

KONFERENCIJŲ APŽVALGOS



Dzūkų kultūros pėsčivalis *Čiulba ulba*. Instaliacija su *sekretais*, inspiruotais S. Gedos koliažų bei eilėraščių. Leonora Smulskytė ir Alisa Rūta Stravinskaitė. Veisiejų apylinkės, 2023 m. liepos mėnuo, G. Voverytės nuotr.

Konferencija „Kinas ir miestas“

2023 m. spalio 20–21 d. Vilniuje, Meno Avilio Sinematekoje susirinko virš dvidešimt mokslinink(i)ų iš įvairių šalių. Čia vyko jau aštuntoji tarptautinė mokslinė konferencija „Baltic Sea Region Film Conference“, kuri buvo skirta miesto, kino ir medijų temai. Renginį kartu su Meno Aviliu organizavo Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Lietuvos kultūros tyrimų institutas ir Audiovizualinių kūrinių autorių teisių asociacija (AVAKA). Konferencijos partneriais buvo tapę Latvijos kultūros akademija (Latvijas Kulturas akademija), Estijos nacionalinis archyvas (Rahvusarhiiv) ir Kūrybiškos Europos biuras MEDIA (Creative Europe MEDIA). Renginį finansavo Vilniaus miesto savivaldybė ir Lietuvos kultūros taryba, o renginio žiniasklaidos partneriu buvo tapusi Lietuvos nacionalinis radijas ir televizija (LRT).

Konferencija truko dvi dienas, o įvairialypiai pranešimai buvo suskirstyti į aštuonias sesijas: kinematografinis vietos atgavimas (*Cinematic Reclamation of Place*), laikas ir miestas (*Time and City*), kino renginys ir kultūra (*Cinema Event and Culture*), kino erdvė ir visuomenė (*Cinema Space and Society*), žiūrovai ir miesto kultūra (*Audiences and Urban Culture*), audiovizualinė kultūra ir aplinkosaugos problemos (*Audiovisual Culture and Environmental Concerns*), tapatybės ir besikeičiančios miesto erdvės (*Identities and Changing Urban Spaces*) ir miesto patirtys (*Urban Experiences*).

Konferenciją pradėjo kviestinių svečių **Ievgenijos Gubkinos** ir **Tatjanos Kono-**

nenko dokumentinis filmas „Matai, laikas čia tampa erdve“ („You See, Time Becomes Space Here“, Ukraina, 2022). I. Gubkina yra ukrainiečių architektė, taip pat architektūros ir urbanistinių erdvių istorikė. Būtent ji pasiūlė režisieri T. Kononenko sukurti dokumentinį filmą apie 1928 m. Charkovo mieste sovietų pastatytą konstruktyvistinio stiliaus pastatą, nūdien vadinamą Deržpromu (ukr. *Будинок Державної промисловості*, sutrumpintai *Держпром*).

Šis didžiulis statinys stovi priešais Charkovo Nepriklausomybės aikštę (ukr. *Площа Свободи*), o lėtai judanti ir nenutrūkstamai filmuojanti filmo kamera supriešina šias dvi erdves. Kūrinio garso takelis leidžia išgirsti pačios I. Gubkinos skaitomą tekstą, sudarytą iš pabirų, asociatyviai į visumą surištų frazių, prisiminimų ar pamąstymų.

Prieš filmo peržiūrą režisierė T. Kononenko atskleidė, kad šis tekstas buvo sudarytas iš įvairių laiškų nuotrupų, kurias kūrėjos rašė viena kitai. Tiek vizualioji, tiek garsinė filmo plotmė aktualizuoja tuštumos (nepriklausomybės aikštė) galimybę priešintis įprastiems galios mechanizms (didžiulis, totalitarinės valstybės pastatytas statinys). Tačiau savo filmo pristatymą ir vėliau sekusį kūrinio aptarimą kūrėjos pavadino „atviruku iš ateities“ („Postcard from the future“), kadangi filmas įgavo naują prasmę Rusijos karo prieš Ukrainą kontekste. Filme skambantis monologas tarsi nuspėja artėjančią destrukciją (pavyzdžiui, filme skamba žodžiai „aš prisimenu, kaip per televizorių žiūrėjau Maidaną...“) ir

bandymą sugrįžti prie kasdienio gyvenimo („karas... pripratimas prie karo...“).

I. Gubkina į konferenciją negalėjo atvykti, tačiau po filmo peržiūros buvo parodytas vaizdo įrašas, kuriame abi kūrėjos aptarė filmo kūrimo aplinkybes, jo pasikeitusią prasmę ir sąmoningai įdėtas potekstes. Įrašytame dialoge I. Gubkina prasitarė, kad filme matyti vaizdai jai kelia šiltus jausmus, tačiau pati T. Kononenko teigė, kad ji kol kas nebuvo grįžusi į Charkivą, kadangi ji bijanti, kad tikrovė pernelyg skiriasi nuo filme užregistruotų vaizdų. Kaip teigė pati režisierė: „šis [filme užregistruotas] Charkivas man pernelyg brangus“.

Per pokalbį autorės taip pat aptarė monologą sakantį balsą, kuris, nepaisant konkrečių savybių (tai yra moteriškas, ukrainietiška kalbant balsas), pereina iš „aš“ į „mes“ registrą. Autorės atskleidė, kad joms kaip tik ir buvo svarbus balso gebėjimas konkrečią patirtį perteikti universaliai. Šiame kontekste T. Kononenko užsiminė ir apie filmo pavadinimą – pasak jos, ji nesupranta, kaip kai kurie žmonės neperpranta Gilles'io Deleuze'o pasiūlytos kristalo vaizdinio kategorijos. Režisierė teigė, kad tai poetinis konceptas, kurio neįmanoma perprasti vien tik per loginę prizmę. Kristalo vaizdinys kaip tik nurodo į erdvės ir laiko patirtį, kurią savo filme bando nagrinėti autorės.

Po filmo peržiūros ir jo aptarimo prasidėjo pirmoji konferencijos sesija. Per pirmąją sesiją *Kinematografinis vietos atgavimas* metu buvo nagrinėjamas klausimas, kaip kine ir audiovizualinėse medijose demonstruojami karo paveikti miestai ir erdvės. Abiejų pranešimų objektu tapo

Ukrainoje žuvusio režisieriaus **Manto Kvedaravičiaus** filmai „Mariupolis“ ir „Mariupolis 2“ (pastarąjį filmą užbaigė Hanna Bilobrova).

Nerijus Milerius atkreipė dėmesį į subjektyvius karo patyrimus. Savo pranešimą tyrėjas pradėjo nuo antropologės Carolyn Nordstrom pasiūlytos ir vis daugiau akademinio dėmesio susilaukiančios karo peizažų (angl. *warscapes*) kategorijos aptarimo. Pastaroji apibūdina karo paveiktas erdves, kuriose susiduria įvairūs socialiniai subjektai, taip pat kuriose akivaizdžiai reiškiasi smurtas ir fizinis ar politinis nesaugumas. Kaip savo pranešime parodė N. Milerius, kalbant apie karo peizažus, naudinga prisiminti Michelio de Certeau'o pasiūlytą strategijos / taktikos perskyrą. Prisiminkime, kad M. Certeau'o strategiją apibūdino kaip dominuojančios galios išraišką, kuri siejama su apibrėžta erdve. Taktika, tuo tarpu, aktualizuoja atsitiktinumą ir nepastovumą, o todėl yra siejama su lokalizuotos galios laikine įveika. Filmuose „Mariupolis“ ir „Mariupolis 2“ kaip tik išryškėja šios dvi kategorijos. Strategija, šiuo atveju, nurodo į karo peizaže funkcionuojančią jėgos santykių visumą ir neišvengiamai apima karo veiksmų lauką, kur skirtingos pusės bando įgyvendinti savo tikslus. Geru strategijos pavyzdžiu tampa būstinės, kuriose kuriami tolimesni karo eigos planai. Taktika tuo tarpu nurodo į kasdienes situacijas, kurios nutinka karo peizažuose. Kaip pripažįsta N. Milerius, taktika taip pat gali apibūdinti kasdienią karių patirtį, tačiau žymiai produktyviau ji aprašo civilių, kurie bando išgyventi karo peizaže, kasdienybę. Taktika taip pat puikiai atskleidžia, kaip karo zonose

gyvenantys civiliai galiausiai grįžta prie savo kasdienės rutinos.

