

ĮEIGŲ IR REGYKLŲ REIKŠMĖ LIETUVOS XX a. 7–9 DEŠIMTMEČIŲ VISUOMENINĖS PASKIRTIES PASTATŲ ARCHITEKTŪROJE

Audrius Novickas

Dailės katedra, Vilniaus Gedimino technikos universitetas,

Pylimo g. 26/Trakų g. 1, 01132 Vilnius, Lietuva

El. paštas audrius.novickas@vgtu.lt

Įteikta 2012 06 11; priimta 2012 07 02

Santrauka. Straipsnyje nagrinėjama tiltų, laiptų, rampų, atvirų terasų ir balkonų, įstiklintų fasadų reikšmė svarbiausių XX a. 7–9 dešimtmečių Lietuvos visuomeninės paskirties pastatų architektūroje. Šie elementai tiriami kaip formuojantys pastatų įėigas ir regyklas. Daroma prielaida, kad įėigų ir regyklų analizė teikia pagrindą interpretuoti Lietuvos sovietinių metų moderniosios architektūros programinius aspektus platesniame epochos paradigmu, sistemos politinių tikslų ir individualių architektų meninių aspiracijų kontekste. Siekiama atskleisti, kad įėigos ir regyklos rodo visuomeninius pastatus esant kokybinio pokyčio proceso ir galios efektų erdvėmis, įkūnijančiomis ne tik sistemos siekį disciplinuoti ir kontroliuoti, bet ir architekto gebėjimą formuoti mėgavimosi estetiniais architektūros aspektais aplinkas.

Reikšminiai žodžiai: visuomeninės paskirties pastatų architektūra, sovietinių metų modernizmas, įėiga, regykla, perėjimo procesas, galios žvilgsnis.

Įvadas

Vienu iš skiriamųjų sovietinių metų Lietuvos architektūros bruožų yra jai charakteringa itin didelė visuomeninių pastatų tipų įvairovė. XX a. 7–9 dešimtmečiuose iškilę administravimo, gamybos, švietimo, sporto, kultūros, meno ir poilsio paskirčių pastatai apėmė daugelį socialinio gyvenimo sričių, o jų tinklas visą Respublikos teritoriją. Tai byloja apie visuomeninės paskirties architektūros svarbą to meto politinės sistemos tikslų įtvirtinimui ir jos funkcionavimui. Dalis visuomeninės paskirties pastatų, kuriuos projektavo iškiliausi to meto architektai, savo erdvine struktūra ir plastine forma, stilistika, apdailos medžiagų kokybe itin išsiskyrė tipinių to meto gyvenamosios ir visuomeninės paskirties statinių fone. Meninius architektūros aspektus įkūniję pastatai, iškilę Vilniuje, Kaune ir kurortiniuose miestuose, tesudarė vienetinius atvejus sovietinių metų architektūros visumoje, tačiau jų simbolinė reikšmė buvo labai didelė. Tą rodo ir jų atvaizdų sklaida to meto masinės komunikacijos priemonėse: žurnalų viršeliuose, ženkliukuose, atvirukuose ir pašto vokuose.

Sovietinių metų moderniosios architektūros pastatai tapo nacionalinių institucijų tapatybės formantais, ne vienu atveju pergyvenusiais jų atsiradimą lėmusią sistemą. Šiandien Lietuvos Respublikos seimas dirba A. ir V. Nasvyčių suprojektuotuose LSSR Aukščiausiosios Tarybos prezidiumo rūmuose (1982), Lietuvos Respublikos Vyriausybės rūmai yra V. E. Čekausko suprojektuotame administraciniame pastate (1982), kurio pirminė paskirtis – Lietuvos TSR Komunistų partijos centro komiteto būstinė. Iki šiol funkcionuoja sovietiniais metais statyti teatrai, parodų rūmai, kultūros centrai, tokie kaip Dailės parodų rūmai (dabar ŠMC, archit. V. E. Čekauskas, 1967), Operos ir baletų teatras (archit. N. Bučiūtė, 1974), Nacionalinis dramos teatras (archit. A. ir V. Nasvyčiai, 1981), Revoliucijos muziejus (archit. G. Baravykas, V. Vielius, 1980), kuriame po 2009 m. rekonstrukcijos (archit. A. Bučas, D. Čaplinskas, G. Kuginis) savo veiklą plėtoja Nacionalinė dailės galerija.

