

**KINAS IR MIESTAS: KINEMATOGRAFAS
TARPUKARIO VILNIUJE / CINEMA AND THE CITY:
CINEMAS IN INTERWAR VILNIUS**

Anna Mikonis-Railienė

3

**KINO REPERTUARO POLITIKA SOVIETMEČIU /
THE POLITICS OF THE CINEMA REPERTOIRE
IN THE SOVIET ERA**

Lina Kaminskaitė-Jančorienė

11

**KINO TEATRO PASTATAS SOVIETINĖJE
LIETUVOJE: ARCHITEKTŪRA, SKIRTA SUVOKTI GREITAI /
THE CINEMA BUILDING IN SOVIET LITHUANIA:
ARCHITECTURE DESIGNED FOR QUICK GRASP**

Vaidas Petrulis

17

**KINO SALĖ KINO SALĖJE /
A CINEMA HALL IN A CINEMA HALL**

Natalija Arlauskaitė

27

**ŽIŪROVO SITUACIJA SOVIETMEČIU:
STRUKTŪRINĖ KONTROLĖ, TYLIOJI REZISTENCIJA
IR DIDĖJANTIS REIKLUMAS TURINIUI / THE SITUATION
OF THE VIEWER IN THE SOVIET ERA: STRUCTURAL
CONTROL, QUIET RESISTANCE AND GROWING
EXPECTATIONS OF CONTENT**

Renata Šukaitytė

33

KINAS IR MIESTAS: KINEMATOGRAFAS TARPUKARIO VILNIUJE / CINEMA AND THE CITY: CINEMAS IN INTERWAR VILNIUS

ANNA MIKONIS-RAILIENĖ

XIX a. pab. didžiųjų miestų kultūrinis gyvenimas suteikė galimybę įvairių socialinių grupių integracijai. Industrializacijos, urbanizacijos, masinės kultūros procesai, amžių sandūroje pasiekę ir Vilnių, skatino kino vystymąsi. Tokia situacija kino fenomenui suteikė netikėtą pagreitį. „Augti Vilniuje – reiškė gyventi XX amžiuje tikrai dėl kino“¹, – prisiminė Czesławas Miłoszas. Statistiniai duomenys teigia, kad tarpukario Vilniuje veikusių 12 kino teatrų kasmet aplankydavo daugiau kaip 2 mln. žiūrovų, o tai reiškė, kad statistinis vilnietis per metus kine pabuvodavo 11,7 karto. Kokiuose kino teatruose laisvalaikį leisdavo miesto gyventojai ir kokias emocijas jie išgyvendavo?

Pasibaigus Pirmajam pasauliniam karui, beveik 120 tūkst. gyventojų turinčiame Vilniuje veikė 6 stacionarūs kino teatrai. Būtent jie ir buvo pats tvirčiausias būsimos kino gyvenimo raidos mieste pagrindas. Visi jie lengviau ar sunkiau ištvėrė karo metus. Vis dar geriausias buvo 1915 m. J. Pogorzelskio įsteigtas privatus 1 500 vietų kino teatras „Helios“ (Vilniaus g. 22). Jo konkurentas – R. Sztremerio „Kinematografinis teatras“, kartais vadinamas „Šeimyniniu“ arba „Šeimos teatru“, – veikė miesto centre, Didžiojoje gatvėje 74.

In the late 19th century, cultural life in the big cities provided a possibility for the integration of different social groups. The processes of industrialisation, urbanisation and mass culture, which reached Vilnius at the turn of the 20th century, stimulated the development of cinema. This situation gave unexpected momentum to the phenomenon of the cinema in the city. 'Growing up in Vilnius meant living in the 20th century thanks to cinema alone,'¹ Czesław Miłosz recalled. The statistics show that more than two million people per year visited the 12 cinemas in interwar Vilnius, which meant that the average resident went to the movies 11.7 times a year. In which cinemas did the people of Vilnius spend their free time, and what emotions did they experience there?

After the end of the First World War, there were six permanent cinemas in Vilnius, which had almost 120,000 residents at the time. They were the main foundation for the further development of cinemas in the city. All of them had survived the war more or less successfully. The 1,500-seat Helios cinema (22 Vilniaus St), opened in 1915 by J. Pogorzelski, was still the best. Its close competitor, R. Sztremer's Cine-

¹ Miłosz Cz., *Zaczynając od moich ulic, Paryż*, 1985, p. 41.

¹ Miłosz C., *Zaczynając od moich ulic, Paris*, 1985, p. 41.

Vykstant karui neužsidarė ir mažesni kino teatrai: 1911 m. rusų V. Drobcunovo įsteigtas „Miniatiur“ ir „Lux“ (Šv. Jurgio pr. 11, dab. Gedimino pr.) bei „grand-kino“ vadinamas „Eden“ (Didžioji g. 66).

Tačiau netrukus miesto žemėlapyje ima atsirasti nauji kino teatrai. 1920 m. duris atvėrė „pagal naujus kinematografijos ir technikos meno patobulinimus“² įrengtas pirmos klasės meninis kinematografas „Polonia“ (Mickevičiaus g. 22, dab. Vilniaus mažoji teatro salė), kurio direktoriai buvo G. Slepianas ir G. Feigenbergas. Pasižymintis „rafinuotai įrengta estrada, naujusia ventilacija ir erdvia žiūrovų sale“³ bei galimybė jame susitikti „visam Vilniui“⁴, konkuruojantis su „Helios“ ir įsikūręs vienoje geriausių miesto vietų šalia Štralis cukrainės, kino teatras buvo nuolat atnaujinamas ir remontuojamas. Jis sėkmingai gyvavo iki pat ketvirtą dešimtmečio vidurio.

1922 m. spalio 22 d. Slepianas ir Feigenbergas atidarė „Piccadilly“ (Didžioji g. 72). To meto spauda entuziastingai pranešė: „Nepagailėjus pasakiškų lėšų, padaryta viskas, kas tik įmanoma, kad sekant geriausių europietiško kino teatrų pavyzdžiu (ir meniniu, ir technikos požiūriu) būtų sukurtas iki šiol nebūtas dalykas. Ypač daug dėmesio skirta patogumui, nuolatinei gryno oro apykaitai ir maloniam apšvietimui *a giorno*“⁵.

Dešimtoji mūza Vilniuje reikalavo pasiturinčių žmonių paramos, nes kino mokestis miesto magistratui buvo pakankamai didelis. Taigi galima pasakyti, kad kino pramonė Vilniuje priklausė turtingiems žydams ir rusams. Tai buvo broliai Pimanovai, „važinėję automobiliais, visada su frakais sėdėję Žaliajame ir Raudonajame Štralyje“⁶. Jie ketvirtame dešimtmetyje turėjo kino mokyklą ir vadovavo keletui kino teatrų.

Vilniaus pirklių žydų Slepiano ir Feigenbergo duetas trečiame dešimtmetyje valdė keturis kino teatrus – juose, pasak reklamų, rodė žiūrovų poreikius ir skonį atitinkančius filmus. „Piccadilly“ siūlė „įdomius inteligentų pomėgius atitinkančius vaizdus“, R. Sztre-

matographic Theatre, occasionally referred to as the ‘Family Theatre’, was located in the city centre at 74 Didžioji St.

Smaller cinemas also remained open through the war years: the Miniatiur, opened in 1911 by the Russian V. Drobcunov, the Lux (11 Šv. Jurgio Ave, presently Gedimino Ave), and the Eden (66 Didžioji St), also called a ‘grand-kino’.

However, new cinemas soon began to spring up on the map of the city. The year 1920 saw the opening of the Polonia (22 Mickievičiaus St, now the Vilnius Small Theatre), a first class art cinema, equipped ‘according to recent developments in cinematography and the art of technology’,² managed by G. Slepian and G. Feigenberg. Boasting an ‘exquisitely decorated stage, the latest ventilation system and a spacious auditorium’,³ as well as providing an opportunity for ‘all of Vilnius’⁴ to meet inside, this competitor of the Helios, located in one of the city’s best locations near the Štralis confectionery, was constantly being renovated and upgraded. It remained in operation until the mid-1930s.

On 22 October 1922, Slepian and Feigenberg opened the Piccadilly (72 Didžioji St). The press proclaimed enthusiastically: ‘With no shortage of spectacular investment, everything possible has been done to create a hitherto unseen venue, comparable to the best European cinema theatres (both in artistic and technical respects). Particular attention has been paid to convenience, the constant circulation of fresh air, and pleasant *a giorno* illumination.’⁵

The tenth muse was in need of support from affluent people in Vilnius, because the tax on cinemas levied by the magistrate was quite high. Hence, one could say that the cinema industry in Vilnius was owned by rich Jews and Russians. They included the Pimanov brothers, who ‘drove automobiles and always sat in the Green and Red Štralis wearing tailcoats’.⁶ In the 1930s they owned a film school, and ran several cinemas.

2 Kino „Polonia“ anonsas, *Gazeta Krajowa*, nr. 76, 1920 12 01, p. 1.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 Kino teatro „Piccadilly“ anonsas, *Gazeta Krajowa*, nr. 238, 1921 10 22, p. 1.

6 A. Mikonis-Railienė pokalbis su Janina Gieczewska, pavasaris, 2010.

2 An announcement for the Polonia cinema, *Gazeta Krajowa*, No. 76, 1 December 1920, p. 1.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 An announcement for the Piccadilly cinema, *Gazeta Krajowa*, No. 238, 22 October 1921, p. 1.

6 From a conversation between A. Mikonis-Railienė and Janina Gieczewska, in the spring of 2010.



1920 m. vokiško filmo „Madame Récamier ir Napoleonas“ (rež. Joseph Delmont) afiša. Lietuvos Mokslų Akademijos Vrublevskių biblioteka, Retų spaudinių skyrius, smulki spauda, 142/3 / The poster of the 1920 German movie “Madame Récamier and Napoleon” (directed by Joseph Delmont). The Vrublevsky Library of the Lithuanian Academy of Sciences, Department of Rare Printed Materials.



1928 metų amerikietiško filmo „Žmogus, kuris juokėsi“ (rež. Paulo Leni) afiša. Lietuvos Mokslų Akademijos Vrublevskių biblioteka, Retų spaudinių skyrius, smulki spauda, 143 / The poster of the 1928 American movie “The Man Who Laughs” (directed by Paulo Leni). The Vrublevsky Library of the Lithuanian Academy of Sciences, Department of Rare Printed Materials.

rodymą lydėjo vietinių čigonų romansai ir šokiai. Kino teatre „Iluzja“ žiūrovai turėjo progą pamatyti Petrapičio (dab. Sankt Peterburgas) teatrų artistų bei baleto šokėjų Margo Armandi ir Gretti Clorans, fakyrių ir magų pasirodymus.

Kai kurie kino teatrai prieš seansą rodydavo pramoginius spektaklius arba organizuodavo savarankiškus pasirodymus. Pavyzdžiui, „Eden“ direkcija vasarą savo sceną užleisdavo Vilniaus teatro artistams.

Pokario metais Vilniaus kino teatrai sulaukė milžiniško populiarumo ir susidomėjimo. Kartais norint pažinti kinematografijos žavesį reikėdavo nemenkų pastangų. Kino teatre pamatytos „Halkos“ įspūdingais dalijosi vienas žiūrovas: „Patekau į balkoną. Ten buvo grūstis, nepakeliamai tvanku. Po pusantros valandos durys atsidarė. Visi puolė prie jų. Išėjau su mėlynėmis ant šonų, trys palto sagos buvo išplėštos „su mėsa“, ką jau kalbėti apie suplėšytą kišenę.“⁹

1925-ųjų pradžioje Vilniuje veikė 9 stacionarūs kino teatrai (iš viso juose buvo 3 050 vietų), 1930 m. – jau 12. Beveik visi jie buvo privačiose rankose, filmai nuomoti iš Varšuvos platinimo bendrovių.

Kinas tarpukario Vilniuje buvo svarbus miesto gyvenimo elementas. Nemažas kino teatrų skaičius, jų gyva ir gausi diskusija bei kritika spaudoje leidžia daryti išvadą, kad Vilnius tapo svarbiu ir dinamišku miestu klestėti kinui ir plėtotis jo pramogai.

Kinas Vilniaus miesto barokiniam veidui suteikė modernios kultūros bruožų.

