

Judančio vaizdo geografija

Giuliana Bruno

*Pasitelkus kiną, į kai kuriuos dalykus, kaip antai geografiją,
kuri šiuo metu apsiriboja sausais aprašymais, būtų galima
įpūsti pulsuojančios didmiesčio gyvybės.*

Albertas Einsteinas

Architektūrinio ekrano evoliucija, kurią paryškina kino teatro architektūra¹, vystėsi per dialogą su kultūros lauku, apimančiu kino teorijos ir kritikos „laboratoriją“. Leidžiantis į ekskursiją po kino genealogijos ir istorijos erdvę, kartais teks stabtelėti, kad permąstytime „klasikinę“ kino teoriją. Įvairios šio laikotarpio idėjos bus prisimintos modeliuojant kino stebėjimo kaip emocijos pavaizdavimo praktiką². Iš pradžių pasiūlysiu haptikos sampratą geografijoje – atsispirdama nuo architektūrinės „prielaidos“, kurią vėliau plėtėsiu geopsichiniu keliu. Čia haptika³ reiškiasi materialioje architektūros srityje, kur toliau tyrinėja miesto grindinį, aptiktą

¹ Kino teatro architektūra aptariama pirmame knygos *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film* (New York: Verso, 2002) skyriuje „Site-seeing: The Cine City“. (Red. past.)

² Žr. knygos 8 skyrių („An Archive of Emotion Pictures“ – red. past.)

³ Haptika (gr. *haptikos*) – lytėjimo ir taktilinių pojūčių tyrimų laukas. (Vert. past.)

Received: 20/11/2024. Accepted: 5/12/2024.

Copyright © 2002 Giuliana Bruno, Verso. Translation from English copyright © 2024 Emilija Ferdmanaitė. Published by Vilnius University Press. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Siegfriedo Kracauerio, segmentuotą ir žemėlapiuotą Walterio Benjamino bei architektūrinių kino teatro maršrutų.

Ieškodami teorijos, kuri paaiškina keliavimo per erdvę praktiką, pirmiausia galėtume sugrįžti prie Sergejaus Eizenšteino esė „Montažas ir architektūra“, parašytos XX a. ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje⁴. Ši darbą laikau kelrodžiu mėginant atsekti teorinę kino, architektūros ir keliavimo praktikų sąveiką, kadangi, lankant vietas su Eizenšteino esė kaip su turistiniu vadovu, dar pakeičiui vis nusukant į šonus, pradeda ryškėti šių praktikų haptinių žemėlapių kontūrai. Savo novatoriškuose apmąstymuose apie kino architektoniką Eizenšteinas išvėlgė fundamentalų ryšį tarp architektūrinio ansamblio ir kino bei ėmėsi konstruoti abiem skirtą judantį žiūrovą. Sumanymo įgyvendinimui jis, tiesiogine prasme, pakvietė skaitytoją pasivaikščioti. Sukurta kaip kelias, jo esė vedasi mus į architektūrinę ekskursiją. Faktiškai, *kelias* yra tas žodis, kuriuo Eizenšteinas pradeda savo tyrinėjimą. Pabrėžtas jo tekste, šis žodis tampa beveik indeksiniu žymikliu, gatvės ženklų. Rodyklė rodo maršrutą, kuriuo turime eiti:

[Pirmojo skyriaus pabaigoje] „kelias“ nuskambėjo neatsitiktinai. Dabar tai – įsivaizduojamas akies kelias ir kitoks požiūris į daiktą priklausomai nuo to, kas jam rodoma. Dabar tai gali būti minties kelias per įvairiausius reiškinius, nutolusius laike ir erdvėje, jungiamus į bendrą prasminę koncepciją tam tikra seka. Ir šie skirtingi išpūdžiai juda priešais nejudantį žiūrovą.

Kadaise buvo priešingai: žiūrovas judėjo tarp gudriai išrikiuotų reiškinių, kuriuos turėjo nuosekliai aprėpti žvilgsniu.⁵

Kalbėdamas apie nejudantį filmo žiūrovą, Eizenšteinas atskleidžia percepcinę nejudrumo ir judrumo sąveiką. Filmų žiūrėjimo

⁴ Eisenstein, Sergei. 1989. Montage and Architecture [1937]. *Assemblage* 10, 1989, pp. 111–131. Vertimas į lietuvių kalbą: Eizenšteinas, Sergej. 2017. Montažas ir architektūra. Montažas ir dailė. *Montažas*, vert. Natalija Arlauskaitė. I kn. Vilnius: Mintis, pp. 129–176.

⁵ Eizenšteinas, Sergej. 2017. Montažas ir architektūra. Montažas ir dailė. *Montažas*, vert. Natalija Arlauskaitė. I kn. Vilnius: Mintis, p. 130.

aktas įtraukia judrią dinamiką, net jei žiūrovas iš pažiūros yra statiškas. (Ne)judantis žiūrovas juda įsivaizduojamu keliu, kirsdamas daugybę vietovių ir laikų. Jo fikcinė navigacija sujungia nutolusias akimirkas ir tolimas vietas. Tokios žiūrovo kelionės galimybę kinas paveldi iš architektūros, nes po pastatą ar vietovę klaidžiojantis žmogus taip pat absorbuoja ir sujungia vizualias erdves. Šia prasme, architektūrinės (žiūrimosios) erdvės vartotojas yra filmo žiūrovo prototipas. Taigi, kaip kitur teigė Eizenšteinas, filminis kelias – tai moderni architektūrinio maršruto versija:

Architektūrinis ansamblis... iš judančio žiūrovo perspektyvos yra montažas... Kinematografinis montažas juk taip pat yra priemonė „susieti“ viename taške – ekrane – įvairius reiškinių elementus (fragmentus), nufilmuotus įvairiose dimensijose, iš įvairių žiūros taškų ir pusių.⁶

Sekti Eizenšteino keliu – tai sugrįžti į dinamišką ir įkūnytą teritoriją⁷. Erdvėje kintanti kūno padėtis čia sukuria pagrindą tiek architektūrai, tiek kinui. Šis kino ir architektūrinio ansamblio santykis aprėpia ir įkūnijimą, nes remiasi stebėtojo įrašymu į lauką. Toks stebėtojas nėra statiškas kontempliuotojas, fiksuotas žvilgsnis, beasmenė akis ar bekūnis „aš“. Jis yra fizinė esybė, judantis žiūrovas, kūnas, kuris keliauja erdvėje.

Galima sakyti, kad suartėdami percepcijos kelyje, kinas ir architektūra įtraukia ir peripatetiką⁸. Eizenšteino tekste šis aspektas paaiškinamas inscenizuojant pasivaikščiojimą po Atėnų Akropolį, kurį jis vadina „tobuliausiu vieno seniausių filmų pavyzdžiu“⁹. Šis pasivaikščiojimas – fizinis persikėlimas iš vietos į vietą – tai

⁶ Eisenstein, Sergej. 1980. *El Greco y el cine [1937–41]*. *Cinematisme: Peinture et cinema*, ed. by Francois Albera, transl. by Anne Zouhnnf. Brussels: Editions complexo, p. 16–17.

⁷ Kaip parodė Annette Michelson, nagrinėjusi Eizenšteino pretenzijas į subjektyvumą, ši reiškinį galima tyrinėti įvairiais aspektais. Michelson, Annette. 1989. Reading Eisenstein Reading Ulysses. *Art and Text* 34, pp. 64–78.

⁸ Peripatetika – filosofinė mokykla, pabrėžianti praktinį mokymą ir filosofijos tyrinėjimą vaikstant (gr. *peripatetikos* – vaikštinėjantis). (Vert. past.)

⁹ Eisenstein, Sergej. 2017. *Montažas ir architektūra. Montažas ir dailė*, p. 132.

teorinis judesys, kurio maršrutas susieja kelionę po miestą su kinu. Suvokdamas Akropolį kaip vietą, kurią apžiūrėti ir įvertinti galima tik judant, Eizenšteinas seka peripatetikais besidomėjusiu architektūros istoriku Auguste'u Choisy¹⁰. Jų abiejų nuomone, Akropolis numatė judantį žiūrovą. Kai vaikštinėjame aplink jo pastatus, mūsų kojos konstruoja reikšmę. Jos, Eizenšteino žodžiais, kuria „architektūros ansamblio montažo lapą... su grakščiausiais kadrais“¹¹. Šiuo požiūriu, filmas yra architektūriškas, o architektūra – filmiška. Žinoma, tai hipotetinė genealogija, nes tuomet, kai buvo statomas Akropolis, kinas dar nebuvo išrastas. Kinematografinis maršrutas, analogiškas architektūrinio ansamblio montažui, buvo ateities pėdsakas¹². Antikinės vietovės planas, sukonstruodamas filminį kelią, numatė kino atsiradimą.

Ekskursija po kinematografinį miestą

Promenados figūra yra pagrindinė architektūrinio ansamblio ir kino jungtis. Kaip matėme, šis ryšys kuriamas per peripatetiką recepcijos kelyje ir plėtojamas judančio stebėtojo trajektorijoje. Architektūrinį ansamblį ir kino miestą toliau sieja erdvės įrėminimas ir vietų, organizuojamų kaip skirtingi rakursų planai, seka. Be to, abiejų elementai yra sujungiami ir atskiriami montažo būdu. Iš pažiūros statišką architektūrą, kaip ir kiną, formuoja žiūrovo judesių montažas.

