį į žinių formavimą apie sparčiai besikeičiančią ekologinę planetos situaciją.

Išvados

Abu režisieriai vaizduoja miestą per laiko ir miesto pokyčius. *Laikas* dokumentuoja istorinės praeities ir modernios dabarties susitikimą. Po karo Vilnius išgyveno milžinišką urbanistinę transformaciją – šias sovietinio miesto realijas užfiksavo Grikevičius. Tačiau modernistiniame jo filme atsirado vietos ir istoriniam sostinės sluoksniui. Grikevičius atskleidė, kaip Vilniaus praeitis išlieka gyva ne tik architektūroje, bet ir miesto gyvenimo ritme bei miestiečių praktikose, taip sukurdamas vientisą Vilniaus portretą.

Nors Doškus filme *Čia buvo Vilnius* ir mezga dialogą su savo pirmtaku, į Vilnių jis žiūri kitaip ir artikuliuoja kitas urbanistines patirtis. Jo dokumentuojamame mieste griūna sovietmečio modernizacijos įkarštyje iškilę mūrai, o sostinė panašėja į vieną didelę statybų aikštelę, kurioje sunku išvelgti vienareikšmišką ateities viziją. Vilniaus tapatybė čia taip pat nenugula į nuoseklų vaizdinį. Sąsają su kino gamyba persmelktos Doškaus Vilniaus patirtys leidžia miestui persikūnyti į kitų Rytų ir Vakarų Europos miestų vaidmenis. Tad filme vaizduojamas miestas atveria galimybes įvairioms interpretacijoms, varijuojančioms priklausomai nuo režisierių kūrybinių tikslų.

Abu autoriaus suartina laikmečiui būdingos modernios priemonės bei naudojamas techninis potencialas. Panoraminiai kadrai *Laike* padeda atpažinti miesto objektus ir orientuoja jo viduje. Doškaus Vilnius veriasi netikėtais drono nufilmuotais rakursais ir konkrečių miesto vietų atpažinimą apsunkinančiu montažu. Galiausiai, panoraminiai *Čia buvo Vilnius* kadrai fiksuoja tikrovėje nesantį arba apsunkinto matomumo miesto peizažą. Miesto visuoma be trikdžių matoma tik filmo filme struktūroje – multiekranų kabinete su kamerų transliuojamais vaizdais iš viso Vilniaus.

Siekdamas įtvirtinti Vilniaus vaizdinį moderniaame kinematografe, Grikevičius pasinaudoja ne tik kino medijos, bet ir kitų menų siūlomomis galimybėmis. Tokiu būdu jam pavyksta perteikti Vilniaus kaip intermedialaus meno kūrinio patirtį. Miestas ir gamta, praeitis ir dabartis, individas ir minia – visi šie dualumai *Laike* egzistuoja integralioje vienovėje. Vietos fragmentiškumą,

takumą, jos nenutrūkstamą kaitą pabrėžiančio Doškaus miesto reprezentacija komplikuoja ir daugina prasmes. Šis miestas ir globalus, ir lokalus, o santykis tarp jo urbanistinių formų taip pat komplikuotas. Tokia antropoceno ir simuliakrinės estetikos elementais praturtinta vaizdavimo strategija sukuria daugialypę Vilniaus hipertapatybę.

Vilniaus reprezentacija abiejuose filmuose išryškina miesto kaip teksto heterogeniškumą. Grikevičiaus darbe Vilnius yra simfoninis, organiškas, apjungiantis praeitį ir dabartį. Tuo tarpu Doškaus filme miestas tampa interpretuojamu tekstu, atveriančiu galimybes įvairioms perspektyvoms – nuo posovietinės tapatybės iki globalių kinematografinių reiškinių. Filmai funkcionuoja kaip tarpusavyje susijusios reprezentacijos, kur paties miesto naratyvas neatskiriamas nuo meno ir kultūrinių tekstų. Grikevičius naudoja poezijos ir moderniosios muzikos elementus, o Doškus papildomai pasitelkia technologinius sprendimus, kurie išplečia miesto suvokimo ribas. Jo Vilnius – ne tik lokacija, bet ir aktyvus veikėjas, formuojantis ir perimantis menines bei socialines tapatybes.

Atliktos analizės pagrindu galima teigti, kad aptarti dokumentiniai filmai ne tik dokumentuoja Vilniaus pokyčius, bet ir išreiškia įvairiapusišką miesto patirtį, kurioje jis tampa gyvu, daugiakultūriu, dinamišku tekstu, leidžiančiu naujai interpretuoti jo erdves ir tapatybes. Vilnius egzistuoja kaip milžiniškas intertekstas – tai, ką geokritika įvardija kaip trečiąją erdvę – savitą tarpinį darinį tarp realybės ir fikcijos, patirties ir vaizduotės, žmogaus ir miesto, kai miestai ir jų meninės reprezentacijos yra abipusiškai susijusios ir veikia viena kitą. Abu kūrėjai naudoja specifinius vizualinius ir estetinius sprendimus, kurie ne tik atskleidžia, bet ir kuria miesto patirtis, transformuodami Vilnių į savitą tekstą – nuo istorinės ir modernios architektūros iki gamtos ir urbanistinės tapatybės. Režisierių kūrybinės strategijos taip pat išryškina miesto heterogeniškumą bei gebėjimą peržengti konkrečios vietos ribas. Vilnius tampa intermedialiu ir kinematografišku tekstu, atviru interpretacijoms ir permąstymui. Šis dinamiškas miesto vaizdinys, apjungiantis globalias ir lokalias reikšmes, leidžia matyti Vilnių ne tik kaip fizinę, bet

ir kaip trečiąją erdvę, kurioje miesto patirtys struktūruoja tekstus ir tampa neatsiejamos nuo kultūrinio, istorinio bei meninio konteksto.