256 were intended for Christian schools, and 40 for Jewish schools.⁸

It should be emphasised that in the interwar period cabaret shows and plays were also shown in cinemas, in addition to film screenings. The Miniatur cinema offered ‘relevant verses’ by the Crimean singers Valery Almazov and Sergei Shpakovsky, in the Polish, Russian and often Belarusian languages. In the Lux, film screenings were accompanied by local Roma, singing romances and dancing. In the Iluzja, viewers had a chance to see performances by actors from theatres in Petrograd (now St Petersburg), the ballet dancers Margo Armandi and Gretti Clorans, fakirs and magicians.

Some cinemas showed entertaining stage plays before screenings, or hosted autonomous stage productions. For instance, the management of the Eden made its stage available to Vilnius theatre troupes in the summertime.

In the postwar years, Vilnius cinemas enjoyed immense success and popularity. At times it took a considerable effort to experience the charm of cinema. One viewer shared his experience of watching *Halka* in a cinema: ‘I got up to the balcony: it was all crowded and stuffy. After an hour and a half, the doors opened. Everyone rushed for them. I got out with bruised sides, and three of my coat buttons were ripped off, not to mention a torn pocket.’⁹

At the beginning of 1925, there were nine permanent cinemas in Vilnius (with a total of 3,050 seats), and in 1930 there were 12. Almost all were privately owned, and the films were rented from Warsaw-based distribution companies.

Cinema was an important part of life in interwar Vilnius. The attendance figures and abundant lively debates and criticism in the press, as well as the sizeable number of cinemas, suggest that Vilnius as a city was important and dynamic enough for cinema to flourish and develop. Cinema complemented the city’s Baroque face with traits of modern culture.

⁸ *Rocznik Statystyczny miasta Wilna*, Vilnius, 1932, p. 180.

⁹ Mik., ‘O “porządkach” w kinie Miejskim’, *Słowo*, No. 46, 25 February 1930, p. 3.



Miesto kino teatras, 1933-1936 m. turėjęs pavadinimą „Rewja“ / The city cinema, which was called Rewja in 1933-1936. Narodowe Archiwum Cyfrowe, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji.

⁹ Mik., ‘O “porządkach” w kinie Miejskim’, *Słowo*, nr. 46, 1930 02 25, p. 3.

KINO REPERTUARO POLITIKA SOVIETMEČIU / THE POLITICS OF THE CINEMA REPERTOIRE IN THE SOVIET ERA

LINA KAMINSKAITĖ-JANČORIENĖ

Kino kritikas Saulius Macaitis, paklaustas, kokius filmus rodė jo vaikystėje, atsakė: „[vairiausiai trofėjinius. Filmai vogti, iškarpyti, permontuoti, bet vis tiek tai buvo puiku: „Tarzanas“, „Tigras Akbaras“, „Valkata“.¹ Iš pirmo žvilgsnio atrodytų, kas gi čia stebėtino – Macaičio atmintin įsirežė tie filmai, kurie, nepriklausomai nuo laikmečio ir kontekstų, galėjo panardinti į neįtikėtinus nuotykius, pralinksinti komiškomis situacijomis ar sugraudinti dėl bendraamžių vargų – kitaip tariant, kūriniai, atliepę nutrūktgalvio devynmečio lūkesčius. Vis tik jei atsitrauksime nuo ekranuose vaizduojamos realybės ir pažvelgsime į kino kritiko vaikystės laikmetį, suprasime, kad šis mažai kuo galėjo džiuginti – pokaris, gūdūs stalinizmo metai (betvarakė, represijos, partizaninis karas). Kino filmų repertuarą palaiapsniui pildo filmai, propaguojantys naujos valdžios vertybes: skatinantys lojalumą valdžiai, demaskuojantys vidinius ir išorinius priešus, liudijantys apie kare išgyventus Raudonosios armijos vargus. Kino ekranus ilgiems penkiems dešimtmečiams užvaldė sovietinė kino produkcija.

Ką ir kur rodyti, apspręsdavo Vyriausioji kino filmų nuomojimo kontora (žinoma, prižiūrima ideologiniu grynumu besirūpinusių SSKP CK skyrių). Jos

When the film critic Saulius Macaitis was asked what films were screened in the cinemas in his childhood, he answered: 'All kinds of trophy films. The films were stolen, cut, reedited, but it was still wonderful: *Tarzan*, *The Tiger Akbar*, *The Tramp*.¹ This is not surprising: Macaitis recalled the films which, regardless of the period or the context, could immerse the viewer in incredible adventures, provide excitement with comic situations, or melt the heart with the woes of fictional characters; in other words, films which matched the expectations of a nine-year-old. Still, if we step back from the reality depicted on the screen, and look at the times of the film critic's childhood, we will realise that they were hardly joyful: the gloomy Stalinist postwar years (chaos, repression, the guerilla war). The film repertoire was gradually filled with movies which promoted the new regime's values, and loyalty to the authorities. They denounced internal and external enemies, and demonstrated the hardships experienced by the Red Army during the war. Soviet cinematic output took over the cinema screens for five long decades.

Supervised by a department of the Soviet Union's Communist Party Central Committee respon-

¹ „Fabrikėlis be iliuzijų“, *Literatūra ir menas*, 1990 07 28.

¹ 'Fabrikėlis be iliuzijų', *Literatūra ir menas*, 28 July 1990.

padaliniui – Respublikinei kino filmų nuomojimo kon-torai, atsakingai už kino repertuaro politikos vykdy-mą Lietuvoje, – belikdavo filmus klusniai paskirstyti po rodymo vietas. Šios (dar vadintos taškais) buvo penkių tipų, jų tipologija priklausė nuo filmų rodymo technikos kokybės, teikiamų paslaugų, siūlomų pra-mogų bei salės dydžio. Hierarchijos viršūnėje atsidū-rė miestų kino teatrai (kaip patys didžiausi ir repre-zentatyviausi), o žemiausiai – kilnojamasis kinas. Kuo žemesnės kategorijos rodymo taškas, tuo vėliau jame rodomas naujas kūrinys. Greičiausiai filmai pasiekda-vo didžiųjų miestų kino teatrus, paskui jie keliauda-vo į mažesnius miestus, o vėliau jau buvo vežiojami ir demonstruojami apskrityse (rajonuose) bei pavie-nėse kaimo gyvenvietėse. Todėl mieste bilietai buvo brangiausi, o periferijoje – pigiausi. Įkainiai priklausė ir nuo žiūrovų eilių išsidėstymo (patogiausios vietos – brangiausios, tolimiausios – pigiausios).

Nors kino ekranuose dominavo sovietiniai fil-mai, tačiau jie nebuvo vieninteliai. Kokius filmus rodys miestų kino teatruose ar kilnojamu kinu pasiekiamo-se atokiose vietovėse (kaimuose), nulemdavo ne tik ideologiniai, politiniai, bet ir ekonominiai aspektai. Ki-nas sovietams buvo svarbus ir dėl manipuliacinių, in-doktrinacinių savybių, ir todėl, kad tuo metu tai buvo vienintelė meno, informacinė raiška, galėjusi atsipirkti bei duoti pelno. Pastarasis aspektas buvo ypač aktu-alus pokariu, kuomet SSRS išgyveno finansinio nepri-tekliaus laikus, o sovietinė kino industrija – gilią krizę (vadinamą „filmastygį“). Dar ketvirtame dešimtmetyje nuo užsienio kino produkcijos „iškuoptas“ sovietinis kino filmų repertuaras² pokariu tapo kiauras – suma-žėjus sovietinės kino gamybos apimtims nebeliko ką naujo parodyti, todėl susidariusias spragas imta kam-šyti Antrojo pasaulinio karo metu iš užimtų teritorijų pavogta produkcija. Įprastai tai buvo žanriniai filmai (nuotykių, melodramos, miuziklai), kurių rodymu ti-kėtasi padidinti ženkliai sumenkusį kino teatrų lanko-mumą (taip pat – ir pajamas). Tačiau kinematografiniai „trofėjai“, kuriuos Macaitis atsiminė, ekranuose suko-si neilgai (nuo 1947 iki 1949 m.). Užsienio kino pro-dukcija į sovietinius kino repertuarus sugrįžta Nikitos Chruščiovo valdymo metais.

sible for ideological purity, the Supreme Film Distri-bution Bureau decided what to screen, and where. A subdivision, the Republican Film Distribution Bu-reau, which was responsible for politics in the cinema repertoire in Lithuania, could only obediently distrib-ute the films to locations for screening (also called ‘spots’). There were five types, depending on the quality of the projection equipment, the services and entertainment provided, and the size of the hall. Cin-emas (as the largest and most formal venues) were at the top of the hierarchy, and mobile cinemas were at the bottom. The lower the category of screening spot, the later a new film would reach it. Films reached the cinemas in the big cities first, then the smaller towns, and then they appeared in the regions (rayons) and individual rural settlements. For this reason, tickets were most expensive in the cities, and cheapest in the countryside. The price of a seat also depended on the row (the most expensive tickets were for the most comfortable seats, and the cheapest were the furthest from the screen).

Although Soviet films dominated, they were not the only ones shown. Economic, ideological and political questions determined which films were shown in cinemas in cities and in remote countryside locations. Cinema was important to the Soviets, both because of its potential for manipulation and indoctrination, and because it was the only artistic and in-formative form of expression that could be profitable at that time. This aspect was particularly relevant in the postwar years, when the USSR experienced finan-cial problems, and the Soviet film industry went into a deep crisis (the ‘film shortage’). The Soviet cinema repertoire, which had been purged of foreign films in the 1930s,² was full of holes after the war: as pro-duction dwindled, there was nothing new to show, so the gaps were filled with films stolen during the Sec-ond World War from occupied territories. They were usually genre movies (adventure, melodramas, musi-cals), which were expected to boost the low cinema attendance (and income). But the cinematic ‘trophies’ that Macaitis mentions were just shown for a short time (between 1947 and 1949). Foreign films only re-turned during the rule of Nikita Khrushchev.

Sovietų Lietuvoje kino repertuaro laisvėjimas juntamas gausėjant festivalių, tiksliau, retrospekty-vų, skirtų socialistinio bloko šalims: rodomi Lenkijos, Vengrijos, Čekoslovakijos, VDR filmai. Pasirodo ir kitų komunistų partijos įtakos zonoje esančių šalių – Ita-lijos, Prancūzijos, Pietų Amerikos žemyno, Indijos ir t. t. – produkcija, įprastai pasiekdavusi tik Vilniaus di-džiausius kino teatrus („Pergalės“, „Maskvos“, „Spalio“, „Pionieriaus“), kartkartėmis – Kauno. Štai 1954 m. Vil-niuje „Pergalės“ kino teatre rodyti naujaisi italų neo-realizmo kūriniai: „Dviračių vagis“, „Roma, 11 val.“ ir kt. Visuomenė matė režisierių, kurių laikysena socializmo atžvilgiu nelėlė abejonių, sukurtus arba valdančiųjų skonį atitinkančius filmus³. Tiesa, kino teatruose nero-dytus filmus visuomenės išrinktieji galėjo pamatyti už-darose (fondinių filmų⁴) peržiūrose, kurias organizavo SSRS kinematografijos darbuotojų sąjunga.

Nepasitikėjimas vakarietiška kino produkcija išaugo po 1963 m., kai SSRS valdančiojo elito gre-tose buvo vis labiau juntamos antimodernistinės nuotaikos. Sustiprėjęs „buržuazinių“, „kapitalistinių“ ir „formalistinių“ kūrinių draudimas apmažta sep-tinto dešimtmečio antroje pusėje – kino teatruose ima suktis tuo metu svarbiausių režisierių (Ingmaro Bergmano, Federico Fellini, Andrzejus Wajdos ir kt.) darbai. Žinoma, rodyta ne tik autorinė, bet ir žanrinė produkcija. Pastarosios gausinimas vėlgi buvo susi-jęs su ekonominiais lūkesčiais. Nors šįkart sovietinės kino produkcijos ir netrūko, tačiau jos demonstravi-mas buvo nuostolingas. Aštuntame dešimtmetyje naudojimas užsienio kino produkcijos teikiama fi-nansine nauda SSRS pasiekė didžiausią mastą ir kino filmų platinimo sistemoje gavo konkrečias apibrėžtis: oficialioje apologetikoje – „kasinio“ kino (taip vadinti daugiausiai žiūrovų ir pinigų surinkę filmai), neofici-

The liberalisation of the cinema repertoire was felt in Soviet Lithuania when the number of festivals increased, or rather retrospectives dedicated to coun-tries of the Socialist Bloc, as they featured films from Poland, Hungary, Czechoslovakia and the GDR. Films from other countries where communists also had considerable influence, such as Italy, France, South America and India, also reached Lithuania, albeit usually only in the main cinemas in Vilnius (the Per-galė, Spalis and Pionierius) and occasionally Kaunas. For instance, the latest Italian neo-realist films were screened in the Pergalė cinema in Vilnius in 1954, including *Bicycle Thieves* and *Rome 11:00*. The pu-blic saw films which reflected the tastes of those who were in power, or which were made by trusted direc-tors.³ True, the select few could watch films which did not get into the cinemas at private views of films from special collections,⁴ organised by the USSR’s Union of Cinematographers.