Architekto Bernardo Tschumi teorinis projektas *Manhatano transkriptai* (*The Manhattan Transcripts*, 1981) pateikia šiuolaikinių Eizenšteino mąstymo apie judėjimą architektūroje pavyzdį. Pa-

¹⁰ Žr. Choisy, Auguste. 1889. *Histoire de l'architecture*. Vol. 1. Paris: Gauthiers-Villars, p. 413. Apie Akropolį kaip vaizdų seką žr. Doxiadis, C. A. 1972. *Architectural Space in Ancient Greece* [1937], ed. and transl. by Jacquelin Tywhitt. Cambridge: MIT Press.

¹¹ Eizenšteinas, Sergej. 2017. *Montažas ir architektūra. Montažas ir dailė*, p. 132.

¹² Walteris Benjaminas tikėjo, kad kiekviena epocha sapnuoja ateinančią: šią mintį jis išreiškė savo knygos *Fourier or the Arcades* skyriuje „Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism“ (transl. by Harry Zohn, London: Verso, 1973).

sekęs skirtingų asmenų, einančių per architektūrinį kompleksą, judesius, Tschumi teigia, kad „efektas niekuo nesiskiria nuo Eizenšteino filmo scenarijaus“¹³. Iškeldamas mintį, kad dinamiškos architektūrinės erdvės skaitymas „priklauso ne tik nuo vieno kadro (tokio kaip fasadas), bet nuo kadru ar erdvių sekos“, jis tokiu būdu pabrėžia aiškias architektūros analogijas su kinu¹⁴. Tschumi dar kartą cituoja Eizenšteiną Paryžiaus parko La Villette (Parc de La Villette, 1982–1997) projekte, kai savo sukurtą architektūrinį maršrutą pavadina „kinematografinė promenada“¹⁵. Maršrutas, jungiantis parko skulptūras ir kitas įdomybes, čia yra suvokiamas kaip filmas. Architektūrinė-kinematografinė jungtis įveiklinama teritorijoje, per kurią juda didmiesčio klajūnas vingiuotu urbanistinius sodus jungiančiu keliu.

Vaikščiodama(s) po šią teritoriją ir velesnių Tschumi architektūrinių projektų kinematografinės vietos, tokias kaip Le Fresnoy National Studio for the Contemporary Arts (1991–98), pradedi suprasti sąveiką tarp dviejų erdvinių menų, kurie abu funkcionuoja kaip dinaminės vietos¹⁶. Dinamiška architektūros koncepcija, paneigianti tradicinę pastato kaip nejudančios tektoninės konstrukcijos sampratą, leidžia mąstyti apie erdvę kaip apie praktiką. Tai suponuoja erdvės gyventojų (ar išibrovėlių) išitraukimą į architektūrą ne vien žymint ir reprodukuojant, bet ir naujai išrandant savo trajektorijas erdvėje, kaip tai daro filmas, t. y. žemėlapiuojant

¹³ Tschumi, Bernard. 1981. *The Manhattan Transcripts*. New York: St. Martin's Press, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ Žr. Tschumi, Bernard. 1987. *Cinegramme folie: Le Parc de La Villette, Paris Nineteenth Arrondissement*. Princeton: Princeton Architectural Press. Apibūdindamas kinematografinę promenadą kaip kino juostos analogiją, Tschumi pažymi, kad „kine santykiams tarp kadru ar sekų galima manipuliuoti pasitelkiant tokias priemones kaip analepsės, intarpai, išskleidimai ir pan. Kodėl gi ne architektūroje?“ (p. 12).

¹⁶ Su Tschumi kūrybos raida galima susipažinti „Glass Video“ galerijoje (1990) Groningene, Nyderlanduose, ir nacionalinėje šiuolaikinio meno studijoje „Le Fresnoy“ Turkuene, Prancūzijoje. Pastarąją, pramoniniame sandėlyje įsikūrusį laisvalaikio centrą, Tschumi išradingai pertvarkė į kultūros centrą, skatinantį menų, įskaitant kiną, sąveiką.

jo ar jos navigacijų kuriamą naratyvą. Architektūriniai rėmai, kaip ir kino kadrai, yra transformuojami atviro ryšio tarp judėjimo ir įvykių. Šie judesiai – tai ne vektoriai ar rodyklių ženklai, bet išjudintos teritorijos, aplankytų (praktikuotų) vietų žemėlapiai. Michelio de Certeau žodžiais, tai erdvinės praktikos – tikri siužetai¹⁷. Taigi tokiu būdu architektūrinės patirtys, kurios apima erdvės, judėjimo ir pasakojimo dinamiką, susisieja ir faktiškai įkūnija kino ir jo promenadų poveikį.

„Įkurdinti“ erdvinėje praktikoje, tęsiame pasivaikščiojimą po architektūrinį-filminį ansamblį. Šio pasivaikščiojimo metu prieš mus, kaip judančius žiūrovus, išsiskleidžia vaizdų montažas. Ka, anot Eizenšteino, mes matome? „Panoramų sekas“, – sako jis, kalbėdamas apie Akropolį ir cituodamas Choisy, kurio „žvilgsnis“ į architektūros lauką buvo potencialiai kinematografinis¹⁸. Įdomu pastebėti, kad peripatetinio filminio matymo persmelkta Choisy architektūros istorija buvo išleista tuo pat metu, kai kinas žengė savo pirmuosius žingsnius. Taigi architektūra ir kinas judėjo ta pačia kultūrine teritorija.

Akropolis, jame įrašytos kelionės dėka, tapo kino ir architektūros jungties etalonu. Skirtingos perspektyvos ir „tapybiški kadrai“ įvaizdinami prieš judančio žiūrovo akis¹⁹. Asimetrinių vaizdų reginys sukuriamas kinetiškai. Erdvės gyventoją Akropolis faktiškai paverčia vaizdų vartotoju. Miesto erdvė taip pat gali sukurti tokį reginį, dažnai architektūrinės sekos ir topografijos sandūroje. Tokiu būdu architektūrinis ansamblis sužadina išpūdingus, vis išsiskleidžiančius reginius ir paverčia lankytoją filmo „žiūrovu“ beveik tiesiogine prasme.

Iš šios perspektyvos galima pastebėti, kad *fikcinio* judėjimo per erdvę aktas sujungia kiną ir architektūrą. Architektūrinis ansamblis

¹⁷ De Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*, transl. by Steven Rendall. Los Angeles: University of California Press.

¹⁸ Choisy, Auguste. 1889. *Histoire de l'architecture*. Vol. I, p. 413, cituota Eizenšteino straipsnyje „Montage and Architecture“, p. 118 (Eizenšteinas, Sergej. 2017. *Montažas ir architektūra. Montažas ir dailė*, p. 133).

¹⁹ Eizenšteinas, Sergej. 2017. *Montažas ir architektūra. Montažas ir dailė*, p. 135.

„perskaitomas“ jį pereinant. Tas pats nutinka ir kinematografinio reginio atveju, nes filmas – šviesos ekranas – yra perskaitomas tarsi būtų pereinamas, ir yra perskaitomas tiek, kiek pereinamas. Kai einame per jį, jis eina per mus. „Lankytojas“ yra šios praktikos – perėjimo šviesos erdvėmis – subjektas.

Šio perėjimo šviesos erdvėmis klausimas yra svarbus tiek kinui, tiek architektūrai. Kaip nurodė Le Corbusier, aiškindamas savo architektūrinės promenados sąvoką, „[a]rchitektūrinis reginys nuosekliai siūlo savo paties apžiūrą; jūs laikotės maršruto ir priešais jus atsiveria kuo įvairiausi vaizdai; jūs žaidžiate šviesos srautu“²⁰. Anot architektūros istoriko Anthony Vidlerio, Eizenšteinas, kad iliustruotų savo *filminės*-architektūrinės promenados koncepciją, panaudojo paties Le Corbusier iš Choisy apropriuotą „tapybišką“ Akropolio panoramą²¹. Eizenšteinas ir Le Corbusier žavėjosi vienas kito darbais ir turėjo daug sąlyčio taškų, kaip viename interviu pripažino architektas. Teigdamas, kad „architektūra ir kinas yra du vieninteliai mūsų laikų menai“, jis pabrėžė, kad „savo darbuose, regis, mąst[ō] taip pat, kaip Eizenšteinas mąsto savo filmuose“²².

Beatriz Colomina savo įžvalgiame architektūros kaip žiniasklaidos priemonės tyrime parodo, kad Le Corbusier požiūriai išties buvo kinematografiški²³. Toliau plėtodamas *architektūrinės*

²⁰ Bocsiger, Willy. 1964. *Le Corbusier and Pierre Jeanneret. Oeuvre complete*. Vol. 1. Zurich: Editions Girsberger, p. 60. Čia Le Corbusier kalba apie *Maison La Roche* (1922).

²¹ Vidler, Anthony. 1996. *The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary. Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, ed. by Dietrich Neumann. New York. Apie Eizenšteiną ir architektūros istoriją žr. Yve-Alain Bois pratarmę Eizenšteino straipsniui „Montage and Architecture“. Apie Choisy ir Le Corbusier žr. Etlin, Richard A. 1987. *Le Corbusier, Choisy, and French Hellenism: The Search for a New Architecture. Art Bulletin* 2, June, pp. 264–278; Allen, Stan. 1994. *Le Corbusier and Modernist Movement. ANY* 5, pp. 42–47.

²² Šis interviu, vienintelis, kurį Le Corbusier davė lankydamasis Maskvoje 1928 m., cituojamas knygoje Cohen, Jean-Louis. 1992. *Le Corbusier and the Mystique of the USSR*, transl. by Kenneth Hylton. Princeton: Princeton University Press, p. 49.