Savo pranešime tyrinėtojas skyrė dėmesio ir M. Certeau'o kategorijų kritikai. Pasak strategijos / taktikos perskyrą kritikuojančių tyrinėtojų, strategijos sampratoje ignoruojama laiko perspektyva, o taktikos sampratoje pernelyg užmirštama erdvė. Tačiau N. Milerius teigia, kad tokiuose filmuose kaip „Mariupolis“ ir „Mariupolis 2“ (buvo pateiktas ir trečias, papildomas pavyzdys – Šarūno Barto 1995 m. sukurtas dokumentinis filmas „Koridorius“) strategija aprėpia ir laiko matmenį, o taktika – erdvės. Pavyzdžiui, filme „Mariupolis 2“ kamera karo peizažus registruoja iš taktinės pozicijos – ji tarsi įterpta tarp civilių žmonių, kurie karo peizažuose gyvena įprastus gyvenimus. O fone skamba šūvio ar sprogimų garsai. Savo pranešimą tyrinėtojas užbaigė mintimi, kad filmas „Mariupolis 2“ netgi pateikia tam tikrą metakomentarą, kadangi režisieriaus mirtis maksimaliai pabrėžia kasdienybės trapumą, būdingą karo peizažams. Taip dokumentinis filmas iš karo zonų kronikos transformuojasi į traumas rekonstrukciją.

Narius Kairys tęsė subjektyvių karo patirčių nagrinėjimą. Tyrinėtojas teigė, kad abi „Mariupolio“ dalys apie karą kalba iš kasdienės civilių perspektyvos. Tai pastebima vienoje gana paprastoje, tačiau daug ką pasakančioje filmo scenoje, kurioje iš pirmo žvilgsnio nieko nevyksta. M. Kvedaravičiui filmuojant, už kameros pasigirsta šalia stovinčio vyro balsas: „Viskas sunaikinta. Tai galima pamatyti per mūsų langą. Liko tik griuvėsiai.“ Kaip savo pranešime parodė N. Kairys, abiejuose filmuose vyrauja tokios iš pirmo žvilgsnio nereikšmingos,

tačiau informatyvios scenos. Tyrinėtojas taip pat teigė, kad filme panašiai funkcionuoja ir įvairios kontekstinės nuorodos, kurios žiūrovui netiesiogiai nurodo į fone vykstantį karą.

N. Kairys taipogi aptarė abu M. Kvedaravičiaus filmus bendrame karo vaizdinių ir dokumentinių kino filmų kontekste. Pavyzdžiui, pranešime buvo paminėtas dokumentinis filmas „Mariupolis: žmonių istorija“ („Mariupol: The People's Story“, rež. Robin Barnwell, 2022), kuris sukurtas iš įvairių žmonių nufilmuotų vaizdo įrašų, propagandinių vaizdinių ar net rusų dronų užfiksuotos medžiagos. Tokiomis priemonėmis, anot N. Kairio, kuriamas kitoks „dalyvavimo“ įspūdis, o pats filmo režisierius net nebuvo nuvykęs į Mariupolį. M. Kvedaravičiaus filmui artimesnis kitas pranešime minėtas kūrinys – „20 dienų Mariupolyje“ („20 Days in Mariupol“, rež. Mstyslav Chernov, 2023). Pastarasis filmas taip pat sukurtas iš vaizdų, kurie buvo užfiksuoti filmo režisieriui atsidūrus pačiame įvykių epicentre. Kaip teigė N. Kairys, visi šie dokumentiniai filmai gali būti laikomi unikaliais liudijimais, skelbiamais pertekliniame karo vaizdinių kontekste.

Po pastarojo pranešimo buvo svarstomi du įdomūs klausimai. N. Milerius aptarė teorinę dilemą, kaip derėtų vertinti Ukrainoje, Izraelyje ir Kalnų Karabache vykstančius karus. Tyrinėtojas teigė, kad tam tikra prasme II Pasaulinis karas niekada taip ir nesibaigė, ir ką tik minėti konfliktai yra šio karo dalis. N. Kairys pasidalino savo subjektyvia patirtimi, kaip jį veikia karo vaizdinių perteklius. Pranešėjas atskleidė, kad šių vaizdinių akivaizdoje jam kartais kyla klausimas, ar kino kritiko ir teoretiko

vaidmuo vis dar išlieka svarbus. Pastarasis klausimas paskatino salėje esančius klausytojus įsijungti į diskusiją ir pasidalinti savo patyrimais ir pamąstymais.

Per antrąją sesiją *Laikas ir miestas* buvo keliama kino filosofijos ir besikeičiančios kino kūrinių prasmės klausimai.

Teisi Ligi svarstė, kaip skirtingų epochų kine demonstruojamas betonas gali atskleisti miestų transformaciją. Pranešimo pagrindu tapo du estiški dokumentiniai filmai, kuriuose daug dėmesio skiriama pastatų materialumui: „Akmeninė lopšinė“ („Kivine hällilaul“, rež. Valeria Anderson, 1964) ir „Geležinis siūlas“ („Rauaniit“, rež. Maria Aua, 2021). Anot T. Ligi, abiejuose filmuose, nors juos skiria 60 metų, šalta materija tarsi įgauna nuosavą buvimą, kuris nepriklauso nuo žmogiškojo subjektyvumo. Taip betonas kuria kitokį fiziškumą ir temporalumą. Pranešime į abu kino filmus taip pat buvo siūloma žvelgti kaip į dialogą tarp praeities ir ateities, kur abu pokalbio dalyviai vizualiai byloja apie žmogaus sukurtą aplinką ir jos nykimą, apie jos konstrukciją ir destrukciją. Filmuose parodytas betonas tampa istorinių ir socialinių pokyčių liudininku, kuris žiūrovą kviečia apmąstyti miesto erdvių transformaciją.

Svarbu pastebėti, kad tokia įdomi tyrėjos pasiūlyta analizė remiasi Emmanuelio Lévino aptarta kitoniškumo etika. Anot T. Ligi, šio filosofo apmąstymai kaip tik pasiūlė naują požiūrį į Kitą, kuris nebūtinai turi būti apibrėžtas per žmogiškąsias savybes. Būtent betoninės miestų erdvės, kaip parodė tyrinėtoja, minėtuose kūriniuose ir tampa vieta, kur galima susidurti su nežmogiškuoju kitu.

Savo pranešime **Andrius Gudauskas** tęsė nagrinėti filosofinius kino klausimus. Tyrėjas atkreipė dėmesį į pamatinę kino ir laiko sąsają, kuri gali pastebima jau anksčiau esančiuose brolių Lumière'ų filmuose. Kino kūrinyje gali ir nebūti aktorių, garso takelio ar net montažo, tačiau neįmanoma, kad filmas neregistruotų laiko tėkmės. Šia prasme, anot A. Gudausko, į kino filmus galima žvelgti kaip į savotiškus atminties ar praeities tyrinėjimus. Būtent iš šios perspektyvos pranešime buvo aptarti Andrejaus Tarkovskio, Jono Meko ir Deimanto Narkevičiaus kūriniai. Antai, pranešimo metu buvo parodyta A. Tarkovskio „Nostalgijos“ (rus. „Ностальгия“, 1983 m.) pabaigos scena. Šio režisieriaus filmuose, anot per pranešimą cituoto G. Deleuze'o, judėjimas ir montažas paklūsta laiko tėkmei. Per laiko prizmę interpretuojama ir J. Meko kino ir foto kūryba – čia, anot A. Gudausko, gyvenimas tiesiog nutinka, o jo tėkmė mus (žiūrovus) nusineša kartu. O D. Narkevičiaus dokumentiniuose filmuose užregistruotas vaizdas nukelia žiūrovą atgal į praeitį, tuo pačiu metu užklauskamas, kiek atminties pėdsakų dar liko. Visi šie vaizdiniai kino kūrėjų samprotavimai, be abejo, neretai plėtojami urbanizuotų ar apleistų miesto erdvių kontekste. Antai, minėta paskutinė „Nostalgijos“ scena vyksta neįvardintoje ir siurrealistiškai suręstoje Italijos vietovėje, o J. Meko kūryboje nuolat buvo registruojami įvairūs miestai. Vienas iš žymiausių D. Narkevičiaus darbų, kaip žinia, demonstruoja demontuojamas Vilniaus Žaliojo tilto skulptūras.

Elina Reitere aptarė latvišką dokumentinį filmą „Nelygios ribos“ (lat. „Neklidnā hranice“, angl. „D is for division“, rež. Davis

Simanis, 2018). Taikydama semiotinį-pragmatinį (angl. *semio-pragmatic*) teksto analizės metodą, kuris leidžia atkreipti dėmesį į teksto kontekstą, tyrėja atskleidė besikeičiančią kūrinio prasmę. Šiame filme reflektuojamos Latvijos ir Rusijos (taip pat Sovietų Sąjungos) geografinės ribos ir parodoma, kaip skirtingose sienos pusėse gyvenantys žmonės nevienodai žvelgė į per filmavimą vykusius procesus. Pavyzdžiui, kūrinyje atkreipiamas dėmesys į tuo metu rytų Ukrainoje vykusį karą, kuris prasidėjo po Rusijos įvykdytos Krymo aneksijos. Kaip teigė E. Reitere, per pasirodymą šis dokumentinis kino filmas buvo vertinamas kaip intelektualus apmąstymas apie ribų svarbą ir žmones, kurie bando įvairias ribas įveikti. Tačiau nuo plataus masto Rusijos įsiveržimo į Ukrainą pradžios, dokumentinio filmo prasmė pasikeitė. Dabar į jį žvelgiama kaip į liudijimą, kuris atskleidžia Rusijos vykdoma imperinę propagandą, nukreiptą į rytų Latvijos regiono gyventojus.

Trečioji sesija *Kino renginys ir kultūra* buvo skirta kino festivalių ir kino renginių temai. Galima pastebėti, kad šioje konferencijos dalyje buvo nagrinėjami ne tik teoriniai, bet ir praktiniai kino demonstravimo klausimai.

Giorgia Rizzioli pristatė savo pačios kuruotos eksperimentinės kino erdvės koncepciją, taip pat su ja susijusius teorinius svarstymus. Pranešimas prasidėjo kinematografinės vietos kūrimo sampratos (angl. *cinematographic placemaking*) aptarimu. Tyrinėtoja pademonstravo keletą pavyzdžių, kurie verčia kvestionuoti įprastą kino apibrėžimą. Pavyzdžiui, kai kurie pastatai tampa kino ekranais, ant

kurių demonstruojama įvairi video medžiaga. Taip „kinas“ gali būti įtraukiamas į architektūrinį erdvės dizainą, kur riba tarp pastato ir ekrano tampa išblukusi. Tokiose erdvėse pastato sienos tampa ekranu, o ekranai – pastato sienomis. Taip ne tik natūraliai kyla klausimas „kas yra kinas?“, bet ir „kur yra kinas?“. Kinematografinės vietos kūrimo kategorija kaip tik ir padeda tirti, kaip keičiasi erdvių, kuriose atsiranda kinematografiniai elementai, specifika. Kaip pastebi pati G. Rizzioli, jau projekto-riaus šviesa formuoja materialinį žiūrovo ar žiūrovės santykį su juos supančia erdve.

Pranešėja pripažino, kad jos projektas kol kas tėra teorinių svarstymų plotmėje, tačiau ji pateikė ir vieną iš įmanomų kinematografinių vietų tyrimo būdų. Tyrimo atveju tapo paties G. Rizzioli įrengta kino erdvė, kur filmas buvo demonstruojamas ant tilto sienos. Tyrinėtoja nufotografavo filmą stebinčius žiūrovus, o nuotraukose nubrėžė trajektorijas, kurios leidžia nagrinėti, kaip žiūrov(i)ų kūnai prisiderina prie juos supančios materialios aplinkos.

Mantė Valiūnaitė aptarė, kaip keitėsi dokumentinių kino festivalių kultūra nepriklausomoje Lietuvoje. Svarbu paminėti, kad pranešėja dalyvavo tokių kino festivalių kaip „Kino pavasaris“ ar „Nepatogus kinas“ organizavime, todėl jos pristatymas užčiuopia tiek teorinį, tiek praktinį kino demonstravimo matmenį. M. Valiūnaitės pranešimo pagrindu tapo jos pačios atlikti pusiau struktūruoti interviu ir kino festivalių katalogų analizė. Pagrindiniu tyrimo objektu tapo Vilniaus dokumentinių filmų festivalis (VDFF), kurį M. Valiūnaitė aptarė ir bendrame pasauliniame dokumentinio kino kontekste. Savo pranešime autorė

taip pat aktualizavo festivalizacijos ir hibridizacijos terminus. Festivalizacija, kaip parodė pranešėja, apibūdina procesus, kai į viešą kino filmų demonstravimą įsitraukia vis daugiau kino festivalių ar renginių. Hibridizacija apibrėžia pačių filmų estetinių pokyčių – atsiranda temų variacija, naudojamos įvairios kino formos ar maišomi skirtingi žanrai. Pavyzdžiui, hibridiniuose dokumentiniuose kino filmuose gali būti naudojami surežisuotos scenos ar iškarpos iš grožinių filmų. M. Valiūnaitė kaip tik ir teigia, kad nuo 2000 m. Lietuvoje daugėja kino festivalių (vyksta festivalizacija), o vietiniai režisieriai ir režisierės eina būtent hibridizacijos keliu – daugėja lokaliai sukurtų eksperimentinių dokumentinių kino filmų.

Peter Virginás papasakojo apie tarptautinį Transilvanijos filmų festivalį (Transilvania IFF), kuris nuo 2002 m. kasmet vyksta Klužo-Napokos mieste, Rumunijoje. Kaip teigia tyrėjas, Klužo-Napokos miestas festivalio rengėjų buvo pasirinktas neatsitiktinai – būtent čia buvo aukščiausias kino teatrų lankomumas Rumunijoje. Ir nors pats festivalis iš pradžių buvo vertinamas kaip antrarūšis kino renginys, 2023 m. jis buvo įtrauktas į UNESCO kino miestų sąrašą. Šis didelio populiarumo susilaukęs festivalis, kaip savo pranešime parodė P. Virginás, tiesiogiai formuoja miesto kino kultūrą. Į jį kasmet suvažiuoja daug kino kūrėjų ir žvaigždžių, kurie dalyvauja viešuose, plačiai publikai skirtuose renginiuose (susitikimai, klausimų ir atsakymų sesijos ir pan.). Festivalyje taip pat vyksta ir rumuniškų pilnametražių filmų premjeros. Nuo 2006 m. čia išskiriama ir vengriškų filmų diena, per kurią demonstruojami

Transilvanijoje gyvenančių vengrų tautinės mažumos sukurti kino filmai. Tokia festivalizacija (pats autorius šio termino nevartoja) leidžia kurti stipresnę platformą Rumunijos kino pramonei.

Ketvirtosios sesijos *Kino erdvė ir visuomenė* metu dėmesys nukrypo į kino teatrus ir jų išsaugojimo klausimą. Įdomu pastebėti, kad abiejuose pranešimuose buvo dalinamasi praktine prelegentų patirtimi.

Derya Özkan ir **Ayşenur Onaran** pristatė savo lauko tyrimą, per kurį buvo registruojami 1950–1990 m. Bučos mieste (Turkija) gyvavę kino teatrai. Pastarieji nūdien transformavosi į maisto prekių parduotuves, bankus, restoranus ir kitus aptarnavimo centrus. Nors taip buvo prarasta didelė dalis materialaus kino paveldo, D. Özkan ir A. Onaran tyrimas parodė, kad daugelyje vietų vis dar išliko įvairių detalių, bylojančių apie čia kažkada gyvavusią kino kultūrą (projektorių langai, balkonai, salės ir pan). Be abejo, šių praeities relikvų nūdien išlieka vis mažiau, tačiau jų trūkumą padeda užpildyti imaterialus palikimas – įvairių čia besilankiusių žmonių prisiminimai. Taip kultūrinė atmintis įprasminama bendrame nuolat kintančios materialios miesto erdvės kontekste.

Remdamiesi archyvine medžiaga ir kino teatruose dirbusių žmonių prisiminimais, D. Özkan ir A. Onaran sukūrė skaitmeninį miesto žemėlapi, kuriame užregistravo 13 kažkada Bučoje veikusių kino teatrų. Žemėlapyje taip pat pateikiama įvairi istorinė medžiaga, pavyzdžiui, nuotraukos. Vietose, kur kažkada buvo kino teatrai, tyrėjos klijavo lipdukus su QR kodu, vedančiu į skaitmeninį žemėlapi (virš kodų matomas užrašas „Kažkada čia buvo

kino teatras“). Užklijuoti lipdukai turėjo priminti apie pradingusį kultūrinį paveldą ir tapti plačiam visuomenei prieinamu atviru archyvu. Tačiau pastaroji praktika susilaukė vietinių verslinink(i)ų neigiamos reakcijos. A. Onaran pasakojo, kad kai kuriose vietose jie klijavo lipdukus po keletą kartų, o neretai jie dingdavo per keletą valandų. Pranešimo pabaigoje D. Özkan net prasitarė, kad kartais lipdukų klijavimas ir pats tyrimas priminė partizaninę taktiką (angl. *Guerrilla Tactics*).

Ilna Jurkonytė taip pat aptarė kino teatrų išsaugojimo klausimą. Pranešimo pradžioje tyrėja parodė, kaip (ne) apibrėžiamas materialusis kino paveldas Lietuvos, Europos Sąjungos ar kituose tarptautiniuose teisės aktuose. Lietuvos kontekste, anot I. Jurkonytės, kino teatrų apsauga įmanoma tik per architektūrinio paveldo prizmę, kai saugomi patys pastatai. Apsaugos mechanizmų trūkumas kaip tik ir lėmė, kad buvo sugriauti tokie kino teatrai kaip „Lietuva“ Vilniuje ir „Garsas“ Panevėžyje. Tačiau pranešėja papasakojo ir apie vieną gerai pasibaigusį atvejį – Kauno kino teatrą „Romuva“ pavyko išsaugoti kai šis buvo įtrauktas į UNESCO architektūros paveldo sąrašą. Įdomu pastebėti, kad pati I. Jurkonytė buvo įsitraukusi į šio kino teatro išsaugojimo procesą, o todėl jos pranešimas turėjo ir aiškiai pastebimą praktinį matmenį.

Savo pranešime I. Jurkonytė aktualizavo ir teorinį kino teatrų nykimo klausimą. Tyrinėtoja išsakė idėją, kad apytiksliai nuo 1990 m. Lietuvoje atsirado sentimentas, kurį galima apibrėžti per socialinės tuštumos (angl. *social emptiness*) terminą. Anot pranešėjos, šiuos sentimentus jaučia žmo-

nės, kurie mato naikinamus senuosius kino teatrus, kuriuose galimai kažkada patys lankėsi. Nors I. Jurkonytė pripažįsta, kad ji kol kas dar bando griežčiau apibrėžti šią kategoriją, tačiau kino teatrų nykimas aki-vaizdžiai leidžia registruoti tokio pobūdžio jausmus ir jų raišką. Savo pranešime I. Jurkonytė taip pat akcentavo, kad jos tyrimui svarbus ne tik XX a. kino teatrų kultūros funkcionavimas, bet ir ateities kino kultūrų kūrimo perspektyva.

Pirmoji konferencijos diena pasibaigė kviestinio svečio **Chris Berry** paskaita apie LED ekranų mirtį ir jos teikiamą viltį. Savo pristatymą medijų tyrinėtojas pradėjo subjektyviu klausimu, kodėl gi jį traukia gendantys LED ekranai, kuriuose neišvengiamai atsiranda „mirę“ pikseliai (angl. *dead-pixels*). Ch. Berry prisiminė, kaip jo vizito Honkonge metu buvo išjungtas didžiulis M+ muziejaus (Hong Kong's Global Museum of Visual Culture) ekranas, kuris pats neretai tapdavo meno instaliacijos dalimi. Šio ekrano remontas užtruko keletą mėnesių, o jo išjungimas tapo pakankamai neįprastu įvykiu miesto kultūriniame gyvenime. Tokių ekranų paplitimas, kaip savo pranešime parodė tyrėjas, verčia kalbėti apie vaizdinių kontrolę ir naują erdvės sampratą. Juk šie vaizdiniai iš uždarytų erdvių (kino salių ar privačių namų) persikėlė į viešumą, o žmonės net ir nenorėdami su jais susiduria. Būtent šiame vaizdinių paplitimo ir kontrolės praradimo kontekste Ch. Berry kelia klausimą, ar ekranų trapumas teikia laisvės viltį.

Savo pranešime tyrinėtojas atkreipė dėmesį į galimas alternatyvas, per kurias reiškiasi technikos ir žmonių laisvė. Pavyzdžiui, jis prisiminė naudingą Martino

Heideggerio plaktuko metaforą – sulūžęs plaktukas išsiskiria iš savo kasdienybės konteksto ir reikalauja naujo žvilgsnio ir refleksijos. Galbūt, spekuliuoju Ch. Berry, taip funkcionuoja ir mirę LED ekranai. Pastarasis fenomenas neretai apmąstomas būtent per žmogiškąją prizmę – mes įsivaizduojame šiuos ekranus tarsi gyvas būtybes, kurios „miršta“ (neveikiantys pikseliai yra neišvengiama šių ekranų dalis). Šiuo atveju, tyrinėtojas pasiūlė naudoti technikos gedimo (angl. *technofailure*) terminą, kuris primena, kad mūsų pačių sukurti daiktai gali elgtis taip, kaip mes nesitikime. Savo pranešime tyrinėtojas aptarė ir posthumanistinę tyrinėjimų prieigą, kuri leidžia kalbėti apie žmogaus ir technikos sąsają. Šioje pranešimo dalyje buvo pateiktas dar vienas įdomus pavyzdys iš Honkongas kasdienybės – miesto aikštę, kurioje LED ekranai kuria spalvų ir švieselių perteklių, žmonės pavertė šokių aikšte.

Antrąją konferencijos dieną atidarė kvietinio svečio **Petro Szczepaniko** paskaita. Savo pranešime tyrinėtojas iškėlė turinio platformų klausimą ir parodė, kaip tokie gigantai kaip Netflix, HBO ar Amazon Prime keičia Centrinės ir Rytų Europos kino pramonę ir formuoja vartojimo įpročius. Savo paskaitą P. Szczepanik pradėjo nuo įvairių paradoksų aptarimo. Anot tyrėjo, minėtos platformos kuria įspūdį, tartum jos yra decentralizuotos ir atviros visiems įmanomiems kūrėjams. Tačiau šios platformos iš tiesų yra aiškiai centralizuotos, o naujoms alternatyvoms beveik nėra erdvės atsirasti ar efektyviai konkuruoti. Tuo labiau kad šioms platformoms turinį kuriantys kūrėjai netenka daugelio teisių į savo kūrybą. Platformos

taip pat sudaro įspūdį, kad jos yra globalios, tačiau jos veikia pagal lokalius regionus. Pavyzdžiui, Lietuva, Latvija ir Estija yra priskiriama prie Lenkijos regiono, o todėl Netflix'e beveik nėra turinio iš šių trijų Baltijos valstybių. Kaip tik Lenkijoje gaminamas didžiausias kiekis regioninės (Centrinės ir Rytų Europos) kino produkcijos, todėl Varšuvoje buvo atidarytas Netflix padalinys. Kaip drąsiai teigia P. Szczepanik, greičiausiai Lenkija taps naujuoju regiono kino kultūros centru.

Šių procesų kontekste P. Szczepanikas pasiūlė naudoti platformų imperializmo (angl. Platform Imperialism) terminą. Šis fenomenas reiškiasi ne tik per turinio ir gamybos monopolizaciją, bet ir per įvairių įstatymų apėjimą. Pavyzdžiui, pagal Europos Sąjungos reikalavimus, turinio platformos privalo turėti atitinkamą kiekį lokaliai pagamintos kino produkcijos. Tačiau vykdydamos šį reikalavimą, platformos pigiai superka ištikus sąrašus lokaliai pagamintų kino filmų (pavyzdžiui, iš buvusios Čekoslovakijos), o ne papildomai investuoja į naujo turinio gamybą. Kitaip tariant, Centrinė ir Rytų Europa neretai vertinama kaip pigios darbo jėgos šaltinis, į kurio vystymą neverta papildomai investuoti. Panašūs procesai pastebimi ir turinyje, kuris lokaliai kuriamas Vakarų pasaulio vartotojams. Antai, tokie miestai kaip Praha ar Vilnius tapo pigiomis lokacijomis, kuriose filmuojama naujoji produkcija. Tačiau Praha tame pačiame seriale gali reprezentuoti tiek Vieną, tiek Budapeštą.

Pranešimo pabaigoje pats Prahoje gyvenantis P. Szczepanikas pastebėjo, kokį neigiamą poveikį turi kinematografinis miesto patrauklumas. Dirbti į

Prahą atvykstantis kino profesionalai kelia nemažai su apgyvendinimu, susisiekimu (viešasis transportas ir filmavimas gatvėje) ir aplinkosauga (didėja tiek triukšmo, tiek šiukšlių) susijusių problemų. Štai kodėl pranešėjas prisijungė prie vietinio Prahos komiteto, kuris siekia sugriežtinti kino gamybos kontrolę miesto erdvėse.

Penktoji sesija *Žiūrovai ir miesto kultūra* buvo skirta kino žiūrov(i)ų ir miesto temai. Sesijoje buvo aptariamas klausimas, kaip apibrėžiama nūdienos medijų auditorija, ir kaip galima tyrinėti istorinę kino žiūrov(i)ų patirtį.

Jono Van Belle ir **Maria Jansson** savo pranešime samprotavo, kaip Švedijoje konstruojama auditorijos samprata. Pranešėjos iš karto pripažino, kad tai tik būsimojo tyrimo apmatai, todėl pranešime daug dėmesio buvo skirta pačiai metodologijai. Tyrėjos išskyrė du įmanomus auditorijos apibrėžimus: vartotojų auditorija ir piliečių auditorija. Vartotojų auditoriją konstruoja savireguliuojantis privatusis sektorius, kuris į auditoriją žvelgia kaip į privačiai vartojančių rinkos dalyvių masę. O piliečių auditorija yra susijusi su didesniu valstybės ar kitų institucijų (Europos Sąjungos) įsitraukimu. Pastaroji samprata privilegijuoja medijų raštingumą, atsakomybę ir produkcijos turinį ir jo vertę. Kitaip tariant, piliečius apibrėžia ne jų vartojamas turinys (jei nevertoti, reiškia nesi pilietis), o aktyvus įsitraukimas. Anot tyrėjų, įtampą tarp šių dviejų sampratų kyla kai valstybė susiduria su naujais reguliavimo iššūkiais. Pavyzdžiui, Švedijos dydis ir mažas gyventojų tankis valdžią verčia kelti klausimą, kaip televiziją ir internetą paversti prieinama visiems žmonėms, ypač gyvenantiems

kaimo vietovėse. Tačiau kas šiuo atveju tampa atsakingas – valstybė, ar privatus sektorius? J. Van Belle ir M. Jansson savo pranešime teigė, kad šalyje, kur dominuoja vartotojų auditorijos apibrėžimas, socialiai pažeidžiamoms socialinėms grupėms taip pat tampa sunkiau ginti savo interesus. Pranešimo pabaigoje tyrėjos samprotavo, kad tokioje šalyse greičiausiai vyraus ribota demokratijos samprata, o taip pat bus silpnas medijos ir žmonių aktyvumas.

Åsa Jernudd aptarė unikalų objektą – dienoraštį, kurį vedė 1877–1962 m. Švedijoje gyvenęs Allanas Holmströmas. Pastarasis skrupulingai registravo savo paties išpūdžius apie matytus ar laukiamus kino filmus, apsilankymą kino teatre ir kitas su kinu susijusias patirtis. Kaip parodė Å. Jernudd, A. Holmströmo dienoraštis leidžia tyrinėti besiformuojančią ankstyvąją kino kultūrą ir kino žiūrov(i)ų recepcijos funkcionavimą. Pavyzdžiui, A. Holmströmo dienoraštyje apstu laikraščių iškarpu su nuotraukomis, kuriose užfiksuotos kino filmų žvaigždės ar scenos. Pats A. Holmströmas taip pat neretai mini, kad į kiną jis ėjo vienas, o tai leidžia įtarti, kad klerku gamykloje dirbęs, o taip pat žmoną ir tris vaikus turėjęs vyras užėmė gana privilegijuotą poziciją visuomenėje. Kaip spėja pranešėja, jis galėjo dažniau lankytis erdvėje, kuri funkcionavo pagal griežtus lyties reikalavimus (moterys kine kurį laiką galėjo lankytis tik su palyda).

Anot Å. Jernudd, šie prisiminimai atskleidžia, kaip per kino institucionalizaciją (1914–1920 m.) kinas konkuravo su kitomis pramogomis, kol galiausiai tapo vienu populiariausių laisvalaikio praleidimo būdų. Šiuos procesus tyrinėtoja bando nagrinėti

taikydama laiko geografijos metodą (angl. Time Geography Method). Rekonstruodama A. Holmströmo kasdienybę, Å. Jernudd nagrinėja kaip pastarasis kasdieniame gyvenime organizavo savo ribotą laiką – kokią pramogą rinkosi po darbo, į kuri konkrečiai kino teatrą ėjo, kaip ten keliavo ir pan. Laiko geografijos metodas kaip tik ir leidžia grafiškai pademonstruoti, kaip A. Holmströmo kasdienybėje funkcionavo kinas ir kino kultūra.

Pranešimo pabaigoje Å. Jernudd užsiminė ir apie vieną netikėtą dienoraščio savybę – kai kuriose vietose A. Holmströmo raštas akivaizdžiai pasikeičia. Tyrėja spėja, kad tokie intarpai galėjo atsirasti dėl įvairių priežasčių, tačiau ši teorinė mįslė kol kas dar laukia savo įminimo.

Łukasz Biskupski pratęsė ankstyvosios kino kultūros ir istorinės kino recepcijos analizę. Savo pranešime tyrėjas atkreipė dėmesį į Lodzės miestą, kuris buvo tapęs vienu iš didžiausių Rusijos Imperijos industrijos centrų. Ł. Biskupski tyrimas parodė, kad Lodzėje ankstyvasis kinas buvo artimai susijęs su kitomis miesto pramogomis – teatru, vodeviliu, magiškuoju žibintu (*laterna magica*) ir pan. Tyrėjas pastebėjo, kad nagrinėjant XIX a. pabaigos spaudą, kur buvo aprašomos visos vietinės miesto pramogos, sunku suvokti, apie ką konkrečiai eina kalba. Pavyzdžiui, skaitant straipsnius belieka spėti, ar aprašomas vodevilis, ar filmas su muzikos elementais.

Nagrinėdamas kino ir kitų miesto pramogų sąsają, Ł. Biskupski aktualizavo „dvigubo kino gimimo“ sampratą. Pasak tyrėjo, pirmąjį kartą kinas „gimė“ 1890–1900 m., kai buvo siejamas su technologinėmis naujovėmis, vodevilio teatru, magiškuoju

žibintu ar kitais atrakcionais. Šiuo laikotarpiu kinas tik įsiliejo į bendrą Lodzės pramogų sistemą, pasiūlydamas galimą alternatyvą. Antrąjį kartą kinas „gimė“ apytiksliai 1907 m., kai ėmė funkcionuoti kaip atskira ir institucionalizuota veikla. Atsirado kino teatrai ar kitos peržiūrai skirtos erdvės, o taip pat ėmė formuotis atskira kino žiūrov(i)ų auditorija.

Per šeštąją sesiją *Audiovizualinė kultūra ir aplinkosaugos problemos* buvo nagrinėjama netikėta kino ir aplinkosaugos problemų sąsaja.

Zane Balčus klausytojus supažindino su edukaciniais dokumentiniais kino filmais, kurie sovietmečiu buvo kuriami Rygos kino studijoje (lat. Rīgas kinostudija). Daugelis iš jų buvo skirti tokioms įprastoms temoms kaip žemės ūkis ar šventės, tačiau išlikusiame archyve galima išskirti ir filmus, kurie žiūrovus turėjo paruošti galimam atominiam smūgiui ar gamtinei katastrofai. Anot Z. Balčus, pastarojo tipo užsakomieji dokumentiniai kino filmai neretai buvo filmuojami miestų fone, o įvairūs miestietiško gyvenimo atributai neišvengiamai tapdavo pačių kūrinių dalimi. Pavyzdžiui, filmas „Kai stichijos siatūtėja“ (lat. Kad plosās stihija, rež. Mihails Šneiderovs, 1976) pasakoja apie tai, kaip gamtinės katastrofos gali reikštis miesto gatvėse ir kaip prieš jas derėtų kovoti. Pastarajame kūrinyje pateikiami ir konkretūs patarimai, pavyzdžiui, parodoma, kaip paradinės namo durys lengvai pavirsta neštuvais.

Šie dokumentiniai kino filmai atskleidžia sovietmečiu gyvavusių ideologinių įsitikinimų funkcionavimą ir jų vizualią komunikaciją. Tačiau tyrėja atkreipia dėmesį ir į tai, kad kai kurie kūriniai

galėjo turėti pakankamai neįprasta formą. Pavyzdžiui, filmų gamybai buvo naudojama ir archyvinė medžiaga, animacinės scenos ar užuominos į kitus tekstus. Kai kurių filmų gamybos procese net bandyta įterpti originalesnes scenas. Pavyzdžiui, filme „Dvigubo smūgio epicentre“ (lat. Kombinētā trieciēna centrā, rež. Leonīds Brušteinis, 1984) demonstruojama scena, kurioje pusnuogė moteris dezinfekuojama nuo radiacijos. Atidžiau įsisiūrėjus, galima pastebėti, kad šioje scenoje matoma ir nuoga moters krūtinė. Tyrėja taip pat atskleidė, kad šio filmo scenarijuje yra pakankamai nestandartinių, tačiau į filmą taip ir nepačiusių scenų.

Erikas Florinas Perssonas ir **Peras Vesterlundas** gilinasi į miesto peizažų pokyčius, kurie buvo demonstruojami 1960–1970 m. Švedijoje kuriamuose filmuose. Deja, bet į konferenciją galėjo atvykti tik P. Vesterlundas, todėl visą pranešimą jis perskaitė vienas. Tyrėjai atkreipė dėmesį į konkretų atvejį – greitą Geterborgo miesto urbanizaciją ir ją lydincią vizualią televizijai skirtą produkciją. P. Vesterlundas pranešimą pradėjo nuo bendro istorinio laikotarpio konteksto ir papasakojo apie Švedijos valdžios inicijuotą „Milijono programą“ (šved. „Miljonprogrammet“), kuri turėjo užtikrinti prieinamą būstą visiems šalies gyventojams. Šią institucinę iniciatyvą reklamavo pozityvumo ir šviesios ateities pažadų perpildyti užsakovieji dokumentiniai filmai. Tačiau tyrėjai pastebėjo, kad vėliau sekusioje dokumentikoje ir televiziniuose filmuose staigi Geterborgo urbanizacija pradėta sieti su nostalgija ir praradimo jausmu. Filmuose vis dažniau buvo demonstruojami negailestingai naiki-

nami senieji pastatai, o nauji rajonai pradėti sieti su socialiniu, ekonominiu ir kultūriniu skurdu. Tuo tarpu senieji darbininkų rajonai televizijos filmuose kaip tik tapdavo idilės ir saugumo simboliais.

Tyrėjai taip pat įdomiai ir įtikinamai pagrindė savo tyrimo objekto pasirinkimą. Priešingai nei Švedijos sostinė Stokholmas, Geterborgas ilgą laiką tiesiogiai nefigūravo vietinėje kino produkcijoje. Tai dažniausiai tebuvo anoniminis miestas, kurio pavadinimas filmuose net nebuvo nurodomas. P. Vesterlundas pastebėjo, kad „kinematografinių miestų“ tyrinėjimai kaip tik dažniausiai fokusuojasi į standartinius žanrus, miestus ar kanoninius filmus, o tokie antraplaniai miestai kaip Geterborgas neretai ignoruojami. Tuo labiau kad miestų ir kino sąsają nagrinėjantys tyrėjai, anot pranešėjų, neretai net neaptaria užsakovųjų reklaminių filmų, dokumentikos ar televizijai skirtų dramų. Šiame pranešime kaip tik ir buvo siekiama parodyti, kad iš pirmo žvilgsnio „nesvarbių“ žanrų ir antraplanių miestų tyrimas gali suteikti produktyvių įžvalgų.

Šeštąją sesiją užbaigė **Anna Estera Mrozewicz**, kuri bandė atsakyti į originalų klausimą, kaip Baltijos jūra demonstruojama įvairioje Baltijos regiono kino produkcijoje. Pranešimą tyrėja pradėjo nuo regiovaizdinės (angl. *Regioscape*) perspektyvos aptarimo. Regiovaizdžio kategorija, anot A. E. Mrozewicz, padeda tirti kaip formuojami požiūriai į konkrečias vietas ar regionus. Pavyzdžiui, per Šaltąjį karą Baltijos jūra buvo svarbi abiejų blokų (sovietų ir NATO) kuriamoje vizualinėje propagandoje. Nūdienos ši jūra ir vėl tapo aktuali dėl jos dugne neseniai susprogdin-

to naftotiekio, taip pat dėl Norvegijos ir Suomijos prisijungimo prie NATO bloko. Pranešime A. E. Mrozewicz taip pat parodė, kaip skirtingi Baltijos regionai žvelgia į save ir savo kaimynus. Pavyzdžiui, skandinaviska regiono dalis save suvokia kaip aplinkosaugos klausimų lyderę, kur priimami vis griežtesni įstatymai. O į buvusias sovietines respublikas pastarasis regionas žvelgia kaip į ekologinį „Kitą“, kur dėl sovietų valdžios vykdytos militarizacijos, industrializacijos ir žmonių inicijuotų nelaimių jau seniai prasidėję didžiuliai gamtos niokojimo procesai (pavyzdžiui, Černobylio atominės sprogimas). Šis požiūris taip pat susijęs su Skandinavijos kino pramonės funkcionavimu. Pavyzdžiui, 2022 m. Švedijoje pradėjo veikti skaitmeninė skaičiuoklė, padedanti griežčiau kontroliuoti filmavimo metu gamtai daromą žalą (skaičiuojamas CO₂ palikto pėdsako kiekis). Tačiau, anot A. E. Mrozewicz, panašūs įstatymai verčia pastarojo regiono kino pramonę ieškoti pigesnių alternatyvų. Pavyzdžiui, nuo 2014 m. Vilniuje sparčiai ėmė daugėti užsienio rinkai filmuojamų serialų ir filmų. Dauguma šių produkcijų kuriančių įmonių yra kaip tik iš Skandinavijos regiono, o jos veiklos Vilniuje jau neregamentuoja griežti aplinkosaugos įstatymai.

Septintosios sesijos *Tapatybės ir besikeičiančios miesto erdvės* pranešėjai daugiausia dėmesio skyrė sovietiniam atlydžio epochos kinui.

Sesiją atidarė **Samantha Bodamer**, kuri svarstė apie alternatyvių ir paslėptų prasmų galimybę. Tyrėja atkreipė dėmesį į jau anksčiau minėtą Rygos kino studiją, į kurią 1960–1970 m. grįžo dirbti daug VGİK'ą (rus. *Всероссийский государственный*

университет кинематографии имени С. А. Герасимова, sutr. ВГИК) baigusią ir Latvijoje gimusių kino dokumentalistų. Tokie kino režisieriai kaip Uldis Brauns, Ivars Seleksis, Aivars Freimanis, Herzas Frankas, Armīns Lejiņš, ir Ivars Kraulītis, įkvėpti reliatyviai laisvesnės atlydžio epochos, kūrė jau sovietinių kino kritikų aptartą „Poetinę Rygos kino dokumentikos mokyklą“. Šiam judėjimui priskiriami režisieriai daug dėmesio skyrė poetiniam stiliui ir kino estetikai, kuri turėjo išreikšti sudėtingą vidinį žmogaus pasaulį ir jo subjektyvų žvilgsnį į išorę. Jiems taip pat buvo svarbi ir kino autoriaus (*auteur*) pozicija.

Nepaisant laisvesnio politinio ir kultūrinio epochos klimato, minėti režisieriai nuolat jautė cenzūros pavojų. Štai kodėl, anot S. Bodamer, jie bandė ieškoti alternatyvių išraiškos būdų, kurie galėjo praslysti kino cenzoriams pro akis. Tyrinėdama šias potencialas prasmes, mokslininkė aktualizavo vis dažniau kintotyroje sutinkamą Michelio Foucault suformuluotą heterotopijos kategoriją. Prisiminkime, kad heterotopija apibrėžia erdvių heterogeniškumą, taip pat leidžia nagrinėti alternatyvias erdvių konsteliacijas. Būtent per šias erdves, kaip teigia S. Bodamer, ir kuriama alternatyvi prasmė poetiniame Rygos dokumentiniame kine. Pavyzdžiui, žymiaame filme „Balti varpai“ („Baltie zvani“, rež. Ivars Kraulītis, 1961) demonstruojama maža mergaitė, lakstanti per įvairias, montažo principu sugretintas miesto erdves. Vienoje scenoje ši įvairialypė miesto erdvė tarsi pasikėsina į mergaitę – jos vos nepartrenkia pro šalį skriejantis automobilis. Šis epizodas, anot pranešėjos, kai kurių to laikotarpio kino žiūrov(i)ų buvo suprastas kaip Latvijos okupacijos metafora.

Alternatyvių prasmų atsiradimą sovietiniame kine aptarė ir **Violeta Davoliūtė**. Savo pranešime tyrėja parodė, kaip sovietiniame Lietuvos kine buvo (ne)demonstruojama postholokaustinių Štetlų kasdienybė. Iš pradžių tyrėja pristatė bendrą atlydžio epochos kontekstą ir Holokausto temos funkcionavimą – tuo metu atsirado pirmosios knygos, kuriose aprašoma masinio naikinimo patirtis (pavyzdžiui, Icchoko Mero „Geltonas lapas“ ir Mašos Rolnikaitės „Turiu papasakoti“). Atlydžio epochos kino kūrėjai taip pat galėjo daryti vizualias užuominas, kurios nurodė į Holokaustą. Savo pranešime V. Davoliūtė aptarė du tokius atvejus. Pirmuoju atveju tapo trumpametražis kino filmas „Du mažame miestelyje“ (rež. Balys Bratkauskas, 1965). Filme demonstruojama kaip vyresnį, tariamai žydų tautybės vyriškį slapčia persekioja kitas, galimai žydų naikinime dalyvavęs vyras. Antruoju atveju tapo kino filmas „Birželis, vasaros pradžia“ (rež. Raimondas Vabalas, 1969), kuriame figūruoja iš pirmo žvilgsnio atsitiktinė vakarėlio scena. Pastarojoje demonstruojama, kaip vienas vakarėlio dalyvis kaltinamu žvilgsniu žiūri į priešais sėdintį vyrą. Kaip teigia V. Davoliūtė, abiejų filmų veiksmas vystosi buvusiuose Štetluose, o tai suteikia ką tik aptartiems kūriniams papildomą prasminį kodą. Tuo labiau kad jau minėtas Icchokas Meras dirbo filmo „Birželis, vasaros pradžia“ scenariistu, o todėl jis galėjo specialiai įdėti papildomų užuominų. Kaip teigė pati tyrėja, pastaruju atveju nemažiau svarbų vaidmenį galėjo atlikti ir asmeniniai režisieriaus R. Vabalo ir scenaristo I. Mero draugiški santykiai. Po pranešimo buvo paminėtas ir dar vienas kūrinyss, kuriame galima įžvelgti užuominų į Holokaustą – filmas „Ave, vita!“ (rež.

Almantas Grikevičius, 1969). Pastarajam kūriniui scenarijų taip pat rašė žydų tautybės rašytojas Grigorijus Kanovičius, su kuriuo pakankamai gerai sutarė filmo režisierius A. Grikevičius. Neturėtų stebinti, kad pastarajame kūrinyje taip pat yra pakankamai akivaizdžių užuominų į Holokaustą.

Vitalij Binevič gilinasi į miesto erdvių erotizaciją sovietiniame Lietuvos kine. Pirmoje pranešimo dalyje tyrėjas aptarė bendrą atlydžio epochos kinematografinį kontekstą, ir parodė, kad to laikotarpio kine paplito savotiški *flâneur* ir *flâneuse*, savo kūnu erotizuojantys miesto erdves. Pastarieji vizualūs motyvai buvo pastebimi ir sovietinėje Lietuvoje kurtuose kino filmuose, pavyzdžiui „Kai aš mažas buvau“ (rež. Algirdas Araminas, 1968) ar jau minėtame kūrinyje „Ave, Vita“. Kaip parodė pranešėjas, ši erotizacija buvo aiškiai reflektuojama tų laikų profesionalioje kino kritikoje ar kinui skirtoje spaudoje. Pavyzdžiui, pastaruosius du filmus aptarinėję kino apžvalgininkai siejo erotizuoto kūno demonstravimą su modernėjančiomis miesto erdvėmis (muziejai, kavinės, grožio salonai) ar įvairiomis faktūromis (blizgantys langai ar plienas). Kaip pastebėjo V. Binevič, nors daugelis kino apžvalgininkų ar kino teoretikų šiuos procesus kritikavo, retkarčiais tokia miesto erdvių erotizacija galėjo susilaukti ir teigiamos reakcijos. Pavyzdžiui, vietinis kino kritikas Saulius Macaitis savo apžvalgoje bandė ginti filme „Kai aš mažas buvau“ stebimą modernių miesto erdvių demonstravimą ir jose veikiančius erotizuotus veikėjus.

Antroje pranešimo dalyje V. Binevič parodė, kad sąstingio epochos kine erotizuotos miesto erdvės jau buvo siejama ne

su modernėjančiu gyvenimu, o miesčio- niškumu ir vartotojiškumu. Pavyzdžiui, tokiuose filmuose kaip „Perskeltas dangus“ (rež. Marijonas Giedrys, 1974) ir „Mainai“ (rež. Raimondas Vabalas, 1980) erotinį kūną demonstruojančios moterys simbolizavo moralinį nuopolį, kuris neatsitiktinai plėtojosi įvairiose miesto erdvėse (daugiabučių butuose, šokių aiškelėse ir pan.). Pastaroji sąsaja taip pat buvo aiškiai aktualizuota kino kritikų tekstuose, ir kartais įgaudavo atvirai seksistinę potekstę. Antai, pranešėjas pacitavo buvusio Lietuvos kino studijos vadovo Julijono Lozoraičio apžvalgą, kurioje filmo „Mainai“ pagrindinė veikėja pavadinta „patele ir vartotoja“. Pranešimo pabaigoje Vitalij Binevič apibendrintai teigė, kad sovietiniame atlydžio ir sąstingio epochų kine miesto erdvės buvo tapusios *topos*, kur erotizuotas kūnas galėjo reliatyviai saugiai reikštis.

Paskutinės, aštuntosios sesijos *Miesto patirtys* dalyviai nagrinėjo tris konkrečius miesto gyvenimą aktualizuojančius kūrinius.

Kamil Lipiński nagrinėjo lenkų animatoriaus Piotr Dumalą kino filmą „Senis“ („Elderly“, 2015). Pranešimo pradžioje tyrėjas parodė, kad P. Dumalą kuria tokių žinomų animatorių kaip Jan Lenica ar Jan Švankmajer kūrybos kontekste, todėl ir jo paties animaciniams filmams būdinga siurrealistinė estetika. Pavyzdžiui, režisierius neretai naudoja labai neįprastą sustabdyto kadro animaciją (angl. *stop-motion animation*) – kadrus išraižo gipsokartono plokštėse. Neįprasti estetiniai sprendimai pastebimi ir pilnametražiame vaidybinia- me kino filme „Senis“. Filme pasakojama apie neįvardytą mažą miestelį, kurio visi veikėjai, anot K. Lipiński, primena lėles.

Pranešėjas išskyrė keletą teorinių kategori- jų, kurios padeda aktualizuoti ir analizuoti neįprastą kino filmo poveikį: oneirinį laiką, kinematografinį siurrealizmą, neįprastą (*unheimlich*) ir karnavalinį juoką. Visus šie elementai, anot K. Lipiński, kaip tik ir pastebimi filme „Senis“. Pavyzdžiui, kūri- nyje nenurodomos konkrečios erdvėlaikio koordinatės, o taip pat dažnai pasigirsta ne vietoje skambantis veikėjų juokas, neutralizuojantis situacijos rimtumą. Taip, anot pranešėjo, kūrinyje juoda tampa balta (filmas, beje, yra nespalvotas), o apačia pavirsta viršumi.

Gabrielė Radzevičiūtė atkreipė dėmesį į Stasio Ušinsko lėlinės animacijos filmą „Storulio sapnas“ (1938). Pranešėja teigė, kad nūdien kultūrinė filmo svarba jau oficialiai yra pripažinta (2019 m. įrašyti į UNESCO programos „Pasaulio atmintis“ Lietuvos nacionalinį registrą), tačiau pats kūrinys kol kas dar nebuvo atidžiau na- grinėtas bendrame S. Ušinsko kūrybos ir Lietuvos vizualiosios kultūros kontekste. Savo pranešime G. Radzevičiūtė kaip tik ir parodė, kad „Storulio sapne“ galima atrasti daug užuominų į tarpukario Lietuvos poli- tinį, kultūrinį ar kasdienį gyvenimą. Antai, vienoje filmo scenoje demonstruojamas baras, kuriame sėdi vietiniai girtuokliai, kunigas ar kiti miestelėnai. Šioje scenoje, kaip teigė G. Radzevičiūtė, vizualiai ap- mąstomas tarpukario Kauno gyvenimas, kuris to laikotarpio literatūroje, mene ar populiarioje kultūroje galėjo būti siejamas su fiziniu nuopoliu ar moraliniu pavojumi. Tokią filmo interpretaciją sustiprina ir paties menininko biografija – jis buvo kairiosios ideologijos šalininkas ir prijautė kairiųjų menininkų kūrybai.

Pranešime G. Radzevičiūtė taip pat parodė, kokios tarptautinės meninės kryptis galimai darė įtaką režisieriaus filmui. Pavyzdžiui, pats S. Ušinskas vienu metu tapė siurrealistinius paveikslus, taip pat matė ir kai kuriuos ekspresionistų darbus. Tyrėja netgi spėjo, kad savo animaciniu filmu S. Ušinskas greičiausiai norėjo sudominti ir potencialius užsienio žiūrovus. Pastarosios aplinkybės natūraliai auditorijai leido išskirti klausimą, ar galima S. Ušinską asocijuotu su Kaune kažkada gyvenusiu ir dirbusiu animatoriumi Vladislavu Starevičiumi. G. Radzevičiūtė teigė, kad S. Ušinskas greičiausiai matė arba bent jau buvo girdėjęs apie V. Starevičiaus animuotus filmus, tačiau tai aiškiai patvirtinančių duomenų kol kas nepavyko atrasti.

Gintarė Bidlauskienė palygino žymų A. Grikevičiaus dokumentinį filmą „Laikas eina per miestą“ (1964) su neseniai pasirodžiusia dokumentine juosta „Čia

buvo Vilnius“ (rež. Eitvydas Doškus, 2022). Naudodama jau minėtą de Certeau'o strategijos / taktikos perskyrą, ir Henri Lefebvre pasiūlytą ritmo analizės sampratą, tyrėja išryškino abiejų kūrinių estetinius bendrumus ir skirtumus. Pavyzdžiui, abiejuose kūriniuose per optines pozicijas rodomi pastatai, žmonės, judrios gatvės ir pan. Tačiau kūriniams būdingas nevienodas kasdienybės ritmo ar miesto ritualų demonstravimas. Per konkrečių kino kadro palyginimą G. Bidlauskienė parodė, kad abu kūriniai kuria vieną bendrą dialogą. Po pastarojo pranešimo klausytojų tarpe kilo diskusija, kaip derėtų vertinti ir A. Grikevičiaus filme figūruojantį baltą arklių. Iš auditorijos nuskambėjo įdomi interpretacija, teigianti, kad baltas arklys buvo atlydžio epochos intelektualų pamėgtas simbolis, kuris galėjo pasirodyti skirtingose meno rūšyse.

VITALIJ BINEVIČ