The distrust of Western cinematic output grew after 1963, when anti-modernist attitudes increased among the USSR’s ruling elite. The strict prohibition on ‘bourgeois’, ‘capitalist’ and ‘formalist’ works slack-ened in the second half of the 1960s, as cinemas began to show films by prominent directors of the time (Ingmar Bergman, Federico Fellini and Andrzej Wajda). Naturally, they showed not only auteur mov-ies but also genre ones. Although Soviet cinemat-ic production was high enough during this period, screenings were unprofitable. In the 1970s, the prac-tice of taking advantage of the financial benefits of screening foreign-made films reached its peak, and acquired actual definitions in the film distribution sys-tem: the films which attracted the largest numbers of viewers and generated the highest revenues were referred to as ‘cashbox’ cinema officially, and as the

2 Demonstruoti užsienio kino produkciją SSRS uždrausta 1937 m. Максименков Л., „Введение“, *Кремлевский кинотеатр. 1928-1953: Документы*, Российская политическая энциклопедия, 2005, p. 41.

2 The screening of foreign movies was banned in 1937. Максименков Л., ‘Введение’, *Кремлевский кинотеатр. 1928-1953: Документы*, Российская политическая энциклопедия, 2005, p. 41.

3 Sušlubavus režisierių „vertybinei“ orientacijai komunizmo atžvilgiu, filmai iš karto buvo pašalinti iš ekranų. *Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст*, sud. Liubov Arkus, t. 4, Санкт-Петербург, 2002, p. 77-78.

4 Filmų, demonstruotų tarptautiniame Moksvo festivalyje, pavogtos kopijos.

3 When the directors’ ideological orientation was seen as com-promised, their films were instantly banned from the screens. *Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст*, ed. Liubov Arkus, Vol. 4, St Petersburg, 2002, pp. 77-78.

4 Stolen copies of films screened at the Moscow International Film Festival.

alioje – Bardot technikos⁵. Žinoma, užsienio produkcijos pasiūla buvo ribota: rodytos indų, meksikiečių, arabų melodramos, prancūzų komedijos ir socialistinio bloko šalių žanrinės „kalkės“. Kitų šalių filmų SSRS paprasčiausiai nepajėgė nusipirkti.

Tačiau šių priemonių nepakako. Sovietų Sąjungoje kino teatrų lankomumas, 1967–1975 m. pasiekęs savo viršūnę, aštunto dešimtmečio antroje pusėje ima mažėti. Panaši situacija buvo ir šalyse už geležinės uždangos. Sovietinio lauko ypatybė – nykus repertuaras, kuriame vis didesnę dalį užėmė neįdomūs, nuobodūs, inertškai sovietinę tikrovę falsifikavę filmai. Kino teatrų lankomumą sparčiai mažino ir televizija. Dėl kino repertuaro planavimo spragų naujausius filmus SSRS žmonės pamatydavo ne kino, o televizijos ekranuose.

Devintame dešimtmetyje Sovietų Sąjungos kino industrijai išgyvenant dar vieną krizę, ją gilino ir išaugęs videotechnikos populiarumas. Rinkoje vaizdajuostės (užsienio kino ir televizijos produkcijos įrašai) pradėjo plisti nevaldomu greičiu – klestėjo nelegalios grupinės peržiūros. Tai buvo lemiamas smūgis, pakirtęs valdžios kontroliuotą kino rodymo rinką. Griūnant SSRS palaiptam tuštėjantys kino teatrai jau nebeįėjė atsigausti.

‘Bardot’ technique unofficially.⁵ Of course, the supply of foreign films was limited, and consisted mostly of Indian, Mexican and Arab melodramas, French comedies, and genre ‘copies’ from Socialist Bloc countries. The USSR was simply not financially able to buy films made in other countries.

Still, these measures were not enough. Cinema attendance in the Soviet Union, which had reached a peak in 1975, began to dwindle in the second half of the 1970s. The situation in other countries behind the Iron Curtain was similar. One distinct trait of the Soviet output was its mediocre repertoire, in which dull, boring films, which falsified the Soviet reality, had an increasingly large share. Television also rapidly reduced cinema attendance. Due to faults in the planning of the cinema repertoire, the people of the USSR watched the latest movies on the television screen rather than in the cinema.

In the 1980s, the crisis in the Soviet film industry was added to by the growing popularity of video equipment. Video tapes (recordings of foreign films and television output) began to proliferate on the market at an uncontrollable speed, and illegal collective viewings flourished. This was the ultimate blow to the state-controlled market for film screenings. With the collapse of the USSR under way, cinemas failed to recover.

5 Pasak SSRS Kinematografijos komiteto pirmininko pavaduotojo Boriso Pavlenko, šioji buvo suvokta taip: „Norėdami suvesti galus, mes „kviesdavome Brigitte Bardot“, kaip anuomet sakydavome. Tai normalus prodiuserinis požiūris. Nesvarbu, iš kur aš gaunu pinigų – svarbiausia padengti išlaidas ir sugeneruoti kreditą kitiems metams. Kartais Valstybinio banko viršininkas paskambindavo ir sakydavo: „Klausyk, nupirk kokią „Yesenia“ ar kažką panašaus. Sąskaita tuščia.“ Ir mes pirkdavome indų melodramas, tiražuodavome, paleisdavome į kino ekranus ir užpildydavome biudžetą.“ Cituota iš: Roth-Ey K., *Moscow Prime Time. How the Soviet Union Built the Media Empire That Lost the Cultural Cold War*, London, 2011, p. 46.

5 According to Boris Pavlenko, the vice chairman of the USSR State Committee for Cinematography, it was understood in the following way: ‘In order to make ends meet, we “invited Brigitte Bardot”, as we used to say. This is a normal approach for producers. It is not important where I get the money, the main thing is to pay off my debts and obtain credit for the following year. Sometimes, the head of Gosbank would call Yermash and say: “Listen, buy some Yesenia or other, my accounts are empty.” So we bought Indian melodramas, tossed them in to the cinemas in many copies, and filled up the budget.’ Cited from: Roth-Ey K., *Moscow Prime Time. How the Soviet Union Built the Media Empire That Lost the Cultural Cold War*, London, 2011, p. 46.



Kino teatras „Vaidila“ Klaipėdoje. Nuotr. autorius ir data nežinomi. Iš asmeninio G. Tiškaus archyvo / The Vaidila cinema in Klaipėda. Photographer and date unknown. From G. Tiškus' private papers

KINO TEATRO PASTATAS SOVIETINĖJE LIETUVOJE: ARCHITEKTŪRA, SKIRTA SUVOKTI GREITAI / THE CINEMA BUILDING IN SOVIET LITHUANIA: ARCHITECTURE DESIGNED FOR QUICK GRASP

VAIDAS PETRULIS

Teiginys, kad „kinas - tai masiškiausia priemonė bendrauti su plačiomis gyventojų masėmis“¹ sovietmečiu buvo tapęs kone aksioma. Apie masinį kino pobūdį bylojo ir statistiniai duomenys. 1987 m., savotiškai apibendrinant sovietinės Lietuvos kino raidą, leidinyje *Tarybų Lietuvos kultūra* rašoma: „Respublikoje veikia 1,5 tūkstančio kino įrenginių (per 45 metus jų skaičius išaugo 22 kartus, kaime - apie 46 kartus). Vien per vienuoliktąjį penkmetį vietų skaičius kino salėse padidėjo 17 tūkst., ir dabar vienu metu filmus gali žiūrėti 240 tūkst. žmonių. [...] 1985 m. vienas žmogus vidutiniškai kino salėje lankėsi 14 kartų (kaime - 12 kartų).“² Statybos srityje universaliu kokybės matu tapo naudingojo ploto metrai, augantis žmonių, gaunančių vieną ir kitą paslaugą, skaičius, kino teatrų, masinių bibliotekų, klubinių įstaigų bei kitų

The statement that ‘cinema is the most expedient means of communicating with the wide masses of citizens’¹ practically became an axiom in Soviet times. The statistics also testify to the mass nature of cinema. In 1987, the periodical ‘Soviet Lithuanian Culture’ (*Tarybų Lietuvos kultūra*) presented a summary of the development of Soviet Lithuanian cinema: ‘One and a half thousand film screening equipment sets are functioning in the Republic (over 45 years, their number has increased by 22 times, and by about 46 times in the countryside). During the period of the 11th five-year plan alone, the number of seats in cinema halls increased by 17,000, and currently 240,000 people can watch movies simultaneously [...] In 1985 the average citizen visited a cinema 14 times (12 times in the countryside).’² In the construction sphere,

1 Lietuvos kino mėgėjų draugijos Šiaulių skyriaus 1984-1985 m. darbo ataskaita, 1985, <http://www.siauliuifilm.lt/siauliuifilm/imaes/pdf/84-85metai.pdf>.

2 *Tarybų Lietuvos kultūra: trumpas statistikos rinkinys*, sud. I. Meškauskienė, Vilnius: Mintis, 1987, p. 4.

1 ‘1984-1985 Activity Report of the Šiauliai Branch of the Lithuanian Society of Amateur Filmmakers’, 1985, <http://www.siauliuifilm.lt/siauliuifilm/imaes/pdf/84-85metai.pdf>.

2 *Tarybų Lietuvos kultūra: trumpas statistikos rinkinys*, ed. I. Meškauskienė, Vilnius: Mintis, 1987, p. 4.

visuomeninio aptarnavimo formų „šuoilis“ lyginant su „buržuazine Lietuva“.

Architektūriniu požiūriu kino teatrai turėjo prisitaikyti prie bendrųjų kultūrinių tendencijų. Pirmasis pokario dešimtmetis neabejotinai sietinas su puošnia socialistinio realizmo architektūra. Kino teatras „Pergalė“ Vilniuje – ryškiausias šios stilstikos atvejis Lietuvoje. Netgi faktas, kad tai buvo adaptuotas tipinis projektas, nesumenkino statinio simbolinės reikšmės. Funkcinio tipo istorijoje minėtinas ir pavyzdys, bylojantis apie stalinistinio laikmečio standartizaciją – kartotinis projektas, šeštame dešimtmetyje iškilęs įvairiose Lietuvos vietovėse: „Aurora“ Klaipėdoje, „Taika“ Kaune, „Draugystė“ Ukmergėje, „Draugystė“ Naujojoje Vilnioje bei kiek modifikuota versija – „Tėvynė“ Vilniuje. Laikmečiui būdingas ideologinis dekoras reiškėsi ne tik architektūrinėmis priemonėmis, tačiau ir laikiniais puošybos elementais. Štai kino teatras „Spalis“ Vilniuje 1949 m. Lietuvos TSR kinematografijos ministerijos įpareigojamas pasipuošti iš „Dailės“ kombinato nupirktais „39 metrais audeklo ir bronziniu draugo Stalino biustu“³.

Septinto dešimtmečio pradžioje susiklostė sąlygos esmingam kino teatrų architektūros atnaujinimui. Tuo metu architektūrinės kalbos modernėjimą veikė ne tik pompastiškų socrealizmo formų atsisakymas, tačiau ir nauja technologija – plačiaformatis kinas, kuris Sovietų Sąjungoje pradėtas diegti 1959 m.⁴. Visų septinto dešimtmečio visuomeninių objektų statyba Sovietų Sąjungoje pakluso tipinio, kartotinio projektavimo reikalavimams. Tad ir pirmieji modernios dvasios, plačiam ekranui pritaikyti kino teatrų projektai taip pat ruošti kaip kartotiniai. Tuomečiame Miestų ir kaimų statybos projektavimo instituto Kauno filiale 1960 m. buvo parengti 300 (arch. Jokūbas Peras ir I. Šinkūnaitė) bei 400 vietų (arch. Valerijonas Šepkus)⁵ tipiniai projektai. Didesni kino teatrai turėjo būti statomi pagal plačiaekranio stereofoninio 800 vietų kino teatro projektą, parengtą Maskvoje, „Mosprojekt“ institute⁶. Tuo pat metu LTSR Miestų ir statybos projektavimo institute buvo

3 Lietuvos TSR kinematografijos ministerijos įsakymai, 1948–1949, LCVA, f. R-82, b. 11, l. 12.

4 Mikalauskas V., *Kinas šiandien ir rytoj*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1963, p. 52.

5 „Nauji plačiaekraninių kino teatrų projektai“, *Statyba ir architektūra*, 1960, birželis, p. 132.