²³ Žr. Colomina, Beatriz. 1994. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press.

promenados (*promenade architecturale*) idėja, Le Corbusier teigė, kad architektūra gali būti „suprasta *judant*, kojomis... vaikštinėjant, pereinant iš vietos į vietą... Tikra architektūrinė promenada [siūlo] nuolat besikeičiančius vaizdus, netikėtus, kartais stebinančius“²⁴. Čia architektūra dar kartą susijungia su kinu per praktiką, kuri įtraukia matymą, susijusį su judėjimu. Judantis vaizdas, kaip ir „vietų lankymas“ (*site-seeing*), kuria savo architektūrinę promenadą, kuri įrašyta į ir sąveikauja su architektūros naratyvine peripatetika ir „vaikščiojimu gatvėmis“. Tokiu būdu yra sukonstruotas šiuolaikinio tapybiškumo maršrutas.

Mažstant apie modernius vaizdus, tokius, kuriuos pavyko išryškinti dėl Le Corbusier nurodyto ryšio su promenadomis, keliamama per sąlyčio zoną tarp architektūrinio ansamblio ir filmo kaip turizmo formos. Kai architektūrinis objektas yra organizuojamas ir išjudinamas kaip scena, kas dažnai nutinka miestuose, atsiranda turistinio „vietų lankymo“ efektas. Tokį turistavimą gamina ir kinas. Filmus sukuria erdvę žiūrėjimui, tyrinėjimui ir klaidžiojimui. Tarsi būtų keliautojas, architektūrinio-filminio ansamblio vedamas žiūrovas skaito judančius vaizdus kaip įvaizdinimo praktikas.

Sceninės erdvės architektonika

Savo gebėjimu kurti vaizdus kinas tęsia ir toliau įgalina erdvės vaizdavimą, būdingą erdviniams-vizualiems menams. Nagrinėdamas šį klausimą savo esė apie Piranesi ir formų takumą, Eisenšteinas sugrįžo prie kino ir architektūros ryšio, teigdamas, kad „architektūrinio ansamblio kompozicijos pagrindas yra tas pats „šokis“, kuris sudaro ir kino montažo pagrindą“²⁵. Šioji esė pradeda dar

²⁴ Bocsiger, Willy. 1964. *Le Corbusier and Pierre Jeanneret. Oeuvre complete*. Vol. 2, p. 24. Čia Le Corbusier plėtoja architektūrinės promenados idėją, skaitydama *Villa Savoye* (1929–1931) maršrutą ir jį siedama su arabų architektūros judėjimu.

²⁵ Eisenstein, Sergej. 1977. Piranesi, or the Fluidity of Forms. *Oppositions* 11, p. 98. Esė, parašytoje 1947 m. ir pirmą kartą išspausdintoje 1964 m., nagrinėjami Piranesi *Kalėjimai* (*Carceri d'invenzione*) ir pradeda nuo *Carcere Oscuro* (1745) iš serijos *Opere varie di architettura*.

vienu, šį kartą liūdnesniu, klaidžiojimu po erdvę. Pro savo buto, esančio netoli kino studijos, langus autorius žvalgosi po Maskvą, stebėdamas besikeičiančius didmiesčio kontūrus ir reflektuodamas miesto erdvės plėtrą. Paskui jis žvelgia į sieną tarpulangyje, kur kabo Piranesi graviūra, ir pradeda skaityti šio vaizdinio architektoniką taip, tarsi ji būtų „ekstatiško“ erdvės griovimo, kurio siekė jo paties fikcinės kino konstrukcijos, pirmtakė.

Kaip erdvės pasakojimo praktika, kinas perėmė istorinį meno domėjimąsi vizualine dinamika, ypač scenografijos, scenovaizdžio ir miestovaizdžio srityse. Kaip taikliai pastebi meno istorikė Anne Hollander, kinas perima teatro scenai nupieštos architektūros ir peizažinės tapybos tradiciją, kurios „judantys“ vaizdai, savo ruožtu, nuspėjo dabartinę kino raišką²⁶. Toks dėmesys kino piktorializmui, nūdienos kino tyrinėjimuose išskylantis kaip svarbus metodologinis žingsnis vystant šiuolaikinės kino studijas, atveria didžiulį potencialą vis dar nepakankamai išplėtotiems tarpdisciplininiamis meno ir kino tyrinėjimams²⁷.

²⁶ Hollander, Anne. 1991. *Moving Pictures*. Cambridge: Harvard University Press.

²⁷ Apie kino tapybiškumą žr. Aumont, Jacques. 1989. *L'oeil interminable: cinéma et peinture*. Paris: Librairie Segquier; Dalle Vacche, Angela. 1995. *Cinema and Painting*. Austin: University of Texas Press; Peucker, Brigitte. 1995. *Incorporating Images: Film and the Rival Arts*. Princeton: Princeton University Press; Bonitzer, Pascal. 1985. *Décadrage. Cinéma et peinture*. Paris: Editions de l'Etoile. Apie Amerikos XIX a. peizažinę tapybą ir kino kalbą žr. MacDonald, Scott. 1996. *Voyages of Life*. *Wide Angle* 18 (2), pp. 101-126; Cahn, Iris. 1996. *The Changing Landscape of Modernity: Early Film and America's "Great Picture" Tradition*. *Wide Angle* 18 (3), pp. 85-100. Abu numeriai skirti "Movies Before Cinema", ed. Scott MacDonald. Ankstesni apmąstymai – žr. Bazin, Andre. 1967. *Painting and Cinema. "What is Cinema?"*, ed. and transl. by Hugh Gray. Vol. I. Los Angeles: University of California Press.

Tarpdisciplininės meno ir kino studijos, kurios jau kurį laiką domina tokius mokslininkus kaip Annette Michelson ir Peteris Wollenas, formuojasi kaip atskira disciplina. Žr., pvz., Michelson esė rinkinį *On the Eve of Future* (Cambridge: MIT Press, 2017); Wollen, Peter. 1993. *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*. Bloomington: Indiana University Press; Lant, Antonia. 1995. *Haptical Cinema* 74, pp. 45-73. Apie dailės ir kino parodas žr. Ferguson, Russell (ed.). 1996. *Art and Film since 1945: Hall of*

Galvodama apie šios disciplinų sąveikos plėtotę, Eizenšteino poziciją laikau išeities tašku, nuo kurio tiesiasi kritinis takas, siūlantis žvilgsnio, keliaujančio iš vidaus į išorę ir iš išorės į vidų, pokytį – tarp lango, paveikslo rėmo ir miesto ekrano. Dėl dėmesingumo sceninės erdvės architektonikai, kino piktorializmą galima vertinti skirtingais būdais. Pavyzdžiui, galima matyti sceninę erdvę per reprezentacijos aparatą, pastebint, kad nuo barokinių drobių iki pat Andy Warholo „Fabriko“ tapyba naudojo tai, ką kino tyrėjai vadina gamybos būdu: kūrėjas / režisierius gali dirbti bendradarbiaudamas su kitais (asistentais ir filmavimo grupe), susstatyti scenas su modeliais / aktoriais, pozuojančiais naratyvinei mizanscenai, priklausomai nuo apšvietimo ir kartais (istoriškai kalbant) nuo optinių prietaisų, padedančių įrėminti vaizdą. Toks pastebėjimas gali būti pasitelktas interpretuojant dabartinį siekį susieti meną ir kiną ekrane bei instaliacijų erdvėje, sukuriant jungtį tarp vizualiųjų menų ir kino hibridinėse sceninės erdvės formose.

Mąstant labiau architektoniškai, siūlau nuslopinti dėmesį paveikslo objektui tam, kad apmąstytytume meno ir kino sandūroje atsirandančio reprezentacinio afekto mastą. Tai yra pagrindinė šio *Atlaso* mintis, plėtojama pirmiausia atsižvelgiant į parodų erdvių kultūrinę istoriją, sietiną su ekrano reprezentacinio lauko raida²⁸. Pasirinkau sekti Eizenšteino pėdomis, nes judant šiuo keliu kritinis žvilgsnis gali nutolti nuo vaizduojamo objekto ir priartėti prie vietų matymo „būdų“ bei vizualiųjų menų kaip erdvės kūrimo ir išjudinimo agentų idėjos. Būtent ši ekskursija veda prie kūniškos susikryžiuojančių apkeliautų vietų konstrukcijos.

Kino siūloma genealoginė kelioninės erdvės patyrimo analizė atskleidžia, kad kinematografinis erdvės išjudinimo būdas turi pirmtakų erdvinių-vizualiųjų menų terpėje.

Mirrors. New York: Monacelli Press, Los Angeles: Museum of Contemporary Art; Dodd, Philip, Christie, Ian (eds.). 1996. *Spellbound: Art and Film*. London: British Film Institute and Hayward Gallery. Žr. taip pat žurnalo *A. D., Art and Design* specialųjį numerį „Art and Cinema“ (Nr. 49, 1996).

²⁸ Meno ir kino santykis, nagrinėjamas knygoje *Atlas of Emotion*, ypač išplėtotas 6–10 skyriuose.

