

Architektūros ir kino sąveika: fenomenologinė kino teatrų analizė

MILDA MINIAUSKAITĖ

Lietuvos estetikų asociacija
milda.miniauskaite@gmail.com

Straipsnyje svarstomas kino teatro architektūros vaidmuo formuojant kino meno patirtis. Objektivistinė analizė, suvokianti architektūrą per fizinius, stilistinius ar funkcinis bruožus, stokoja fenomenologinio požiūrio, kuris siūlo atsižvelgti į patyriminius erdvės aspektus. Tokia prieiga leidžia nagrinėti, kaip kino teatrai virsta neatsiejama kinematografinės patirties dalimi, pabrėžiant aktyvų dalyvavimą erdvėje įkūnyto kino meno percepcijoje. Remiantis fenomenologiniu samprotavimu (Maurice'as Merleau-Ponty, Gastonas Bachelardas, Juhani Pallasmaa), kino patirtis prasideda nuo intencijos ir išsiskleidžia kaip nuosekli tąsa kino teatro erdvėje. Kino teatre lankytojas patiria transformaciją: nuo urbanistinio triukšmo iki tamsios salės tylos ir emocinio panirimo į filmą. Sklandų perėjimą užtikrina architektūriniai elementai – fasadas, šviesa, įėjimas, interjeras, vestibulis – sužadinantys jusles ir palaipsniui palydintys į kinematografinį vyksmą kino salėje. Dėmesys sutelkiamas į istoriškai ir kultūriškai reikšmingus Kauno kino teatrus, padedančius atrasti amžių eigoje nenutrūkusią, harmoningą kino ir architektūros sąveiką. Nūdienos kontekste, kai kinas dažnai integruojamas į komercines prekybos centrų erdves, kviečiama prisiminti ir aktualizuoti subjektyviai išgyvenamą kino teatro patirtį.

Esminiai žodžiai: kino teatras, architektūra, erdvė, kinas, estetika, fenomenologija, patirtis.

Įvadas

Fenomenologinės minties svarba architektūroje

Architektūros vertinimas apsiribojant fizine, stilistine ar funkcinė išraiška, dažnai neatskleidžia subjektyvios jos percepcijos subtilių. Architektūros, erdvės, aplinkos ir patyrimo ryšį išryškinanti fenomenologinė perspektyva akademinėje literatūroje

nėra svetima^{1,2,3}. Tokio mąstymo užuomazgas galima atrasti Maurice'o Merleau-Ponty pastebėjime: „Šešias lygias sienas turintis kubas yra ne tik nematomas, bet ir nematomas; toks jis būtų tik egzistuojamas pats

- 1 Seamon, D. *Phenomenological Perspectives on Place, Lifeworlds, and Lived Emplacement: The Selected Writings of David Seamon*. New-York: Routledge, 2023.
- 2 Dodd, J. *Phenomenology, Architecture and the Built World: Exercises in Philosophical Anthropology*. Leiden: Brill, 2017.
- 3 Shirazi, M. R. *Towards an Articulated Phenomenological Interpretation of Architecture*. London: Routledge, 2014.

sau; bet kubas neegzistuoja pats sau, nes jis yra objektas“⁴. Tai reiškia, kad objektų suvokimas integraliai sąveikauja su žmogumi – objektas visada gali būti mąstomas tam tikru kampu, rakursu, perspektyva. Atitinkamai, bet koks architektūrinis objektas taip pat negali būti suvokiamas savarankiškoje būties terpėje, kol nesukuriamas juslinis santykis su žmogumi. Todėl architektūra įgauna prasmę tik per savo komunikaciją su subjektu, per tai, kaip ji yra išgyvenama.

Kitas svarbus aspektas yra tai, kad architektūra nėra tik pasyvus mediatorius tarp žmogaus ir patirties, bet ir aktyvi šios patirties formavimo sąlyga. Erdvė žmogui atsiskleidžia per patyrimą, o buvimas architektūrinėje aplinkoje, pavyzdžiui, mieste, virsta abipuse sąveika, kurioje erdvė ir kūnas papildo ir apibrėžia vienas kitą: *žmogus išgyvena miestą per savo kūną, o miestas įgyja prasmę per šį patyrimą*⁵. Kūniškas gyvenamosios aplinkos suvokimas ypač reikšmingas architektūrinių erdvių kontekste. Kaip pastebi Merleau-Ponty: „Daiktas ir pasaulis man duoti drauge su mano kūno dalimis ne per kažkokią „natūraliąją geometriją“, o kaip gyvas sąryšis, kurį galima gretinti ar veikiau tapatinti su tuo, kuris egzistuoja tarp mano paties kūno dalių“⁶. Kitaip tariant, mūsų santykis su architektūrine aplinka yra kūniškas, taigi – patyriminis, o kūnas yra sąlyga, įprasminanti šį santykį. Todėl architektū-

rinėje analizėje pastatai, interjerai, detalės ir kiti elementai negali būti vertinami tik pagal jų formas ar proporcijas, nes tai nėra indiferentiški objektai, atsieti nuo mūsų kūno ir jo formuojamų patirčių.