6 *Mokslinio tyrimo darbo „Lietuvos TSR kultūros-švietimo pastatų architektūra“ ataskaita*, 1962, KAA, f. R-1709, ap. 1, b. 140, l. 253.

the many metres of useful floor space, the growing number of people receiving one service or another, and the ‘leap’ of mass libraries, clubs and other public facilities, in comparison with ‘bourgeois Lithuania’, became a universal measure of quality.

From an architectural perspective, cinemas had to comply with general cultural trends. The first postwar decade is undoubtedly associated with the ornate architecture of Socialist Realism. The Pergalė (Victory) cinema in Vilnius is a prime example of this style in Lithuania. Even the fact that it was an adapted standard design does not reduce the building’s symbolic significance. Another case in the history of the functional type, an illustration of Stalinist standardisation, is the serial project built in the 1950s in various locations around Lithuania: the Aurora in Klaipėda, Taika (Peace) in Kaunas, Draugystė (Friendship) in Ukmergė, Draugystė in Naujoji Vilnia, and a somewhat modified version, Tėvynė (Homeland) in Vilnius. The ideological décor typical of the era manifested itself not only through architectural means, but also through temporary embellishments. For instance, in 1949 the Lithuanian SSR’s Ministry of Cinematography instructed the Spalis (October) cinema in Vilnius to buy ‘39 metres of fabric and a bronze bust of Comrade Stalin’³ from the Dailė applied art factory to be used for decoration.

The early 1960s brought about conditions for a fundamental renewal of cinema architecture. At the time, the modernisation of architectural language was taking place, thanks not only to the rejection of the pompous forms of Socialist Realism, but also to a new technology, widescreen cinema, introduced into the Soviet Union in 1959.⁴ The construction of all Soviet public venues in the 1960s complied with the tenets of standardised serial design. Hence, the first modern widescreen cinema projects were also designed as serial ones. The Kaunas Branch of the Urban and Countryside Construction Design Institute designed standard projects for a 300-seat (architects Jokūbas Peras and I. Šinkūnaitė) and a 400-seat (architect Valerijonas Šepkus) cinema in 1960. Bigger cinemas had to be built according to a widescreen stereophonic 800-seat cinema project designed by

3 *Decrees of the Lithuanian SSR Ministry of Cinematography*, 1948–1949, LCVA, coll. R-82, file 11, l. 12.

4 Mikalauskas V., *Kinas šiandien ir rytoj*, Vilnius: State Political and Scientific Literature Publishing House, 1963, p. 52.



Kino teatras „Aurora“ Klaipėdoje. 1953 m., V. Rupšlaukio nuotr. LCVA fotodokumentų skyrius / The Aurora cinema in Klaipėda. 1953. Photograph by V. Rupšlaukis

p. 21-22

Kino teatro „Taika“ Kaune interjeras. Apie 1953 m. Nuotr. autorius nežinomas. Kauno miesto savivaldybės Urbanistikos ir architektūros skyriaus archyvas / The interior of the Taika cinema in Kaunas. Ca. 1953. Photographer unknown. Archive of the Urban Development and Architecture Department of Kaunas City Municipality





Kino teatras „Taika“ Kupiškyje, pastatytas pagal tipinį plačiaekranio 400 vietų kino teatro projektą. Kupiškio etnografinio muziejaus archyvas / The Taika cinema in Kupiškis, built according to the standard widescreen 400-seat cinema design. Archive of the Kupiškis Ethnographic Museum



800 vietų kino teatro „Palydovas“ Šiauliuose pagrindinis fasadas. KAA, f. R-1709, ap. 1, b. 140, l. 322 / The facade of the 800-seat Palydovas (Satellite) cinema in Šiauliai. KAA, coll. R-1709, folio 1, file 140, sheet 322



Kino teatras „Neringa“ Kaune, Vilijampolėje. Miestų statybos projektavimo instituto Kauno filialo III istorijos albumas. Sud. S. Lukošius, Kaunas, 1981 / The Neringa cinema in Kaunas, Vilijampolė district. Third book on the history of the Kaunas branch of the Urban Construction Design Institute. Ed. S. Lukošius, Kaunas, 1981



Kino teatras „Kaunas“ Kaune. 1986 m. A. Dumbliauskas nuotr. Iš asmeninio A. Dumbliauskos archyvo / The Kaunas cinema in Kaunas. 1986. Photograph by A. Dumbliauskas. From A. Dumbliauskas' private papers

paruošti ir sezoninio tipo uždari kino teatrai vasarai (400, 500 ir 1 000 vietų)⁷.

Sovietų Sąjungoje šio tipo pastatų architektūros modernėjimui nemenką impulsą suteikė plačiai to meto spaudoje nušviesta milžiniško 2 500 vietų kino teatro „Rosija“ statyba Maskvoje (1962 m., arch. J. Ševerdiajevas ir kt.)⁸. Apžvelgę lietuviškuosius projektus galime konstatuoti, kad naujieji statiniai pasižymėjo gana turtinga architektūrine kompozicija ir buvo kuriami kaip objektai, tapsiantys svarbiais miesto struktūros komponentais. Projektuojant sąmoningai siekta universalumo „frontaliniam, kampiniam arba laisvam užstatymui, todėl jie gali būti statomi prie gatvių, aikščių, sankryžose arba žaliuose masyvuose, atsižvelgiant į miesto arba gyvenvietės išplanavimo ir užstatymo projektą“⁹. Taigi kino teatrai turėjo ne tik formaliai užpildyti tam tikrą pakopinės aptarnavimo schemos paragrafą, tačiau ir tapti sovietinio miesto estetinėmis dominantėmis. Neatsitiktinai „Vilnius“ bei „Lietuva“ Vilniuje ar „Vaiva“ Klaipėdoje taip drąsiai įsiveržė į istorinę aplinką.

Apie išskirtinį dėmesį tipinio projekto architektūrinei kokybei byloja požiūris į interjerą: „Teatrų vidaus įrengimus diktuoja pastato paskirties specifika: lankytojų judėjimas viena kryptimi per vestibulį, fojė, į žiūrovų salę. Iš to seka architektūros įspūdžio pajautimo trumpalaikiškumas. Todėl kino teatro vidaus architektūra privalo turėti didelį kompozicinį aiškumą, lakoniškumą ir paprastumą.“¹⁰ Taigi, nepaisant to, kad projektai buvo kartotiniai, palyginti su standartinėmis gyvenamųjų namų, vaikų darželių, įvairiausio pobūdžio kontorų bei įstaigų statyba, kino teatrai tapo išskirtiniais moderniosios architektūros pavyzdžiais, savotiškais mažosiomis modernizmo architektūrinės kalbos enciklopedijomis. Ko gero, ryškiausiai šias tendencijas iliustruoja architekto Vykio Juršio rengtas kartotinis projektas¹¹. Kaip ir kituose kino teatrų pastatuose, čia buvo bandyta socialistinio modernizmo stilistikos objektui suteikti ekspresijos bei architektūrinio išraiškingumo. Pagrindinį kompozicinį vaidmenį atlieka išryškintas antrasis aukštas bei stiklinės langų

the Moscow Mosstroy institute.⁵ At the same time, the LSSR's Urban Construction Design Institute also designed seasonal closed summertime cinemas (with 400, 500 and 1,000 seats).⁶

A big impulse for the modernisation of such buildings in the Soviet Union was the construction of the huge 2,500-seat Rossiya cinema in Moscow (1962, by a group of architects headed by Yuri Sheverdyayev), which was widely covered by the Soviet press.⁷ An overview of the Lithuanian projects suggests that the new buildings were characterised by a fairly rich architectural composition, and were designed to be important parts of the urban structure. The designs featured deliberate universality 'for frontal, corner or free development, so they can be built near streets, squares, crossroads or in green zones, depending on the city or settlement's planning and development plans.'⁸ Thus, cinema halls not only had to formally fill a certain paragraph of the multi-level service scheme, but they also had to become dominant aesthetic features in Soviet cities. This explains why the Vilnius and Lietuva cinemas in Vilnius, or the Vaiva in Klaipėda, intruded so boldly into historical neighbourhoods.

The approach to the design of the interiors of cinemas reveals a special concern for the architectural quality of a standard serial project: 'The halls' interior furnishings reflect the function of the building: the movement of visitors in one direction through the lobby to the hall. This produces a transient architectural impression. Therefore, the internal architecture of a cinema must be marked by extraordinary compositional clarity, laconicism and simplicity.'⁹ Thus, despite the fact that the projects were serial, in comparison with the standardised buildings of apartment blocks, kindergartens, offices and institutions, cinemas became exclusive examples of modern architecture, and almost concise encyclopedias of modernist architectural language. The serial project designed

juostos. Kino teatro projektas septintame dešimtmetyje panaudotas Druskininkuose (kino teatras „Aidas“), Klaipėdoje („Vaidila“) ir Panevėžyje („Garsas“).

Aštuntame-devintame dešimtmetyje sumažėjus kiekybiniam kino teatrų augimui, vis plačiau diegiami individualūs sprendimai: „Kaunas“ Kaune (1975, arch. Jonas Navakas), „Maskva“ Vilniuje (1975, arch. Gediminas Baravykas), „Žemaitija“ Klaipėdoje (1976, arch. Ramūnas Kraniauskas) ir kt. Nepaisant to, kad daugeliu atvejų „pagrindiu priimami tipiniai projektai“¹², didesnį statinio dalis būdavo keičiama, taip suteikiant kino teatrams individualų charakterį. Vėlyvojo modernizmo objektuose dėmesys kreipiamas ne tik į pačių pastatų individualų architektūrinį sprendimą, tačiau ir į aplinką. Antai „Žemaitija“ Klaipėdos centrinėje dalyje tapo svarbi ir kaip visuomeninė erdvė su dengtomis galerijoms pėstiesiems, skulptūriniu akcentu bei iš trijų pusių supančia dekoratyvine raudonų plytų sienele, sudarančia kiemelį¹³. Kino teatras „Lazdynai“ Vilniuje (1973, arch. Česlovas Mazūras) taip pat paskatino paruošti „aplinkinės teritorijos kapitalinio pertvarkymo projektą“ (1980, arch. Česlovas Šliažas)¹⁴.

SANTRUMPOS:

KAA - Kauno apskrities archyvas
LCVA - Lietuvos centrinis valstybės archyvas
LLMA - Lietuvos literatūros ir meno archyvas

by Vykis Juršys¹⁰ is perhaps the most vivid illustration of these tendencies. As in other cinema buildings, this project attempted to endow a modernist Socialist object with architectural expression. The emphasised second floor and glass window bands perform the central compositional role. The project was implemented in the 1960s in Druskininkai (the Aidas cinema), Klaipėda (Vaidila) and Panevėžys (Garsas).

As the growth in the number of cinemas slowed in the 1970s and 1980s, individual designs became increasingly prevalent: the Kaunas cinema in Kaunas (1975, architect Jonas Navakas), the Maskva (Moscow) in Vilnius (1975, architect Gediminas Baravykas), the Žemaitija in Klaipėda (1976, architect Ramūnas Kraniauskas), and so on. Regardless of the fact that in most cases 'standardised projects were used as the basis,'¹¹ a large part of the building would be modified, which imparted an individual character to cinemas. Late modernist objects focused not only on the individual architectural solution of the buildings themselves, but also on the environment. For instance, the Žemaitija cinema in central Klaipėda became important as a public space, with covered passages for pedestrians, a sculptural feature and a decorative red brick wall which surrounded it on three sides and formed a courtyard.¹² The construction of the Lazdynai cinema in Vilnius (1973, architect Česlovas Mazūras) also entailed 'a major restructuring of the surrounding area'¹³ (1980, architect Česlovas Šliažas).

ABBREVIATIONS:

KAA - Kaunas District Archive
LCVA - Lithuanian Central State Archives
LLMA - Lithuanian Archives of Literature and Art

⁷ *Ibid.*, l. 253.

⁸ Гнедовский Ю., „Кинотеатр „Россия“ на Пушкинской площади в Москве“, Архитектура СССР, 1962, no. 5, c. 15-20.

⁹ „Nauji plačiaekraninių kino teatrų projektai“, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰ *Mokslinio tyrimo darbo „Lietuvos TSR kultūros-švietimo pastatų architektūra“ ataskaita*, 1962, *op. cit.*, l. 238.