Iš ankstesnio skyriaus galime prisiminti, kad filmo sceninei erdvei artimiausias reiškinys buvo XIX a. „panoraminė vizija“, kurios stebėjime galime atsekti panoraminės tapybos, taip pat geležinkelio ir *flânerie* – miesto promenadų per įvairias modernybės „šviesos“ architektūras – pėdsaką. Kaip erdvės geismo išraiška, kinas taip pat kyla iš kraštovaizdžio tapybos ir iš vaizduojamos erdvės konstravimo architektūroje ir teatro scenoje. Pavyzdžiui, savo reprezentacinius kodus kinas skolinasi iš tapybiškosios erdvės, iškilusios XVIII a. topografinėje estetikoje ir sodo diskursuose. Ši tapybiškumo tendencija mene, kraštovaizdyje ir architektūroje, sukūrė naujo tipo erdviškumą, kuriame reginys išsiskleidžia per judesį – raginant stebėtoją klaidžioti po erdvę²⁹. Kaip suponuoja šiuolaikinės vaizdingų promenadų ir „vaizdingos“ Akropolio ir Piranesi architektonikos interpretacijos, filmas iš naujo išrado modernias tapybiškumo praktikas. Jis tai padarė leisdamas žiūrovo kūnui pačiam rinktis netikėtus vietovės tyrinėjimo takus.

Miesto vaizdai

Tęsdami savo pasivaikščiojimą – trajektoriją per istorines trajektorijas, – tam, kad atsektume architektūrinio-filminio klajojimo takus, grįžtame prie Eizenšteino ir prisimename, kaip jis ne kartą lygino filmus su *vedutomis*. Pavyzdžiui, jį intrigavo El Greco paveikslas „Toledo vaizdas ir planas“ (apie 1609 m.), kuriame su išpūdinga įvairove reprezentuojama vedutų, arba kraštovaizdžių tapybos, ir kartografijos sankirta³⁰. Tapytojas, kuris čia išradingai įrašytas paveiksle, miesto žemėlapi pateikia kaip geografinį reginį, išskleidamas jį miesto panoramos vaizdo fone ir taip leisdamas žiūrovui užimti įvairias stebėjimo pozicijas. Eizenšteinas teigė, kad, kaip ir filme, šiame vaizde matome „miestą... ne tik iš įvairių taškų, esančių

²⁹ Plačiau apie tapybiškumą / vaizdingumą kartu su bibliografinėmis nuorodomis žr. 6 skyriuje („Haptic Routes: View Painting and Garden Narratives“ – red. past.).

³⁰ Žr. Marin, Louis. 1984. *Utopia: Spatial Plays*, transl. by Robert A. Vollrath. New Jersey: Humanities (10 skyrius).

už miesto ribų, bet ir iš įvairių gatvių, alėjų ir aikščių!“³¹ Kaip kad kelionių kultūra, miestovaizdžių tapybos geografija sukuria įdomią analogiją su kino salės erdve. Miestovaizdžių tapyboje erdvės reprezentacija sujungė kraštovaizdžio tapybos ir miesto topografijos kodus³². Įkūnyta įvairiausiai pavidalais, ji buvo kuriama keliaujančių tapytojų ir siejama su vaizdinga kelione. Artikuliuodama tiek paukščio skrydžio perspektyvą, tiek miesto klajūno žiūros tašką, ji atvėrė vaizdų įvairovę – nuo panoramos iki gatvės lygio perspektyvos su praktikuojamos vietos detalėmis. Tokiu būdu, ji pasiūlė pamatyti miestą kaip kelionės skrodžiamą vietą. Kino kalba įkūnijo šių vietų apžiūros praktikas, paversdama galimais net „neįmanomas“ aerofilavimo projekcijas ir judančius gatvės peizažus. Kinas suaktyvino kinetinę *vedutos* formą – daugiaformę sceninės erdvės konstrukciją, judančių žvilgsnio / vietos praktiką.

Keliavimo erdvė

„Žiūrint“ per keliavimo prizmę, ryšys tarp kino ir architektūrinio ansamblio išsiskleidžia kaip įsibūti kviečiančios žiūrimosios erdvės išjudinimo praktika. Per pokyčius žvilgsnio pozicijoje ir skirtingų erdvėlaikio dimensijų perėjimus, kuriuos aptarėme, pirmame mūsų paveikslu plane atsiduria erdvės vartotojo veikla. Erdvės kultūra, kurią ištobulino savo paties vedutą siūlantis kinas, – tai mobili keliavimo erdvės architektūra.

Tokiu būdu, filmo žiūrėjimas – tai erdvės, kurioje gyvenama kaip architektūrinėje aplinkoje, *praktika*. Tokios praktikos maršrutą vienodai brėžia miesto svečias ir jo gyventojas, kurie pakyla į aukščiausią tašką – kalvą, dangoraižį, bokštą, kad įrašytų save į miesto panoramą, ir susipažįsta su gatvių, miesto užkaborių ana-

³¹ Eisenstein, Sergej. 1942. Synchronization of Senses. *The Film Sense*, ed. and transl. by Jay Leyda. New York: Harcourt, p. 103.

³² Literatūra apie vaizdų tapybą, kuri bus išsamiau nagrinėjama 6 skyriuje, yra labai plati. Bibliografinėms nuorodoms žr. konferencijos *Archeologie du paysage* medžiagą, paskelbtą žurnale *Caesarodunum* I (13), 1978. Bibliografiją sudarė Elisabeth Chevallier, pp. 579–613.

tomija, kertančia įvairias miesto konfigūracijas. Toks perspektyvų daugybiškumas, „kelionės“ kadru su įvairiais rakursais ir ritmais montavimas yra būdingas ir kino turistavimo po miestą būdams. Vaizdo aukščio, dydžio, kampo ir mastelio pokyčiai, taip pat kaip transporto judėjimo tempas, yra integruoti į pačią kadru, montažo ir kameros judėjimo kalbą. Keliavimo kultūra yra grindžiama kino stebėjimo technikomis.

Genealoginė kino architektonika – tai turistinės erdvės vartojimo praktikos estetika. Kaip ir kitokių kelionių atvejais, erdvė yra milžiniška kino vartojama prekė. Filme architektūrinė erdvė įrėminama apžiūrai ir siūlosi būti vartojama kaip apkeliauta erdvė, atvira tolesnei kelionei. Filmu „stebėtojas“ yra žiūrimosios erdvės praktikas – turistas.

Kelionės per interjerus

Mūsų kelionės su jos įvairiais aplinkkeliais tikslas – išskleisti sudėtingą keliavimo medijos konstrukciją, pasitelkiant kelionės praktiką ir keliaujančią teoriją³³. Sekdamas paskui Eizenšteiną „vaizdingumo“ keliu, kino teoretikas tampa turistu, judančiu per kultūros erdvę. Savo teksto erdvėje Eizenšteinas keliavo per Atėnų Akropolį, o iš ten – į Meksikos piligrimystės vietas ir Šv. Petro baziliką Romoje. Šis maršrutas mums primena, kad moderni kelionė yra piligrimystės genealoginė ainė³⁴. Piligrimystė – kaip piligriminės kelionės pasakojimas ir erdvinė praktika – skatina keliauti į tam tikras vietas, įkurdama „stotis“ ir naratyvu susiedama įvairias vietas. Šis maršrutas kuria hagiografinius pasakojimus (ir neretai pats yra jų kuriamas), tad ir pats kelias yra naratyvizuojamas: piligrimo maršrutas susijungia su turistu maršrutu, kurdamas iš erdvinių trajektorijų istorijas, o iš istorijų – maršrutus.

³³ Apie keliaujančią teoriją plačiau žr. Said, Edward. 1984. *Traveling Theory. The World, the Text and the Critic*. London: Faber and Faber, pp. 226–247.

³⁴ Dar iki modernaus turizmo viduramžiais buvo organizuojamos kelionės, susijusios su religinėmis piligriminėmis kelionėmis. Žr. Feifer, Maxine. 1985. *Going Places: The Ways of the Tourist from Imperial Rome to the Present Day*. London: Macmillan.

„Montaže ir architektūroje“ aptinkamas kelionių aprašymų ir tekstinio turizmo tipas yra kinematografinis. Kadavimas ir montažiniai jungimai perkelia Eizenšteiną iš vienos vietos į kitą. Romoje jis vaikštinėja po Šv. Petro bazilikos interjerą – ir čia turistinio montažo aktas atlieka įdomų sukinį. Perėjimas nuo išorinės architektūros prie vidinės yra reikšmingas, nes dubliuoja savitą poslinkį nuo išorinių prie vidinių vaizdų, kuris yra esminis tapybiškumui ir padeda suvokti filminį judumą.

Eizenšteinas išsamiai aptaria aštuonis herbus, puošiančius garsųjį Šv. Petro baldakimą. Meno istorikas Yve-Alainas Bois, komentavęs, kaip Eizenšteinas specifiškai panaudoja Choisy aksonometrinę projekciją kinematografini peripatetikai plėtoti, pastebi, kad, patekęs vidun, „užuot aptarinėjęs „motinišką“, anot [architektūros istoriko Vincento] Scully, baroko architektūros erdvę, [Eizenšteinas] pasirinko pasukti ikonografijos link“³⁵. Visgi taip pat pastebėtina, nors tai gal ir nuvilia, kad Eizenšteino ikonografinio skaitymo objektas iš tikrųjų yra motiniška erdvė, pasirodanti kaip maršruto naratyvo dėliojama tema. Čia turime įlytintą pasakojimą, erdviškai perteikiamą seksualumą, kuris nusipelno kritinio dėmesio.

Aštuonios Gian Lorenzo Bernini sukurtos dekoracijos vaizduoja skirtingas veido išraiškas. Jų (per)skaitymas generuojamas vaikščiojant po erdvę, kurioje – beveik pažodžiui, žingsnis po žingsnio, – skleidžiasi drama. Judančio stebėtojo jungiami ir peripatetiškai susiejami iš pažiūros paskiri veidai kuria istoriją – moters istoriją. Veido išraiškų kaita leidžiasi perskaitoma, kai įvietinama įlytintoje srityje: dekoracijos vaizduoja moters veido konvulsijas ir galutinį atsipalaidavimą, suponuojančius skirtingus gimdymo etapus³⁶. Galiausiai ši architektūrinė ekskursija pasakoja moters

³⁵ Bois, Yve-Alain. Pratarė Eizenšteino straipsniui „Montage and Architecture“, p. 115.