Šis erdvės *įkūnytumas* yra itin svarbus, kalbant apie kultūrinę patirtį, kurioje architektūra laikoma ne tik meno „talpykla“, bet ir aktyvia jo tąsa. Kultūros paskirties pastatuose – operos, dramos teatruose, muziejuose, galerijose, – architektūrinė forma susilieja su meno turiniu, būdama svarbia jo suvokimo ir interpretacijos sąlyga. Pavyzdžiui, tematiniams muziejams būdinga naratyvinė architektūra kuria vientisą erdvinį pasakojimą kartu su eksponatais – erdvė formuoja ir praplečia kūrinių prasmes⁷. Analogiškai kino teatre architektūra veikia kaip kinematografinio meno vyksmą, poveikį ir atoveiksmį papildantis erdvės ir žiūrovo santykis, įprasminantis per kūnišką patyrimą.

Toks požiūris atveria galimybę kino teatrus suprasti ne vien kaip ekranui ir regėjimo juslei skirtas *erdves*, bet ir kaip *vietas*, kuriančias daugiajuslišką žiūrovo patirtį kine. Čia svarbi egzistencinė sąsaja tarp žmogaus ir architektūrinės erdvės. Kaip pastebi Edwardas Relph'as: „Vietos esmė slypi daugiausia nesąmoningoje intencionalumo formoje, kuri apibrėžia vietas kaip gilius žmogaus egzistencijos centrus“⁸. Taip sudaromos prielaidos išplėsti kino teatro sampratą: nuo utilitarios *erdvės*, kurioje demonstruojami filmai iki daugiasluoksnės

4 Merleau-Ponty, M. *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Vilnius: Baltos lankos, 2018, p. 248.

5 Pallasmaa, J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2012, p. 43.

6 Merleau-Ponty, M. *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Vilnius: Baltos lankos, 2018, p. 249.

7 Psarra, S. *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*. New York: Routledge, 2009, p. 4.

8 Relph, E. *Place and Placelessness*. London: Pion Limited, 1976, p. 43.

patirties *viestos*, prasidedančios daug anksčiau nei kino salėje užgesta šviesos.

Daugiajusliškumas ir erdvės patirtis

Aptariant fenomenologinius architektūros principus, svarbus daugialypis, vien tik regėjimu neapsiribojantis, patirties apibrėžimas, įtraukiantis įvairias jusles. Skirtingų pojūčių sąveika ir kūniškumo reikšmė svarbi architektui ir teoretikui Juhani Pallasmaa, kuris savo veikaluose plėtoja fenomenologinę architektūros sampratą^{9, 10, 11}. Autorius pabrėžia daugiajusliškumo dimensiją, vienu metu galinčią apimti net kelias jutiminės patirties sritis¹². Tokio pobūdžio percepcija suponuoja sąsajas su architektūros kontekstualumu – idėja, kad bet kuris pastatas, kaip trimatis objektas, nors egzistuoja erdvėje ir laike, prasmę įgyja tik konkrečiame kontekste. Čia paminėtina Merleau-Ponty mintis: „Išorės juslinis suvokimas ir savo kūno juslinis suvokimas kinta kartu, nes tai – dvi to paties akto pusės“¹³. Kitaip tariant, tas pats architektūrinis objektas skirtingose situacijose suvokiamas vis kitaip, nes percepciją formuojanti patirtis kinta kartu su

mūsų kūnu ir jį supančia aplinka. Todėl architektūra patiriama ne kaip atskiras, statiškas objektas, bet kaip integrali mūsų išgyvenimų terpė, kurianti jų jutiminį, emocinį bei tekstūrinį pobūdį¹⁴.

Dėmesys kūniškai percepcijai neišvenigiamai veda prie klausimo, kodėl regėjimas vis dar išlieka privilegijuotas pojūtis architektūros pažinime? Juk vizualumas tėra tik viena iš galimų suvokimo formų, o jo išskirtinumas dažnai užgožia kitų jauslių svarbą architektūrinėje patirtyje. Ši problema išryškėja nagrinėjant Pallasmaa polemiką apie vaizdinio ir regimojo prado dominavimą architektūroje. Vakarų mokslo tradicija istoriškai suteikė pirmenybę regai, kaip pagrindiniam vaizduojamojo meno pažinimo būdai, vadinamam *okulacentrizmu*. Architektūroje, kaip ir kituose vizualiuose menuose, reginys išlieka vienas pagrindinių percepcijos šaltinių, perteikiantis pirminę informaciją apie objektą, jo formą, spalvą, erdvinį kontekstą. Visgi problema kyla tuomet, kai architektūros suvokimas suredukuojamas vien į žvilgsnį, atmetant kitų jauslių indėlį. Kritinis šios regėjimo hegemonijos vertinimas atveria galimybę išplėsti architektūros suvokimą, įtraukiantį įvairias patirties dimensijas ir taip sugrąžinantį pilnatvišką santykį su erdve¹⁵.