¹¹ *850 vietų kino teatras Druskininkuose*, 1965, KAA, f. R-1702, ap. 2, b. 143.

⁵ 'Report of the Research of the Architecture of Lithuanian SSR Cultural and Educational Buildings', 1962, KAA, coll. R-1709, folio 1, file 140, sheet 253.

⁶ *Ibid.*, l. 253.

⁷ Гнедовский Ю., 'Кинотеатр "Россия" на Пушкинской площади в Москве', Архитектура СССР, 1962, no. 5, pp. 15-20.

⁸ 'Nauji plačiaekraninių kino teatrų projektai', *op. cit.*, p. 132.

⁹ 'Report of the Research of the Architecture of Lithuanian SSR Cultural and Educational Buildings', 1962, *op. cit.*, l. 238.

¹² *600 v. kino teatras Kaune*, 1973, KAA, f. R-1702, ap. 2, b. 190, l. 1.

¹³ „Atidarytas kino teatras „Žemaitija“, Tarybinė Klaipėda, 1976 sausio 10, p. 1.

¹⁴ „Žodis jaunesiems architektams“, *Literatūra ir menas*, 1980 gruodžio 26, l. 5.

¹⁰ *850 seat cinema in Druskininkai*, 1965, KAA, coll. R-1702, folio 2, file 143.

¹¹ *600 seat cinema in Kaunas*, 1973, KAA, coll. R-1702, folio 2, file 190, sheet 1.

¹² „Atidarytas kino teatras „Žemaitija“, Tarybinė Klaipėda, January 10, 1976, p. 1.

¹³ „Žodis jaunesiems architektams“, *Literatūra ir menas*, December 26, 1980, l. 5.



Kino teatro „Vilnius“ Vilniuje projektas (1963, arch. J. Kasperavičius). *Statyba ir architektūra*, 1961, balandis, įklija / The plan for the Vilnius cinema in Vilnius (1963, architect J. Kasperavičius). *Statyba ir architektūra*, April 1961, insert

KINO SALĖ KINO SALĖJE / A CINEMA HALL IN A CINEMA HALL

NATALIJA ARLAUSKAITĖ

Vienas svarbiausių filmų apie kiną, 1929 m. Dziga Vertovo „Žmogus su kino kamera“, prasideda ne bet kur, o kino salėje. Pirmuose kadruose matytas kino operatorius atsineša ką tik nufilmuotą medžiagą į kino teatrą, ir tuščia salė pradeda po truputį pildytis. Kėdės pačios atsilenkia ir pasiruošia priimti žiūrovus, pamazu užimančius visas vietas sename buržuaziniame kino teatre. Jų – ir mūsų – žiūrimą filmą, kuriame regime modernų porevoliucinį miestą, naujoji medija kuria ne mažiau nei jame vaizduojami greitis, technika, tramvajų ir elektros linijos, masių judėjimas ar įvairiausi mechanizmai. Kinas pats konstruoja miestą ir naują pasaulį iš netikėtų rakursų, filmavimo ir montažo triukų, animacijos, verčiančios daiktus judėti pačius.

Tokį miestą ir pasaulį išmoksta matyti ir patirti kiekviena(s) iš sėdinčiųjų salėje – filmą užbaigia jų stambieji planai pramaišiu su urbanistinio ir industrinio gyvenimo fragmentais, kuriuos žiūrėdami žmonės jaučiasi komfortiškai – jų netrikdo nei tempas, nei neįprasti daiktų ir erdvių pjūviai, nei jų deriniai. Kino salė

One of the seminal films about cinema, Dziga Vertov's 1929 *Man with a Movie Camera*, begins in no other place than a cinema hall. The cameraman seen in the very first frames brings the footage he has just shot to a cinema, and the empty hall gradually begins to fill with people. The chairs unfold themselves and are ready for viewers, who slowly occupy all the seats in an old bourgeois cinema. The film they, and we, watch, which portrays a modern post-revolutionary city, is created as much by the new medium as it is by the captured speed, machinery, trams and power lines, the movement of the masses and various mechanisms. Cinema itself constructs the city and the new world out of unexpected angles, shooting and montage tricks, and animation which makes things move by themselves. Such a city is possible only on the screen.

Every viewer in the hall learns to see and experience such a city and such a world: the film ends with close-up shots of viewers, mixed with fragments

tampa naujos vizualios, technologinės, urbanistinės patirties mokykla, kurios mokinių gretas papildo ir „Žmogaus su kino kamera“ žiūrovai.

Nuo XX a. ketvirto dešimtmečio vidurio tai, kas kino istorijoje žinoma „tarybinio montažo“ vardu (kad ir kokie skirtingi būtų jau minėtas Vertovas, Sergejus Eizenšteinas, Vsevolodas Pudovkinas, Aleksandras Dovženka, Grigorijus Kozincevas, Leonidas Traubergas ir kt.), pamažu užleido vietą ekranuose „sutramdytom“ tų pačių autorių kino vaizduotės versijoms arba tiesiog pranyko. Realistinio kino atmainos, kūrusios politinę utopiją ir tuo pat metu kinematografinę tiesioginio jos stebėjimo iliuziją, nebeturėjo vietos vertoviškai refleksijai – klausimui, kaip mus veikia judantys vaizdai, kokios yra jų įvaldymo kino salėje praktikos, iš ko jie padaryti. Standartinė sovietinio kino produkcija, kaip, beje, ir hollywoodinė, gamino neginčijamus, neproblemiškai perimamus tikrovės vaizdinius. Todėl filmų apie kino žiūrėjimą, ekrano patyrimą sovietiniame kine labai mažai. Tokie filmai neišvengiamai rodo tai, ką standartinis pasakojamasis kinas slepia: distanciją tarp asmens, jo(s) akies, sąmonės ir ekrano, kurią realistinis kinas naikina. Net jei rodomi personažai to atstumo nejaučia, jei vidinis filmo ekranas juos „sugeria“, filmo tekstūroje šis atstumas išlieka, o žiūrovai priversti dorotis ne tik su personažų, bet ir su savo atskirumu nuo ekrano bei jame kuriamo pasaulio. Prisiminkime kad ir Woody Alleno „Purpurinę Kairo rožę“ (1985): žengiantis iš ekrano personažas, dievinamas Mia Farrow herojės, bėgančios į kiną nuo Didžiosios depresijos tikrovės, ir taip prasidedanti meilės istorija pasakoja visai ką kita – kalba apie principinę neįmanomybę rasti utopijai vietą tikrovėje, sulieti jas. Dominuojančios kino formos šią skirtį paprastai trina, o autorinio kino teritorija sovietiniame kine buvo itin ribota ir epizodiška.

Net jei į kiną einama, visuomet kyla klausimas: o kas ten žiūrima? Kino teatro lankymas vienaip ar kitaip patvirtina, atgaivina kažkurią oficialaus kino kano no dalį – ir tai, ko gero, vienintelė neproblemiška kalbėjimo apie kino žiūrėjimo vaizdavimą sovietiniame kine sritis. Kariai paprastai žiūri mobilizuojančią kroniką ir ūpą keliančius filmus, o vaikai – nuotykių istorijas apie kovą už gėrį. 1964 m. komedijoje „Sveiki atvykę, arba Pašaliniamis įeiti draudžiama“ (rež. Elem Klimov) vaikai pionierių stovykloje stebi kostiuminį nuotykių filmą „Fanfanus Tulpė“ (1952, rež. Christian-Jaque). Jie entuziastingai palaiko pagrindinį herojų, kartu su

of urban and industrial life, which they watch with an expression of comfort, untroubled by the tempo, unusual angles on things and spaces or combinations of them. The cinema hall becomes a school for a new visual, technological, urban experience, whose students also include the viewers of *Man with a Movie Camera*.

From the mid-1930s, the phenomenon known in the history of cinema as ‘Soviet montage’ (however different the aforementioned Vertov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovzhenko, Leonid Trauberg and others are) gradually took a back seat to the ‘tamed’ versions of the same authors’ cinematic imagination, or simply vanished. Realistic forms of cinema, which constructed a political utopia and simultaneously a cinematic illusion of an immediate observation of the latter, had no place for Vertovian reflection, a contemplation of the influence moving images have on us, the practice of mastering them in a cinema hall, and what they are made of. The standard Soviet cinematic output, just like its Hollywood counterpart, manufactured unquestionable images of reality, which the viewers adopted and identified with, without any problems.

For this reason, there are very few films about watching films, or the screen experience in Soviet cinema. Such movies inevitably show what standard narrative cinema hides: the distance between the individual, his or her eye and mind, and the screen, which realistic cinema obfuscates. Even if the characters portrayed do not feel this distance, if the inner screen of the film ‘absorbs’ it, the distance still remains in the texture of the film, while the viewers are forced to struggle not only with the characters’ separation from the screen and the world instituted on it, but also with their own separation from it. Remember Woody Allen’s *The Purple Rose of Cairo* (1985), for instance. The character who steps out from the screen, adored by Mia Farrow’s protagonist who flees to the cinema from the reality of the Great Depression, and the love story that begins between them, actually speak about something quite different: the ultimate impossibility of finding a place for Utopia in reality, and merging the two. Dominant forms of cinema usually erase this division, and the area of auteur film in Soviet cinema was particularly restricted and episodic.

Even if people go to the cinema, there is always the question: what do they watch there? Cine-

juo nugalė išradings priešus, bet gali žiūrėti ne viską. Pionierių vadovai realiuoju laiku „moderuoja“ filmo turinį ir uždengia dalį ekrano kartojantis bučinių scenai, patys ją matydami. Dvigubas ekranas ir skirtingi dorovės standartai, tampantys pašiepimo objektu, kuriami tiesiog kino salėje: auditorijos sluoksniojasi, o žiūrėjimas filmas, kad ir linksmai, cenzūruojamas.

Vienoje iš filmo „Stebuklinga meno galia“ (1970, rež. Naum Birman) novelių antros klasės moksleiviai eina žiūrėti „Nesugaunamų keršytojų“ (1966, rež. Edmond Keosajan) – nuotykių filmo apie pilietinį karą po Spalio revoliucijos. Ši novelė – muzikinė komedija vaikams apie idealius kino žiūrovus. Jie ne tik verkia, juokiasi ir piktinasi iš visos širdies – mažųjų tapatinimasis su veiksmu ekrane toks stiprus, kad jie nusprendžia padėti „saviškiams“, išsitraukdami iš kišenių visus įmanomus žaislinius ginklus: nuo automatų iki žirnių spjaudyklės. Vaikai apgadina ekraną, bet nugalė priešus, aktyviai palaikydami sykiu kinematografinę ir revoliucinės mitologijos tradicijas.

Kiek keblesnis kanono praktikavimas „savo tarp svetimų“ situacijoje – šnipų filmuose. Šeštoje „17 pavasario akimirky“ (1973, rež. Tatjana Lioznova) serijoje Štirlicas, eidamas Berlyne į susitikimą su taip ir nepasirodžiusiu agentu, šeštą kartą žiūri muzikinę komediją „Mano svajonių mergina“ (1944, rež. Georg Jacoby). Kino salė, kaip dažnai būna kine, atlieka niekieno, maksimaliai anonimiškos ir saugios slaptų – meilės ir šnipinėjimo – pasimatymų zonos vaidmenį. Tačiau filmas kino salėje visgi rodomas, ir jo pasirinkimas „kanonų žaidimuose“ reikšmingas: viena vertus, savo žanru jis kiek įmanoma ideologiškai neutralus (gryna pramoga), kita vertus, SSRS pokariu jis buvo vienas populiariausių trofėjinių filmų, o ištraukos rodomos televizijos kino koncertuose iki pat SSRS griūties. Šešis kartus pažiūrėtas, filmas „Mano svajonių mergina“ Štirlicą erzina, bet padaro jį itin sumaniu žvalgu – lojalumo virtuozu, gebančiu dalyvauti dar tik būsimame oficialiame kanone.