³⁶ Čia Bruno kalba apie „aštuonis reljefinius popiežiaus Urbono VIII iš Barberinių šeimos herbo atvaizdus, puošiančius dvi išorines keturių gigantiškų kolonų, laikančių baldakimą, pjedestalų puses. [...] Virš herbo kartušo vinjetėje – įprastas papuošimas – moters galva“ (Eizenštein. Montažas ir

kūno vidaus istoriją. Vaikštinėdami po architektūrinę erdvę, iš tiesų įžengėme į „interjerą“. Vaizdų seka atskleidė intymią istoriją. Pasivaikščiojimas sukūrė įlytintą montažą.

Lytis yra įkurdinta

Ši promenada, architektūrinė kelionė, prilyginta filminei kelionei, atskleidžia kultūros anatomiją. Eizenšteino atveju ši anatomija yra moteriška. Paralelė tarp kino ir architektūros kalbos aptariama per moters kūną, ir architektūrinė-filminė kelionė baigiasi sukonstruojant kūno kraštovaizdį. Tai, kad anatomija yra įvairiais būdais įkomponuota į kiną, matyti vos užmetus akį į kino kalbą ir pačią žiūrėjimo praktiką, apimančią žiūrovo kūno atliekamą fiziognominės kalbos konstravimą ir skaitymą. Pati kino genealogija glūdi medicininės anatomijos lauke ir demonstruoja įvairius stebėtojo pasakojimus apie kūniškumą, dėl ko jis tampa filmo vizualaus smalsumo vieta³⁷. Tai architektonikos klausimas, nes, kaip minėta prologe, kino teatras yra „sukonstruotas“ kaip anatominis amfiteatras ir skirtas somatiniam liminalumui rodyti ir analizuoti. Lyties anatomija yra tikroji kino ir jo geismo teritorija. Ar šis kine veikiantis kūniškas procesas paaiškina architektūrinio ryšio prigimtį?

Susiedama kūną ir erdvę, akivaizdžiai atsakau į šį klausimą teigiamai, pabrėždama, kad kinas ir architektūra yra įlytintos praktikos, kurias sieja privataus gyvenimo istorijų viešinimas. Kūnas erdvėje – tai naratyvinė teritorija, kurioje architektūra ir

architektūra. Montažas ir dailė, pp. 137–139. Eizenšteinas aprašo, kaip kinta moters veido išraiška, ir analizuoja skirtingas veidų ir jų kaitos interpretacijas. Žr. pp. 139–150. (Red. past.)

³⁷ Žr. Bruno, Giuliana. 1993. *Streetwalking on a Ruined Map*. Princeton: Princeton University Press (ypač 4 ir 15 skyrius apie kino teatrą kaip anatominį teatrą). Apie anatomiją, lytį ir kino genealogiją taip pat žr. Michelson, Annette. 1984. *On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy*. *October* 29, pp. 1–22; Cartwright, Lisa. 1995. *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press; Schwartz, Vanessa R. 1998. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siecle Paris*. Los Angeles: University of California Press.

kinas susitinka viešumo-privatumo lauke. Taigi, kalbėti apie kūną tik kaip apie architektūrinės-filminės ikonografijos objektą, kaip Eizenšteino tekste, reiškia jį redukuoti, nes problema yra kur kas platesnė už įprastą ikonografiją. Iš „seksualinių vizijų“ srities ji turi būti perkelta į erdviškumo sferą³⁸. Būtent kinematografinės erdvės istorija sietina su kūno istorija. Taigi reikėtų klausti, koku būdu lytis formuoja mūsų, kaip subjektų, erdvinį vaizdavimą. Turime ieškoti mobilaus lyties buveinės adreso, nes lytis yra patalpinta name – ir tas namas juda. Tai (*e*)*mocijų*³⁹ vieta.

Gyvenama erdvė, apčiuopiamos vietos

Šitaip mąstant, architektūrinio ansamblio ir kino ryšys kelia haptinės geografijos klausimą. Kaip apie šią erdvinę architektoniką rašė Henri Lefebvre'as:

Erdvė – mano erdvė... tai, visų pirma, mano kūnas... tai kintanti sankirta tarp to, kas, iš vienos pusės, liečia, skverbiasi, gresia ar teikia naudą mano kūnui, ir, iš kitos pusės, visų kitų kūnų.⁴⁰

Kūnai erdvėje formuoja erdvinius laukus, kurie savo ruožtu formuoja kūniškumus⁴¹. Kinas ir architektūra – tai reprezentacijos

³⁸ Žr. Jordanova, Ludmilla. 1989. *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine Between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. Madison: University of Wisconsin Press.

³⁹ Čia ir toliau straipsnio tekste aptinkamas žaismas žodžiais *motion* „judesys, judėjimas“ ir *emotion* „emocija“ juos derinant viename angliškaime (*e*)*motion*. Lietuvių kalboje *judėjimas*, *jaudulys* ir kt. taip pat turi tą pačią šaknį. (Red. past.)

⁴⁰ Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*, transl. by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, p. 184. Taip pat žr. Soja, Edward W. 1996. *Thirdspace*. Oxford: Blackwell (ypač skyrius “The Extraordinary Voyages of Henri Lefebvre” ir “The Triangles of Spatiality”); Burgin, Victor. 1996. *In/different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. Los Angeles: University of California Press.

⁴¹ Nors ši sąvoka knygoje apmąstoma architektūriniumi ir geografiniumi aspektais bei Lefebvro perspektyvoje, Merleau-Ponty fenomenologija suteikia pagrindą suprasti pirminį gyvenamo kūno gyvenamoje erdvėje lygmenį. Žr. Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*, transl. by Colin

praktikos, užrašytos ant kūno žemėlapis ir juo kuriamos. Kaip lyties buveinės, jos yra seksualumo produkavimo vietos, o ne vien jo reprezentacinės priemonės. Kadangi jos yra erdvės gamybos produktai, jų vaizdavimas turėtų būti suprantamas kaip realus žemėlapis – konstrukcija, apgyventa vartotojų.

Panašiai kaip ir „sentimentalioji kartografija“, filmai ir architektūra turi bendrą gyvenimo dimensiją, kuri itališkai vadinama *vissuto* – išgyventos patirties erdve. Kitaip tariant, jie susiję su gyvenama erdve ir vietos naratyvu. Tai judėjimu naratyvizuojamos gyvenamos erdvės ir erdvės gyvenimui. Tokie buveinių tipai visada konstruoja subjektyvumą. Jų subjektyvumas yra fizinis „aš“, užimantis naratyvizuotą erdvę, paliekantis savo istorijos pėdsakus ant sienos ir ekrane. Kirsdamos pajustos, suvoktos ir (ap)gyventos erdvės ribas, erdvinės meno formos įkūnija žiūrovą.

Kinas / kūnas / architektūra: haptinė dinamika, fantazminė (ap)gyventos erdvės ir (iš)gyvento naratyvo struktūra; naratyvizuota erdvė, kuri yra intersubjektyvi, nes tai – socio-seksualinių mobilumų kompleksas. Pristatydamos vaizdų seką, architektūrinis-kinematografinis ansamblis brėžia konkrečius žemėlapius. Vaizdo aprėptis – kelionės horizontas – yra apčiuopiamų vietų kartografavimas.

Įsigyvenimas

Šią patirtinę dimensiją – „artumo“ jausmą – pripažino Walteris Benjaminsas, susiejęs naują kino žiūrėjimo režimą su būdu, kuriuo reaguojame į pastatus. Jo manymu, architektūros kuriama

Smith. London: Routledge [vertimas į lietuvių kalbą: Merleau-Ponty, Maurice. 2018. *Juslinio suvokimo fenomenologija*, vert. Jūratė Skersytė, Nijolė Keršytė. Vilnius: Baltos lankos]; Merleau-Ponty, Maurice. 1968. *The Visible and the Invisible*, transl. by A. Lingis. Evanston: Northwestern University Press. Apie filosofinį vietos įvertinimą, kuriame nagrinėjamas fenomenologinis kūno buvimo būdas, žr. Casey, Edward S. 1997. *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press (ypač 10 skyrių). Apie kino fenomenologiją žr. Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

žiūrėjimo praktika grindžiama kolektyviniu naudojimu ir įpročiu: „Išsiblaškęsi masė vaizdą panardina savyje. Tai akivaizdžiausiai įrodo statiniai. Architektūra visados buvo prototipas meno, kurio recepcija esti išsiblaškęsi ir kolektyvi“⁴². Kinas, šios praktikos įpėdinis, tęsia architektūrinę *habitus*. Jam įprasta konstruoti vietas ir kurti gyvenimo ir judėjimo struktūras. Jis pratęs vartoti erdvę, kuri yra ir naudojama, ir pasisavinama. Būdamas sykiu vartojimo erdve ir erdvės vartojimu, kinas yra naudotojo erdvė. Filmą išgyvename taip, kaip išgyvename erdvę, kurioje gyvename: kaip kasdienį judėjimą, apčiuopiamai.