Tai, kad nemažai XX a. 7–9 dešimtmečiuose pastatytų visuomeninės paskirties pastatų yra naudojami ir šiandien, aktualizuoja siekį suprasti ir paaiškinti jų

moderniąją architektūrą. Šio tyrimo išskirtinumas, lyginant su kitų autorių darbais, kuriuose įvairiais pjūviais nagrinėjamas sovietinių metų architektūros laukas, pasireiškia tuo, kad visuminius dėsningumus ir jų prieštaras čia siekiama atskleisti tiriant atskirus pastatų kompozicinius mazgus. Tyrimo objektu pasirinkti visuomeninių pastatų kompozicijoje akcentuojami architektūriniai įeigos elementai: tiltai, laiptai, taip pat regyklų situacijas pastato išorėje ir viduje lemiančios terasos, balkonai, vitrininiai fasadų įstiklinimai. Regyklomis čia vadinamos išskirtinės architektūrinės aplinkos, leidžiančios stebėti erdves ir jomis besinaudojančius žmones, kaip formuojančius kompleksinius vaizdus pastato viduje ir išorėje. Iškiliausiems XX a. antrosios pusės Lietuvos architektams skirtose monografijose, moksliniuose ir kituose straipsniuose R. Buivydas, A. Mačiulis, V. Petrušonis atkreipė dėmesį į minėtų mazgų svarbą funkciniam ir emociniam atskirų pastatų programavimui. Vis dėlto iki šiol nebuvo artikuluota tai, kad įeigų ir regyklų akcentavimas svarbiausių XX a. antrosios pusės visuomeninių pastatų eksterjere ir interjere yra pasikartojantis, dėsningas ir daugiaprasmiškas reiškinys, kurį tikslinga nagrinėti kompleksiškai, neapsiribojant atskirų atvejų ir net autorių analize. Be abejo, visuomeniniai, t. y. stambaus mastelio, sudėtingos erdvinės ir funkcinės struktūros, pastatai neįmanomi be laiptų ir jų analogų, lemiančių utilitarus pastato prieigų, judėjimo iš vieno lygio į kitą jų viduje sprendimus. Mūsų dėmesys kreipiamas tik į pavyzdžius, kuriuose minėti elementai peržengia funkcinio tikslingumo ribą ir tampa ekspresyviomis, reikšmingomis formomis. Plastiškai akcentuotais laiptais, tiltais, terasomis pasižymintys architektūros objektai analizuojami siekiant naujai pažvelgti į sovietinių metų Lietuvos modernizmo architektūros estetinius ir programinius aspektus, suvokti jos vietą ir paskirtį tiek platesniame epochos paradigmu, sistemos politinių tikslų, tiek individualių architektų meninių aspiracijų kontekste. Siekiant atskleisti architektūros objektų reikšmes, tyrimas plėtojamas socialinės meno istorijos kontekste, remiantis fenomenologine, semiotine, dekonstrukcine prieigomis.

Modernizmo prieštarų apraiškos Lietuvos sovietmečio visuomeninės paskirties architektūroje

XX a. 7–8 dešimtmečio komunistinio bloko Europos šalių architektūrą tyrinėjęs David Crowley vadina ją *socmodernizmu* (2010). Šiame dviejų žodžių junginyje pirmasis žodis – *socializmas* – teikia lokalizuojančio pobūdžio geopolitines nuorodas, o antrasis – *modernizmas* – byloja apie meninės ideologijos universalų