Iš atsitiktinio susitikimo kino salėje, kai elgeta įsimyli gražuolę, išauga visa filmo „Sveiki, aš jūsų teta!“ (1975, rež. Viktor Titov) intriga. Čia, kaip ir Štirlico – bet ne mūsų, žiūrovų – atveju, herojams svarbu ne tai, ką jie žiūri (nebyliojo kino mišinį), o pats erdvės pobūdis, kurio, kaip pasakytų Michailas Bachtinas, reikalauja avantiūrinis pasakojimas: jam reikia tokių erdvių, kur gali susitikti bet kas, nepriklausomai nuo statuso, pajamų ir gyvenimo būdo. Kai Bachtinas rašė

ma attendance confirms and revives, in one way or another, a certain part of the official cinematic canon, and this is probably the only unproblematic sphere in talking about the depiction of watching films in Soviet cinema. In it, soldiers usually watch mobilising newsreels or films that boost morale, while children watch adventure stories about the struggle for good. In Elem Klimov’s 1964 comedy *Welcome, or No Trespassing*, children watch the costume adventure film *Fan-Fan the Tulip* (1952, directed by Christian-Jaque) in a Young Pioneer camp. They support the protagonist enthusiastically, and overcome the cunning enemies together with him, but they cannot watch everything. The leaders of the Young Pioneers ‘moderate’ the content of the film in real time, and block part of the screen as a kissing scene begins, while they see it themselves. The double screen and double moral standards, which become an object of mockery, are constructed directly in the cinema hall: the audience is stratified, and the screened movie is censored, albeit jokingly.

In one of the novellas in Naum Birman’s 1970 film *The Magic Power of Art*, second form pupils go to the cinema to see Edmond Keosajan’s *The Elusive Avengers* (1966), an adventure movie about the Russian Civil War after the October Revolution. This is a musical comedy for children about the ideal cinema viewers. They not only cry, laugh and become excited, their identification with the action on the screen is so strong that they decide to help the protagonists by taking all imaginable toy weapons from their pockets: from machine guns to pea shooters. The children damage the screen, but they defeat the enemies, actively reaffirming at once both the cinematographic and the revolutionary mythological tradition.

Espionage films present a somewhat more complicated practice of the canon in an ‘at home among strangers’ situation. In the sixth episode of *Seventeen Moments of Spring* (1973, directed by Tatyana Lioznova), Stierlitz goes to a failed meeting with a secret agent, and watches, for the sixth time, Georg Jacoby’s 1944 musical comedy *The Woman of My Dreams*. The cinema, as is often the case in films, performs the function of a no man’s land, a zone of maximum anonymity and security that is ideal for secret meetings for love and espionage. Yet the film is screened nevertheless, and its choice is important in the ‘game of canons’: on the one hand, its genre is

apie XIX a. romaną ir Fiodorą Dostojevskį, tokios erdvės pavyzdžiu buvo traukinio vagonas, kuriame susipažįsta kitaip negalėję susitikti *Idioto* personažai. XX a. tokia tarpine, pertrūkio, socialinės pauzės erdvė tampa kinas. Tiesa, socialiniai skirtumai sovietiniame kine svarbūs tik kalbant apie kitas šalis ar ankstesnius laikotarpius, kurie „Tetoje“ susijungia: veiksmas vyksta JAV ir nebyliojo kino epochoje.

Kai sovietinis kinas kuria filmus apie savo šalies istoriją, ankstyvojo laikotarpio, kurį užbaigia „Žmogus su kino kamera“, kino salės įsivaizduojamos kaip naujos tvarkos ir tiesos apie ją įsigalėjimo bei suvokimo erdvė. „Šuns širdies“ (1988, rež. Vladimir Bortko) pradžioje jaunutė sekretorė porevoliucinių permainų kūryboje eina į kiną paguodos – ji žiūri melodramą. Lygiai taip pat nuo škart rutininės tikrovės į melodramą bėgs sąstingio laikų herojė iš filmo „Karnavalas“ (1981, rež. Tatjana Lioznova). „Šuns širdies“ pabaigoje ta pati sekretorė mato kino salėje kroniką, kurios personažų tampa virtęs žmogumi šuo Šarikas, ir tai įtikina ją Šarikovo galia, pateikia šios galios dokumentą.

Beveik visas „Meilės vergės“ (1976, rež. Nikita Michalkov), taip pat filmo apie porevoliucinį gyvenimą ir pilietinį karą, veiksmas vyksta filmavimo aikštelėje – čia kaip tik kuriamos paguodžiančios melodramos. Tačiau kai rodomas filmų žiūrėjimas, matome jau visai kitokią salę ir visai kitokį kiną: slaptoje patalpoje pagrindinio kovotojams ir nebyliojo kino žvaigždei rodoma Baltosios armijos žiaurumų kronika, nufilmuota melodramų operatoriaus. Improvizuota kino salė vėl sujungia radikaliai skirtingus žvilgsnius ir žmones, tapdama tikrovės supratimo erdve, kurioje melodramos neturi vietos.

Porevoliucinis metas – pirmas ir, ko gero, paskutinis laikotarpis, kai sovietinės kultūros kontekste įmanomas kalbėjimas apie klasinius ir kitokius ryškius socialinius skirtumus, kuriems įveikti kino salė suteikia kompaktišką erdvę ir laiką, taip pat – plokštumą (ekraną), į kurią projektuojami lūkesčiai ir naujas žinojimas. Todėl sovietinė kino žiūrėjimo praktikų refleksija pačiame kine dažnai turi retro atspalvį ir ne tiek apmąsto tam tikro dešimtmečio dinamiką, kiek palaiko steigiamąjį mitą apie naujo pasaulio sukūrimą arba patvirtina kultūros kanono ribas.

as ideologically neutral as possible (pure entertainment), while at the same time in the postwar USSR it was one of the most popular trophy movies, and excerpts from it were used in television film concerts until the very collapse of the Soviet Union. After six viewings, the film annoys Stierlitz, but it simultaneously makes him an extraordinarily farsighted spy, a virtuoso of loyalty, who is capable of partaking in an official canon that is yet to come.

The entire conundrum of *Hello, I'm Your Aunt* (1975, directed by Viktor Titov) emerges from a chance meeting in a cinema, when a beggar falls in love with a beautiful girl. Here, just as in the case of Stierlitz, but not us the viewers, the protagonists are concerned not with what they are watching (a medley of silent movies), but instead with the nature of the space itself that a picaresque narrative requires. As Mikhail Bakhtin would say: it needs spaces where anyone can meet, regardless of their status, income and lifestyle. When Bakhtin wrote about the 19th-century novel and Fyodor Dostoyevsky, the train carriage was an example of such a space, where in *The Idiot* characters meet who would not otherwise have encountered each other. In the 20th century, it was the cinema that became such a liminal space, a gap and a social pause. True, social contrasts in Soviet cinema are relevant only in connection with other countries or earlier epochs, which merge in the aunt: the action takes place in America in the era of silent movies.

When Soviet cinema makes films about its own country's history, the cinema halls of the early period, which *Man with a Movie Camera* concludes, are imagined as spaces where the new order and its truth are established and understood. In *The Heart of a Dog* (1988, directed by Vladimir Bortko), a young secretary goes to the cinema in search of solace amid the post-revolutionary upheaval: she watches a melodrama. In the same way, the stagnation-era protagonist of *The Carnival* (1981, directed by Tatyana Lioznova) will flee to the movies to watch a melodrama, only this time fleeing from a mundane routine. In the ending of *The Heart of a Dog*, the same secretary sees a newsreel in the cinema which features the dog-turned-man Sharikov as the protagonist, and this convinces her of Sharikov's power, presenting a document of the latter.

Almost the entire action of *A Slave of Love* (1976, directed by Nikita Michalkov), another film

about post-revolutionary life and the Civil War, takes place on a film set where consoling melodramas are made. But when the process of watching films is shown, it is a completely different hall and a completely different kind of cinema: a chronicle of the White Russians' atrocities, shot by a cameraman involved in making melodramas, is screened in a secret room to underground resistance fighters and a silent film star. Once again, the improvised cinema hall connects radically different views and people, becoming a space for comprehending a reality which has no place for melodrama.

The post-revolutionary period was the first, and most likely the last period in which it was possible to speak, in the context of Soviet culture, about class and other kinds of sharp social divisions, which cinema attempts to overcome by providing a compact space and time, as well as a surface (the screen) on to which expectations and new knowledge are projected. For this reason, the reflection of the Soviet practice of watching films often has a retro tinge in cinema itself, and it not so much reflects the dynamics of a particular decade as reinforce the founding myth of the creation of a new world, or reaffirm the limits of the cultural canon.

ŽIŪROVO SITUACIJA SOVIETMEČIU: STRUKTŪRINĖ KONTROLĖ, TYLIOJI REZISTENCIJA IR DIDĖJANTIS REIKLUMAS TURINIUI / THE SITUATION OF THE VIEWER IN THE SOVIET ERA: STRUCTURAL CONTROL, QUIET RESISTANCE AND GROWING EXPECTATIONS OF CONTENT

RENATA ŠUKAITYTĖ

Kinas, būdamas masių menas ir reikalaujantis didelių finansinių investicijų bei institucinės infrastruktūros, tampa politiniu menu, nesvarbu, kokioje socialinėje santvarkoje funkcionuoja ir į kokią auditoriją apeliuoja. Filmai, patekę į ekranus, gali tapti modernaus gyvenimo katalizatoriais, tradicinių vertybių propaguotojais, politinės ar religinės ideologijos kritikais, skleidėjais. Apie šį kino politiškumo aspektą nemažai savo darbuose rašė filosofas Alainas Badiou, dar jaunystėje pastebėjęs, kad kinas nėra tik pramoga – jis padeda formuoti pasaulėžiūrą, kurti idėjas. Pasak jo, kino santykis su pasauliu yra savitas, edukuojantis ir instruktuojantis – toks, kokio neturi joks kitas menas.

As a mass art requiring significant financial investment and an institutional infrastructure, cinema is a political art no matter what social system it functions in, or what audience it appeals to. Films that reach the screen can be catalysts for a modern lifestyle, advocates of traditional values, or critics or promoters of a political or religious ideology. The philosopher Alain Badiou discusses this political aspect of cinema in many of his works, as he noticed in his youth that cinema was not mere entertainment, and served to shape a world-view and develop ideas. According to him, cinema's relationship with the world is idiosyncratic, educational and instructional, something that

Jis padeda greitai ir giliai pažinti įvairių šalių kalbas ir geografiją, įvertinti tokių tolimų valstybių kaip Bangladešas ar Kazachstanas socialines situacijas¹. Apie tai rašydamas filosofas turi omenyje ne dokumentiką ar kino kronikas, bet vaidybinius filmus, kurie sujūdi- na giliau slypinčius žiūrovo jausmus ir stipriau veikia emociškai. Sovietinės Lietuvos žiūrovui kinas, ypač sukurtas už Sovietų Sąjungos teritorijos, taip pat tapo langu į kitas kultūras, Vakarų ir Centrinėje Europoje vyraujančias madas ir stilius, nes tiesiogiai kontaktuoti su prancūzų, italų ar net vengrų žmonėmis, susipažinti su jų menu galėjo tik elites. Pasak sovietinės epochos kino meno vertintojos Linos Kaminskaitės-Jančorienės, nuo septinto dešimtmečio į Lietuvos kino teatrų (didžiųjų miestų ir provincijos) repertuarus patenka vis daugiau užsienio šalių (Lenkijos, Čekoslovakijos, Vengrijos, VDR, Italijos, Prancūzijos, Lotynų Amerikos ir Indijos) filmų, kuriems žiūrovai teikia pirmenybę². Kino teatrų vadovai tokias žiūrovų preferencijas noriai tenkino – užuot rodę vangiai lankomus sovietinius propagandinius filmus, rengdavo papildomus seansus – taigi įgyvendinti metinius planus siūlant „teisingą kiną“ tapo sudėtinga. Populiarėjo ir Lietuvoje pagaminti filmai, kurių problematika retai buvo redukuojama iki socialistinio žmogaus ugdymo ir revoliucijos idealų, o apimdavo žymiai platesnį, universalesnį politinių, socialinių ar kultūrinių problemų lauką, artimą ir suprantamą Lietuvos žiūrovui (pvz. Almanto Grikevičiaus „Ave vita“, 1969, „Faktas“, 1980; Raimondo Vabalo „Birželis, vasaros pradžia“, 1969, „Rungtynės nuo 9 iki 9“, 1980 ir pan). Nors kino industrija Sovietų Sąjungoje veikė kitomis sąlygomis nei Vakarų pasaulyje, André Bretono pastebėjimas apie laipsnišką kino „disciplinavimą“ modernioje Vakarų visuomenėje, pasitelkiant ekonominės, socialinės tvarkos, elitizmo ir kultūrinio išskirtinumo kategorijas³, galėtų būti taikomas ir modernistiniam Lietuvos autoriniam kinui, kurio kūrėjai sekė Vakarų ir Centrinės Europos tradicijomis (tad išskirtinumas ir intelektualumas jiems neabejotinai buvo svarbiau nei įtikti Maskvos kino biurokratams ar sovietų spaudai). Be to, kaip teisingai pastebi to laikmečio kino kritikas Saulius Macaitis, Lie-