Įsigyvenimas erdvėje pasiekiamas per taktilinį pasisavinimą: šis procesas susieja architektūrą ir kiną. Kaip sako Benjaminas, „[s]tatiniai recipuojami... taktiliškai ir optiškai... Taktilinė recepcija vyksta... pripratimo būdu... iš architektūros kylantis recepcijos būdas... [š]iandien...vyksta filme“⁴³. Suvokiami per įprotį ir lytėjimą, kinas ir architektūra yra lytėjimo substancijos. Šių dviejų erdvinių praktikų haptinis kelias driekiasi fizinėje plotmėje; judviejų kinetinis romanas yra kūniškas. Jų fikcinėje architektonikoje juntama aiški sąsaja tarp erdvės ir geismo: erdvė išlaisvina geismą.

⁴² Benjamin, Walter. 1969. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Illuminations*, transl. by Harry Zohn. New York: Schocken Books, p. 239. Vertimas į lietuvių kalbą: Benjamin, Walter. 2005. Meno kūrinys mechaninio reproduktivimo epochoje. *Nušvitimai*, vert. Laurynas Katkus. Vilnius: Vaga, p. 240. Miesto ir kino ryšys įtraukia gyventoją-žiūrovą, pratęstą erdvėje jam ištraukus į suvokimo praturtinimo procesą: „Filmas atitinka didelius aperepcijos aparato pakitimus, kuriuos privačiame gyvenime didmiesčio gatvėse patiria kiekvienas praeivis, o istoriniu lygmeniu – kiekvienas dabartinis pilietis“ (Benjamin, Walter. 2005. Meno kūrinys mechaninio reproduktivimo epochoje, p. 239). Taip pat žr. Benjamin, Walter. 1977. *Immagini di citta*. Turin: Einaudi. Apie jo požiūrį į radikalų filmo erdvėlaikio išplėtimo potencialą žr. Koch, Gertrud. 1994. *Cosmos in Film: On the Concept of Space in Walter Benjamin's "Work of Art" Essay*, transl. by Nancy Nenno. *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, eds. Andrew Benjamin, Peter Osborne. New York: Routledge.

⁴³ Benjamin, Walter. 2005. Meno kūrinys mechaninio reproduktivimo epochoje, pp. 240–241.

Habitus – tai įvaizdinimo absorbavimas. Šioje plotmėje individas absorbuoja ir yra absorbuojamas judančių vaizdų – pasakojimų apie įsigyvenimą. Taigi subjekto / objekto absorbavimas į erdvės naratyvą apima įkūnytų transformacijų seriją, nes architektūra ir kinas yra „vartojimo“ vietos, (ap)gyventos erdvės suvirškinimo vieta. Suteikdamos erdvę gyvenimui ir vietas biografijai, jos vis iš naujo išrandamos kūniškų istorijų; jose, kaip *a vivre* aparatuose, glūdi erotinis taktilinių sąveikų materialumas – intersubjektyvumo terpė. Jų geometrija yra jungtis tarp viešų vietų ir privačių erdvių: durys, kurios sukuria perėjimą tarp vidaus ir išorės, langai, kurie atveria šį perėjimą tyrimui. Kaip judantys vaizdai, filmo ir architektūros erdviniai perimetrai visada plečiasi įtraukimo būdu. Ši apropiacija išplėtojama per emocijų įvietinimą ir klajones. Būdami įpratimo (*habit*), gyvenimo terpės (*habitat*) ir įsigyvenimo (*habitation*) fantazijomis, jie kartografuoja liminalios erdvės naratyvizavimą.

Nuogų miestų istorijos

Iš kūniškumo perspektyvos, kinas yra architektūriškai susaistytas; o architektūra, pritaikyta kūno dydžiui, patirta gyvenant, yra įvaizdinama ir išjudinama haptiškai. Architektūra nėra nei statiška struktūra, nei tiesiog kažkas pastatyto. Kaip ir visi apčiuopiami artefaktai, ji iš tikrųjų yra konstruojama – įvaizdinama – tuomet, kai ja manipuluojama, kai ją „apdoroja“ naudotojų rankos. Ir kaip filmas, architektūra yra pastatyta – nuolat vykstant (e)mocijų deryboms, pastovių ir laikinų gyventojų istorijų judėjimui. Šitai žiūrint, architektūra atskleidžia miesto ryšius: kaip sandorių rezultatas, ji išsaugo miesto (e)mocijų bei fikcinių scenarijų pėdsakus. Tarp vietų ir įvykių atsiranda ryšys, kuris formuoja ir transformuoja miesto naratyvą: pats miestas tampa įvaizdintas kaip naratyvas, nes įvairias jo vietas transformuoja jo keliautojų-gyventojų judesių seka.

Miesto fikcija vystosi pagal erdvinę jo vaizdų-judesių trajektoriją. Filmas – judantis vaizdas – keliauja tuo pačiu keliu. Ši sąveika dvilypė, nes filmas yra architektūrinis pasakojimas tiek pat, kiek

„miesto vaizdas“ gyvena celiulioido fikcijoje⁴⁴. Abiem požiūriais, judantis vaizdas atlieka lemiamą vaidmenį konstruojant gyvenamos erdvės architektoniką. Filmas, pagrindinis miesto erdvės pasakotojas, pateikia absoliučiai fikcinę miesto teksto dinamiką. Kaip ir visų keliavimo per miestą formų atveju, jo vaizdas-judėjimas nuolat perkeičia vietas į naratyvo lokacijas. Miestai yra filminiai povaidžiai, išliekantys mūsų pačių erdvinėje pašamoneje.

Filminiai žemėlapiai

Erotika, kurią išlaisvina (ap)gyventos erdvės architektonika, ypač sustiprėja didmiestyje – tirštoje naratyvinių sankirtų vietoje, dar esmingiau susijusioje su paties kino erdvine (e)mocija. Ši miesto kultūra – kūno atlasas – klesti laikinoje intersubjektyvumo erdvėje. Kaip ir kino kelionėse, mieste asmens „būtis“ peržengia subjekto ribas. 1903 m., kinui dar tik vystantis, Georgas Simmelis suvokė, kad dėl „emocinio gyvenimo suintensyvėjimo“ didmiestyje „žmogus nesutelpa į savo kūno arba tos srities, kurią jis tiesiogiai užpildo savo veikla, ribas, bet yra suma poveikių, kurie plinta nuo jo laike ir erdvėje, taip ir miestas pirmiausia susideda iš betarpiškas jo ribas prašokančių poveikių visumos“⁴⁵.

Miestas yra akivaizdžiai pateikiamas kaip socialinis kūnas. Parodytas kaip pereinama erdvė, jis galiausiai taptų „nuogu miestu“ ir vėl susijungtų su kinu, pasinaudodamas situacionistų kartografija jos psichogeografijos *dérive* arba „dreifavimo“⁴⁶

⁴⁴ Ši sąvoka buvo pasiūlyta Kevino Lyncho knygoje *The Image of the City* (Cambridge: MIT Press, 1960).

⁴⁵ Simmel, Georg. 1971. *The Metropolis and Mental Life. On Individuality and Social Forms: Selected Writings*, ed. by Donald N. Levine. Chicago: University of Chicago Press, pp. 325–335. Vertimas į lietuvių kalbą: Simmel, Georg. 2007. *Didmiesčiai ir dvasinis gyvenimas. Sociologija ir kultūros filosofija*, vert. Albinas Lozuraitis. Vilnius: Margi raštai, p. 293 [pp. 281–298].

⁴⁶ *Dérive* ir jo angliškas variantas *drift* reiškia neplanuotą kelionę per miesto vaizdį, kurios dalyviai nekreipia dėmesio į kasdienes santykius su socialine aplinka. (Red. past.)

žemėlapio pavidalu⁴⁷. Sumodeliuota pagal *Carte de Tendre* – kelionę per vidinę erdvę, pažymint emocišes akimirkas kaip vietas topografiniame žemėlapyje, – situacionistinė kartografija pati buvo psichogeografija. Vienas situacionistų žemėlapis, žymėdamas subjekto judėjimą didmiesčio erdvėje, tiesiogiai įrašė kiną į savo kartografinę trajektoriją per nuorodą į amerikiečių *film noir* – *Nuogas miestas* (*The Naked City*, 1948), ir tokiu būdu, t. y. per kiną, atkūrė kasdienę miesto naudotojo praktiką.

Kaip potencialių maršrutų ir (iš)gyventų trajektorijų žemėlapis, didmiestis įtraukia savo gyventojus ir atvykėlius į geopsichines praktikas. Jis yra tiek gyvenimo ir kelionės vietovė, tiek gyvenimo kelionės vieta. Kaip aiškino Jamesas Cliffordas, rašydamas apie „keliaujančias kultūras“: „didieji urbanistiniai centrai galėtų būti suprasti kaip ypatingos, stipriai veikiančios keliavimo / gyvenimo vietos“⁴⁸. Suvoktas kaip mobili taktika sankirtoje tarp kino ir architektūros, didmiestis egzistuoja kaip *emocinė* kartografija – „transporto“ vieta.

Kinematografinės architektūros

Nuo modernistinės iki situacionistinės erdvės ir šiuolaikinio erdvės diskurso – architektūra susitinka kiną kintančioje didmiesčio erdvėje. Kaip 1925 m. pareiškė Robertas Mallet-Stevensas, pernelyg nenutoldamas nuo Eizenšteino formuluotės, „kinas daro reikšmingą įtaką moderniai architektūrai; kita vertus, modernios architektūros menas taip pat veikia kiną... Moderni architektūra iš esmės yra... platūs kadrai, ...judantys vaizdai“⁴⁹. Po to, kai poststruktūralizmas (ir ypač dekonstruktyvistinė filosofija) susidomėjo

⁴⁷ Žr. McDonough, Thomas. 1994. Situationist Space. *October* 67, pp. 58–77. Čia nagrinėjamas *The Naked City* ir *Carte de Tendre* santykis. Ši tema toliau bus tirama 8-ame *Atlas of Emotion* skyriuje.