Pabrėžtina ir tai, kad architektūrinė patirtis kino teatruose turi būti ne pasyvi, bet performatyviai įtraukianti žiūrovus į architektūrinio teatro veiksmą ir atmosferą, kurioje jauslės formuoja kinematografijos meno percepciją. Pasak Pallasmaa: „Meno

9 Pallasmaa, J. 1996. *The Geometry Of Feeling, A Look at the Phenomenology of Architecture. Theorizing A New Agenda For Architecture: An Anthology of Architectural Theory*, ed. K. Nesbitt. New York: Princeton Architectural Press, pp. 448–453.

10 Pallasmaa, J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2012.

11 Pallasmaa, J. *An Architecture of the Seven Senses. Architecture + Urbanism. Questions of perception: Phenomenology of architecture*. 1994. Vol. July, pp. 27–37.

12 Pallasmaa, J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2012, p. 44–45.

13 Merleau-Ponty, M. *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Vilnius: Baltos lankos, 2018, p. 249.

14 Hale, J. *Merleau-Ponty for Architects*. New York: Routledge, 2017, p. 29.

15 Pallasmaa, J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2012, p. 19, 22–24.

ir architektūros užduotis apskritai yra atkurti nediferencijuoto vidinio pasaulio, kuriame mes nesame tik žiūrovai, bet kuriam neatsiejamai priklausome, patirtį¹⁶. Kitaip tariant, kino teatro architektūra veikia tarsi pereinamoji zona, kur lankytojas patiria transformaciją: nuo urbanistinio triukšmo iki tamsios salės tylos ir emocinio panirimo į filmą. Architektūra, veikdama kaip autonomiška meno disciplina, sukuria terpę kino menui, kurioje patirtys susilieja į vieną nedalomą visumą. Todėl svarbu įvardinti ir apmąstyti visus patyrimo etapus, išryškinančius integralią architektūros ir kino sąveikos patirties vienovę.

Fenomenologiniai architektūrinės patirties aspektai

Aptarus teorinius fenomenologinės prieigos prie architektūros aspektus, verta iliustratyviai pademonstruoti kino teatrų architektūros poveikį žiūrovo juslinėms, erdvinėms ir emocinėms patirtims. Fenomenologinė prieiga siūlo atsižvelgti, kaip architektūrinė erdvė formuoja žmogaus būsenos pokytį – kino teatrų atveju tai reiškia žmogaus pasinėrimą į kino pasaulį dar prieš prasidedant seansui. Toliau pasitelkiami Kauno miesto kino teatrų pavyzdžiai – pirmiausia „Romuvos“ (arch. N. Mačiulskis) pastatas, atveriantis galimybę tyrinėti amžių eigoje nenutrūkusį, miesto kontekste įprasminantį, julinį dialogą tarp architektūros ir kino. Greta „Romuvos“, išsiskiriančios išsaugota paskirtimi, istorine reikšme, kultūriniu svoriu ir menine verte, nurodoma į kitus, savo funkcijos neišlaikiusius kino teatrus („Odeon“, „Fo-

rum“, „Pasaka“, „Daina“, „Metropolitain“), liudijančius apie urbanistinėje atmintyje išlikusį kino erdvės fenomeną.

Kino patyrimas prasideda vos užgimus minčiai apie ėjimą į kino teatrą, kai pasireiškia intencija, nukreipta į kino vyksmo vietą. Tai reiškia, kad svarbi ne tik architektūrinė kino teatrų išraiška, bet, apskritai, jų egzistavimas mieste. „Romuvos“ kaip autonomiško architektūrinio objekto vaizdinys nėra perkrautas kitomis funkcijomis, todėl žmogus suvokia, kad einama į kino teatrą, turintį konkrečią vietą, meninę tapatybę ir aiškią struktūrą. Tai sudaro smarkų kontrastą su nūdienu paplitusiomis abstrakčiomis, į kitą pastatą integruotomis, filmų peržiūros erdvėmis, įkurtomis daugiafunkciame prekybos ir pramogų centre. Tokia neapibrėžta, išblaškyta erdvė iš esmės prieštarauja Christianas Norberg-Schulzas įvardijamam *genius loci* arba vietos dvasios konceptui, pasireiškiančiam per konkrečią lokaciją, erdvinę sandarą ir architektūrinį charakterį – aspektus, kurie padeda žmogui orientuotis aplinkoje ir kurti su ja tapatybinį ryšį¹⁷. Šių savybių nykimas naujuosiuose kino kompleksuose rodo ryškų atotrūkį nuo vietos dvasios reiškinių – jie tik užima *erdvę*, bet niekaip neprisideda prie *vietos* kūrimo.