no other art form has. Cinema helps us to quickly and thoroughly learn the languages and geography of various countries, or get an impression of the social situation in distant countries such as Bangladesh or Kazakhstan.¹ In writing about this, the philosopher refers not to documentary cinema or newsreels, but to feature films, which trigger the viewer's deeper feelings and have a stronger emotional impact. To Soviet Lithuanian viewers, cinema, and particularly films made outside the Soviet Union, also became a window to other cultures, and to trends and styles in fashion that were prevalent in Western and Central Europe, because only the elite could engage in direct contact with the French, Italians and even Hungarians, and enjoy their art. According to Lina Kaminskaitė-Jančorienė, a researcher into Soviet-era cinema, since the 1960s increasing numbers of foreign-made (Polish, Czechoslovak, Hungarian, East German, Italian, French, Latin American and Indian) films reached Lithuania's cinemas (in the big cities and in the provinces), which viewers clearly preferred to Soviet-made ones.² The managers of cinemas willingly satisfied these preferences: instead of screening poorly attended Soviet propaganda films, they put on additional screenings of foreign ones, thus, meeting the objectives of annual plans; while showing 'ideologically correct' cinema became difficult. Lithuanian-made films, which rarely reduced their subject matter to educating the Soviet citizen or to revolutionary ideals, and instead covered a much wider and more universal field of political, social or cultural issues that were familiar and relevant to the Lithuanian viewer (such as Almantas Grikevičius' *Ave, Vita*, 1969, and *The Fact*, 1980, or Raimondas Vabalas' *June, the Beginning of Summer*, 1969, and *The Game from 9 to 9*, 1980), became more popular as well. Although the film industry in the Soviet Union functioned under different conditions to those in the Western world, André Breton's insight about the gradual 'disciplining' of cinema in modern Western societies using categories of economic and social order, elitism and cultural uniqueness³ could also

tuva niekada nebuvo revoliucijų šalis, tad jos kūrėjus [matyt, ir žiūrovus – R. Š.] domino kiti klausimai nei, pavyzdžiui, rusų kino kūrėjus⁴.

Struktūrinė kontrolė, tylioji rezistencija komunistinei ideologijai ir augantis žiūrovų kinematografinis sąmoningumas bei išprusimas – tokia Lietuvos kino kasdienybė sovietmečiu. Galima neabejoti, kad tuometiniai filmų gamintojai, rodytojai ir žiūrovai suvokė kino sektorių administruojančių institucijų siekį disciplinuoti žiūrovą per filmų rodymo ir žiūrėjimo praktikų kontrolę, todėl buvo puikiai prisitaikę funkcionuoti tokiomis sąlygomis, kurti ir pasirinkti jiems tinkamą, intelektualų bei meniniu požiūriu vertingą turinį. Užsienio filmų ir vietinio intelektualaus turinio trūkumas filmų žiūrėjimo praktikas priartino prie kitų deficitinių prekių vartojimo praktikų – į nacionalines premjeras ir retus vakarietiškus seansus (ypač tuos, kuriuose vaidino žvaigždės Sofia Loren, Gina Lollobrigida, Jeanas-Paulis Belmondo, Romy Schneider, Catherine Deneuve, Alainas Delonas, Gérard'as Depardieu, Brigitte Bardot, Marcello Mastroianni ir kt.) pakliūti galėjo ne visi norintieji ne tik didmiesčiuose, bet ir provincijose. Taigiėjimo į kino teatrą ir filmų žiūrėjimo praktika tapo vienu iš daugelio socialinių aktų, kai žiūrovai susidomi turiniu, panyra į savitą aplinką ir funkcionuoja konkrečiame kultūriname, istoriniame, socialiniame kontekste.

Populiarinti užsienio ir lietuvišką kiną bei jo žvaigždes, susivokti pasaulinio kino tendencijose, netgi ugdyti naują kūrėjų kartą (Algimantas Puipa, Šarūnas Bartas, Valdas Navasaitis) padėjo kino klubų didžiuosiuose Lietuvos miestuose veikla bei nuo aštunto dešimtmečio leidžiamas periodinis leidinys *Kinas*, kurio redaktoriai buvo kino kritikai ir sinefilai S. Macaitis, Skirmantas Valiulis, Linas Vildžiūnas, Rasa Paukštytė ir kt. Savo sinefiliškus poreikius ir kinematografinę inteligenciją jie ugdė sąjunginiuose ir draugiškų sovietinių respublikų (ypač Lenkijos, Čekoslovakijos, VDR) kino fesivaliuose. Įspūdinga tai, kad leidinys nebuvo nišinis ar elitinis – jį užsakydavo ir skaitydavo ir provincijoje gyvenantys kino žiūrovai; tai atspindi didelis leidinio tiražas (daugiau kaip 40 tūkst. vnt.). Svarbu pastebėti, kad kino festivaliai iki šiol išlieka klasikine sinefilijos kultivavimo vieta (beje, dabar ji

be applied to Lithuanian modernist auteur cinema, whose creators followed the auteur cinema traditions of Western and Central Europe (and thus saw uniqueness and intellectualism as undoubtedly more important than pleasing Moscow cinema functionaries and the Soviet press). In addition, as Saulius Macaitis, a prominent film critic at the time, aptly noted, Lithuania was never a country of revolutions, so its artists (and perhaps viewers) were interested in different issues than, say, Russian filmmakers.⁴

Structural control, quiet resistance to communist ideology and the viewers' growing cinematographic awareness and literacy were the everyday reality in Lithuanian cinema in the Soviet era. There is no doubt that filmmakers, screeners and viewers were perfectly aware at the time of the aim of administrative institutions to discipline the viewer by controlling practices in screening and watching films, and adapted to these conditions, as well as creating and selecting appropriate intellectually and artistically valuable content. The shortage of foreign films and local intellectual content made the practice of watching films similar to the consumption of other 'scarce' goods: not everyone could attend national premieres, or the rare Western film screenings (especially those which featured stars like Sofia Loren, Gina Lollobrigida, Jean-Paul Belmondo, Romy Schneider, Catherine Deneuve, Alain Delon, Gérard Depardieu, Brigitte Bardot, Marcello Mastroianni) not only in the cities, but also in the provinces. Thus, the practice of going to the cinema and watching films became one of many social acts which interested viewers in the content, submerged them in a distinctive environment, and functioned in an actual cultural, historical and social context.

The popularisation of foreign and Lithuanian cinema and its stars, the awareness of global trends in cinema, and even the emergence of a new generation of artists (Algimantas Puipa, Šarūnas Bartas, Valdas Navasaitis) were facilitated by the activities of cinema clubs in the major Lithuanian cities, and by the periodical *Kinas* (Cinema), published since the 1970s and variously edited by film critics and cinephiles like Saulius Macaitis, Skirmantas Valiulis, Linas Vildžiūnas and Rasa Paukštytė. They answered

1 Badiou A., *Cinema*, Cambridge: Polity Press, 2013, p. 2-3.

2 Kaminskaitė-Jančorienė L., *Kinas Sovietų Lietuvoje: sistemos raida ir funkcijų kaita (1944-1970 m.): daktaro disertacija*, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2014, 114.

3 *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, sud. D. Biltereyst [ir kt.], Routledge, 2011, p. 1.

1 Badiou A., *Cinema*, Cambridge: Polity Press, 2013, pp. 2-3.

2 Kaminskaitė-Jančorienė L., *Kinas Sovietų Lietuvoje: sistemos raida ir funkcijų kaita (1944-1970 m.)*, doctoral dissertation. Vilnius: Vilnius University, 2014, 114.

3 *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, ed. D. Biltereyst et al., Routledge, 2011, p. 1.

4 Macaitis S., „The Sixties“, *The World of Lithuanian Images. Litauische Bilderwelten*, sud. M. Beger [ir kt.], Vilnius: Contemporary Art Information Centre of Lithuanian Art Museum, 2002, p. 8-9.

4 Macaitis S., „The Sixties“, *The World of Lithuanian Images. Litauische Bilderwelten*, ed. M. Beger et al., Vilnius: Contemporary Art Information Centre of the Lithuanian Art Museum, 2002, p. 8-9.

žymiai demokratiškesnė ir prieinamesnė žiūrovams), ypač traukiantis *arthouse* kino teatrų tinklui.

Septintame-aštuntame dešimtmečiais išpopuliarėjo TV imtuvai, todėl kino teatras jau nebuvo vienintelė kino „vartotojo“ kontakto su filmu vieta – alternatyva jam tapo privati namų erdvė. Taigi įprastus kino seanso dalyvio pojūčius – slėpiningoje aplinkoje simultaniškai išgyventi panašius jausmus su kitais kolektyvinio akto dalyviais – pamažu keičia intymios aplinkos ir technologijų teikiami malonumai ieškantiems naujų potyrių ir komforto. Ši nauja situacija tapo iššūkiu Lietuvos kino teatrams, tačiau prisidėjo prie kino fenomeno populiarinimo, o ypač padidino lietuviško kino ir jo kūrėjų žinomumą. Be to, televizija, investuodama į nacionalinių filmų gamybą ir sklaidą, tapo puikia kino kūrėjų partnere.

cinema lovers' needs and cinematographic intelligence at Union-wide film festivals, and at film festivals held in fellow socialist states (especially Poland, Czechoslovakia and the GDR). The interesting thing is that the publication was not a niche or an elite one: people who lived in the provinces subscribed to it as well; the publication's sizeable circulation (more than 40,000 copies) reflects this fact. It is worth noting that film festivals remain a classic place for cultivating a love of cinema (albeit much more democratic and accessible to viewers), especially as the network of arthouse cinemas is shrinking.

Television sets became popular in the 1960s and 1970s, so the cinema ceased to be the only place where the viewer's contact with films could take place: the private domestic space provided an alternative. So the usual sensations of a participant in a film screening, the simultaneous experience of similar feelings with other partakers of a collective act in a mysterious environment, were gradually replaced by the pleasures offered by the intimate environment and technology to those in search of new experiences and comfort. This new situation became a challenge for Lithuanian cinemas, but at the same time it contributed to the popularisation of the cinema phenomenon, and increased the visibility of Lithuanian cinema and its creators. Furthermore, by investing in the production and distribution of national films, television became an excellent partner for cinema.

VILNIAUS KINO TEATRAI / VILNIUS CINEMAS 1907–2010

1
ILIUZIJA / ILLUSION
Didžioji g. / St 60 (30) (dab. / now
Didžioji g. / St 10 A)
1907
1920 ILLUZJA
1925 STELLA
1927 WANDA

2
ČARY / KERAI / CHARMS
1907
Priešais Lukiškių aikštę / In front of
Lukiškės Square

3
PARADIS
Šv. Jurgio pr. priešais / Ave in front of
Chersonos g. / St (dab. Gedimino
pr. ir A. Jakšto g. kampas / now
a corner of Gedimino Ave and
A. Jakšto St)
1907

4
**THE BIOPHON
THEATRE**
Botanikos g. / St 1 (dab. / now
Barboros Radvilaitės g. / St 1)
1907

5
THE PHENOMEN
Lukiškių aikštė / Lukiškės Square
1908

6
FANTAZIJA / FANTASY
Šv. Jurgio pr. / Ave 7 (dab. / now
Gedimino pr. / Ave 5 A)
1908
1911 MINIATIUR
1923 CORSO

7
EDEN
Didžioji g. / St 45 (25) (dab. / now
Didžioji g. / St 11)
1908
1930 MIMOZA
1932 WIR / SUKŪRYS / WHIRL

8
**R. SZTREMERIO
TEATRAS / R. SZTREMER
THEATRE**
Didžioji g. / St 74 (44) (dab. / now
Didžioji g. / St 20)
1909-1920

9 OAZA I / OASIS I
Šv. Jurgio pr. / Ave 22 (dab. / now
Gedimino pr. / Ave 22)
1910
1911 OLIMP
1915 ARTISTYCZNY /

ARTISTIC
1920 POLONJA / POLAND
1929 HOLLYWOOD
1934 ROXY

10
OAZA II / OASIS I
Trakų g. / St 9 (dab. / now
Trakų g. / St 12)
1910

11
**„BRONISLOVO“ KINO
TEATRAS / „BRONISLAV
CINEMA“**
Šv. Jurgio pr. / Ave 8 (dab. / now
Gedimino pr. / Ave 4)
1911-1919