pobūdį. *Socmodernizmo* terminas ženklina nagrinėjamo reiškinio nevienalytiškumą, jo prieštarumą. Neatitikimus, prieštaravimus tarp modernizmo kaip savo esme idealistinės programos ir jos įgyvendinimo tam tikroje socialinėje, kultūrinėje, politinėje terpėje Jan Verwoert iškelia kaip itin svarbius siekiant suprasti pačius ja pagrįstus artefaktus. Šio autoriaus nuomone, viena modernizmo priešara pasireiškia tuo, kad „nors mes negalime visiškai aiškiai atsakyti, ar modernizmas nebuvo vien tuščias pažadas, kitaip tariant, ar jis kada nors egzistavo, ar ne – mūsų gyvenimai yra absoliučiai determinuoti tęstinės globalios modernizacijos“ (2010). Ši, idealumą ir realumą, technologiją ir estetiką, politiką ir meną polarizuojanti priešara byloja apie dinamišką XX a. architektūros raidą, kurioje tik iš dalies realizavosi modernizmo pionierių vizijos. Kitą esminę priešarą lemia tai, kad „vienas modernizmas koegzistuoja su daugeliu kitų. Globalaus modernizmo būvis atsispindi lokalių modernizmų daugybėje“ (Verwoert 2010). Lietuvos sovietinio laikotarpio architektūrą, kaip ir viso komunistinio bloko architektūrą, galima laikyti vienu iš lokalių modernizmų. Lokumas pasireiškia ne tik jos nacionaliniais ypatumais, bet ir tuo, kad Lietuvos architektūra keturis XX a. antrosios pusės dešimtmečius buvo plėtojama sovietinėje sistemoje, savaip veikusioje universalios ir lokalaus, politinio ir estetinio, menamo ir faktinio polių priešpriešas. Sovietmečio architektūros poliškumą pastebi ir D. Crowley – masinę, technokratinę, banalią architektūrą jis pavadina *socmodernizmu 1*, o jos fone išsiskiriančią, plačių užmojų visuomeninės paskirties architektūrą – *socmodernizmu 2*. Pastarosios segmente britų meno istorikas telkia pavienius gana skirtingo charakterio pastatus, kuriuos sieja jų meninis ekscentriškumas, radikalus modernumas. Tokių pastatų egzistavimas normomis, ribojimais ir anonimiškumu pagrįstoje sistemoje D. Crowley teikia pagrindą juos charakterizuoti kaip realizuotos utopijos architektūrą. Utopijos realizavimą čia reikia suprasti kaip nuorodą ne į idealios programos įgyvendinimą, bet kaip į realių pastatų atsiradimo „stebukliškumą“. *Socmodernizmo 2* architektūros estetinis išskirtinumas bendrame individualumo stokojančios to meto architektūros fone „stebukliškas“ buvo dėl to, kad projektų įgyvendinimas buvo paženklintas daugkartinio normalumo ribų peržengimo. Netipinių pastatų statybai būtinų ypatingų finansinių ir technologinių išteklių sutelkimo ir panaudojimo galimybės planinės ekonomikos sąlygomis buvo sunkiai numatomos, daugeliu atvejų, pasak A. Nasvyčio, viską lemdavo „laimingi atsitiktinimai“ (2011). Dėl išteklių ir technologijų ribotumo stambesnių objektų kelias nuo projekto eskizų iki statybos pabaigos tęsdavosi labai ilgai – „Lietuvos“

viešbučio (archit. A. ir V. Nasvyčiai) ir Vidaus reikalų ministerijos kultūros ir sporto rūmų komplekso (archit. A. Mačiulis) atvejais tai tęsėsi 20 metų, Operos ir baletų teatro (archit. N. Bučiūtė) atveju 12 metų. Kokybiškesnių medžiagų, tokių kaip varis, dėl jų brangumo ir svarbos karinei pramonei naudojimas buvo maksimaliai ribojamas, susijęs su grėsmingu „leistinum“ peržengimu¹. Užsieninės įrangos panaudojimo pastatuose geležinės uždangos sąlygomis atvejai irgi reiškė neįmanomą tapsmą įmanomu, kaip ir jos sukonstravimas tarsi iš nieko, t. y. panaudojant kitus pramoninio dizaino objektus („Saturn-2“ tipo dulkių siurblių gamybos bazėje pagamintus šviestuvus V. E. Čekanauskas panaudojo Kompozitorių sąjungos pastato, Parodų rūmų Vilniuje interjeruose).