Kitas kino patirties etapas siejasi su urbanistiniu kontekstu, kuriame kino teatras iškyla kaip integrali miesto dalis. Tai ne tik kultūrinės paskirties pastatas, bet ir mieste bei žmonių atmintyje įsitvirtinęs simbolinis ženklas, atliekantis reikšmingą socialinį vaidmenį miesto gyvenime. Čia svarbus ir pats „ėjimo į kiną“ (angl. *cinema-going*)

¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷ Norberg-Schulz, C. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, New York: Rizzoli, 1980, p. 180.

reiškinys, suprantamas kaip erdviškai kontekstualizuota (įvietinta) kultūrinė ir socialinė praktika. Kino patirtis apima daugiau aplinkybių nei vien filmo peržiūrą, pavyzdžiui, kelionę į teatrą, bendravimą prieš ir po seanso. Kino erdvė čia iškyla kaip svarbi susitikimų vieta, kurioje įvairių socialinių sluoksnių gyventojai gali susiburti jaukioje, neformalioje aplinkoje.¹⁸ Kino teatro reikšmė konstruojama kultūrinio, simbolinio ir daugiasluoksnio jusliškumo, įprasminančio žmonių patirtis, reprezentacijas ir veiksmus, pagrindu¹⁹.

Tai galima pagrįsti ir erdvine struktūra. Pavyzdžiui, Kauno sovietmečio kino teatrai buvo strategiškai statomi gatvių susikirtimo kampuose: Vilijampolėje – „Neringa“ (arch. R. Dičius); mikrorajonų centrinėse zonose: Kalniečiuose – „Kaunas“ (arch. J. Navakas), Eiguliuose – „Eiguliai“ (arch. N. Blaževičiūtė), Dainavoje – „Dainava“ (arch. J. Navakas) Kino teatrai tapdavo urbanistiniu traukos tašku, orientyru, pasimatymų vieta. Erdvinę bendravimo atmosferą taip pat kurstė Laisvės alėjos gilumoje įsikūrę tarpukario kinematografai:²⁰ „Romuva“, „Odeon“ (arch. J. Selenekas), „Metropolitain“ (arch. V. Dubeneckis ir K. Dušauskas -Duž.²¹), „Forum“ (arch. K. Reisonas). Pastato padėtis mieste, aplinkos kameriškumas, atitraukimas nuo gatvės linijos, suformuojant viešąją zoną priešais, – sustiprino kino teatrų socialinę dimensiją. Tai erdvė ben-

dravimui, susitikimams, atsisveikinimui, kartu ir asmeninei susikaupimo akimirkai prieš žengiant į kino meno pasaulį.

Ribą tarp miesto aplinkos ir patekimo į kino pasaulį taikliai apibūdina Martino Heideggerio mintis: „Riba yra ne tai, ties kuo kažkas baigiasi, bet [...] riba yra tai, nuo ko kažkas pradeda savo buvimą“²². Tad kelionė kino teatro link yra ne tik fizinis judėjimas, bet ir vidinis pasirengimas, reikšmingas lankytojui įsiliejant į kinematografijos vyksmą. Pavyzdžiui, tarpukario kino teatrų architektūriniai sprendimai veikia kaip trumpa pauzė miesto šurmulyje, pabrėžia žiūrovo įtraukimo svarbą. Išlaikydama paslapties sluoksnį, architektūra čia geba pažadinti vaizduotę ir išlaisvinti emocijas²³. Giliau esantis „Romuvos“ pastatas sustabdo žvilgsnį Laisvės alėjos užstatyme, sužadina smalsumą ir kviečia kūną veikti: nueiti iki durų, palytėti rankeną, iškelti žvilgsnį aukštyrą ir, galiausiai, įžengti į vidų.

Keliavimas iki pastato fasado veikia tarsi ritualinis apsivalymas prieš kino patyrimą. Panašią funkciją atlikdavo „Odeon“ pastatas arba „Forum“ arka, anksčiau buvusi išklijuota kino afišomis – simbolizavo ritualinę perėjimą, liminalią erdvę, skiriančią buitiską miesto kasdienybę ir magišką kino pasaulį. Šioje vietoje svarbiausias regimosios patirties etapas susijęs su pastato eksiterjeru. Fenomenologiniam architektūros suvokimui naudinga kūno analogija, kai pastato forma suprantama kaip kūniška išraiška, paties pastato fasadas atstoja jo

18 Ravazzoli, E. Cinemagoing as Spatially Contextualised Cultural and Social Practice. *Alphaville Journal of Film and Screen Media*. 2016, vol. 11, p. 37.

19 *Ibid.*, p. 42.

20 Kino teatro pavadinimas tarpukariu.

21 Kino teatras „Metropolitain“, *Lietuvos aidas*, 1928, gruodžio 5, Nr. 252, p. 5.

22 Heidegger, M. Building, dwelling, thinking. *Poetry, Language, Thought*, New-York: Harper and Row, 1971, p. 152.

23 Pallasmaa, J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2012, p. 65.

charakterį, nes žmogaus žvilgsnyje įgyja žmogišką veidą²⁴, per kurį formuojasi pirminis emocinis įspūdis, empatiškas ryšys su objektu, kuris virsta biologinio kūno ribas peržengiančia pasaulio patyrimo sąlyga²⁵. Todėl kino teatro fasadas iškyla kaip pagrindinis komunikacijos su lankytoju įrankis, užtikrinantis juslinio sąlyčio su žmogumi galimybę.

Viena iš jų – šviesa. Ir techninės, ir architektūrinės kino ištakos susijusios su šviesa: nuo fotografijos ir pirmųjų projekcinių aparatų iki ankstyvųjų pramoginių statinių, kuriuos mugių ar parkų erdvėse nušviesdavo lemputės. Simbolinis kino teatro įvaizdis geriausiai atsiskleidžia sutemus – būtent tada apšvietimas ima kontrastuoti su aplinka, išryškindamas pastato buvimą erdvėje. Tamsa ir šešėliai prislopina regos aiškumą, ištrindami atstumų ribas, skatindami periferinį, lytėjimu grįstą vaizduotę²⁶. Neoninės šviesos iškyla kaip vizualinis signalas iš anksto implikuojantis kino vyksmo artumą. Jei kino salėje filmas pasirodo kaip šviesos srautas, nukreiptas į ekraną, tai išorėje neoniniai užrašai, lemputės ir apšviesti fasado elementai tarytum perkelia šią šviesą į miesto erdvę, kviesdami praeivį į juslinės įtampos lauką, kuris prailgina laukiamą ar dar tebevykstantį kino patyrimą. Šią lūkesčio būseną suintensyviną teatrų iškabos, afišos, plakatai. Jie ne tik nurodo repertuarą, bet ir žymi kino teatro erdvės ribas, sukuria pirmąjį kontaktą su

būsima patirtimi. Pavyzdžiui, vakarę įsižiebiantis „Romuvos“ bokštelis ir šviečiantis pavadinimas šviesos akcentu puošia Laisvės alėją, o 2023 m. atnaujintas „Dainos“ (arch. S. Kudokas) fasadas – spinduliuoja viltingą optimistinę praeitį Savanorių prospekte. Todėl šviesa yra pirmasis juslinis kontaktas su kino erdve.

Jeigu šviesa yra tiesiogiai susijusi su techniniais kino meno aspektais, tai kino teatro fasado architektūrinė dinamika – jo forma ir stilistinė išraiška – atspindi judėjimą, kuris yra vienas iš esminių kinematografijos bruožų. Ryškios paralelės pastebimos „Streamline moderno“²⁷ stiliuje, kurio pailginti, aptakūs tūriai ir horizontalių linijų akcentai asocijuojasi su tēkme, greičiu, aerodinamika, transporto (laivų, traukinių, automobilių) dizainu. Modernizmo amžiuje judėjimas, technologijos ir optimizmas tampa pažangos simboliais. Tokia architektūrinė kalba tarsi artikuliuoja kine užfiksuoto judesio dvasią – pastatas virsta kinematografiniu objektu, kurio formos vizualiai sukuria judėjimo iliuziją. „Romuvoje“ šios užuominos atsispindi pastato detalių užapvalintuose kampuose, interjere pakartojančiose lenktose linijose. Architektūra kviečia sekti linijomis, apsukti kampą, o kūnas prisitaiko prie ritmiškos erdvės logikos. Erdvė žiūrovo kūne atgimsta kaip savita dinamika – judesio, pusiausvyros ir mastelio pojūtis²⁸. Šiuo požiūriu, „Romuvos“ architektūra įkūnija kino patyrimą savo formose.

Kino teatro pagrindinio fasado įėjimo architektoninė visuma žymi perėjimo

24 Merleau-Ponty, M. *The World of Perfection*. New York: Routledge, 2004, p. 70.

25 Hale, J. *Merleau-Ponty for Architects*. New York: Routledge, 2017, p. 60.

26 Pallasmaa, J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2012, p. 50.

27 „Streamline modernas“ (liet.: *aptakus*) – vadinamos vėlyvojo *Art deco* periodo stiliaus tendencijos.

28 Pallasmaa, J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2012, p. 71.

momentą, vedantį žiūrovą arčiau tiesioginio kino patyrimo. Laiptais, stogeliais, balkonėliais, durų apvadais pabrėžti pagrindiniai įėjimai signalizuoja apie poetinę erdvės patirtį, įsigalėsiančią perėjus durų slenkstį. Veikale „Erdvės poetika“ Gastonas Bachelardas teigia: „Suteikti poetinę erdvę objektui, vadinasi, duoti jam daugiau erdvės negu jis objektyviai užima arba [...] sekti jos vidinės erdvės plėtra“²⁹. Poetinė erdvė gimsta per vidinį sąlytį, kai išorinė erdvė sužadina vidinę atliepą vaizduotėje, o paprastas perėjimas virsta intymiosios erdvės išplėtimu. Judėjimas per tokią architektūrinę seką yra reikšmingas emociškai. Žengus iš išblaškytos urbanistinės aplinkos į harmoningais elementais iš anksto *teatrą* kuriančią poetinę erdvę, kūnas palaipsniui pasiruošia priimti būsimas patirtis.