Audiovizualiniai šaltiniai

Coppola, Francis Ford. *Apocalypse Now*. 1979; 153 min., spalvotas. Paramount Pictures.

Doškus, Eitvydas. *Čia buvo Vilnius*. 2022; 23 min., nespaltvotas. Just a Moment Production, Meno avilys.

Grikevičius, Almantas. *Laikas eina per miestą*. 1966; 20 min., nespaltvotas. Lietuvos kino studija. Prieiga: www.sinemateka.lt [žiūrėta 2024-06-18].

Hitchcock, Alfred. *Rear Window*. 1954; 112 min., spalvotas. Paramount Pictures.

Kossakovsky, Viktor. *Tuue!* 2002; 80 min., spalvotas. Victor Kossakovsky Films.

Levilis, Rudolfas. *1, 2, 3...* 2008; 35 min., spalvotas. JBP, pvz.lt.

Literatūros sąrašas

Albiez, S. David, P., Eno, B. 2016. *Oblique Music*. London: Bloomsbury Academic.

Arlauskaitė, N. 2019. Liūtai, bokseriai ir kiti Vilniaus gyventojai. *Gyvūnas žmogus – robotas*. Katalogas. Sud. Erika Grigoravičienė, Ugnė Paberžytė. Vilnius: MO muziejus, p. 88–94.

Barthes, R. 1979. *The Eiffel Tour and Other Mythologies*. Transl. from French by Richard Howard. New York: Hill and Wang.

Barthes, R. 1988. *The Semiotic Challenge*. Transl. from French by Richard Howard. New York: Hill and Wang.

Barthes, R. 1988. Semiology and Urbanism. *The Semiotic Challenge*. Transl. from French by Richard Howard. New York: Hill and Wang, p. 191–202.

Baudrillard, J. 2009. *Simuliakrai ir simuliacija*. Iš prancūzų k. vertė Marius Daškus. Vilnius: Baltos lankos.

Bidlauskienė, G. 2023. *Miestas ir tekstas: Vilniaus erdvės XX a. antrosios pusės lietuvių literatūroje ir poetinėje kino dokumentikoje*. Daktaro disertacija. <https://doi.org/10.15388/vu.thesis.484>.

Conley, T. 2007. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

De Certeau, M. 2002. *The Practice of Everyday Life*. Transl. from French by Steven Rendall. Los Angeles: University of California Press.

Drémaitė, M. 2017. *Miesto istorija filme: per koki miestą eina laikas*. Prieiga: www.sinemateka.lt [žiūrėta 2024-06-23].

Foucault, M. 1998. *Disciplinuoti ir bausti: kalėjimo gimimas*. Iš prancūzų k. vertė Marius Daškus. Vilnius: Baltos lankos.

- Hell, J., Schönle, A. 2010. *Ruins of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Herakleitas. 1995. *Fragmentai*. Vert. Mantas Adomėnas. Vilnius: Aidai.
- Jasiūnaitė, E. 2017. *A. Grikevičius - europinio kino kalbos kūrėjas*. Prieiga: www.sinemateka.lt [žiūrėta 2024-06-23].
- Kaminskaitė-Jančorienė, L., Švedas, A. 2013. *Epizodai paskutiniam filmui. Režisierius Almantas Grikevičius*. Vilnius: Vaga.
- Lefebvre, H. 1991. *The Production of Space*. Transl. from French by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing.
- Lefebvre, H. 2000. *Writings on Cities*. Transl. from French by Eleonore Kofman, Elizabeth Lebas. Malden: Blackwell Publishers.
- Lefebvre, H. 1992. *Éléments de rythmanalyse*. Paris: Éditions Syllepse.
- Lefebvre, H. 1967. Le droit a la ville. *L'Homme et la société* 6, pp. 29–35. Prieiga: https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1967_num_6_1_1063 [žiūrėta 2024-11-15].
- Lynch, K. 1975. *The Image of the City*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press.
- Marcinkevičius, J. 1965. *Siena: miesto poema*. Vilnius: Vaga.
- Mennel, B. 2008. *Cities and Cinema*. New York: Routledge.
- Milėrūtė, R. 2022. Doškus sukūrė kinematografinę miesto simfoniją „Čia buvo Vilnius“: tikisi, kad į miestą pažvelgsime kitaip. *15min*. Prieiga: <https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/1781706/doskus-sukurekinematografine-miesto-simfonija-cia-buvo-vilnius-tikisi-kad-i-miestapazvelgsime-kitaip> [žiūrėta 2024-11-04].
- Morton, T. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nichols, B. 2001. *Introduction to Documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Pipinytė, Ž. 2022. Kas yra pasakotojas? 7 meno dienos. Prieiga: <https://www.7md.lt/kinas/2022-10-07/Kas-yra-pasakotojas> [žiūrėta 2024-10-30].
- Simonetti, C., Edgeworth, M. 2022. Concrete: A Stratigraphic Marker for the Anthropocene. *Anthropogenic Markers: Stratigraphy and Context, Anthropocene Curriculum*. <https://doi.org/10.58049/tewg-cp32>.
- Soja, E. W. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden: Blackwell.
- Valiūnaitė, M. 2017. *Vilnius kine: kino kameromis nubraižyti miesto žemėlapiai* (2017). Prieiga: www.sinemateka.lt [žiūrėta 2024-06-23].
- Westphal, B. 2011. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave Macmillan.
- Watts, J. 2019. Concrete: the most destructive material on Earth. *The Guardian*. Prieiga: <https://www.theguardian.com/cities/2019/feb/25/concrete-the-most-destructive-material-on-earth> [žiūrėta 2024-11-09].