Moderniosios architektūros kūrimo sovietmečiu „stebukliniai“ aspektai rodo sovietizacijos ir modernizacijos procesų prieštaras ir jų persipynimą. Tai pastebi ir filosofė A. Žukauskaitė, teigdama, kad sovietizacija kartu buvo ir modernizacija, tęsianti tam tikrus Apšvietos projekto aspektus (2011). Apšvietos epochoje, viena vertus, stiprėjo individualizmas, akcentuojantis proto ir kūno atskyrimą, žmogaus galią gamtai, taip pat tikėjimas, kad galima racionaliai paaiškinti ir pakeisti pasaulio tvarką. Kita vertus, nuo XVIII a. Vakarų kultūroje brendo inkliuzyvos viešosios erdvės idėjos, pagrįstos siekiu mažinti socialinius prieštaravimus ir visuomenės fragmentaciją. Pasak D. Reese, „kaip ir Apšvietos judėjimas, modernizmas iš esmės buvo išlaisvinimo projektas, lėmęs kitą projektą – visa apimančią kasdieninio gyvenimo institucionalizavimo plitimą pasitelkiant funkcinę diferencijavimą ir erdvinį laikinį disciplinavimą“ (2008). XX a. pradžios modernizmo manifestuose, kuriuose deklaruojamas visa apimančios socializacijos, taip pat gyvenimo ir meno sąjungos siekis kaip prieštarų sprendimo būdas, vis dėlto lieka lyderio (kūrėjo) ir masių santykio asimetrija. Ją galima įžvelgti ir Bauhauso manifesto (1919) viršelį puošiančiame L. Feiningerio raižinyje „Socializmo katedra“, kuriame dera gotikinės katedros – sakralinės paskirties statinio, kuriam būdingas erdvinis vertikalumas ir šviesumas – ir stiklo, kaip moderniosios architektūros technologijos ir jos erdvinį atvirumą apibrėžiančios medžiagos, vaizdai. Šiame vizualiniame konstrukte skirtumai akcentuojami (apačios ir viršaus poliarizacija) ir čia pat neigiami (interjero ir eksterjero erdvių susiliejimas). Tačiau tikėjimą sveika ir homogeniška visuomene komuni-

kuojantis vidaus ir išorės erdvių sujungimo principas turi ir išvirkščią pusę, pasireiškiančią Panoptikumo² problema. Skaidri, vientisa erdvė – tai ideali kontrolės erdvė, kurioje, pasak K. Pociaus, „naudojantis disciplinos metodais individai tolygiai paskirstomi, jiems primetama dvinarė santykių struktūra sukuria daugialypiu dominavimu pagrįstą santykių tinklą, kuriame galia veikia viena kryptimi – iš viršaus į apačią“ (2011).

Utopines modernizacijos idėjas instrumentalizuojantys disciplinavimo ir kontrolės metodai itin plačiai buvo taikomi ir sovietinėje sistemoje, deklaruojantys siekį sukurti visuomenę be prieštarų ir konfliktų. Sovietmečiu „naujos“ visuomenės kūrimas buvo pagrįstas žmogaus prigimtinių išsilaisvinimo siekiu ribojimu ir įdiegtų socialinių ritualų kartotėmis. Sovietinės socializacijos prievartiškumas buvo švelninamas estetizuojant kasdienybės pavidalus ir taip padedant žmonėms susitaikyti su tikrove (Putinaite 2007). Kasdienybės ir šventiškumo aplinkų riboženklių paskirtį atliko ir reprezentaciniai kultūros, meno bei poilsio paskirčių pastatai, kuriems estetizuoti buvo naudojamos ne tik architektūros, interjero dizaino, bet ir dailės raiškos priemonės.

Įeiga: paribio erdvės daugialypumas

Sovietiniu laikotarpiu Lietuvoje iškilę svarbiausi kultūros, meno, poilsio, administravimo paskirčių pastatai ne tik įkūnijo jiems priskirtas funkcijas, bet ir teikė tam tikras regimybes. Viena iš tokių architektūros meninės raiškos priemonėmis kuriamų regimybių buvo visuomeninių institucijų prieinamumas, demokratiškumas. Šias vertybes deklaravo Operos ir baletų teatro autorė N. Bučiūtė 1963 m. teigdama, kad „naujasis teatro pastatas, kaip ir pats teatrinis menas, pirmiausiai turėtų išreikšti nuoširdumą ir betarpiškumą žmogui, būti suprantamu eiliniam žiūrovui“. Realybėje architektūrinės formos, tokios kaip atviras LSSR Aukščiausiosios Tarybos prezidiumo rūmų (archit. A. ir V. Nasvyčiai, 1982) kiemas, vedantis prie pagrindinio įėjimo į pastatą, nepaisant jo aliuzijų su graikų polio agora, neatspindėjo sovietinių institucijų funkcionavimo principų. Tą galima pasakyti ir apie tų pačių autorių suprojektuoto Nacionalinio dramos teatro Vilniuje (1981) įeigos reikšmę. Čia, viena vertus,

¹ Interviu, duotame autoriui 2011 05 13, J. Šeibokas teigė, kad statant Ryšių kompleksą Vilniuje buvo nuspręsta panaudoti varį mansardinio aukšto apdailai. Siekiant nuslėpti „strateginės“ medžiagos naudojimo faktą, varį statybininkai patinavo specialiu mišiniu, pasigamintu pagal chemiko prof. K. Daukšo receptą.

² XVIII a. pabaigoje britų mąstytojas J. Benthamas sugalvojo *Panopticonu* pavadintą kalėjimo modelį. Jo architektūrinę ir komunikacinę schemą lėmė stebėjimo bokštas, įkomponuotas žiedinės struktūros pastato erdvės centre. Bokšte esančios angos teikė prižiūrėtojams galimybę stebėti viską, kas vyksta pastate, patiems liekanti nematoma. Šį modelį, kaip atspindintį visuomenės disciplinavimo idėjų pokyčius modernybės raidoje, išsamiai aptarė Michelis Foucault knygoje *Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas* (1975, lietuvių kalba 1998, Vilnius: Baltos lankos).

apatinę fasado dalį redukavus į stiklinę plokštumą, gatvė buvo sujungta su interjero erdve, o kita vertus, virš įeigos esanti stogelį išplėtojus iki skulptūrinės kompozicijos („Versmė“, skulpt. S. Kuzma), spektaklis tarsi pratęstas pastato eksterjere. Šie meninės inersijos gestai teikė teatro atvirumo regimybę, svarbią formuojant emocinio kompensavimo aplinkas. Jos sovietinei sistemai buvo svarbios diegiant socialinio gyvenimo kontrolės mechanizmus, o eiliniams žmonėms kaip galimybė pajvairinti suvaržymų ir monotonijos pilną kasdienybę. Atliepiant šiam poreikiui, svarbiausių visuomeninių pastatų įeigos projektuotos kaip erdvės, apimančios plačią paribio situacijos amplitudę, o ne elementariai pertraukiant pastato fasado plokštumą. Toks erdvinis portalo suvokimas turi labai senas ir galias tradicijas. Jis buvo plėtojamas ir modernizmo pionierių, tarp jų A. Aalto, pasak kurio, „įeiga, apimanti žmogaus, interjero ir eksterjero (sodo) triadą, įprasmina atviros architektūros idėją“ (Weston 1995). Portalo akcentavimas neišnyko net funkcionalistinėje XX a. pirmosios pusės architektūroje, kai įeigos buvo akcentuojamos iš lygaus fasado kyšančiais stogeliais. Šeštojo dešimtmečio pabaigoje – septintojo pradžioje, architektūros modernizavimo laikotarpiu, kurį V. Petrulis vadina pereinamuoju (2006), tęsiant prieškarinio tendencijas, ekspresyvių formų stogeliai buvo naudojami ir lietuviškoje architektūroje (Miestų statybos projektavimo instituto rūmai, archit. E. Chlomauskas, Z. Landsbergis, 1961; Aukščiausiojo teismo rūmai, archit. Oleiničenka, 1965).

Nuo septintojo XX a. dešimtmečio Lietuvoje visuomeninės paskirties pastatų įeigoms formuoti buvo naudojami tilto, arba tilto-laiptų formos architektūriniai sprendiniai. Tokio tipo įeigų išplitimas visuomeninės paskirties architektūroje iš pirmo žvilgsnio kelia tam tikrų kontraversijų, nes istoriškai tiltai dažniausiai naudoti gynybinėje architektūroje, kurioje atlikdavo patekimo į pastatą kontroliavimo funkciją. Tiltu, kaip daugiareikšmės architektūrinės formos, paaiškinimą teikia M. Heideggeris, pasitelkęs jo vaizdinį permąsto žmogaus santykį su pagrindiniais fenomenologiniais orientyrais – žeme, dangumi, dieviškumu, mirtinumu. Pasak filosofo, „tiltas ne šiaip jungia krantus. Krantai tampa krantais, kai tiltas išraiškingai išdėsto juos vienas priešais kitą“ (Heidegger 1971). Tiltas, kaip išraiškinga, patirtis struktūruojanti forma, M. Heideggeriui yra mąstymo figūra, tačiau ją tarsi įkūnija Lietuvos sovietmečio modernizmo pastatų įeigų monumentalūs pavidalai, paverčiantys patekimo į pastatą procesą dramatišku įvykiu. Kauno apskrities viešosios bibliotekos pastato (archit. B. Zabulionis, 1977–1986) portalas akcentuojamas naudojant gelž-