Iš Laisvės alėjos pusės į nedidelę kamerinę erdvę tarp pastatų patekusį lankytoją „Romuva“ pasitinka aukštu stikliniu bokšteliu, stogeliu, ir pusapvaliais laiptais, kylančiais link įėjimo durų. Pastato *veidas* buvo reikšmingas ir „Dainos“ bei „Pasakos“ kino teatruose (dab. Savanorių prospekte), kviesdavusiuose praeivius iš judrios gatvės ateiti į vidų. Tai ne tik ženklina fizinį patekimą į pastatą, bet ir sąmoningai režisuoja žiūrovo patyrimą, pamažu atskiriant jį nuo kasdienės aplinkos. Taip aktualizuojamos ir platesnės jutiminės patirties sritys, pavyzdžiui, nutolstantis miesto šurmulo garsas, vis labiau izoliuojantis ir kviečiantis į vidų. Atotrūkis tarp chaotiško miesto šurmulo ir *teatro* tylos vestibulio erdvėje palaipsniui veda žmogų link esmingo intencionalaus filmo patyrimo kino salėje.

Tačiau juslinio suvokimo kuriamas patyrimas priklauso nuo smulkesnių architektūrinių detalių. Vienas reikšmingiausių elementų – durų rankena, kurią Pallasmaa taikliai vadina „rankos paspaudimu pastatui“³⁰. Rankenos ir rankos sąlytis yra žmogaus ir architektūros dvasios pirminis ryšys, sujungiantis buvusias patirtis su būsimomis. Tai – pirmas fizinis kontaktas, lytėjimo užuomazga, simbolinis pasisveikinimas su erdve, kviečiančia užėiti pro duris. Bachelardas durims priskiria reikšmingą vaidmenį: „[O]bjektas, paprastos durys, žadina delsimo, pagundų, geismo, saugumo, mielo priėmimo, pagarbos vaizdus“³¹. Durys, apibūdinamos kaip svajonės, troškimo ir kvietimo metafora, žymi galimybę atverti, pereiti, keistis. Toks juslinis ir simbolinis motyvas visiškai prarandamas prekybos centre esančioje pereinamojoje kino erdvėje, kurioje atsiranda neapibrėžtumas, neturintis nei pradžios – durų pravėrimo, – nei pabaigos – jų uždarymo. Taigi kino patirtis erdvėje nėra nei aiškiai prasidėjusi, nei pasibaigusi.

Peržengus durų slenkstį, žmogų pasitinka fojė – tarpinė stotelė, kur pasikeičia apšvietimas, atmosfera, garsų intensyvumas. Vestibulius, kaip perėjimo zona tarp išorinio ir vidinio pasaulio, gali būti analizuojama kaip dialektinė įtampos vieta, kur susitinka dvi skirtingos erdvės. Remiantis Norberg-Schulzo mintimi, slenkstis tarp vidaus ir išorės atriboja erdves, kartu sujungdamas ir išryškindamas kiekvienos

29 Bachelard, G. Svajonių džiaugsmas. *Erdvės poetika*. Vilnius: Vaga, 1993, p. 480.

30 Pallasmaa, J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2012, p. 62.

31 Bachelard, G. Svajonių džiaugsmas. *Erdvės poetika*. Vilnius: Vaga, 1993, p. 497.

jų savitumą³². Šiuo požiūriu, vestibulis virsta jungiamąja grandimi, surišiančia du pasaulius – miesto viešumą bei kino salės vidinę tamsą. Palaipsniui patiriama erdvinė ir juslinė transformacija. Tai nėra vien tik funkcinis perėjimas – tai erdvė, kurioje prasideda nauja būties būseną, pasirošimas būsimam kino patyrimui. „Romuvoje“ fojė – pirmoji priimanti kino teatro erdvė. Čia interjeras pradeda aktyviai veikti pojūčius: jis kviečia, sužadina vaizduotę ir formuoja kinematografinį lūkestį. Skirtingai garsą atspindinčios medžiagos – grindys, sienos, lubos – kuria dar išsamesnį jutiminį peizažą. Šviesa, krintanti per langus, formuoja atmosferą, istorijos patina pasidengę baldai kalba apie praeitį, o žmonių šurmuly kuria socialinį lauką. Galiausiai, kino salės durys atsiveria kaip slenkstis į kitą pasaulį.

Pamažu žiūrovas priartėja prie esminės kino patirties šerdies – kino salės. Pati salė primena Bachelardo kiaukuto interpretaciją – uždarą, apsaugančią, į save įtraukiančią erdvę. Kaip teigia filosofas: „Žmogus, gyvūnas, branduolys, – visi suranda pačią didžiausią ramybę kiaukute. Poilsio ir rimties vertybės valdo šiuos vaizdus“³³. Panašiai „Romuvos“ salė, savo išgaubtomis lubomis ir aptakiu tūriu, sukuria jaukų *kiaukutą*, leidžiantį žiūrovui pasinerti į intymią atmosferą, atskirtą nuo išorinių dirgiklių. Į introspekcijos, laikino pabėgimo iš realybės būseną panardinanti salės akustika, prieblanda ir tamsa nukreipia dėmesį link vidinių pojūčių,

išlaisvina vaizduotę, leidžia žiūrovui susikonscentruoti į kinematografinį vyksmą. Tai yra sąmoningai sukurta architektūrinė erdvė, kurioje išnyksta riba tarp realaus ir fiktyvaus pasaulio, o architektūra tampa ne fonu, bet neatsiejama kino patirties dalimi.

Visgi kinematografinė patirtis nesibaila užgesus ekranui. Nors kino teatras nėra gyvenamoji erdvė, ją galima laikyti kino meno (iš)gyvenimų vieta. Bachelardas teigia: „Gyvenamoji erdvė transcenduoja geometrinę erdvę“³⁴. Kitaip tariant, kino salė čia veikia kaip prieglobstis, kur patiriamos istorijos, išliekančios žmogaus sąmonėje. Vis dėlto, jei svarbus ritualinis perėjimas į kino patyrimą, kurį palaipsniui transformuoja kino teatro erdvė, tai ne mažiau aktualus ir emocinio grįžimo iš salės momentas. Kadangi kino patirtis tarsi prilimpa prie žiūrovo, keliauja kartu, pasibaigusio filmo poveikis tęsiasi už salės ribų – mintyse, emocijose, pokalbiuose su kitais. Todėl erdvės, padedančios palaipsniui sugrįžti į kasdienybę, kartu išlaikydamos patirties aidą, yra itin reikšmingos. Jaukios poilsio ar pokalbių zonos – kavinė, rūbinė, vestibulio šurmuly – veikia kaip tarpinė stotelė tarp meninės patirties ir grįžimo į kasdienybę. Jos amortizuoja staigų perėjimą nuo vidinio meno išgyvenimo prie išorinės urbanistinės realybės. Tokiose erdvėse kūnas ir sąmonė lieka paveikti kinematografinės patirties, leidžiant jai pamažu nusistovėti, įgauti refleksyvią formą.

32 Norberg-Schulz, C. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, New York: Rizzoli, 1980, p. 182.

33 Bachelard, G. Svajonių džiaugsmas. *Erdvės poetika*. Vilnius: Vaga, 1993, p. 418.

34 Bachelard, G. Svajonių džiaugsmas. *Erdvės poetika*. Vilnius: Vaga, 1993, p. 357.

Išvados

Diskusija

Kino teatrų analizė šiame straipsnyje perkelta iš objektyvaus, formalaus vertinimo į kūniško buvimo ir erdvėje vykstančios patirties lauką. Požiūris, kad erdvės ir kino meno sąveikos atsiskleidžia per juslinę percepciją, siūlo architektūros nelaikyti indiferentiška patirties sąlyga, kurioje pasyviai egzistuoja vyksmas, nes ji aktyviai formuoja kūnišką, emocinį ir estetinį santykį su kinu. Iškelti žmogaus patirties transformacijos tarpniai implikuoja skirtingas jusliškumo dimensijas ir atsiveria kaip patyriminis kontinuumas, prasidedantis nuo urbanistinio kino teatro vaizdinio ir pereinantis per besikeičiančių erdvių slenksčius iki salės *kiaukuto* tamsos.

Straipsnyje pateikta samprata produktyviai išskleidžia daugiasluoksnę architektūros ir kinematografijos sąveiką. Architektūros įtaka kino patirčiai atsiskleidžia ne per pavienius elementus, bet per konceptualią jų išraišką ir fenomenologinį svorį: šviesa – iškaba, bokštelis; judėjimas – lenktos formos, įtraukimas; pokytis – įėjimas, durys, slenktis. Tokių erdvių kaip „Romuva“ architektūrinės savybės ne tik įkūnija istorinį atminties sluoksnį, bet ir aktualizuoja buvimo pasaulyje būdą, apie kurį kalba fenomenologinė analizė. Tolimesni tyrimai galimi nagrinėjant kitus kultūrinės paskirties pastatus santykyje su juose įkūnytu menu, kur architektūra atsiduria sąveikoje su kūriniu, žmogumi ir pasauliu. Fenomenologinė perspektyva atveria galimybes išplėsti architektūrinį suvokimą anapus formalumo, perorientuoti

nuasmenintą santykį su objektu šiuolaikinės architektūros kontekste.

Verta paminėti, kad straipsnio architektūrinė linija remiasi modernizmo laikotarpio kino teatrų pavyzdžiais. Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad modernizmo stiliškos sąsajos su patyriminiais erdvės aspektais yra nesuderinamos – subjektui indiferentiškas racionalumas ir funkcionalumas paneigia fenomenologines ambicijas. Kaip taikliai pastebi Pallasmaa: „Modernistinis dizainas iš esmės suteikė prieglobstį protui ir akiai, tačiau paliko kūną ir kitus pojūčius, taip pat mūsų atmintį, vaizduotę ir svajones – be namų“³⁵. Vis dėlto, būtina pabrėžti, kad straipsnyje fenomenologinis architektūros nagrinėjimas nėra išvedamas iš formalios vaizdinės analizės, nes modernistinė architektūra, pagal apibrėžimą, prieštarauja tokiai prieigai. Nors stilistinių architektūros aspektų išvengti neįmanoma, kino teatro patirties analizė šioje vietoje grindžiama ne modernizmo, o būtent kino pastatams būdingais elementais. Kita vertus, kino erdvė pradėjo formuotis tik XIX a. pab., plintant įvairiems projekciniais išradimams ir jų demonstravimo vietoms, o globalus simbolinis kino teatro įvaizdis įsitvirtino *Art Deco* stiliškos įtakos³⁶, vėliau patyręs kitų modernistinių srovių poveikį, todėl kino pastatas yra modernizmo epochos kūrinys.

Taigi, fenomenologinė perspektyva leidžia grąžinti dėmesį į kūnišką, jutiminę, poetinę erdvę, kuri naujų kino erdvių kūrimo praktikoje dažnai pamirštama. Kino teatrų stagnacija prekybos centruo-

35 Pallasmaa, J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2012, p. 22.

36 Heathcote, E. *Cinema Builders*. Chichester: Wiley-Academy, 2001, p. 24.

se išlieka aktuali: „Kino aparatas, dabar įrengtas prekybos centrų multiplexuose [...] yra aparatas, kuris veikia panašiai kaip prekybos centro vartojimo erdvė. Prekybos centras nepakeitė kino teatro: jis tapo logišku jo tęsiniu“³⁷. Tai leidžia akcentuoti, kad dabartinė kino erdvė multiplexuose ir megaplexuose³⁸ yra susitelkusi į vartojimą

ir praradusi rituališkumo, perėjimo ir juslinio intensyvumo dimensijas, vedančias architektūros ir kino vienovės link. Vis dėlto akcentuotina, kad patyriminiai kino teatro architektūros aspektai nėra kino filmo kokybės sąlyga. Abejotinos kokybės kino filmas, rodomas fenomenologiškai įkrautoje erdvėje, nevirsta geresniu meno kūriniumi ir *vice versa*.

37 Friedberg, A. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. London: University of California Press, 1993, p. 120.

38 Daugiasaliai kino centrai kartu su lankytojų aptarnavimo industrija.

Literatūros sąrašas

1. Bachelard, G. Svajonių džiaugsmas. *Erdvės poetika*. Vilnius: Vaga, 1993.
2. Dodd, J. *Phenomenology, Architecture and the Built World: Exercises in Philosophical Anthropology*. Leiden: Brill, 2017.
3. Friedberg, A. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. London: University of California Press, 1993.
4. Hale, J. *Merleau-Ponty for Architects*. New York: Routledge, 2017.
5. Heathcote, E. *Cinema Builders*. Chichester: Wiley-Academy, 2001.
6. Heidegger, M. Building, dwelling, thinking. *Poetry, Language, Thought*, New-York: Harper and Row, 1971.
7. Merleau-Ponty, M. *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Vilnius: Baltos lankos, 2018.
8. Merleau-Ponty, M. *The World of Perfection*. New York: Routledge, 2004.
9. Norberg-Schulz, C. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, New York: Rizzoli, 1980.
10. Pallasmaa, J. 1996. The Geometry Of Feeling, A Look at the Phenomenology of Architecture. *Theorizing A New Agenda For Architecture: An Anthology of Architectural Theory*, ed. K. Nesbitt. New York: Princeton Architectural Press, pp. 448–453.
11. Pallasmaa, J. An Architecture of the Seven Senses. *Architecture + Urbanism. Questions of perception: Phenomenology of architecture*. 1994. Vol. July, pp. 27–37.
12. Pallasmaa, J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2012.
13. Psarra, S. *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*. New York: Routledge, 2009.
14. Ravazzoli, E. Cinema-going as Spatially Contextualised Cultural and Social Practice. *Alphaville Journal of Film and Screen Media*. 2016, t. 11, p. 33–44.
15. Relph, E. *Place and Placelessness*. London: Pion Limited, 1976.
16. Seamon, D. *Phenomenological Perspectives on Place, Lifeworlds, and Lived Emplacement: The Selected Writings of David Seamon*. New-York: Routledge, 2023.
17. Shirazi, M. R. *Towards an Articulated Phenomenological Interpretation of Architecture*. London: Routledge, 2014.