12
REPOS
Trakų g. / St 2 (dab. Trakų g. /
St 17)
1912-1915

13
MEČTA / SVAJONĖ / DREAM
Kalvarijų g. / St 1
1911

14
KOMFORT
Šv. Jurgio pr. / Ave 11 (dab. / now
Gedimino pr. / Ave 9)
1911
1912 MIRAGE
1914-1944 LUX

15
HELIOS
Vilniaus g. / St 38 (dab. / now
Vilniaus g. / St 15)
1915
1941 SOLDATENKINO II
1942 SOLDATENTHEATER 2
1944 WEHRMACHTKINO II
1944 HELIOS I
1944 PERGALĖ / VICTORY

16
**KARINIS KINO TEATRAS
NR. 6 / MILITARY CINEMA
NO. 6**
Aušros vartų g. / St 5
1919
1924 MIESTO KINO
TEATRAS / CITY CINEMA
1932 REWJA / REVUE
1936 MARS
1939 MILDA

17
EDEN
Didžioji g. / St 66 (36) (dab. / now
Didžioji g. / St 18)
1920

1930 SPORT
1931 STYLOWY / STYLISH
1933 ADRIA
1939 ADRIJA
1950 SPALIS / OCTOBER
1992 ADRIJA

18
PICCADILLY
Didžioji g. / St 72 (42) (dab. / now
Didžioji g. / St 20)
1922
1930 PAN
1940 UDARNIK / DARBO PIR-
MŪNAS / STRIKE WORKER
1941 FRONTKINO
1942-1944 SOLDATENKINO

19
**JUTRZENKA / AUŠRA /
THE DAWN**
Didžioji g. / St 94 (dab. / now
Didžioji g. / St 36)
1923

20
**KOLEJOWY / GELEŽINKELIO
LIO / RAILWAY CINEMA**
Geležinkelio g. / St 19 (dab. / now
Sodų g. 22?)
1923

1928 OGNISKO / UGNIS /
FIRE
1939 TRIMITAS / TRUMPET
1940 RAUDONOJI
ŽVAIGŽDĖ / RED STAR
1941-1944 BAHNHOFKINO

21
ŠVIATOWID
Šv. Jurgio pr. / Ave 9 (dab. / now
Gedimino pr. / Ave 7)
1928-1940

22
SŁOŃCE / SAULĖ / THE SUN
Dambrovskio g. / St 5 (dab. / now
A. Jakšto g. / St 9)
1929

23
CASINO
Didžioji g. / St 47 (dab. / now
Didžioji g. / St 33)
1930
1950-1967 MASKVA /
MOSCOW

24
**JUTRZENKA / AUŠRA /
THE DAWN**
Pilies g. / St 54 (dab. / now
Pylimo g. / St 50)
1935
1939-1995 AUŠRA / THE
DAWN

25
MUZA / THE MUSE
Naugarduko g. / St 8 (dab. / now
Naugarduko g. / St 10)
1939
1940-1949 MŪZA
1950-1989 PIONIERIUS /
PIONEER

26
ŠVENTARAGIS
Vivulskio g. / St 2
1940
1940 L.G.P. S.

27
HELIOS
Lenino pr. / Ave 19 (dab. / now
Gedimino pr. / Ave 21)
1944-1957

28
**MOKYTOJŲ NAMŲ KINO TE-
ATRAS / TEACHERS' HOUSE
CINEMA**
L. Giros g. / St 35/3 (dab. / now
Vilniaus g. / St 39)
1950-1965

29
ŽVAIGŽDĖ / THE STAR
Sakalų g. / St 20/12
1950-1986

30
PERGALĖ / VICTORY
J. Gagarino g. / St 8/11 (dab. / now
Pamėnkalnio g. / St 7/8)
1951-2000

31
TĖVYNĖ / THE HOMELAND
F. Dzeržinskio g. / St 83/2 (dab. /
now Kalvarijų g. / St 85)
1954-2000

32
VASARA / SUMMER
Jaunimo sodas (dab. / now Bernar-
dinų sodas)
1955-1985

33
DRAUGYSTĖ / FRIENDSHIP
Pramonės g. / St 13 (dab. / now
Stepono Batoro g. / St 43)
(N. Vilnia)
1959-1997

34
NERIS
Antakalnio g. / St 37 (dab. / now
Antakalnio g. / St 51)
1959-1991

35
KRONIKA / CHRONICLE
Komjaunimo g. / St 18 (dab. / now
Pylimo g. / St 18 (22)
1958-1990

36
PANERIAI
Vaduvos skg. / alley 4 a (dab. / now
Vaduvos g. / St 13/14)
1961?-1962?

37
**GELEŽINKELININKŲ KULTŪ-
ROS RŪMŲ KINO TEATRAS /
RAILWAY WORKERS PALACE
OF CULTURE**
Kauno g. / St 5
1961?-1989?

38
PLANETA
K. Požėlos g. / St 34 (dab. / now
A. Goštauto g. / St 2)
1963
1997 SKALVIJOS KINO
CENTRAS / „SKALVIJA CINE-
MA CENTRE“

39
VILNIUS
Lenino pr. / Ave 5 (dab. / now
Gedimino pr. / Ave 5)
1963-2001

40
VINGIS
Raudonosios Armijos pr. / Ave 7
(dab. / now Savanorių pr. / Ave 7)
1964
2003 FORUM CINEMAS
VINGIS

41
TAURAS
Vinc0 Mykolaičio-Putino g. / St 5
(dab. / now S. Daukanto g. / St 5)
1964?-1991?
2001-2002 KINO TVANAS /
CINEMA DELUGE

42
LIETUVA / LITHUANIA
Komjaunimo g. / St 17 (dab. Pylimo
g. / St 17 A)
1965-2005

43
AIDAS / ECHO
Dzūkų g. / St 1
1966-1992

44
LAZDYNAI
Erfurto g. / St 1
1974-1993

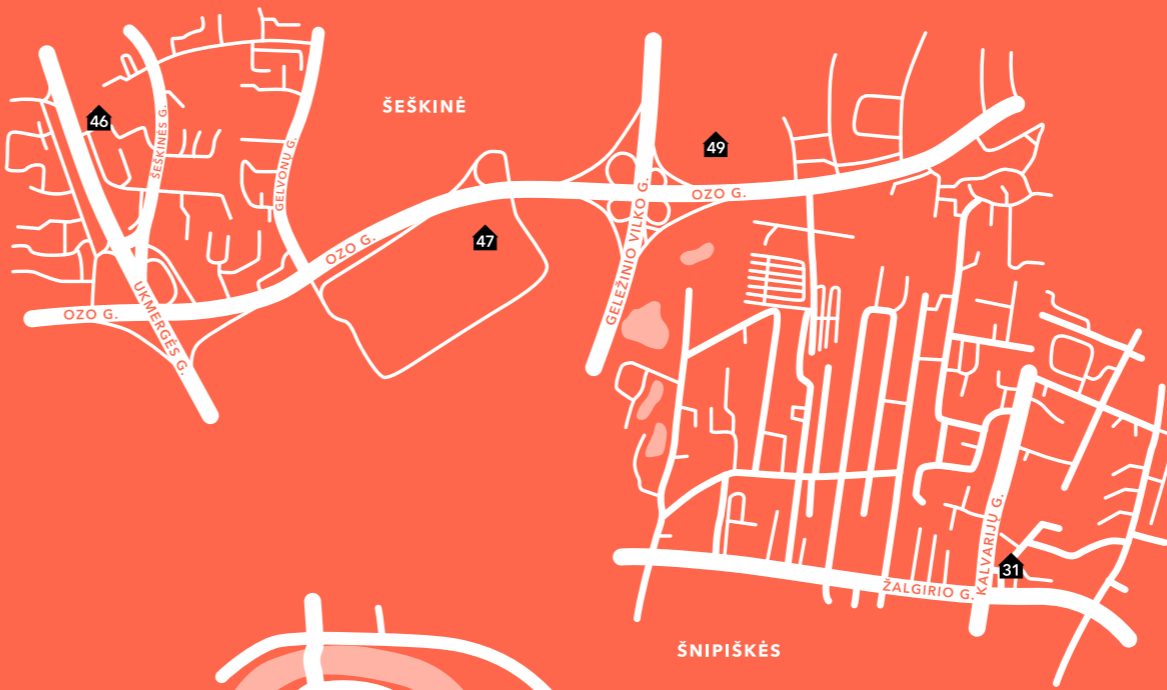
45
MASKVA / MOSCOW
M. Gorkio g. / St 57/2 (dab. / now
Didžioji g. / St 28)
1977
1995-2000 HELIOS

46 **TAIKA / PEACE**
Šeškinės g. / St 20
1986-1993

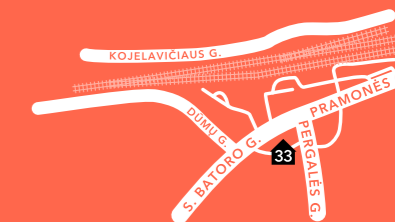
47 **FORUM AKROPOLIS**
Ozo g. / St 25
2002

48 **PASAKA / FAIRYTALE**
Šv. Ignato g. / St 4
2009

49 **MULTIKINO**
Ozo g. / St 18
2010



NAUJOJI
VILNIA



ŽVĒRYNAS



ŽEMIEJI
PANERIAI



ANTAKALNIS

CENTRAS /
CENTRE

„Kinas eina per miestą. Vilniaus kino teatrų istorijos“. Tekstai

Parodos kuratorės /
Curators:

Sonata Žalneravičiūtė,
Živilė Etevičiūtė,
Eglė Juocevičiūtė,
Eglė Mikalajūnė

Parodos architektė/
Exhibition architect

Ieva Cicėnaitė

5 salės ekspozicijos architektūros
idėja / Architectural idea for the
exhibition in hall no. 5

museum Aikas Žado / Zemat
Zemat Zemat

Parodos dizainerė /
Exhibition designer

Laura Grigaliūnaitė

Leidinio sudarytoja / Publication
editor

Živilė Etevičiūtė

Vertėjas į anglų kalbą /
Translation into English

Jurij Dobriakov

Lietuvių kalbos redaktorė /
Copy editor (Lithuanian)

Monika Grigūnienė

Anglų kalbos redaktorius /
Copy editor (English)

Joseph Everatt

Cinema Passes Through the City. The Stories of Vilnius Cinemas. Texts

Parodai kūriniai skolino /
Exhibition lenders:

Lietuvos centrinis valstybės archyvas,
Vilniaus apskrities archyvas,
Lietuvos literatūros ir meno archyvas,
Lietuvos teatro, muzikos ir kino
muziejus,

Lietuvos nacionalinė Martyno
Mažvydo biblioteka,

Lietuvos mokslų akademijos
Vrublevskių biblioteka,

Lietuvos radijas ir televizija,

Lietuvos kino centras,

Lietuvos kinematografininkų sąjunga,
kino koncernas „Mosfilm“

Narodowe Archiwum Cyfrowe,
Jonas Čeponis,

Ramūnas Danusevičius,

Giedrė Dindienė,

Vidas Drėgva,

Janina Giečevska,

Giedrė Karužaitė,

Izolda Keidošiūtė,

Jadvyga Kristina Komkienė,

Šarūnas Nakas,

Mindaugas Norkus,

Rolandas Palekas,

Gintaras Plytnikas,

Vida Ramaškienė,

Julius Sasnauskas,

Audronė Trukanaitė,

Gediminas ir Nomedas Urbonai

Išleido / Published by Lietuvos
dailės muziejus (Didžioji g. 4,
Vilnius) / Lithuanian Art Museum
(Didžioji St 4, Vilnius)

Rengiant parodą talkino /
Special thanks to:

LDM Prano Gudyno restauravimo
centras,

LDM filialas Lietuvos muziejų
informacijos, skaitmeninio ir LIMIS
centras,

Irena Aleksienė,

Vaidotas Aukštaitis,

Mindaugas Jankauskas,

Antanas Lukšėnas,

Jurgita Blažytė,

Aleksandras Kavaliauskas,

Antanas Gerlikas,

Kazys Sližys,

Rokas Valiauga,

Kamilė Čelutkaitė,

Laima Matuzonytė,

Aistė Kačėnaitė

Spausdino / Printed by

AB spaustuvė „Titnagas“
(Vasario 16-osios g. 52, Šiauliai)

Popierius / Paper

Scandia 2000 Natural 300 g², 90 g²

Tiražas / Edition

200

Rėmėjai / Sponsors:

