

Kūno rehabilitacija: techniniai pokyčiai atlydžio epochos sovietmečio Lietuvos kine

VITALIJ BINEVIČ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

vitalij.binevic@gmail.com

ORCID: 0009-0000-3860-4932

Straipsnyje analizuojami technologiniai kino gamybos pokyčiai, kurie paveikė Lietuvos kino studijoje atlydžio metais kurtų kino filmų stilių. Įvairios technologinės naujovės, kartu su reliatyviai laisvesniu sovietmečio viešuoju diskursu, sudarė sąlygas vietiniams kino kūrėjams daugiau eksperimentuoti su kino kalba bei ieškoti naujų kino stiliaus apraiškų. Į šias paieškas buvo įtraukiami įvairūs vaizdo ir garso elementai, pavyzdžiui, rankine kamera „Konvas-Avtomat“ nufilmuoti subjektyvus planai ar stereo garas, kurie tiriamuoju laikotarpiu buvo siejami su „realistiškesne“ kino patirties recepcija ir pačių kūrinių funkcionavimu. Taip straipsnyje ginama hipotezė, kad įvairių sovietmečio tyrėjų akcentuota „kūno rehabilitacijos“ samprata negali būti atskirta nuo techninių inovacijų bei su žiūrov(i)ų fizinėmis patirtimis susijusių pokyčių, kurie darė tiesioginę įtaką filmų stilistikai ir jų recepcijai. Straipsnyje siekiama parodyti, kad atlydžio laikotarpiu „realistiškesnės“ kūno patirtys tapo svarbiu kino stiliaus aspektu, prisidedančiu prie specifinės kino filmų recepcijos.

Esminiai žodžiai: kinas, kino stilius, kino technika, Konvas-Avtomat, plano gylis, stereo garas, plačiaekranis kinas.

Įvadas

Atlydžio epochos sovietmečio kinas nere-tai siejamas su vizualia kūno rehabilitacija. Įvairūs tyrėjai pažymi, kad šio laikotarpio kino filmuose daugiau dėmesio kreipiama subjektyviems veikėjų potyriams, objektų materialumui ar kūniškajai imersijai¹. Kar-tais teigiama, kad šiuo metu taip pat daugėja scenų, kuriose vaizduojamas spontaniškas emocijų „sprogimas“ ir sublimuotas

intymumas². Retkarčiais pastebima, kad kino aktorės atlydžio metais ėmė dažniau naudoti lūpdąžį, nors toks elgesys vis dar galėjo balansuoti ant vulgarumo ribos³. Tačiau tyrimai, kuriuose nagrinėjami pa-našūs kūno rehabilitacijos procesai, įprastai vykdomi vizualios kino filmų analizės arba

1 Oukaderova, Lida. *The Cinema of the Soviet Thaw: Space, Materiality, Movement*. Indiana University Press, 2017, p. 12.

2 Дашкова, Татьяна. *Тілесність і еротика в радянськомu кіню*. Vieša paskaita, prieiga per internetą: <https://www.facebook.com/watch/?v=1489670941120817> [žiūrėta 2024 01 17]

3 Bulgakova, Oksana. *The Hydra of the Soviet Cinema: The Metamorphoses of the Soviet Film Heroine. Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, sud. Lynne Attwood. Harpercollins, 1993, p. 167.

sociokultūrinio ir politinio konteksto aptarimų ribose. Žymiai rečiau kreipiamas dėmesys į techninius pokyčius ir su jais susijusias kino stiliaus transformacijas.

Be abejo, negalima drąsiai tvirtinti, kad sovietmečio kiną nagrinėjantys tyrėjai visiškai ignoruoja kino technikos klausimą. Jų tyrimuose dažniausiai bent jau impliškai pripažįstama, kad kinas yra industrinėmis priemonėmis kuriama medija, kurios funkcionavimas iš esmės priklauso nuo įvairių įrenginių ar materialųjų priemonių (kino kameros, projektorių, kino juostos ir pan.) naudojimo. Tačiau tokio tipo tyrimuose technikos aptarimas kol kas apsiriboja bendromis pastabomis ar prielaidomis.

Pavyzdžiui, kino tyrėja Lida Oukaderova teigia, kad atlydžio metais kino stilių, o kartu ir kino veikėjų kūniškąją funkcionavimą keitė kameros „Konvas–Avtomat“ atsiradimas ir plitimas⁴. Šią rankinę kamerą naudojo populiaraus kino filmo „Skrenda gervės“ („Летят журавли“, rež. Michailas Kalatozovas, 1957 m.) operatorius Sergejus Urusevskis, mėgęs kurti subjektyvius, psichologines veikėjų reakcijas pabrėžiančius planus.

Tačiau L. Oukaderova apsiriboja tik šiuo vienu atveju ir nesigilina į naujos filmavimo praktikos plitimą kituose kino kūrėjų darbuose. Tyrėja taip pat šiek tiek netiksliai įvardina kameros specifikacijas – pasak jos, „konvasas“⁵ svėrė penkis kilogramus, nors filmavimui pilnai paruoštos kameros svoris galėjo siekti ir devynių kilogramų ribą. Papildomą svorį

turėjo kino juostos kasetė, objektyvas ir kita filmavimui naudojama technika. Apie techninius kino demonstravimo pokyčius užsimena ir istorikė Eleonory Gilburd, teigianti, kad plačiaekranio kino atsiradimas galėjo transformuoti kino žiūrov(i)ų kūniškųjų pojūčių funkcionavimą⁶. Tačiau plačiau šios temos tyrėja nenagrinėja. O savo fundamentaliame veikle „Film Style and Technology“ kino tyrėjas Barry Saltas sovietmečio kinui skiria tik dvi trumpas pastraipas. Jose tyrėjas klaidingai teigia, kad „konvasas“ buvo nukopijuotas nuo prancūziškos „Cameflex“ kameros (nors išorinis abiejų kamerų panašumas išties stebina), o visą aptarimą užbaigia ironišku teiginiu, kad vienintelis marksizmo ir socializmo „laimėjimas“ kino technikos srityje buvo bet kokio techninio progreso ir naujų estetinių kino formų neigimas⁷.

Kaip atskleidžia aptarti pavyzdžiai, su kino technika susiję klausimai kol kas išlieka sovietmečio kino tyrimų paraštėse. Savo straipsnyje kaip tik siekiu užpildyti šią teorinę ir praktinę spragą ir praplėsti atlydžio epochos kino stiliaus tyrimus. Straipsnyje keliama hipotezė, kad minėta kūno rehabilitacija atlydžio epochos kine neišvengiamai buvo susijusi su kintančiomis techninėmis kino gamybos ir demonstravimo praktikomis.

Pagrindinis dėmesys tyrime skiriamas Lietuvos kino studijos (toliau – LKS) techninei gamybos bazei, sovietmečio Lietuvoje naudotai kino filmų rodymo įrangai ir viešajam diskursui, kuris buvo

4 Oukaderova, Lida, ten pat, p. 19.

5 Taip sutrumpintai kamera vadinama archyvinuose dokumentuose ir įvairių kino kūrėjų prisiminimuose.

6 Gilburd, Eleonory. *To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture*. Belknap Press, 2018, p. 102.

7 Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. Starword, 3rd edition, 2009, p. 271.

susijęs su techninėmis naujovėmis ar kitais kino klausimais. Nors per atlydžio epochą pastarosios sferos priklausė nuo Maskvoje esančio sovietinės kino sistemos centro kontrolės, sovietų Lietuvoje taip pat vyko originalūs kinematografiniai ieškojimai. Straipsnyje analizuojami LKS šeštame ir septintame dešimtmečiuose kurti ir su atlydžio epochos estetika siejami vaidybiniai kino filmai, kurie geriausiai atskleidžia besikeičiančią kino gamybą, naujojo kino stiliaus paieškas, taip pat pasikeitusias kūno demonstravimo praktikas.

Metodologija

Straipsnyje naudojami įprasti istorinių tyrimų metodai: archyvinuose šaltiniuose atrastų empirinių duomenų analizė, spaudoje spausdintų publikacijų kokybinė interpretacija, taip pat sakininės istorijos kritinė analizė. Pagrindinis dėmesys skiriamas įvairiems su kino gamyba, cenzūra ir platinimu susijusiems institucijų dokumentams. Pastaruosius papildoma vietinėje spaudoje skelbti tekstai, aptariantys įvairias su kinu susijusias temas ir aktualijas: kino technikos naujoves, kino teoriją, kino kritiką ir t. t. Tyrimui naudingų duomenų pateikė ir trys pusiau struktūruoti interviu, atlikti su LKS sovietmečiu dirbusiais kino kūrėjais. Pasidalinti savo techninėmis žiniomis ir prisiminimais sutiko šie respondentai: 1976 m. garso režisieriumi LKS pradėjęs dirbti Vidmantas Kazlauskas, pokariu operatoriumi pradėjęs dirbti Henrikas Mikalauskas, nuo 1955 m. kino operatoriumi dirbęs Jonas Tomaševičius. Nors visi respondentai dirbo skirtingais laikotarpiais ir nuo vaidybinio kino nere-

tai atitulusiose sferose (dokumentiniame kine), per interviu išryškėjo tam tikras partitinis jų bendrumas. Respondentai turėjo pakankamai plačias kino technikos žinias, taip pat neblogą suvokimą apie bendrus kino gamybos procesus. Minėtų respondentų interviu papildoma įvairiose šaltiniuose užfiksuoti kitų kino kūrėjų prisiminimai.

Tyrimas vykdomas bendrame kino stiliaus istorijos (angl. *history of film style*) paradigmos kontekste⁸. Kaip teigia vienas iš šios metodologinės prieigos šalininkų Davidas Bordwellas, būdas, kaip kino filmai atrodo, turi istoriją, o ši istorija reikalauja mokslinės analizės⁹. Pastaroji padeda suvokti, kaip meno kūriniai skirtingais istoriniais laikotarpiais įgauna konkretų stilių¹⁰. Stilius, šiuo atveju, apibrėžiamas kaip kinematografinių priemonių visuma: planas, kompozicija, garsas, scenografija, montažas ir t. t. Kino stilių plitimas atskleidžiamas nagrinėjant ne tik istorinį kino filmų kūrimo kontekstą (prieinamą techniką, ekonomines sąlygas ir pan.), bet ir pačius kino kūrinius. Štai kodėl šalia teorinių samprotavimų ar empirinės medžiagos interpretavimo straipsnyje atliekama ir formali kino filmų analizė.

8 Ši paradigma neretai identifikuojama kino poetikos istorijos (angl. *historical poetics of cinema*) pavadinimu. Nors pastarasis pavadinimas dažniausiai siejamas su Davido Bordwello tyriniais, į šią kryptį taip pat įsitraukę tokie tyrėjai kaip Kristin Thompson, Janet Staiger, Noel Carroll, Barry Salt ar Noel Burch. Jie patys nenaudoja kino poetikos istorijos termino ir ne visada sutinka su D. Bordwello prielaidomis ar išvadomis. Dėl šios priežasties straipsnyje naudosis platesnį paradigmos įvardinimą.

9 Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Harvard University Press. 1998, p. 7.

10 Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. *Poetics of Cinema*. Routledge, 2007, p. 13.

Šioje vietoje būtina išskirti keturias šiam tyrimui svarbias teorines prielaidas. Pirmą, kino stiliaus istoriją nagrinėjantys tyrėjai pabrėžia, kad tai nėra klasikinės, nubrėžtas identifikacines ir interpretacines procedūras turintis metodas¹¹. Tai greičiau klausimų kėlimo būdas, besiremiantis materialiai patikrinamais teiginiais ir duomenimis. Antra, šiame tyrime neigiama techninio determinizmo pozicija, pasak kurios, kino technika tiesiogiai nulemia kino filmų stilių, iparodysiu šiame straipsnyje, garso ir vaizdo kino filmų plotmės neretai priklauso ne tik nuo tiriamuoju laikotarpiu egzistavusių techninių galimybių, bet ir nuo įvairių tarpusavyje susijusių ir tikrovėje veikusių aplinkybių – asmeninių kūrybinių siekių, kino kūrėjų profesinių įgūdžių, cenzūros aparato veikimo, sociokultūrinio konteksto ir pan. Trečia, istoriniai kino stiliaus tyrimai dažniausiai remiasi kognityvinės psichologijos prielaidomis. Nors kino stiliaus istorikai nevienodai vertina ir taiko kognityvinę teoriją, daugelyje jų tyrimų pripažįstama, kad kinas atliepia universalius kognityvinius pažinimo, mokymosi, suvokimo, interpretavimo ar kitus gebėjimus. Tokioje kino patirties interpretacijoje svarbų vaidmenį atlieka ir fiziniai pojūčiai ar juslės, kurias smege-nys paverčia „matomais“ ar „juntamais“ objektais¹². Štai kodėl šiame straipsnyje daroma teorinė prielaida, kad žiūrovai sugeba suvokti ir mokytis suvokti kino

stilių ar specifinius kinematografinius sprendimus panašiai arba net vienodai. Ir ketvirta, straipsnyje akcentuojamas ir nagrinėjamas „realistiškesnės“ vaizdinės ir garsinės plotmės funkcionavimas. Būtina pabrėžti, kad kinematografinio realizmo samprata yra diskursyviai konstruojamas konceptas, priklausantis nuo konkretaus kultūrinio, taip pat ir istorinio konteksto ir juose funkcionuojančių teorinių prielaidų. Skirtingi kino teoretikai, kino mokyklos ir kino judėjimai kino realizmą apibrėžia per skirtingas kinematografines savybes.