⁴⁸ Clifford, James. 1997. *Route*. Cambridge: Harvard University Press, p. 30.

⁴⁹ Maller-Stevens, Robert. 1925. Le Cinema et les arts, l'architecture. *Les Cahiers du Mois* 16–17, p. 96.

architektūrine praktika, jų vaisingos sąveikos, kai, tarkim, architektas Peteris Eisenmanas diskutavo su filosofu Jacques'u Derrida, dėka šiuolaikinis architektūros diskursas buvo ženkliai paveiktas teorinio siekio aprėpti įvairias išjudinimo formas⁵⁰. Tarp skirtingų šio architektūrinio judėjimo formų kelios pasižymi polinkiu įkūnyti judantį vaizdą. Šis polinkis, kaip Paulo Virilio atveju, dažnai yra sąmoningai sėmėsis įkvėpimo iš domėjimosi kinu ir jo efektais⁵¹.

Bernardo Tschumi ir kitų darbai liudija dabartinės architektūrinės praktikos troškimą stiprinti kino ir architektūros sąsają, perkonfigūruojant jų glaudų ryšį, kuris teorijoje ir praktikoje susiformavo trečiuoju XX a. dešimtmečiu aplink montažo sąvoką⁵². Architektas Remas Koolhaasas, kurį dar nuo *Niujorko delyro* (*Delirious New York*, 1978) laikų traukė „fantastikos technologija“, toliau domisi architektūros ir kino ryšiais⁵³. Anksčiau dirbęs scenaristu, Koolhaasas apie architektūrą ir kiną yra sakęs, kad „tarp vienos ir kitos veiklos yra stebėtinai nedaug skirtumų... Manau, kad scenarijaus rašymo menas – sugalvoti epizodų sekas, kuriančias įtampą (*suspense*), ir įvykių grandinę... Didžiąją mano darbo dalį sudaro montažas... erdvinis montažas“⁵⁴. Savo darbuose,

⁵⁰ Žr., pvz., Kipnis, Jeffrey, Leeser, Thomas (eds.). 1997. *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. New York: Monacelli Press. Tarpdisciplininį architektūros lauko mobilizavimą skatino *Anyone Corporation*, nuo 1991 m. rengdama kasmetines konferencijas, leisdama knygas ir žurnalą ANY.

⁵¹ Teorinius svarstymus apie kino vizijos mašiną žr. Virilio, Paul. 1991. *The Aesthetics of Disappearance*, transl. by Philip Beitchman. New York: Semiotext(e); Virilio, Paul. 1991. *The Lost Dimension*, transl. by Daniel Moshenberg. New York: Semiotext(e). Taip pat relevantiška Virilio, Paul. 1994. *The Vision Machine*, transl. by Julie Rose. London: British Film Institute; Virilio, Paul. 1994. *The Art of the Motor*, transl. by Julie Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press; Virilio, Paul. 1997. *Open Sky*, transl. by Julie Rose. London: Verso.

⁵² Žr. Tschumi, Bernard. 1994. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT Press; Tschumi, Bernard. 1994. *Event-Cities*. Cambridge: MIT Press.

⁵³ Žr. Koolhaas, Rem. 1995. *Delirious New York*. New York: Monacelli Press; Koolhaas, Rem. 1995. *S.M.L.XL*. New York: Monacelli Press.

⁵⁴ Koolhaaso teiginį cituoja Maggy Toy specialiame žurnalo *A.D., Architectural Design* numeryje „Architecture and Film“ (Nr. 112, 1994, p. 7).

ieškodamas filminio-architektūrinio „rašto“ formos, kuri plukdo vaizdų bibliotekas, Koolhaasas nutiesė tiltą tarp scenarijaus rašymo proceso ir architektūros kūrimo⁵⁵.

Ryšys tarp kino ir architektūros apima montažo praktiką, kurioje *judesio* plotmė niekada nėra pernelyg nutolusi nuo *emocijos* diapazono. Šias dvi praktikas sieja ne vien tekstūra, bet ir panašios (*e*)*mocijų* generavimo priemonės, apimančios jų gamybos būdus. Būdamos sykiu menu ir industrija, jos reprezentuoja praktinę estetiką, paremtą gamyba ir priklausomą nuo užsakymo. Jų (*e*)*mocijų* erdvės kūrimas – tai bendros pastangos, kurios reikalauja kelių individų, dirbančių kaip komanda, įsitraukimo, kerta skirtingų kalbų ribas ir transformuoja projektą į produktą, kuriuo galiausiai naudojasi ir džiaugiasi didelė žmonių grupė – publika. Ekonominiai faktoriai ne tik veikia, bet netgi gali nulemti perėjimus per semiotinius registrus: vienu atveju, nuo braižybos stalo prie statybų aikštelės ir [erdvės] užvaldymo; kitu – nuo scenarijaus prie filmavimo aikštelės ir kino teatro [erdvės] užvaldymo.

Kaip teigia architektas Jeanas Nouvelis, „skersumo (*transversality*) ir išoriškumo“ pažinimas sieja architektą ir režisierių, kuriems abiem, kaip vizualinės erdvės kūrėjams, būdingas noras „patirti pojūtį – būti sujaudintiems – būti sąmoningiems ir perversyviems tiek skrodžiant emociją, tiek ją analizuojant – primenant, kuriant strategiją, kaip ją simuliuoti ir sustiprinti, kad būtų galima pasiūlyti kitiems ir suteikti jiems galimybę tą emociją patirti malonumo bendrai išgyventi malonumą vardan“⁵⁶. Taip apibūdindamas savo paties architektūrą, Nouvelis teigia, kad „architektūra, kaip ir kinas, egzistuoja laiko ir judėjimo dimensijoje. Individas suvokia ir skaito pastatą per sekas. Statyti pastatą – tai numatyti ir ieškoti kontrastingų efektų ir jungčių, kuriomis bus judama... Ilgo plano /

⁵⁵ Koolhaas ir režisierių (tarp jų ir Jeano-Luco Godard'o) darbo lyginimą žr. Van Toorn, Roemer. 1995. Architecture Against Architecture: Radical Criticism Within the Society of the Spectacle. *film+arc.graz 2. Internationale Biennale Film und Architektur*.

⁵⁶ Nouvel, Jean. 1987. Les cineastes? Sur des choses certaines ils m'ont ouvert les yeux. *Cites-Cines*. Paris: Editions Ramsay, p. 23.

sekos – o tai ir yra pastatas – architektas dirba su kirpimais ir jungimais, irėminimais ir atvėrimais... ekranais, plokštumomis, perskaitomomis iš privalomų judėjimo taškų⁵⁷. Architektūra ir kinas vis dažniau sąveikauja judėjimo per erdvę aspektu, nes, kaip sako Nouvelis, „kelionės samprata yra naujas architektūros komponavimo būdas“⁵⁸.

Filmų įkvėpta architektūra taip pat gali dirbti su kūnu kaip vizualinės erdvės vieta, kurioje vyksta jos „aprengimas“, atliekamas gatvės scenoje. Dianos Agrest žodžiais tariant, galima žiūrėti į „gatvę kaip į scenų sceną“, vietą, kur tokie reiškiniai kaip „mada paverčia žmones objektais, susieja gatvę ir teatrą per jiems bendrą ritualinės prigimties aspektą“⁵⁹. Įtraukiant architektūrą į vizualiųjų ir scenos menų praktiką, studijos *Diller + Scofidio* transdisciplininiai darbai, tokie kaip *Flesh*, *BAD Press* ir *Tourisms: suitCase Studies*, kreipia architektūros dėmesį į keliavimo madą⁶⁰. Pavyzdžiui, keliaujanti paroda *SuitCase Studies*⁶¹ siūlo apmąstyti architektūrinių fikcijų mobilumą ir taip sudvejina savo temą. Instaliacija keliauja penkiasdešimtyje identiškų „Samsonite“ lagaminų, suvokiamų kaip „neredukuojamas, nešiojamas namų modulis“. Kartu veikiančios ir kaip ekspozicijos vitrinos, lagaminai pristato dvi turizmo vietas: mūšio lauką ir lovą, „intymiausių kūno įsirašymo

⁵⁷ Nouvelio teiginys cituojamas Kester Rattenbury straipsnyje „Echo and Narcissus“ žurnale *A.D., Architectural Design* (special issue „Architecture and Film“, Nr. 112, 1994, p. 35).

⁵⁸ Nouvelis cituojamas pagal Fillion, Odile. 1997. *Life Into Art, Art Into Life: Fusions in Film, Video and Architecture*. Penz, Francois, Thomas, Maureen (eds.). *Cinema and Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. London: British Film Institute, p. 119.

⁵⁹ Agrest, Diana I. *Architecture from Without*. Cambridge: MIT Press, pp. 62–63.

⁶⁰ Žr. Diller, Elizabeth, Scofidio, Ricardo. 1992. *Tourisms: suitCase Studies. Semiotext(e)* („Architecture“). Taip pat Diller + Scofidio (eds.). 1994. *Back to the Front: Tourisms of War*. Basse-Normandie: F.R.A.C.; Diller + Scofidio. 1994. *Flesh*. New York: Princeton Architectural Press. Apie *BAD Press* žr. Efrat, Zvi. 1994. Diller + Scofidio. „BAD Press“: Unseemliness of the Fashionable; *BAD Press: Housework Series. Architecture in Fashion*, eds. Deborah Kausch et al. New York: Princeton Architectural Press.