Vizualūs pokyčiai

Atlydžio epochos kino filmų stilių ir kino gamybos praktikas keitė 1954 m. Sovietų Sąjungoje pradėtos gaminti rankinės kameros „Konvas–Avtomat“ plitimas. Šią kamerą sukūrė inžinierius Vasilijus Konstantinovas (jos pavadinimas yra inžinieriaus pavardės abreviatūra), remdamasis 1926 m. rankinės kameros „Bell & Howell Eyemo“ modeliu. Pastarąją kamerą per II Pasaulinį karą Jungtinės Amerikos Valstijos tiekė Sovietų Sąjungai, o ją dažnai naudojo karo korespondentai, siekę išlaikyti mobilumą mūšio lauke¹³. Nors „konvasas“ buvo skirtas kino kronikos filmavimui, kamera galiausiai pradėta naudoti ir vaidybiniame kine. LKS planavo įtraukti dvi „Konvas–Avtomat“ kameras į gamybos procesą dar pirmoje 1956 m. pusėje¹⁴, o jau 1960 m. ji

11 Bordwell, David. *Historical Poetics of Cinema. The Cinematic Text: Methods and Approaches*, sud. R. Palmer Barton. Ams Pr. Inc., 1989, p. 370.

12 Alesaesser, Thomas ir Hagener, Malte. *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Mintis, 2012, p. 202.

13 Cavendish, Phil. The delirious vision: the vogue for the hand-held camera in Soviet cinema of the 1920s. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2014, t. 7, Nr. 3, p. 21.

14 План внедрения новой техники на I-ое полугодие 1956 года, Lietuvos literatūros ir meno archyvas (toliau – LLMA), f. 29, ap. 1, b. 89, l. 114.

turėjo dvylika tokių kamerų¹⁵. Pavyzdžiui, ji įrašyta į kino filmų „Kalakutai“ (rež. Vytautas Mikalauskas, 1958 m.)¹⁶, „Gyvųjų didvyrių“ novelės „Paskutinis šūvis“¹⁷ (rež. A. Žebriūnas, 1960 m.), taip pat ir į kino filmo „Kanonada“¹⁸ (rež. A. Žebriūnas ir Raimondas Vabalas, 1961 m.) gamybos sąmatas. Nors sunku visiškai tiksliai pasakyti, kaip plačiai „konvasas“ buvo naudojamas lietuviškų vaidybinių kino filmų gamyboje, įvairių filmų sąmatose ji nuolat minima šalia įprastų stacionarių „Maskva“ („KC-32“, sveria 66 kg.) ir „Rodina“ (sveria 17 kg.)¹⁹ kino kamerų. Tai leidžia teigti, kad „konvasas“ buvo vertinamas kaip rimta ir reali filmavimo alternatyva. Kameros populiarumą, o taip pat pakankamai ribotas LKS galimybes, liudija tiek archyviniai duomenys, tiek kino kūrėjų prisiminimai. Pavyzdžiui, viename Kinematografijos komiteto prie LSSR Ministrų tarybos posėdyje komiteto darbuotojas Šlaumė Berelovičius skundėsi, kad beveik visos filmavimo „grupės užsiplanavo sinchronines [garsą įrašancias – V. B.] kameras, kurios labai brangiai kainuoja, o filmuoja su „konvasais“²⁰. Tai, pasak pranešėjo, iškraipo finansines kino filmų gamybos ataskaita, kadangi jose neiš-

vengiamai užregistruojamas lėšų taupymas. Antrasis filmo „Paskutinė atostogų diena“ (rež. A. Žebriūnas, 1964 m.) operatorius Jonas Tomaševičius taip pat prisiminė, kad filmo, kurio nemaža dalis veiksmo vyksta kalnuose, filmavimo metu buvo naudojami „seni tie „konvasai“²¹. 1969 m. LKS keturis „konvasus“ planavo pritaikyti ir tuo metu plintančiai plačiaekranio kino gamybai²², kuris bus aptartas vėliau. Išibėgėjus atlydžio epochai, „konvasų“ naudojimas tapo įprasta ir paplitusia filmavimo praktika. Pastarąsias keitė ir pagalbinės technikos, didinusios minėtų kino kamerų „Maskva“ ir „Rodina“ mobilumą, naudojimas. Pavyzdžiui, 1956 m. LKS per artimiausius metus planavo pirkti papildomą kameros vežimėlį „Doli“²³, o 1958 m. filmavimo cecho paslaugų kainyne pateikiama operatoriaus krano, operatoriaus ZIS'o (ZIS 110 su atviru galu) ir operatoriaus bėgių naudojimo kaina²⁴. Antroje 6-ojo dešimtmečio pusėje LKS plėtė techninę kino kūrimo bazę, o didesnę mobilumą turinti filmavimo technika kūrė platesnes galimybes eksperimentuoti su vaizdine kino filmų plotme.

Kaip šie procesai atsispindėjo kino ekrane? Ryškesni vizualūs pokyčiai pastebimi jau kino filme „Žydrasis horizontas“ (rež. Vytautas Mikalauskas, 1957 m.). Filme

15 Lietuvos kino studijos filmavimo technikos cecho patarnavimo kainininkai 1960 metams, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 164, l. 151.

16 Услуги съёмочного цеха, LLMA, f. 29, ap. 2, b. 33, l. 220.

17 Услуги цеха съёмочной техники, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 137, l. 177.

18 Услуги съёмочного цеха по к/фильму “деревня смерти”, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 63, l. 111.

19 Tiek kameros „Rodina“ ir „Maskva“ sveria be papildomos filmavimui pritaikytos technikos.

20 Lietuvos TSR Ministrų Tarybos Valstybinio Kinematografijos komiteto posėdžio, įvykusio š. m. vasario mėn. 10 dieną, protokolas, LLMA, f. 473, ap. 1, b. 182, l. 29.

21 Kine kaip kine, „Paskutinė atostogų diena“. Priėmimo per internetą: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/27113/kine-kaip-kine-paskutine-atostogu-diena> [žiūrėta 202401 17]

22 План организационно-технических мероприятий Литовской киностудии на 1969 год., LLMA, f. 29, ap. 1, b. 280, l. 252–254.

23 Lietuvos kinostudijos cechų poreikiai ryšium su būsimoju gamybos padidėjimu, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 100, l. 209.

24 Услуги съёмочного цеха, LLMA, f. 29, b. 137, l. 29.

pasakojama apie pabėgusią vaikų grupelę, kuri susiduria su apgaviku Tiburcijumi (vaid. Eustachijus Aukštikalnis). Nors kūrinys vis dar dominuoja schematiškai sukurptas socrealistinis naratyvas, filmo operatorius Algimantas Mockus panaudojo lietuviškame kine dar nematytus kinematografinius sprendimus. Pavyzdžiui, vienoje scenoje demonstruojama kaip automobilį pavogusį Tiburcijų vejasi milicija. Tiburcijaus automobilis fiksuojamas stacionariais, stabilią ašį turinčiais planais. Tokie planai kuria objektyviai stebimo vaizdo išpūdį, o tuo metu tai buvo visiškai įprastas kinematografinis sprendimas. Tiburcijaus automobilis kartais taip pat filmuojamas iš už jo važiuojančio operatoriaus ZIS'o, o pastarieji planai perteikia tam tikrą subjektyvaus judėjimo pojūtį. Vis dėlto, ir šiuose planuose kamera vis dar stabiliai pritvirtinta ant stovo, o taip sustiprinamas iš šono stebimos perspektyvos išpūdis. Tačiau pastarąją akivaizdžiai laužo ypač subjektyvūs, pakreiptu kampu „konvasu“ nufilmuoti planai, kurie kartu iškreipia ir aiškią ašį turinčią filmo kompoziciją. Gaudynėms pasiekus kulminaciją, naudojamas net bet kokias aiškias erdves koordinates neigiantis, drebančia rankine kamera nufilmuotas ir abstrakčia trajektorija judantis planas. Šie itin mobilūs ir stabilios ašies neturintys planai kuria neįprasto judėjimo išpūdį, kurį gali patirti ne tik automobiliu bėgantis Tiburcijus, bet ir tikrasis filmo žiūrovas, stebintis veiksmą kino ekrane. Įdomu tai, kad šioje scenoje žiūrovui leidžiama susitapatinti su socrealistinių kanonų neatitinkančiu veikėju, kuris naratyvo plotmėje pateikiamas kaip neigiamas personažas. Tokia subjektyvi žvilgsnio

perspektyva tarsi tiesiogiai įtraukia žiūrovą į ekrane vykstantį veiksmą. „Konvaso“ plitimas kaip tik ir suteikė galimybę kurti planus, leidžiančius perteikti subjektyvesnę veikėjų ir žiūrovų kūniškąją patirtį. Šie kinematografiniai sprendimai buvo aptariami ir tiriamojo laikotarpio spaudoje. Pavyzdžiui, viename savo straipsnyje kino kritiku vėliau tapęs E. Aukštikalnis pavartojo „subjektyvios kameros“ terminą ir teigė, kad ją efektingai naudoja jau minėtas kino operatorius S. Urusevskis²⁵. O straipsnyje „Narsioji“ kino kamera“ aprašomi būdai, kaip įvairiais būdais gali būti naudojama kamera „konvas“: „Lenfilmo“ kino studijos filmavimo kamera „Konvasavtomat pasižymi nepaprasta „drąsa“. Ja galima užfiksuoti pačius nuostabiausius triukus: iš apačios filmuoti lekiančius traukinius, automašinas, bėgančio arklio kanopas. O operatorius tuo metu ramiausiai žiūri pro ieškiklį.“²⁶ Kaip atskleidžia pastarieji pavyzdžiai, „konvasu“ nufilmuoti kino vaizdiniai atlydžio metais galėjo būti suvokiami per subjektyvumo prizmę – jie kūrė per kūniškąsias patirtis kino žiūrovui atpažįstamą judėjimo išpūdį.

Tačiau subjektyvūs planai buvo ne vienintelis tiriamuoju laikotarpiu prieinamas kinematografinis sprendimas, kuris galėjo būti siejamas su „realistiškesniu“ kūniškuoju išitraukimu. Filme „Žydrasis horizontas“ dominuoja stabilų centrą turinti plano kompozicija – veikėjai ir objektai dažniausiai atsiduria plano centre. Kaip teigia kino tyrėjas D. Bordwellas, klasikiniame Holivudiname kine plano centravimas (angl.

25 Aukštikalnis, Eustachijus, *Ekrano galimybės. Ekrano naujienos*, 1963, Nr. 34, p. 12.

26 „Narsioji“ kino kamera. *Ekrano naujienos*, 1966, Nr. 15, p. 14.

I pav. Filmas „Žydrasis horizontas“. Kino filmų kadrai naudojami Lietuvos kino centrui leidus



centering) buvo tapęs įprastu kompoziciniu sprendimu, kurio laužymas tik vėliau tapo naująja konvencija, reikalaujančia vizualaus išprūsimo ir įmantresnių kino žiūrėjimų įgūdžių²⁷. Nors ši mintis išsakyta JAV funkcionavusios kino sistemos kontekste, toks kompozicinis sprendimas registruojamas ir stalinmečio kine. Šią hipotezę grindžia du faktai. Pirma, stalinmečiu dirbę sovietų kino kūrėjai akivaizdžiai matė JAV gaminamus kino filmus, o retkarčiais ir patys lankėsi Holivude (1930 m. ten nuvyko režisieriai Sergėjus Eizenšteinas ir Grigorijus Aleksandrovas, taip pat ir kino operatorius Eduardas Tisse). Įvairios iš Holivudinio kino pasiskolintos išraiškos priemonės taip pat buvo naudojamos socrealistiniame kine. Antra, griežtą centrą turinti plano kompozicija yra gana įprastas ir natūralus kinematografinis sprendimas, dažnai taikytas ir socrealistiniuose sovietų Lietuvai skirtuose kino filmuose, kurtuose stalini-

nės kino estetikos rėmuose. Ji fiksuojama kūriniuose „Marytė“ (rež. Vera Strojėva, 1947 m.) ar „Ignotas grįžta namo“ (rež. Aleksandras Razumnas, 1957 m.). Šiuose filmuose kompozicija nuolat konstruojama pagal aiškų centrą turinčią plokštumą. Veikėjai dažnai stovi atsigręžę į kino kamerą ir išdėstyti viena horizontalia linija, taip sukuriant klasikiniam teatrui būdingos „ketvirtosios sienos“ iliuziją. Šie kompoziciniai sprendimai mažina plano gylio išpūdį, kuriam filme „Žydrasis horizontas“ kaip tik skiriamas ypatingas dėmesys. Pastarojo filmo antrame plane dažnai aiškiai matomi mobilūs objektai arba tolumoje judantys veikėjai (I pav.), kurie tampa svarbia kompozicijos dalimi.

Filmo „Žydrasis horizontas“ veikėjai taip pat dažniau atsuka nugaras į kamerą ar nueina į antrąjį filmo planą. Taip formuojama plano kompozicija, pabrėžianti didesnę filmo veikėjų kūniškąją aktyvumą – diegutinę filmo erdvę savo gyliu tarsi apglėbia jų kūnus. Filmų veikėjai taip pat jau nejudą pagal vieną griežtą horizontalią plokštumą,

27 Bordwell, David. *Convention, Construction, and Cinematic Vision. Poetics of Cinema*. Routledge, 2007, p. 79.



II pav. Filmas „Marytė“.
Kadras iš asmeninio
autorius archyvo

kaip buvo socrealistinei estetikai paklūstančiame kine, o gali laisvai judėti visomis kryptimis. Be abejo, būtų pernelyg drąsu teigti, kad socrealistiniuose kino filmuose nebuvo dinamiškų antrųjų planų, ar tai, kad veikėjai negalėjo atsukti nugaros į kino kamerą. Tačiau pastarieji elementai nekūrė didesnio diegetinės filmo erdvės gylio įspūdžio, koks stebimas filme „Žydrasis horizontas“. Net dinamiški, ar minimalų gylį turintys planai socrealistiniuose filmuose atrodo gana plokščiai (II pav.).

Nagrinėjant atlydžio epochos sovietmečio kiną, galima kelti dvi hipotezes, kodėl būtent šiuo laikotarpiu plinta didesnį gylį turinti plano kompozicija. Pirma, kaip pastebėjo B. Saltas, kompozicinis plano gylis reikalauja tam tikros kino technikos ir techninių įgūdžių atsiradimo ir plitimo²⁸. Tokiam kinematografiniam sprendimui būtini plačiakampiai objektyvai (angl. *wide angle lense*), gebantys aiškiai fokusuoti didesnę matymo lauką. Be abejo,

plano gylio įspūdis gali būti kuriamas ir be aštraus fokusavimo (angl. *deep focus*), tačiau objektyvo gebėjimas perteikti aiškius objektų kontūrus šiam kinematografiniam sprendimui akivaizdžiai padeda. Nors man kol kas nepavyko aptikti archyvinių duomenų, atskleidžiančių, kokie tiriamuoju laikotarpiu kameros objektyvai buvo prieinami ar naudojami LKS, operatorius J. Tomaševičius prisiminė, kad jau pirmoje 7-ojo dešimtmečio pusėje jis turėjo progą dirbti su plačiakampiais 16 mm. ir 18 mm. objektyvais²⁹. Faktą, kad tokie objektyviai tiriamuoju laikotarpiu galėjo būti žinomi ar prieinami, liudija 1959 m. rusų kalba išleistas „Filmų kūrimo technikos vadovas“, kuriame aprašomi du plačiakampiai kino objektyvai: sovietų sukurtas 18 mm. objektyvas „RO-71“ („PO-71“) ir 1950 m. Prancūzijoje atsiradęs 18,5 mm. „Retrofokus“ („Петрофокус“) tipo objektyvas³⁰.

29 Interviu su J. Tomaševičiumi, 2024-09-10. Garso įrašas autoriaus archyve.

30 Баранов, Г.С., Пелль, В.Г. и Сахаров, А.А.. *Спра-*

28 Salt, Barry, ten pat, p. 259–269.

Pakankamai platūs filmo „Žydrasis horizontas“ planai taip pat leidžia teigti, kad šio kūrinio filmavimo procese buvo naudojamas būtent plačiakampis objektyvas. Scenose, kuriose kuriamas kompozicinis plano gylis taip pat neretai naudojamas specifinis apšvietimo lempų išstatymas, šviesą nukreipiantis į konkrečias diegetinės erdvės detales. Kitaip tariant, plano gylis reikalauja ne tik tam tikros kino technikos, bet ir specifinių techninių žinių, kaip su ją dera elgtis. Galima kelti hipotezę, kad tokia kino technika ir įgūdžiai atsirado būtent atlydžio laikotarpiu, tačiau plataus kampo objektyvai ar gylį pabrėžiantis mizanscenos organizavimas (įvairių objektų išdėstymas) buvo naudojami ir stalininio laikotarpio kine³¹.

Diegetinės erdvės gylį kurianti technika ir techniniai gebėjimai sovietų kino sistemoje tam tikromis formomis jau egzistavo iki atlydžio epochos pradžios, tačiau jie netapo tokia svarbia socrealistinio kino stiliaus dalimi. Šiuo atveju, antroji interpretacija atrodo įtikinamesnė. Galima teigti, kad dėl atlydžio laikotarpiu realiatyviai atlaisvėjusios ideologinės ir estetinės kino gamybos kontrolės atsirado platesnės galimybės laisviau ir drąsiau domėtis naujomis kino kūrimo praktikomis. Tiriamuoju laikotarpiu užsienyje gamintuose kino filmuose plano gylis jau buvo tapęs pakankamai paplitusiu ir populiariu vizualiuoju motyvu. Kaip pastebėjo kinotyrininkė Kristin Thompson, neorealistiniame italų kine taip funkcionuojantis plano gylis kaip tik

buvo siejamas su „realistiškumu“. Čia vėl tenka remtis argumentu, išsakytu kitos kino sistemos kontekste, tačiau vietiniai atlydžio epochos kino režisieriai, Sovietų Sąjungai liberalėjant, turėjo galimybę matyti neorealistinį italų kiną, kurį sovietinis cenzūros mechanizmas sąlyginai toleravo. Vietiniai atlydžio laikotarpio kino kūrėjai neišvengiamai jautė įvairių naujųjų kino bangų poveikį, o užsienyje sukurti filmai galėjo juos įkvėpti vaizdiniais eksperimentams su „realistiškiau“ funkcionuojančia plano kompozicija. Išlikę archyviniai duomenys taip pat liudija, kad atlydžio metais LKS kartais gaudavo užsienietiškus, su kino filmų kūrimu susijusius ir profesionaliems kino kūrėjams skirtus leidinius, kuriuose taip pat galėjo būti aptarinėjami kino gamybos ir estetikos klausimai. Pavyzdžiui, viename dokumente minimi tokie leidiniai kaip „American Cinematographer“, „The British Journal of Photography“ ir „Motion Picture Herald“³². Akivaizdu, kad LKS kino kūrėjus galėjo dominti besikeičiančios kino kūrybos praktikos ir naujos kino stiliaus apraiškos.

Filmo „Žydrasis horizontas“ gaudyinių scena ir plano gylis atskleidžia, kad besikeičiantis kino stilius galėjo veikti ir su kinu susijusios kūniškosios patirties recepciją ar interpretaciją. Ir ekrane veikiančių filmų veikėj(i)ų, ir tikrųjų į ekraną žiūrinčių filmo žiūrov(i)ų kūnai tapo svarbia kino filmų patirties dalimi.

вочник по технике киносъемки. Государственное издательство „Искусство“, 1959.

31 Bordwell, David, *On the History of Film Style*, p. 216–232.

32 Заместителю ответственного секретаря СК СССР тов. Марьямову Г., 1958 октября 20, LLMA, f. 307, ap. 1, b. 5, l. 48. Ответственному секретарю оргбюро союза работников кинематографии Литовской СССР – Т. А. Весулусу, 5.11.1958 г., Но. 998/19, LLMA, f. 307, ap. 1 b. 5, l. 54.

Tačiau šie estetišiai pokyčiai registruojami ne visuose atlydžio metų kino filmuose. Štai filme „Kai susilieja upės“ (rež. Borisas Šreiberis, 1961 m., sukurta kartu su *Belarusfilm*), kuriame operatoriumi dirbo vis tas pats A. Mockus, ryškesnių kinematografinių ieškojimų nėra. Vizualioji filmo plotmė ir socrealizmo šlampus atkartojantis kūrinių naratyvas atrodo visiškai įprastai. Dėl savo „pilkumo“ filmas susilaukė griežtos kritikos ir net gali būti vertinamas kaip pirmasis sovietų Lietuvoje sukurtas ir „į lentyną padėtas“ kūrinys³³. Šis pavyzdys patvirtina hipotezę, kad kino stiliaus paieškos ir vizualūs eksperimentai galėjo priklausyti nuo įvairių realybėje egzistavusių aplinkybių. Kino filmo „Kai susilieja upės“ kūrybos procese A. Mockų galbūt ribojo kinematografiniais eksperimentais nesusidomėjęs režisierius ar kiti į filmo kūrimo procesą įsitraukę asmenys ar institucijos. Be to, prie filme „Žydrasis horizontas“ išbandytų vizualiųjų eksperimentų operatorius turėjo progą sugrįžti dar 1959 m. filme „Adomas nori būti žmogumi“ (rež. Vytautas Žalakevičius). Pastarajame kūrinyje kino stiliaus pokyčiai ir kinematografiniai eksperimentai fiksuojami ypatingai ryškiai, o todėl juos verta aptarti atskirai.

Dėl gausybės naujoviškų kinematografinių sprendimų „Adomas nori būti žmogumi“ dažnai laikomas pirmuoju „tikruoju“ lietuvišku atlydžio epochos kino kūriniu. Filme operatorius A. Mockus atsisakė griežtai įcentrintos plano kompozicijos ir dar daugiau dėmesio skyrė plano

gyliui. Filme dominuoja įstrižos linijos, formuojančios recesyvinę kompoziciją³⁴. Ji kuriama per aktorių išdėstymą, kai vienas aktorius stovi arčiau kameros, o kitas – jam už nugaros.

Filmo „Adomas nori būti žmogumi“ veikėjai kaip tik dažniausiai matomi dešinėje arba kairėje plano pusėje, o dinamiškame antrajame plane atsидuria kiti veikėjai ar judantys objektai (III pav.). Aktorius Donatas Banionis vėliau prisiminė, kad A. Mockus griežtai kontroliavo aktorių poziciją – operatorius liepė žvilgsnį nukreipti į tikslią vietą ir draudė savarankiškai sukioti galvą³⁵. Svarbu pastebėti, kad erdvės organizavimas, kai skirtingu atstumu nuo kameros išdėstomi įvairūs veikėjai ar objektai (angl. *depth staging*), buvo pakankamai paplitęs kompozicinis sprendimas. Jis naudotas jau XX a. pradžios sovietų, amerikiečių ar kitų kino sistemų kontekste kurtame kine. Jis taip pat pastebimas ir socrealistiniuose, sovietmečio Lietuvai kurtuose kino filmuose. Tačiau tik tokiuose filmuose kaip „Žydrasis horizontas“ ar „Adomas nori būti žmogumi“ didesnis plano gylis įgavo lengviau apčiuopiamą turį, kadangi plano gylio išpūdis sustiprėjo naudojant recesyvinę kompoziciją, plačiakampius objektyvus ir specifinį mizanscenos apšvietimą. Pastarieji kūrybiniai sprendimai neigia diegetinį kino filmų plokštumą ir erdvės vienprasmiskumą, kuris būdingas socrealistiniam kinui.

33 Kaminskaitė-Jančiorienė, Lina. *Kinas sovietų Lietuvoje: sistemos raida ir funkcijų kaita (1944–1970)*. Daktaro disertacija, p. 219

34 Bordwell, David. *CinemaScope. The Modern Miracle You See Without Glasses. Poetics of Cinema*. Routledge, 2007, p. 297.