⁶¹ Žr., pvz., *Tourisms: suitCase Studies*. <https://dsrny.com/project/tourisms-suitcase-studies>. (Red. past.)

namuose vieta⁶². Lyčių žemėlapyje architektūrinė erdvė susitinka su emocine kino kelionių teritorija.

Transiti: „transporto“ žemėlapiu link

Kai kinas ir architektūra įsivaizduojami geografiškai, ryšys tarp jų gali būti svarstomas sekant keliu, kurį pradėjo Eizenšteinas ir numatė meno istorikas Erwinas Panofsky, pripažinęs, kad kinas yra „vizualusis menas“, artimas „architektūrai... ir komerciniam dizainui“⁶³. Šiuolaikinėje kintotyroje šis ryšys iki šiol nebuvo tinkamai artikuliuotas. Tais laikais, kai semiotika viešpatavo kino sferoje, architektūros ir dizaino materialumas kaip potenciali tyrinėjimų sritis sudomino režisierių ir rašytoją Pierą Paolo Pasolini. Jis pareiškė, kad „vizualinės komunikacijos semiologija galės tapti tiltu į kitų kultūros sistemų (pavyzdžiui, tų, kuriose veikia naudojimui skirti objektai, kaip kad architektūroje ar pramoniniame dizaine) semiologinį apibrėžimą“⁶⁴. Skirtingai nuo kitų to meto kintyros krypčių, jo „pasijų“ semiotikos projektas siekė nutiesti materialios substancijos tiltą tarp kino ir architektūros, net jei praktiškai to padaryti nepavyko.

Vėlesnėse teorijose šis „tiltas“ beveik nesulaukė dėmesio ir išlieka rimtu siekiniu. Kaip pastebi Stevenas Shaviro, nepaisant tam tikrų pastangų, apskritai „dar reikia daug nuveikti tyrinėjant kinematografinės patirties psichofiziologiją: kaip kinas įgalina lytėjimą per regą... ir vis steigia materialistinę... semiotiką“⁶⁵. Mane ypač

⁶² Diller, Elizabeth, Scofidio, Ricardo. 1992. *Tourisms: suitCase Studies. Semio-text(e)*, p. 11.

⁶³ Panofsky, Erwin. 1992. *Style and Medium in the Motion Picture* [1934, revised 1947]. *Film Theory and Criticism*, eds. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy. New York: Oxford University Press, p. 234.

⁶⁴ Pasolini, Pier Paolo. 1988. *The Codes of Codes. Heretical Empiricism*, transl. by Ben Lawton and Luise K. Barnett. Bloomington: Indiana University Press, p. 280.

⁶⁵ Shaviro, Steven. 1993. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 52. Shaviro siūlo savo kinematografinio kūno versiją, remdamasis Deleuze'o ir Guattari darbais.

domina teorinis materialaus „dizaino“ tiltas (terminą pasiskolinu iš Pasolinio) tiriant nuolatinis architektūros ir kino tranzitus. Toks tyrinėjimas teoriniu lygmeniu galėtų būti nepaprastai produktyvus abiejų sričių raidai, nes pasiūlytų susieinančių kelių, kurie kertasi su geografija.

Išties, nemažai problemų, šioje knygoje išdėstyto iš kino ir kinotyros perspektyvos, randa paralelių dabartinėje architektūros teorijoje, ypač svarstant lyties dinamiką⁶⁶. Tikiusi, kad remiantis simpatija (t. y. paraidžiui „bendra pasija“) bus atrasta ir daugiau sankirtų, nes, kaip teigia kultūros geografas Michaelas Dearas, nepaisant architektūros pasaulio susidomėjimo kinu, „[kino] kritikai ne visuomet domėjosi architektūra“⁶⁷. Architektūros lauke slypinčią filminę energiją galima dar labiau mobilizuoti. Iš lėto naikindami disciplinų ribas, architektūra ir kinas galėtų rasti bendrumą net instituciniu pagrindu: galima tik įsivaizduoti, kokių įdomių kultūrinių praktikų sulauktume, jei kinotyros laukas instituciškai rastų sau vietą architektūros mokyklose, o ne literatūros „lokacijose“, kuriose jis tradiciškai buvo įkurdintas ir kurios tebetarnauja kaip atskaitos taškas. Taip pat reikėtų puoselėti didesnę sinergiją su meno istorija ir teorija. Rašydama šią knygą ir atlikdama kino tyrimus Harvardo Vizualinių ir aplinkos studijų katedroje stengiausi sukurti šiam transdiscipliniam judėjimui apčiuopiamą erdvę. Esama ženklų, kad kinas, ir plačiau – kino teorija, siūlo ne tik būdą išjudinti architektūros lauką, bet ir būdą konceptualizuoti architektūros diskursą bei lytiškumo apmąstymą. Jei kinas gali pasitarnauti kaip teorinis įrankis architektūros tyrimuose, tai ir architektūros teorijos, urbanistiniai rėmai ir kraštovaizdžio maršrutai turėtų nemažai ką pasiūlyti kinotyrai.

⁶⁶ Žr. Colomina, Beatriz (ed.). 1992. *Sexuality and Space*. Princeton: Princeton Architectural Press. Agrest, Diana, Conway, Patricia, Weisman, Leslie Kanes (eds.). 1996. *The Sex of Architecture*. Cambridge: MIT Press. Prie architektūrinio diskurso sugrįžtu keliuose šios knygos vietose, plėtodama anksčiau identifikuotą ryšį su kinu savo straipsnyje „Bodily Architectures“ (*Assemblage* 19, 1992, pp. 106–111).

⁶⁷ Dear, Michael. 1994. *Between Architecture and Film. A.D., Architectural Design* 112, special issue “Architecture and Film”, p. 9.

Kaip bandžiau pademonstruoti šiame skyriuje, jie gali veikti, mažų mažiausiai, kaip įrankis haptiniam filmo pagrindimui ir jo kaip (*e*)mocijų vaizdų teoriniam svarstymui.

Kaip matysime, geografija atlieka svarbų vaidmenį sužadinant tokią artikuliaciją. Žemėlapiai yra bendra terpė, kurioje įkurdinamas architektūros ir kino saitas – dirva, kurią galima puoselėti permąstant keliaujančių kultūrų kartografijos praktikas, neišleidžiant iš akių to, kad šiame judėjime (*motion*) glūdi emocijos (*emotion*). Be abejo, pasitelkiant filminę reprezentaciją, yra transformuojama ir emociškai išjudinama pati geografija. Gyventojas-keliautojas, kuris juda per erdvę, kuria miesto architektūrinį maršrutą, kelionės veiklą ir patį kiną. Visos trys praktikos sietinos su žmogaus judėjimo forma kultūriškai suvokiamoje erdvėje – *transito*⁶⁸. Nebūtinai fizinis judėjimas, *transito* – tai cirkuliacija, aprėpianti klajones, keliones, perėjimus, tranzityvias būsenas, erdvinę erotiką, (*e*)mociją. Šio emocinio rakurso pritaikymas ir architektūros, ir filmo žiūrėjimui, iš pažiūros, dviem statiškoms veikloms, transformuoja šių meno formų pajautą. Norėdami suvokti metodologinę praktiką, kuri yra „tarp“, siekiame laipsniškai ardyti opozicijas tarp nejudrumo-judrumo, vidaus-išorės, privataus-viešo, gyvenimo-keliavimo ir išsilaisvinti nuo šių opozicijų primetamo lyčių „įpakavimo“ ir suvaržymų. Kaip ir kinas, architektūra yra tiek buveinės, tiek kelionės žemėlapis. Šios erdvės, egzistuojančios tarp buveinės ir judėjimo, kvestionuoja pačias opozicijų ribas ir verčia permąstyti kultūrinę raišką kaip tokią, kaip, sykiu, kelionės ir buveinės vietą.

Kino erdvė „emociškai išjudina“ tokį kartografinį perrašymą. Kultūrinės erdvės sluoksniai, istorijos sutankėjimai, *transiti* vizijos – visa tai telpa erdvinėje kino pažinimo praktikoje. Kaip keliavimo-buveinės priemonė, kinas konstruoja kultūrinių kelionių, kelių ir tranzitų (ne)judrumą. Jo naratyvizuota erdvė siūlo „filmavimo judančia kamera“ planus (*tracking shots*) keliaujančioms kultūroms

⁶⁸ Transito sąvoką skolinuosi iš italų filosofijos, ją išplėtodama. Žr. Perniola, Mario. 1985. *Transiti: Come si va dallo stesso allo stesso*. Bologna: Cappelli. Taip pat žr. Rella, Franco. 1987. *Limina: il pensiero e le cose*. Milan: Feltrinelli.

ir įrankius psichoerdvinėms kelionėms. Kinas – tai šiuolaikinė kartografija, kultūros žemėlapiavimo rėmas. Tai mobilus žemėlapis – skirtybių žemėlapis, socio-seksualinių fragmentų ir tarpkultūrinių kelionių produktas. Kino vietovių lankymas – tapatybių *in transito* kelionė ir painus identifikacijos turas – yra šiuolaikinio pažinimo priemonė, mūsų naratyvo ir mūsų geografijos buveinė bei pažintinis turas tuo pat metu.

Iš anglų kalbos vertė Emilija Ferdmanaitė
Vertimą redagavo Irina Melnikova ir Inga Vidugirytė

Versta iš Bruno, Giuliana. 2002. *A Geography of the Moving Image. Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, pp. 55–71.