35 Tapinas, Laimonas. *Laiškanešys, pasiklydęs dykumoje*. Alma littera, 2009, p. 73.

III pav. Filmas „Adomas nori būti žmogumi“



Filme „Adomas nori būti žmogumi“ taip pat fiksuojamos subjektyvias veikėjų patirtis reprezentuojančios scenos, kurios buvo filmuotos „Konvas–Avtomat“ kamera. Pavyzdžiui, vienoje filmo vietoje rodoma intymiosios patirties scena, kurioje į veikėjų jausmus nurodo patys kinematografiniai sprendimai. Adomas (vad. Vytautas Puodžiukaitis) ir jo mylimoji Liucė (vaid. Audronė Bajerčiūtė) pasislepia po tiltu, pro kurį važiuoja traukinys. Tarp traukinio judėjimą fiksuojančių planų įterpiami jaunuolių veidai ir jų reakcijos, o visa tai į visumą jungia ypatingai greitas montažas. Vidutinis filmo „Adomas nori būti žmogumi“ planas trunka 15 sekundžių, tačiau traukinio scenoje per 47 sekundes panaudojami net 26 planai (scenos planų vidurkis – 1.81 sekundės). Tarp veidų demonstruojančių planų taip pat įterpiami trumpi, „konvasu“ nufilmuoti planai, kurie fiksuoja ant tilto važiuojančią traukinį. Toks greitas montažas ir drebančia kamera nufilmuoti planai kuria netikėtai „išsiveržusių“

emocijų išpūdį – šioje scenoje rodoma ką tik užgimusi Adomo ir Liucės meilė. Kitoje filmo scenoje, kurioje aiškiai naudojamas „konvasas“, Adomą užpuola bedarbių gauja. Vaikinui nukritus ant žemės, į sceną įterpiamas subjektyvus, aplink savo asį besisukantis ir prie užpuoliko veido artėjantis planas, sukeliantis apsvaigimo ar sąmonės netekimo išpūdį (IV pav.).

Šioje filmo vietoje, kaip ir „Žydrojo horizonto“ gaudynių scenoje, subjektyvus planas ne tik perteikia Adomo patirtį, tačiau įtraukia ir tikrąjį filmo žiūrovą į ekrane rodomą reginį. Tokie vizualūs eksperimentai galiausiai tapo atlydžio epochos kino stiliaus dalimi, o jo apraiškas galima pastebėti net ir „pilkuose“, kultūrinėje atmintyje neišlikusiose kino filmuose. Pavyzdžiui, vietinėje istoriografijoje retai minimame filme „Svetimi“ (rež. Marijonas Giedrys, 1961 m.) taip pat naudotas „konvasas“ – šuns pjūdimų scenoje sukuriamas išpūdis, kad šuo puola ne tik filmo veikėją, bet ir pačius filmo žiūrovus. Režisūriniame



IV pav. Filmas „Adomas nori būti žmogumi“

filmo scenarijuje šis kinematografinis sprendimas buvo įvardinamas „klaidžiojančios kameros“ pavadinimu³⁶.

Kaip atskleidžia aptarti pavyzdžiai, atlydžio metais naujo kino stiliaus paieškos galėjo būti siejamos su vizualiais eksperimentais ir naujomis kino kūrimo praktikomis, kurios operavo per „realistiškesnes“ nuorodas į kūniškąsias filmų veikėjų ir tikriesiems žiūrovams atpažįstamas patirtis. Tokia interpretacija netiesiogiai fiksuojama ir profesinėje, to laikotarpio kinui skirtose spaudoje. Pavyzdžiui, 1974 m. išleistoje pirmoje lietuviškam sovietmečio kinui skirtose studijoje Mariana Malcienė filmo „Adomas nori būti žmogumi“ ir atlydžio epochos kino naujumą retrospektyviai aptarė per „įtikinamesnę“ kūno kalbą ir judėjimą: „Panevėžiečiai [Juozo Miltinio teatro aktoriai – V. B.] buvo „lankstesni“, geriau „jautė“ kino kameros objektyvą, lengvai surasdavo vaizdingas

detales kuriamo pasaulio charakteristikai, greit pritapdavo prie kinematografinės aplinkos.“³⁷ Nors M. Malcienė tiesiogiai nemini diegetinės kino filmų erdvės, akivaizdu, kad „lankstesni“ ir „greit pritampantys prie kinematografinės aplinkos“ aktoriai nurodo į „tikroviškiau“ judančius žmones, kurie patalpinti į kokybiškai kitokią diegetinę kūrinio erdvę. Vis dėlto tiriamuoju laikotarpiu tokie kinematografiniai eksperimentai dažnai sulaukdavo ir kritikos.

Štai 1962 m. rusakalbiame leidinyje „Isskustvo kino“ publikuotas būsimos režisierės Majos Merkel straipsnis, kuriam kritikuojamos įvairios naujosios kino kalbos apraiškos. Anot teksto autorės, nūdienos kino operatoriai naudoja pernelyg daug tarpusavyje nesusijusių kinematografinių triukų, pavyzdžiui, neįprastus planų kampus, šviesotamsą ar judančią kamerą. Tarp nagrinėjamų ir kritikos susilaukusių

36 Jonynas A. ir J. Požėra. „Vyturys – žemės paukštis“, Režisūrinis scenarijus – V. Dabašinskas ir N. Giedrys, LLMA, f. 29, ap. 2, b. 6, l. 64.

37 Malcienė, Mariana. *Lietuvos kino istorijos apybraiža (1919–1970)*. Vilnius: Lietuvos TSR Mokslų akademijos Istorijos institutas, 1974, p. 41.

kino filmų minima ir LKS sukurta novelų rinktinė „Gyvieji didvyriai“ (rež. Marijonas Giedrys, Balys Bratkauskas, Arūnas Žebriūnas, V. Žalakevičius, 1961 m.), nors pastarojo filmo novelė „Paskutinis šūvis“ ir vertinama kaip išimtis, kurioje kino kalbos turtingumas ir turinys yra suderinami³⁸. Tokio tipo kritiškuose straipsniuose neretai vartotas „formalizmo“ terminas, privalėjęs nurodyti į pernelyg ištaigingą, bet gilesnės minties tariamai neturinčią kino kalbą. Būtent taip ši koncepcija apibrėžiama aktoriaus ir režisieriaus Algimanto Kundelio rašytame straipsnyje: „Kuo gi pasireiškia kinematografijoje formalizmas? Pirmiausia perdėtu kai kurių meninės formos elementų akcentavimu.“³⁹ Kaip akivaizdų pavyzdį A. Kundelis nurodo M. Kalatozovo filmą „Neišsiųstas laiškas“ („Неотправленное письмо“, 1959 m.), kuriame apstu minėtų operatoriaus S. Urusevskio pamėgtų „konvasų“ nufilmuotų subjektyvių planų. Naujosios kino kalbos kritika nuolat skambėjo ir įvairių su kino kūrimu susijusių institucijų pasitarimuose. Pavyzdžiui, filmo „Adomas nori būti žmogumi“ režisūrinio scenarijaus aptarime Meno tarybos (toliau – MT) nariai pabrėžė būsimo kūrinio kino kalbos išskirtinumą. Nors filmo scenarijus buvo priimtas palankiai, kritiškai įvertintas kinematografinių eksperimentų perteklius, pavyzdžiui, šviesotamsa, kamerų kampai ir montažas. Kultūros ministro pavaduotoja Michalina Meškauskienė kritikavo scenarijaus „kinematografiškumą“ ir pasiūlė kūrėjams orientuotis į filmą

„Skrenda gervės“, kuris, anot oponentės, neišprastomis kinematografinėmis priemonėmis perteikė gilesnę mintį⁴⁰.

Dar didesnės kritikos susilaukė vėlesnis V. Žalakevičiaus filmas „Vienos dienos kronika“ (1963 m.). MT posėdžiuose nuolat buvo pabrėžiama, kad dėl sudėtingo stiliaus filmo galimai nesupras „paprastas žiūrovas“⁴¹. Analizuojant filmo režisūrinį scenarijų, matyti, kad iš pradžių buvo planuota pateikti ilgesnės ir įvairiau nufilmuotas Rimšos (vaid. Bronius Babkauskas) „prisiminimų“ scenas, kuriose greitėjo montažo ritmas⁴². Galutinėje filmo versijoje šios scenos sutrumpintos ir apkarpytos. Originalios kinematografinės kalbos paieškos kritikuotos ir aukštesniuose valdžios institucijose. Štai 1962 m. Lietuvos komunistų partijos centro komiteto (toliau – LKP CK) biure priimtame nutarime kritikuota LKS kuriamų kino filmų estetika. Nutarime teigiama, kad „[D]ažnai naujų meninių formų ir išraiškos priemonių paieškos nėra skirtos pagrindiniam tikslui – parodyti tarybinio žmogaus dvasinį pasaulį ir įvairialypę socialinę tikrovę.“⁴³

Artėjant atlydžio epochos pabaigai, panaši kritika išsakyta ir kitame LKP CK

40 Meno Tarybos posėdžio (1957.XII.24.) protokolai, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 112, l. 41–51.

41 Meno Tarybos posėdžio, įvykusio 1963 m. vasario mėn 22 d. protokolai, LLMA, f. 29, ap. 2, b. 81, l. 42–43.

42 V. Žalakevičius. Vienos dienos kronika (Liudvinas). Režisūrinis scenarijus, 1962 m., LLMA, f. 29, ap. 2, b. 77, l. 111 ir 120.

43 LKP CK Biuro nutarimas dėl priemonių kinematografijos kontrolei sustiprinti, Lietuvos ypatingasis archyvas (toliau – LYA), f. 1771, ap. 218, b. 122, l. 3–5. Cituojama pagal: Streikus, Arūnas ir Romualdas Bagušauskas, Juozapas. *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje, 1940–1990*. Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005, p. 310.

38 Меркель, Мая. Вчера и сегодня. *Искусство кино*, 1962, Nr. 1, p. 95.

39 Kundelis, Algimantas. Apie idėjinį turinį ir meninę formą. *Ekrano naujienos*, 1963, Nr. 23, p. 13.



V pav. Filmo „Julius Janonis“ filmavimo akimirka. Nuotrauka iš Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejaus archyvo

nutarime, kuriame vertinta dešimtmečio LKS veikla. Nutarime teigiama: „Kai kurie režisieriai pernelyg žavisi kinematografiniais efektais, jų kūrinių forma labai įmantri, meninė kalba pernelyg sudėtinga, dėl ko filmai tampa sunkiai prieinami plačiosiomis žiūrovų masėms.“⁴⁴ Nors aptartoje naujosios kino kalbos ir kinematografinių eksperimentų kritikoje kino technika tiesiogiai neminima, būtent jos plitimas ir kintančios kino gamybos praktikos leido atsirasti naujoms kino stiliaus apraiškoms.

Kinematografinio stiliaus paieškas taip pat riboję pakankamai skurdi LKS techninė gamybos bazė. Valstybinio kinematografijos komiteto pirmininkas Vytautas Baniulis viename interviu vėliau prisimins, kad net geriausiais laikais LKS susidurdavo su sunkumais: „Jam [LSSR kultūros ministrui Juozui Banaičiui – V. B.] po filmo „Gyvieji didvyriai“, kuris gavo premiją Karlovi Va-

ruose, atrodė, kad viskas yra kuo puikiau-siai. Bet čia nieko nebuvo, jokios filmavimo bazės.“⁴⁵ Pirmieji LKS filmavimo paviljonai Antakalnyje buvo atidaryti tik 1964 m., o iki tol lietuviški kino filmai neretai buvo filmuojami arba natūroje, arba kitų sovietinių respublikų kino studijų paviljonuose. LKS ilgą laiką trūko net paprasčiausių patalpų kino technikos saugojimui. Ribotas kino studijos galimybes atskleidžia ir filmo „Julius Janonis“ (rež. Balys Bratkauskas ir Vytautas Dabašinskas, 1959 m.) filmavimo metu daryta nuotrauka, kurioje matyti primityvus „Doli“ tipo vežimėlis (V pav.).

Filmavimui reikalinga technika dažnai gesdavo, ir ne visada laiku atsirasdavo atsargines detalės, nes jas reikėjo atsiimti Maskvoje. Minėtame Kinematografijos komiteto pasitarime, kuriame pasisakė Š. Berelovičius, ne kartą minima ir tai, kad

44 LKP CK biuro posėdžio protokolas, 1970–11–05, LYA, f. 1771, ap. 244, b. 75, p. 5–7. Cituota pagal: Streikus, Arūnas ir Romualdas Bagušauskas, Juozapas, ten pat, p. 35.

45 Paukštytė, Rasa. Kai niekas nenorėjo pirštų kišti prie kino. Pokalbis su Vytautu Baniuliu. *Kinas*, 2019 07 15. Prieiga per internetą: <https://www.zurnalaskinas.lt/interviu/2019-08-01/Kai-niekas-nenorejo-pirstu-kišti-prie-kino> [Žiūrėta 2024 07 22]

LKS neturi filmavimui reikalingų kranų ar kitos technikos, kurią turi Lenfilmas ir Mosfilmas⁴⁶. LKS buvo nedidelė, ribotas galimybes turinti kino studija, o tokios skurdžios sąlygos reikalavo pačių studijos darbuotojų aktyvaus įsitraukimo. Studijos archyvuiniuose dokumentuose dažnai minimos premijos už įvairius techninius, su filmavimu susijusius patobulinimus. Vienas techninis išradimas susilaukė dėmesio net Lenfilme – kino operatorius H. Mikalausko 1960–1961 m. sukonstruota povandeniniui filmavimui skirta dėžė, kurioje galima buvo įstatyti „konvasą“⁴⁷. Kaip prisiminė H. Mikalauskas, įrenginį jis pagamino iš 15 cm. storio organinio stiklo pluošto, kurį pakaitinęs galėjo išlankstyti stabilumą suteikiančius sparnus⁴⁸. Šis išradimas sudomino populiaraus kino filmo „Žmogus amfibija“ („Человек–амфибия“, rež. Vladimir Chebotaryov ir Gennadij Kazanskij, 1961 m.) kūrėjus, kurie buvo atvykę į Vilnių pasitarti su H. Mikalausku. Kaip atskleidžia ši istorija, nepaisant ribotų LKS galimybių, įvairūs vietiniai kino kūrėjai vis tiek bandė eksperimentuoti su kino technika ir ieškojo originalių vizualios išraiškos būdų. Pats H. Mikalauskaus prisiminė, kad filmuoti po vandeniu jį įkvėpė subjektyvi nardymo ir kino kūrimo patirtis – 1946 m. potvynis Kaune, kurį buvo atvykę filmuoti dokumentinio kino operatoriai. Net tokie iš pirmo žvilgsnio neesminiai eksperimentai

su „konvasu“ taip pat galėjo netiesiogiai prisidėti prie naujų kūno demonstravimo praktikų formavimo. Filme „Žmogus amfibija“ ne tik naudojami po vandeniu filmuoti ir subjektyvų judėjimą perteikiantys planai. Tiriamuoju metu pastarasis kūrinys buvo vertinamas kaip filmas, pateikiantis „patrauklesnį“ požiūrį į kūniškumą – kūrinyje buvo demonstruojami patrauklūs ir jauni kino aktorių kūnai⁴⁹.

Garsiniai pokyčiai

Atlydžio metais transformaciją patyrė ir garsinis kino filmų lygmuo. Naujai atsiradusi techninė galimybė įrašyti skirtingus garsus į vieną magnetinę juostą leido kurti stereo garso išpūdį⁵⁰. Režisieriaus V. Mikalausko ranka rašytoje charakteristikoje minima, kad tokia juosta LKS pirmą kartą panaudota kuriant kino filmą „Kalakutai“⁵¹. Tiriamuoju laikotarpiu LKS ir kitomis priemonėmis plėtė garso įrašymo galimybes. Pavyzdžiui, vienoje į Maskvą siunčiamoje ataskaitoje matyti, kad 1959 m. studija turėjo keletą užsienyje pagamintų geros kokybės mikrofonų⁵². Tarp jų minimas 1957 m. rytų Berlyne pradėtas gaminti „Neumann UM57“. Jis neprilygo ankstesniam modeliui „Neumann UM47“, tačiau iki šiol vertinamas

49 Kelly, Catriona, ten pat, p. 27.

50 Bulgakova, Oksana. Vocal Changes: Marlon Brando, Innokenty Smoktunovsky, and the Sound of the 1950s. *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, sud. Lilya Kaganovsky. Indiana University Press, 2014, p. 152–153.

51 Charakteristika, 1960 m. sausio 3 d., LLMA, f. 29, ap. 1, b. 325, l. 35.

52 Начальнику управления оргтехники и кинопромышленности, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 246, l. 33.

46 Lietuvos TSR Ministrų Tarybos Valstybinio Kinematografijos komiteto posėdžio, įvykusio š.m. vasario mėn. 10 dieną, protokolai, LLMA, f. 473, ap. 1, b. 182, l. 27–38.

47 Įrenginys saugomas Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejuje.

48 Interviu su H. Mikalausku, 2024-07-15. Garso įrašas autoriaus archyve.

kaip gana aukštos kokybės mikrofonas⁵³. V. Kazlauskas prisiminė, kad jis turėjo vieną silpnę, nulėmusią ir jo naudojimo būdą. Mikrofonas buvo ypač jautrus įvairiems pašaliniam garsams, o todėl turėjo stovėti uždaroje patalpoje ir būti pritvirtintas prie stovo (registravo rankų judėjimo garsą)⁵⁴. Dėl šios priežasties mikrofonas pagrinde buvo naudojamas diktoriaus balso įrašymui arba vaidybinių kino filmų įgarsinimui. Minėtame dokumente taip pat minimas mikrofonas „Австрия С12“ („АКГ С12“), kuris iki šiol naudojamas Vakarų muzikos industrijoje⁵⁵. V. Kazlauskas prisiminė ir šį mikrofoną – pasak respondento, jis „nebijoj rankų“, o todėl dažniau naudotas filmuojant kino kroniką ar įvairius reportažus. Minėtoje ataskaitoje taip pat minimas mikrofonas „Функверк РФТ СМ–7156“ („Funkwerk RFT–CM 7156“), kuris iki šiol vertinamas kaip aukštos kokybės įrašymo įrenginys⁵⁶. Tobulėjanti audio technika gerino kino filmų garso kokybę ir keitė garso takelio funkcionavimą. Sovietinio atlydžio epochos kine svarbų vaidmenį įgijo foninis triukšmas, kino veikėjų balsiniai niuansai ir užkrečianti, šokti ir dainuoti kviečianti muzika. Pačios foninės muzikos naudojimas

ir jos kūrimo aplinkybės taip pat keitėsi. Atlydžio epochos pradžioje filmams muziką kūrė orkestriniai kompozitoriai, pavyzdžiui, Eduardas Balsys ar Vytautas Klova, o epochai artėjant į pabaigą, filmuose vis dažniau pradėta naudoti Vytauto Kernagio, Viačeslavo Ganelino ir įvairių *bigbyto* (pavyzdžiui, grupės *Kertukai* muzika skamba Almanto Grikevičiaus 1969 m. sukurtame filme „Ave, Vita!“) grupių muzika. Gyvos veikėjų kalbos, muzikos, taip pat pašalinio triukšmo aktualizavimas tapo svarbia atlydžio kino estetikos dalimi. Tokios garsinės transformacijos aiškiai fiksuojamos tiriamuoju laikotarpiu išleistame dirigento Regimanto Gudelio straipsnyje „Kokie yra kadro elementai“: „Iš ekrano žiūrovas girdi garsą. Jis skirstomas į tris elementus: dialogus, muziką ir triukšmus [...] Įvairūs garsai, gyva žmonių kalba palydi ekrane vykstantį veiksmą, esminiu būdu papildo, išplečia (pagilina), išryškina matomą vaizdą.“⁵⁷ Nors tokio tipo straipsniuose audio technika beveik neaptarinėjama, jos tobulėjimas leido keistis garsinei kino filmų plotmei. O patys sovietmečiu dirbę kino ir muzikos kūrėjai taip pat buvo suinteresuoti techniniu progresu. Pavyzdžiui, 1962 m. Sovietų Sąjungos kultūros ir švietimo ministerijos gavo viešą kino ir muzikos profesionalų laišką, kuriame atvirai kritikuojamas techninis sovietų atsilikimas ir su garso kultūra susijusio ugdymo trūkumas⁵⁸.

Tiriamuoju laikotarpiu „realistiškesnio“ ir „kokybiškesnio“ garso buvo reikalaujama

53 Daugiau apie „Neumann UM57“ žr.: <http://recordinghacks.com/microphones/Neumann/UM-57> [žiūrėta 2024 01 17]

54 Interviu su V. Kazlausku, 2024 05 22. Garso įrašas autoriaus archyve.

55 Daugiau apie „АКГ С12“ žr.: <https://resonantarts.com/blog/obzor-studiynogo-mikrofona-akg-c12-kotoryy-podaril-nam-pesni-friday-i-m-in-love-i-cry-me-a-river/> [žiūrėta 2024 01 17]

56 Daugiau apie „Funkwerk RFT–CM 7156“ žr.: <https://www.vintagemicworld.com/html/Mic%20of%20the%20month%20February%202018%20-%20RFT%20CM%207156%20%27Baby%20U47%27.html> [žiūrėta 2024 01 17]

57 Gudelis, R. Kokie yra kadro elementai. *Ekrano naujienos*, 1960, Nr. 9, p. 26.

58 Salazkina, Masha. Introduction. *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, sud. Lilya Kaganovsky. Indiana University Press, 2014, p. 5.

ir kino gamybos procese, ir profesionalioje kino recepcijoje. Jau 1956 m. tuometinis LKS vadovas Ignas Pikturna pasirašė įsakymą, kuriuo vaidybinių kino filmų garso operatoriai buvo įpareigoti įrašinėti daugiau triukšmo garsų ir filmuose skambančios muzikos⁵⁹. Kuriant filmą „Adomas nori būti žmogumi“ taip pat reikalauta įdomesnių balsinių niuansų. Per nufilmuotos medžiagos peržiūrą MT narė ir studijos redaktorė Irena Seleznovaitė pastebėjo, kad Juozo Miltinio „balsas yra labai monotoniškas, be niuansų ir dažnai jo intonacijos neatitinka vidiniam kapitono stoviui.“⁶⁰ LKS MT nariai neretai rekomendavo filmų kūrėjams naudoti dubliažo aktorius, kurie turėjo „paskolinti“ savo balsą blogai ekrane skambančiam tikrajam aktoriui. Naujieji garsiniai reikalavimai skambėjo ir to laikotarpio kinui skirtose spaudoje. E. Aukštikalnis viename savo straipsnyje rašė: „Kalba kine vaidina didžiulį vaidmenį. Prisiminkime, kiek daug reiškia filmui sugebėjimas perteikti aktoriaus balso niuansus! [...] Garsai už kadro „atgaivina“ dažnai net pačią, rodos, paprasčiausią vaizdinę medžiagą [...] Garsas kine – galinga išraiškos priemonė. Deja, kinematografininkai ne visada reikiama ją panaudoja.“⁶¹ Tačiau pernelyg laisvai ar netinkamai naudojami garsiniai niuansai galėjo susilaukti ir kritikos. Komentuodamas filmo „Svetimi“ aktorinius bandymus, LKS meninių filmų dubliažo režisierius

Viktoras Dineika neigiamai atsiliepė apie „nešvarią kalbą“ ir „klaikų kirčiavimą“, taip pat apie naudojamos kalbos nesugebėjimą perteikti „jokios vidinės potekstės“⁶². Pirminis filmo „Jausmai“ garso takelis taip pat susilaukė kritikos – buvo nuspręsta, kad filmui parašyta muzika yra pernelyg skurdi. Studijos vadovas Julijonas Lozoraitis vėliau pasirašė įsakymą sukurti filmui naują muzikinę partitūrą⁶³.

Įvairūs techniniai ir estetiški garso pokyčiai neišvengiamai keitė kūno demonstravimo praktikas. Pavyzdžiui, filme „Svetimi“ nuolat skamba intradiegetinis pagrindinės veikėjos monologas, kuris tariamas pritilusiu balsu. O filmo „Jausmai“ veikėjai skausmingai aimanuoja ar maloningai alsuoja. Panašūs balsiniai niuansai, foniniai garsai ir gyvesnė muzika padėjo kurti „artimesnio“ kūniškojo kontakto įspūdį. Tačiau bene ryškiausiai garso ir kūniškumo sąsaja atsiskleidžia atlydžio epochos pabaigoje sukurtame kino filme „Gražuolė“ (rež. A. Žebriūnas, 1969 m.). Nors filme pasakojama apie vaikus, jame keliamas ir kūno grožio klausimas. Vienoje kūrinio scenoje vaizduojama kaip gražuole norinti tapti Inga (vaid. Inga Mickytė) ateina į grožio saloną. Mergaitė sėdi tarp ilgakojų moterų, kurios, nuskambėjus skambučiui, atsistoja ir nueina kirpėjų link. Šioje scenoje garsiškai pabrėžiamas moteriškų aukštakulnių kalenimas, į kurį dėmesį atkreipė ir filmą apžvelgiantys kritikai. Pavyzdžiui, M. Malcienė savo apžvalgoje rašė: „Kviečiamos skambučio,

59 Приказ по Литовской киностудии художественных и хроникальных фильмов, 25 liepos 1956 m., LLMA, f. 29, ap. 1, b. 86, p. 76.

60 Meno Tarybos posėdžio, įvykusio 1959 m. sausio mėn 27 d. protokolas, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 144, l. 6.

61 Aukštikalnis, Eustachijus. Ne „kalbantis“, bet „garsinis“. *Ekrano naujienos*, 1963, Nr. 37, p. 14.

62 Meno Tarybos posėdžio, įvykusio 1961 kovo 17 d., protokolas, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 171, l. 27.

63 Протокол №. 7, 27 ноября 1968 г., LLMA, f. 29, ap. 1, b. 275, l. 139–141.

pakyla ir, kaukšėdamos kulniukais, eina į saloną merginos⁶⁴. Nors LKS MT nariai apie šią filmo sceną atsiliepė teigiamai⁶⁵, kai kurių kritikų apžvalgose registruojamas tam tikras erzulus.

Būsimas LKS scenariinės kolegijos redaktorius Romas Gudaitis savo straipsnyje pripažino, kad filme originaliai ir įdomiai panaudojamas garsas, tačiau sukritikavo vizualinius kirpyklos scenos sprendimus: „Man atrodo, kad iš meninio audinio iškrenta scena kirpykloje – pernelyg butiška, kad taptų sąlygiškai išreikšta kino metafora „apie grožio virtuvę“, pernelyg apčiuopiamai graži (ko vertas vien interjeras ir moterys, primenančios manekenes!), kad patikėtum, jog būtent tokioje situacijoje galėtų atsidurti Inga. Filmas vaizdine ir prasmine struktūra pasisako prieš išorinį grožį, o čia, atvirkščiai, jį poetizuoja. Ar tai ne prieštaravimas?“⁶⁶ Kirpyklos scena kritikuota ir tariamų žiūrov(i)ų atsiliepimuose. Štai E. Burakauskaitė teigė, kad „[D]ėl nevykusio statističių pasirinkimo nukenčia tikrai didžiulės įtaigos scena kirpykloje“⁶⁷. Tačiau ne visi kino kritikai šią sceną vertino neigiamai. Roma Pauraitė ginčijosi su kritiškai apie filmą atsiliepusiu rašytoju ir poetu Vytautu S. Gira⁶⁸. O bandydama ap-

ginti filmą (straipsnyje konkrečiai minima kirpyklos scena), kritikė rašė, kad nereikėtų į šį kūrinį žvelgti pernelyg „realistiškai“⁶⁹.

Kino kritikai savo apžvalgose mini gerą filmo garso takelį, tačiau kritikuoja kirpyklos scenos vaizdinę išraiškos plotmę, į kurią kaip tik nurodo moterų, su aukštakulniais einančiomis link kirpėjų, vaizdinus. Pasinaudojus kompozitoriaus ir kino teoretiko Michelio Chiono samprotavimais, galima teigti, kad tokiuose sovietinio atlydžio filmuose kaip „Gražuolė“ garsas kuria „pridėtinę vertę“, kuri keičia vaizdinės plotmės suvokimą⁷⁰. Be aukštakulnių garsų visa scena greičiausiai funkcionuotų kitaip, kadangi garsas, kaip atskleidžia cituoti kritikų vertinimai, konkrečiu būdu struktūruoja ir įkomponuoja vaizdą. Paprastaiariant, galima svarstyti, ar be aukštakulnių garsinio akcento kirpyklos scena susilauktų tokių dviprasmiškų vertinimų. Įdomu pastebėti, kad šis garsinis sprendimas taip pat galėjo būti susijęs su paties režisieriaus ideosinkretiniu noru garsiškai perteikti subjektyvią intymaus kūniškojo kontakto patirtį.

Režisieriaus A. Žebriūno dienoraštyje aprašyta biografiniais faktais paremta kino novelė, kurioje minima gatvėje stoviniuojanti prostitutė. Nors novelė užrašyta 2002 m., jos veiksmas plėtojamas atlydžio epochos pradžioje – 1957 m. Kaune. Dienoraštyje A. Žebriūnas rašo: „Ir mes išgirdome artėjantį moters kulniukų kalenimą. Mečislovas [Mečislovas Bulaka – V. B.] nespėjo atsisukti, ant kaklo pakibo gerai

64 Malcienė, Mariana. Kad šluotražis žibuoklėmis pražįstų. *Tarybinė moteris*, 1970, Nr. 2, p. 12–13.

65 MT posėdyje minima, kad nufilmuotai medžiagai trūko garsinio apipavidalinimo. MT nariai galimai kirpyklos sceną matė be garsinio aukštakulnių akcento. Daugiau žr.: Meno Tarybos posėdžio, įvykusio 1969 m. spalio 9 d., protokoas, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 281, 32–36.

66 Gudaitis, Romas. Gražuolė. *Ekrano naujienos*, 1970, Nr. 2, p. 2–5.

67 Atsiliepimai apie filmą. *Ekrano naujienos*, 1970, Nr. 4, p. 3–6.

68 Sirijos Gira, Vytautas. Vaikų pasaulio priešingybės. *Tiesa*, 1970, vasario 11.

69 Pauraitė, Roma. Nuo ko žmonės gražėja. *Tarybinis mokytojas*, 1970, vasario 27.

70 Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, 1994, p. 5.

panešiotų, bet dar viliojančių formų moteriškas sutvėrimas.⁷¹ Nors nėra įmanoma nustatyti, ar kirpyklos scenoje įterpiamas tikras režisieriaus biografijos fragmentas, akivaizdu, kad šioje scenoje toks garsinis sprendimas buvo pasirinktas sąmoningai. Kirpyklos scena ir nevienareikšmė jos recepcija atskleidžia, kad atlydžio epochos kine garsinis kino filmų lygmuo tapo svarbiu elementu, galėjusiu keisti kūno demonstravimo ir recepcijos praktikas.

Formato transformacija

Viename 1956 m. leidinio „Kinas“ numeryje aprašoma JAV sukurta *sinerama*, kurios „[D]idelis regėjimo kampas, daugelio kadro filmavimas bejudant, puikus stereofoninis garsas sukelia žiūrovui įspūdį, kad jis mato realią tikrovę“⁷². Pastarojoje citatoje minimi jau aptarti garsiniai (stereofoninis garsas) ir vaizdiniai (judantys planai) kinematografiniai sprendimai, kurie tiriamuoju laikotarpiu buvo siejami su „realistiškesniu“ kino filmų funkcionavimu ir kūniškosiomis kino žiūrov(i)ų patirtimis. Tačiau čia pastebimas ir kol kas neapartas kino filmų demonstravimo lygmuo (didelis regėjimo kampas), kuris taip pat keitė kino filmų stilių ir galėjo būti siejamas su „realistiškesniu“ kino filmų vaizdinės plotmės funkcionavimu. Pasak D. Bordwello, tokie su kino demonstravimu susiję eksperimentai JAV turėjo pritraukti kino žiūrovus atgal į kino teatrus, ir būtent minėta *sinerama* dalinai prisidėjo prie plačiaekranio kino

plitimo⁷³. Panašūs procesai fiksuojami ir Sovietų Sąjungos kontekste. Čia taip pat būta įvairių su kino formatais ir kino demonstravimu susijusių eksperimentų, kurie galiausiai prisidėjo prie plačiaekranio kino plitimo. Pavyzdžiui, dar 1941 m. Maskvoje buvo atidarytas pirmasis 3D kinas, o susidomėjimas šiuo formatu tęsėsi ir po II Pasaulinio karo pabaigos⁷⁴. Tačiau tuo metu tokia naujo tipo kino demonstravimas plačiau nepaplitė. Šios praktikos tapo labiau prieinamos būtent atlydžio epochos metu – 1956 m. buvo sukurtas pirmasis sovietinis plačiaekranis vaidybinis kino filmas „Ilja Muromietis“ („Илья Муромец“, rež. Aleksandras Ptushko)⁷⁵, o 1957 m. SSRS kultūros ministerija išsiuntinėjo respublikinėms kino studijoms įsakymą apie plačiaekraniam kinui skirtos 35 mm. juostos normatyvus⁷⁶. Nors kino tyrėjas Nikolajus Mayorovas teigia, kad septinto dešimtmečio pradžioje sovietmečio kino žiūrovui plačiaekranis kinas dar buvo tam tikra egzotika (Maskvoje tuo metu buvo apie 10 tokių kino teatrų, o Leningrade – dar mažiau)⁷⁷, atsinaujinanti kino demonstravimo technika ir viešas šių naujovių aptarimas visgi galėjo prisidėti prie kino žiūrov(i)ų patirties perinterpretavimo.

73 Bordwell, David. *CinemaScope. The Modern Miracle You See Without Glasses. Poetics of Cinema*. Routledge, 2007, p. 282.

74 Mayorov, Nikolai. A first in cinema... stereoscopic films in Russia and the Soviet Union. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2012, vol. 6, Nr. 2, p. 221–225.

75 Krukones, James H. Peacefully coexisting on a wide screen: Kinopanorama vs. Cinerama, 1952–1966. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2010, vol. 4, Nr. 3, p. 287.

76 Приказ по министерству культуры СССР № 747, 23 декабря 1957 г., LLMA, f. 342, ap. 7, b. 231, l. 42–44.

77 Mayorov, Nikolai, ten pat, p. 232.

71 Cituojama pagal: Oginskaitė, Rūta. *Žebriūnas: nutylėjimai ir paradoksai*. Tyto Alba, 2020, p. 70.

72 Filmo demonstravimo procesas. *Kinas*, 1956, Nr. 24, p. 23.

Nepaisant to, kad plačiaekranis kinas ar kiti panašūs kinematografiniai išradimai vietinėje spaudoje ištis neretai buvo pristatomi kino įdomybių kontekste, tam tikra prasme jie tapo įprasta kasdienybe. Pavyzdžiui, viename 1956 m. leidinio „Kinas“ straipsnyje pranešama apie kino teatre „Pergalė“ įrengiamą platųjį ekraną, dėl kurio „žiūrovai mato visiškai kitokį ir nepaprastą kinematografinį reginį“⁷⁸. Kituose leidinio numeriuose taip pat nuolat minimi įvairiuose sovietiniuose miestuose atidaromi plačiaekraniai kino teatrai. Bandymai pateisinti šiuos naujus kino demonstravimo lūkesčius atsiskleidžia Lietuvos TSR valstybinio kinematografinio komiteto ataskaitose, kuriose apibūdinamas netinkamas kino projektorių naudojimas. Štai vienoje ataskaitoje minima, kad Lietuvos rajonuose paplito praktika, kai kilnojama, plačiaekranui kinui nepritaikytai technikai atliekamas „kašetavimas“ – vaizdas iš viršaus ir apačios uždengiamas, siekiant sukurti plačiaekranio kino įspūdį. Ataskaitoje teigiama, kad tokios praktikos „pasekoje 5 m. pločio ekrane nupjaunama 34 cm. pločio vaizdo dalis“, o taip pat smarkiai sumažėja vaizdo ryškumas ir du kartus greičiau susidėvi kino juosta⁷⁹. Galima teigti, kad tiriamuoju laikotarpiu plačiaekranis kinas tapo tam tikru kokybės standartu, kurio kino žiūrovai galimai gėdė.

Tiriamuoju laikotarpiu kinui skirtose spaudoje naujieji kino demonstravimo formatai dažniausiai buvo siejami su „realistiškesne“ kino žiūrov(i)ų patirtimi. Štai leidinyje „Mūsų ekranas“ spausdintas

inžinieriaus N. Novikovo straipsnis apie įvairius kino formatus, kuriame minimas ir pirmasis panoraminis sovietų sukurtas kino filmas „Plati šalis“ („Широка страна моя...“, rež. Roman Karmen, 1958 m.). Straipsnyje autorius aptarė ir „dalyvavimo efektą“, kuris nurodė į panoraminio kino gebėjimą įtraukti kino žiūrovą į ekranuose demonstruojamą vaizdinį⁸⁰. Panašiai panoraminis kinas buvo aprašomas ir viename 1957 m. pasirodžiusiame leidinio „Kinas“ straipsnyje: „Panoraminis filmų demonstravimas rodo, kad panoraminis paveikslas beveik fiziškai „įtraukia“ žiūrovą į ekrane vykstančius veiksmus.“⁸¹ Taip buvo formuojama ir palaikoma recepcinė schema, įvairiais formatais demonstruojamą kiną leidžianti interpretuoti per „realistiškesnės“ tikrovės patirties prizmę. Analizuojant tokio tipo šaltinius, galima susidaryti įspūdį, kad naujos kino demonstravimo technikos atsiradimas ir plėtra sudarė sąlygas veiksmingiau įtraukti žiūrov(i)ų kūnus į ekrane vaizduojamą reginį, arba bent jau taip plačiaekranio kino poveikis galėjo būti interpretuojamas tiriamuoju laikotarpiu. Tokiame kontekste dažniausiai buvo aptarinėjamas ir plačiaekranis kinas. Tačiau čia susiduriama su tam tikru teoriniu paradoksu. Kaip jau minėta, atlydžio laikotarpiu sukurti kino filmai, pasižymintys didesniu plano gyliu, taip pat galėjo būti siejami su „realistiškiau“ funkcionuojančia ir patiriama kino patirtimi. Panašiai vertinti ir plačiaekranio formatu demonstruojami kino filmai. Tačiau plačiaekranio kino gamyboje naudojami anamorfiniai objektiviai, kurie prasčiau fokusuoja

78 Platusis ekranas Vilniuje. *Kinas*, 1956, Nr. 48, p. 19.

79 Lietuvos TSR ministrų tarybos valstybinio kinematografijos komiteto įsakymas Nr. 61, Vilnius, 1964 m. balandžio 5 d., in LLMA, f. 473, ap. 1, b. 3, l. 89–90.

80 Novikovas, V. Panoraminis kinas. *Mūsų ekranas*, 1958 m., Nr. 2, p. 22–24.

81 Tarybinis panoraminis kinas. *Kinas*, 1957, Nr. 45, p. 21.



VI pav. Filmas „Niekas nenorėjo mirti“

antrąjį planą ar jame esančias detales⁸². Dėl šios priežasties plačiaekraniam kine neretai fiksuojamas šiek tiek „išblukęs“ antrasis planas arba „suplokštintas“ vaizdas, neturintis tokio lengvai apčiuopiamo plano gylio, kokį turi plačiakampiu objektyvu nufilmuotas filmas. Toks erdvės „suplokštėjimas“ pastebimas plačiaekranuose kino filmuose „Niekas nenorėjo mirti“ (rež. V. Žalakevičius, 1965 m.) ar minėtoje „Gražuolėje“. Šiuo atveju, filme „Niekas nenorėjo mirti“ net plano gylio išpūdį turėjęs sustiprinti aktorių išdėstymas yra „suplokštintas“ (VI pav.), o filme „Gražuolė“ neretai fiksuojami išblukę antrieji planai, ypatingai aiškiai pastebimi kai aktoriai filmuojami stambiu arba vidutiniškai stambiu planu.

Šie pavyzdžiai atskleidžia, kad plano gylis ir plačiaekranis kinas darė skirtingą poveikį vaizdinei kino filmų plotmei, o todėl kūrė nevienodai funkcionuojantį kino stilių. Filmai „Žydrasis horizontas“ ir „Adomas nori būti žmogumi“ turi pakankamai apčiuopiamą plano gylį, tačiau abiejų kūrinių atvaizdas funkcionuoja pagal senesnę 4:3

kino formatą. O filmas „Niekas nenorėjo mirti“ ir „Gražuolė“ neturi tokio apčiuopiamo plano gylio, tačiau nufilmuotas plačiuoju 16:9 formatu. Filmuose „Adomas nori būti žmogumi“ ir „Niekas nenorėjo mirti“ taip pat naudojama recesyvinė plano kompozicija, tačiau tik pirmajam kūrinyje dėl naudojamų plačiakampių sferinių objektyvų, kurie įprastai buvo naudojami ne plačiaekranio filmo gamyboje, pastarasis išdėstymas ryškiau sustiprina diegetinės erdvės išpūdį. Kalbant paprastai, abi filmų poros turi nevienodą kino stilių, o todėl skirtingai atrodo ir skamba. Nepaisant šių estetinių skirtumų, visi jie tiriamuoju laikotarpiu galėjo būti siejami su „realistiškiau“ funkcionuojančiu kinu. Galima spėti, kad filmų „Žydrasis horizontas“ ir „Adomas nori būti žmogumi“ kontekste, „realistiškesnis“ vaizdinių funkcionavimas nurodė į didesnį plano gylį turinčias ar „konvasu“ nufilmuotas subjektyvias kino filmų scenas. O filmų „Niekas nenorėjo mirti“ ir „Gražuolė“ „realistiškumas“ buvo susijęs su pačiu plačiaekranu vaizdinio formatu. Visgi nepaisant techninių ir kino stiliaus skirtumų, tiriamojo laikotarpio viešajame

82 Bordwell, David, *On the History of Film Style*, p. 237.

diskurse visi keturi filmai galėjo būti siejama su „realistiškesniu“ kinu ir įtikimiau į kino vaizdinį įtraukto kino žiūrovo patirtimi.

Įdomu pastebėti, kad plačiaekranio kino plitimas buvo tiesiogiai susijęs su ideologiniais valstybės poreikiais. Pavyzdžiui, minėtas sprendimas rekonstruoti kino teatrą „Pergalė“ buvo svarstomas valstybinių lygmeniu – jis minimas 1956 m. LKP CK priimtame „Priemonių ideologiniam darbui pagerinti vadovaujantis TSKP XX suvažiavimo nutarimo“ plane⁸³. Galima išskirti keletą priežasčių, dėl kurių kino teatrų ir juose naudojamos kino technikos atnaujinimas buvo tapęs ideologinės kontrolės objektu. Pirmą, iki pat 7-ojo dešimtmečio pradžios sovietinėje Lietuvoje trūko gerų kino žiūrėjimų sąlygų⁸⁴, o spaudoje pasirodantys pranešimai apie „realistiškesnį“ kinematografinį reginį demonstruojančius kino ekranus kaip tik galėjo kurti gerėjančio gyvenimo išpūdį. Tokios kinematografinės propagandos pavyzdžiu tampa Kinifikacijos ir filmų nuomojimo vyr. valdybos viršininko pavaduotojo M. Gurskio viešas pranešimas, kuriame teigiama, kad 1961 m. LTSR buvo pastatyti aštuoni nauji plačiaekraniai kino teatrai⁸⁵. Kituose to laikotarpio straipsniuose taip pat nuolat aprašinėjami akį traukiantys kino teatrų „naujoviški interjerai, ir puošni laukiamoji salė, ir apšvietimas.“⁸⁶ Antra, atlydžio metais kino teatrai turėjo funkcionuoti kaip savotiški bendruomeniniai cen-

trai – ten vyko parodos, atidaromi bufetai ir t. t. Kino teatrai turėjo tapti visuomeninėmis erdvėmis, todėl jie neretai buvo statomi šiek tiek atitrauktai nuo gatvės (pavyzdžiui, „Draugystės“ kino teatras Naujojoje Vilnioje, kino teatras „Tėvynė“ Vilniaus Kalvarijų g., o taip pat kino teatras „Vingis“)⁸⁷.

Geru šios logikos pavyzdžiu tampa jau ne kartą minėtas „Pergalės“ kino teatras. 1952 m. pastatytas pastatas, kurį suprojektavo architektas Giovanni Ripa-Angioletto, atlydžio metu turėjo ypatingą statusą. Antroje šešto dešimtmečio pusėje ten vyko tokių lietuviškų kino filmų kaip „Kol nevēlu“ (rež. Julijus Fogelmanas ir V. Žalakevičius, 1957 m.), „Tiltas“ (rež. Borisas Šreiberis, 1956 m.) ir „Žydrasis horizontas“ premjeros⁸⁸. Vienoje LTSR Kultūros ministerijos kinematografijos valdybos pažymoje pabrėžiama, kad tai yra kino teatras, kuriame lankosi užsieniečiai, o todėl jis turi būti reanovuotas artėjančios Dainų šventės proga⁸⁹. Šiame kino teatre taip pat kabėjo propagandinių paveikslų reprodukcijos, pavyzdžiui, Nikolajaus Osenino socrealistinius štampus atkartojantis paveikslas „Tarybų valdžios pirmasis žodis“ („Первое слово Советской власти“, 1952 m.)⁹⁰. Kaip atskleidžia pastarieji pavyzdžiai, kino teatrai funkcionavo kaip kontroliuojamos erdvės, kur vyko ideologinė indoktrinacija, o todėl

83 LYA, f. 1771, ap. 172, b. 1, p. 28–36. Cituojama pagal: A. Streikus ir J. R. Bagušauskas, ten pat, p. 236.

84 Jančorienė-Kaminskaitė, L., ten pat, p. 111–112.

85 LTSR kultūros ministerijos kinifikacijos ir filmų nuomojimo vyr. valdybos viršininko pavaduotojas M. Gurskas. *Ekrano naujienos*, 1962, Nr. 1, p. 9.

86 Baliūnas, A. Kino teatras–kultūros židinys. *Ekrano naujienos*, 1964, Nr. 4, p. 14.

87 Baublienė, Lina. Sovietmečiu Lietuvoje statytų kino teatrų pastatų analizė. Magistro darbas, 2010, p. 23.

88 Pakvietimai i kino filmų premjeras, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 195, l. 19, 24, 68.

89 Kinoteatras „Pergalė“ Vilniuje, No. 18, 1960 birželio 2, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 331, l. 72.

90 Lietuvos TSR kultūros ministerijos kinifikacijos ir filmų nuomojimo vyr. valdybos potvarkis Nr. 269, Vilnius, 1956 m. liepos mėn 3 d., LLMA, f. 342, ap. 7, b. 146, p. 42.

jose taip pat stengtasi įgyvendinti tam tikrus kokybės standartus. Ir trečia priežastis, dėl kurios kino teatrai buvo įtraukti į valstybės kontrolės sferą – kino demonstravimo technika tiesiogiai buvo tapusi ideologinės konkurencijos dalimi. Kaip teigia istorikas James H. Krukones, sovietinė kin panorama (kai filmas demonstruojamas 360 laipsnių kampu) ir plačiaekranis kinas privalėjo konkuruoti su JAV sukurtos sineramos ir plačiaekranio kino sistemomis ir įrodyti sovietų techninį ir estetinį pranašumą⁹¹. Ir amerikiečiai, ir sovietai šias kino demonstravimo sistemas pristatinėjo įvairiose pasaulinėse technikos parodose. Visi pastarieji pavyzdžiai leidžia teigti, kad ideologiniai valstybės poreikiai netiesiogiai taip pat prisidėjo prie kino stiliaus pokyčių.

Išvados

Straipsnio įvade minėta ir įvairių sovietmečio kino tyrėjų aktualizuota kinematografinė kūno rehabilitacija negalėjo vykti be techninių kino gamybos ir kino demonstravimo pokyčių. Kaip atskleidžia sovietinės Lietuvos atvejis, plintant naujai vaizdinei ir garsinei kino kūrimo ir demonstravimo technikai, taip pat liberalėjant kino estetikos reikalavimams, atlydžio epochos kino kūrėjams atsirado platesnės kinematografinės galimybės eksperimentuoti ir ieškoti naujo kino stiliaus apraiškų. Tokios naujo kino stiliaus apraiškos taip pat galėjo būti siejamos su „realistiškesniu“ kūniškosios patirties perteikimu. Pavyzdžiui, įvairūs vizualūs eksperimentai su „konvasu“ galėjo perteikti žiūrovui galimai atpažįstamą subjektyvaus

judėjimo išpūdį, o didesnę gyli turintys planai galėjo nurodyti į „realistiškesniau“ funkcionuojančią diegutinę kūrinio erdvę, kurioje „natūraliau“ judėjo filmo veikėjai. Gerėjanti garso įrašymo ir reprodukovimo technika ir pasikeitęs garsinės kino filmų plotmės funkcionavimas taip pat suteikė atlydžio epochos kino kūrėjams galimybę eksperimentuoti su garsu ir konstruoti subjektyvesnį ir intymesnį kūniškosios patirties išpūdį. Šias naujo stiliaus paieškas lydėjo ir besikeičiantis viešas kino diskursas, privilegijavęs „realistiškesnes“ kino filmų vaizdines ir garsines išraiškas plotmės. Toks poreikis matyti „realistiškesnį“ vaizdinį pastebimas nagrinėjant ir įvairių kino formatų plitimą, kuriame nuolat buvo akcentuojamas efektyvesnis žiūrovų įtraukimas į kino reginį. Pastarajame kontekste svarbų vaidmenį atliko tiriamuoju laikotarpiu plintantis plačiaekranis kinas. Visgi nepaisant to, kad atlydžio laikotarpiu kino kūrėjai turėjo galimybę rinktis tarp įvairių kinematografinių sprendimų, ne visi jie buvo vienodai naudojami. Tuo pačiu metu vis dar egzistavo „pilki“ ir naujos kino stiliaus pokyčių nepatiriantys kino filmai. Aptarti estetiniai pokyčiai taip pat negalėjo plėtotis be nuolatinės valdžios institucijų priežiūros ir kontrolės, todėl kino filmai ir juose stebimi kinematografiniai eksperimentai vis dar susilaukdavo aršios kritikos ir neretai buvo cenzūruojami. Patys techniniai atnaujinimai tam tikra prasme taip pat privalėjo tenkinti ideologinius valstybės poreikius. Visgi nepaisant šios kontrolės, atlydžio metais atsivėrė platesnės galimybės kurti originalų ir naujovišką kino stilių. Šiose paieškose daug dėmesio buvo skiriama kūniškumui, kuris tapo svarbia kino patirties galimybe.

91 Krukones, J. H., ten pat, p. 288–289.

Literatūra ir šaltiniai

Alesaeffer, Thomas ir Hagen, Malte. *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*. Mintis, 2012, p. 202.

Aukštikalnis, Eustachijus. *Ekrano galimybės*. *Ekrano naujienos*, 1963, Nr. 34, p. 12.

Atsiliepimai apie filmą. *Ekrano naujienos*, 1970, Nr. 4, p. 3–6.

Aukštikalnis, Eustachijus. Ne „kalbantis“, bet „garsinis“. *Ekrano naujienos*, 1963, Nr. 37, p. 14.

Baliūnas, A. Kino teatro – kultūros židinis. *Ekrano naujienos*, 1964, Nr. 4, p. 14.

Baublienė, Lina. Sovietmečiu Lietuvoje statytų kino teatrų pastatų analizė. Magistro darbas, 2010, p. 23.

Bordwell, David. CinemaScope. The Modern Miracle You See Without Glasses. *Poetics of Cinema*. Routledge, 2007, p. 282.

Bordwell, David. Poetics of Cinema. *Poetics of Cinema*. Routledge, 2007, p. 13.

Bordwell, David. CinemaScope. The Modern Miracle You See Without Glasses. *Poetics of Cinema*. Routledge, 2007, p. 297.

Bordwell, David. Con-

vention, Construction, and Cinematic Vision. *Poetics of Cinema*. Routledge, 2007, p. 7.

Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Harvard University Press, 1998, p. 7.

Bordwell, David. Historical Poetics of Cinema. *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, sud. R. Palmer Barton. Ams Pr. Inc., 1989, p. 370.

Bulgakova, Oksana. The Hydra of the Soviet Cinema: The Metamorphoses of the Soviet Film Heroine. *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, sud. Lynne Attwood. Harpercollins, 1993, p. 167.

Bulgakova, Oksana. Vocal Changes: Marlon Brando, Innokenty Smoktunovsky, and the Sound of the 1950s. *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, sud. Lilya Kaganovsky. Indiana University Press, 2014, p. 152–153.

Cavendish, Phil. The delirious vision: the vogue for the handheld camera in Soviet cinema of the 1920s. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2014, t. 7, Nr. 3, p. 21.

Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, 1994, p. 5.

Charakteristika, 3 sausio 1960 m., LLMA, f. 29, ap. 1, b. 325, l. 35.

Filmo demonstravimo procesas. *Kinas*, 1956, Nr. 24, p. 23.

Gilburd, Eleonory. *To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture*. Belknap Press, 2018, p. 102.

Gudaitis, Romas. Gražuolė. *Ekrano naujienos*, 1970, Nr. 2, p. 2–5.

Gudelis, R. Kokie yra kadro elementai. *Ekrano naujienos*, 1960, Nr. 9, p. 26.

Jonynas A. ir J. Požėra. „Vyturys – žemės paukštis“, Režisūrinis scenarijus – V. Dabašinskas ir N. Giedrys, LLMA, f. 29, ap. 2, b. 6, l. 64.

Kaminskaitė–Jančiorienė, Lina. *Kinas sovietų Lietuvoje: sistemos raida ir funkcijų kaita (1944–1970)*. Daktaro disertacija, p. 219.

Kinoteatras „Pergalė“ Vilniuje, No. 18, 1960 birželio 2, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 331, l. 72.

Kine kaip kine, „Paskutinė atostogų diena“. Prieiga per internetą: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/27113/kine-kaip-kine-paskutinė-atostogų-diena> [Žiūrėta 2024 01 17]

Krukones, James H. Peacefully coexisting on a wide screen: Kinopanorama vs. Cinerama, 1952–66. *Studies in Rus-*

sian and Soviet Cinema, 2010, vol. 4, Nr. 3, p. 287.

Kundelis, Algimantas. Apie idėjinį turinį ir meninę formą. *Ekrano naujienos*, 1963, Nr. 23, p. 13.

LKP CK Biuro nutarimas dėl priemonių kinematografijos kontrolei sustiprinti, Lietuvos ypatingasis archyvas (toliau – LYA), f. 1771, ap. 218, b. 122, l. 3–5. Cituojama pagal: Streikus, Arūnas ir Romualdas Bagušauskas, Juozapas. *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje, 1940–1990*. Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005, p. 310.

LKP CK biuro posėdžio protokolas, 1970–11–05, LYA, f. 1771, ap. 244, b. 75, p. 5–7. Cituota pagal: Streikus, Arūnas ir Romualdas Bagušauskas, Juozapas, ten pat, p. 35.

Lietuvos TSR kultūros ministerijos kinofikacijos ir filmų nuomojimo vyr. valdybos potvarkis Nr. 269, Vilnius, 1956 m. liepos mėn 3 d., LLMA, f. 342, ap. 7, b. 146, p. 42.

LTSR kultūros ministerijos kinofikacijos ir filmų nuomojimo vyr. valdybos viršininko pavaduotojas M. Gurskas. *Ekrano naujienos*, 1962, Nr. 1, p. 9.

Lietuvos TSR ministrų tarybos valstybinio kinematografijos komiteto įsakymas Nr. 61, Vilnius, 1964 m. balandžio 5 d.,

- in LLMA, f. 473, ap. 1, b. 3, l. 89–90.
- Lietuvos TSR Ministrų Tarybos Valstybinio Kinetematografijos komiteto posėdžio, įvykusio š.m. vasario mėn. 10 dieną, protokolai, LLMA, f. 473, ap. 1, b. 182, l. 29.
- Lietuvos TSR Ministrų Tarybos Valstybinio Kinetematografijos komiteto posėdžio, įvykusio š.m. vasario mėn. 10 dieną, protokolai, LLMA, f. 473, ap. 1, b. 182, l. 27–38.
- Lietuvos kinostudijos cechų poreikiai ryšium su būsimuoju gamybos padidėjimu, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 100, l. 209.
- Lietuvos kino studijos filmavimo technikos cecho patarnavimo kainininkai 1960 metams, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 164, l. 151.
- Malcienė, Mariana. Lietuvos kino istorijos apybraiža (1919–1970). Vilnius: Lietuvos TSR Mokslų akademijos Istorijos institutas, 1974, p. 41.
- Malcienė, Mariana. Kad šluotražis žibuoklėmis pražįstų. Tarybinė moteris, 1970, Nr. 2, p. 12–13.
- Mayorov, Nikolai. A first in cinema... stereoscopic films in Russia and the Soviet Union. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2012, vol. 6, Nr. 2, p. 221–225.
- Meno Tarybos posėdžio (1957.XII.24.) protokolai, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 112, l. 41–51.
- Meno Tarybos posėdžio, įvykusio 1963 m. vasario mėn 22 d. protokolai, LLMA, f. 29, ap. 2, b. 81, l. 42–43.
- Meno Tarybos posėdžio, įvykusio 1959 m. sausio mėn 27 d. protokolai, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 144, l. 6.
- Meno Tarybos posėdžio, įvykusio 1961 kovo 17 d., protokolai, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 171, l. 27.
- MT posėdyje minima, kad nufilmuotai medžiagai trūko garsinio apipavidalinimo. MT nariai galimai kirpyklos sceną matė be garsinio aukštakulnių akcento. Daugiau žr.: Meno Tarybos posėdžio, įvykusio 1969 m. spalio 9 d., protokolai, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 281, 32–36.
- Novikovas, V. Panoraminis kinas. *Mūsų ekranas*, 1958 m., Nr. 2, p. 22–24.
- LYA, f. 1771, ap. 172, b.1,1, p. 28–36. Cituojama pagal: A. Streikus ir J. R. Bagušauskas, ten pat, p. 236.
- Oukaderova, Lida. *The Cinema of the Soviet Thaw: Space, Materiality, Movement*. Indiana University Press, 2017, p. 12.
- Pakvietimai i kino filmų premjeras, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 195, l. 19, 24, 68.
- Paukštytė, Rasa. Kai niekas nenorėjo pirštų kišti prie kino. Pokalbis su Vytautu Baniuliu. *Kinas*, 2019.07.15. Prieiga per internetą: <https://www.zurnalaskinas.lt/interviu/2019-08-01/Kai-niekas-nenorejo-pirstu-kisti-prie-kino> [žiūrėta 2024 07.22]
- Pauraitė, Roma. Nuo ko žmonės gražėja. *Tarybinis mokytojas*, 1970 m. vasario 27.
- Platusis ekranas Vilniuje. *Kinas*, 1956, Nr. 48, p. 19.
- Oginskaitė, Rūta. *Žebriūnas: nutylėjimai ir paradoksai*. Tyto Alba, 2020, p. 70.
- Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. Starword, 3rd edition, 2009, p. 271.
- Salazkina, Masha. Introduction. *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, sud. Lilya Kaganovsky. Indiana University Press, 2014, p. 5.
- Sirijos Gira, Vytautas. Vaikų pasaulio priešingybės. *Tiesa*, 1970, vasario 11 d.
- Tapinas, Laimonas. *Laiškanešys, pasiklydęs dykumoje*. Alma littera, 2009, p. 73.
- Tarybinis panoraminis kinas. *Kinas*, 1957, Nr. 45, p. 21.
- V. Žalakevičius. Vienos dienos kronika (Liu dininkas). Režisūrinis scenarijus, 1962 m., LLMA, f. 29, ap.2, b. 77, l. 111 ir 120.
- „Narsioji“ kino kamera. *Ekrano naujienos*, 1966, Nr. 15, p. 14.
- Баранов, Г.С., Пелль, В.Г. и Сахаров, А.А. *Справочник по технике киносъемки*. Государственное издательство „Искусство“, 1959.
- Дашкова, Татьяна. *Тілесність і еротика в радянському кіно*. Vieša paskaita, prieiga per internetą: <https://www.facebook.com/wat-ch/?v=1489670941120817> [žiūrėta 2024 01 17]
- Заместителю ответственного секретаря СК СССР тов. Марьямову Г., 1958 октябрь 20, LLMA, f. 307, ap. 1, b. 5, l. 48.
- Меркель, Мая. Вчера и сегодня. *Искусство кино*, 1962, Nr. 1, p. 95.
- Начальнику управления оргтехники и кинопромышленности, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 246, l. 33.
- Ответственному секретарю оргбюро союза работников кинематографии Литовской СССР – Т. А. Весуласу, 5.11.1958 г., Но. 998/19, LLMA, f. 307, ap. 1 b. 5, l. 54.
- План внедрения новой техники на I-ое полугодие 1956 года, Lietuvos literatūros ir meno archyvas (toliau – LLMA), f. 29, ap. 1, b. 89, l. 114.
- План организационно-технических

мероприятий
Литовской киностудии
на 1969 год., LLMA,
f. 29, ap. 1, b. 280,
l. 252–254.

Приказ по
министерству культуры
СССР Но. 747, 23
декабря 1957 г., LLMA,
f. 342, ap. 7, b. 231,
l. 42–44.

Приказ по Литовской
киностудии
художественных
и хроникальных
фильмов, 25 lieros
1956 m., LLMA, f. 29,
ap. 1, b. 86, p. 76.

Протокол Но. 7, 27
ноября 1968 г., LLMA,
f. 29, ap.1, b. 275,
l. 139–141.

Услуги съемочного
цеха, LLMA, f. 29, b. 137,
l. 29.

Услуги съемочного
цеха, LLMA, f. 29, ap. 2,
b. 33, l. 220.

Услуги цеха съемочной
техники, LLMA, f. 29,
ap. 1, b. 137, l. 177.

Услуги съемочного
цеха по к/фильму
“деревня смерти”,
LLMA, f. 29, ap. 1, b. 63,
l. 111.