betoninį tiltą-laiptus ir juos iš abiejų šonų įrėminančius puscilindrių tūrius, dėl savo plastikos ir raudonų plytų mūro medžiagiškumo primenančius gynybinius bokštus (1 pav.). Taip sukonstruotos įeigos keliamos aliuzijos į gynybinio pastato architektūrą K. Rudokui teikia pagrindą įžvelgti postmodernizmo apraiškas šio bibliotekos pastato architektūroje (2011). Tačiau tiltas, kaip atskirųjų sutelkimo vaizdinių, neabejotinai būdingas modernizmo epochai, siejamai su priešingų socialinės emancipacijos ir integracijos siekiamybių derinimu. Pastato ir jo aplinkos atskyrimo ir jungimo gestų derinimą įkūnija ir tiltas-laiptai, vedantys į G. Baravyko 1974 m. suprojektuotus Santuokų rūmus Vilniuje. Dėl tilto-laiptų keliapakopės struktūros ir dydžio, lyginant su pagrindiniu šio pastato tūriu, sakytiniame folklore jie net vadinti „pastatu prie laiptų“. Kita vertus, bandant įsivaizduoti hipotetinę tilto-laiptų visiško atskyrimo nuo pastato galimybę, tampa akivaizdu, kad tokiu atveju patekimas į daugelį pastatų komplikuočius dėl to, kad pagrindinė įeiga įkomponuota ne apatiniame pastato aukšte. Modeliuojant tokią įsivaizduojamą situaciją išryškėja įeigos formantų ne tik funkcinė, bet ir emocinė svarba. Tiltu architektūra audrina vaizduotę ir todėl, kad po juo paliekama tuštuma, o kai kuriais atvejais tiltas perkelia per stovinčio vandens (Koncertų ir sporto rūmai Vilniuje, archit. E. Chlomauskas, J. Kriukelis, Z. Landsbergis, 1971 (2 pav.)) ar tekančio vandens telkinį (Vilniaus dailės akademijos naujieji rūmai, archit. V. Brėdikis, V. Mikučianis, V. Nasvytis, 1981 (3 pav.)). Pastarasis objektas ir LKP CK rūmai yra bene vieninteliai lietuviško vėlyvojo modernizmo architektūros pavyzdžiai, kuriuose tilto tipo įeiga yra išdėstoma horizontaliai, minimaliai panaudojant laiptus. Šiuose pavyzdžiuose įeigos atlieka tarpinių stočių, ne vien tranzito erdvės paskirtis. Tai patvirtina ir Vilniaus dailės akademijos naujųjų rūmų architektas V. Brėdikis, teigdamas, kad tiltas buvo projektuojamas



1 pav. Kauno apskrities viešosios bibliotekos pagrindinė įeiga
Fig. 1. Main entrance of the Kaunas County Public Library



2 pav. Koncertų ir sporto rūmų Vilniuje fragmentas su tiltu, vedančiu į lauko terasą. A. Novicko nuotr.

Fig. 2. View of the bridge of the Concert and Sports Palace in Vilnius leading to the upper outdoor terrace. A. Novickas photo

kaip atviras vestibulius, kuriame gali „lesinti paukščius, būti...“ (2011). Kituose pastatuose tiltas ir laiptai sujungiami siekiant dar labiau įeigos erdvę dramatizuoti, nes, pasak I. Morozovo, „visos horizontalios kryptys yra lygios ir formuoja begalinės traukos plokštumą. <...> Tik vertikalė išsiveržia iš šios plokštumos, nugalėdama gravitacijos jėgą. Judėjimas ja negali nejudinti vien todėl, kad tai yra būdas aptikti ir nugalėti tą mistinę trauką“ (Morozov 1999). Laiptuotos įeigos ištesia perėjimo procesą, suteikia jam charakteringo, nuotaiką modeliuojančio ritmiškumo. Tai formos, kurios lemia pastato patyrimą. „Galima pagalvoti, kad egzistuoja dvi architektūros: viena be laiptų, kita – su. Pirmoji – patogi, tvarkinga, bet kartu nuobodi, priblėsusi, pernelyg tiesmukiška. Antroji – intriguojanti, pakili ir visada šventiška <...> viskas, kas su laiptais ar juos primena, – mus mobilizuoja, ruošia dvasiniam įvykiui“ (Petrušonis 1987). Laiptai poliarizuoja apačią ir viršų, akcentuoja objektą, kurio link yra judama. Kitaip tariant, pakilimas yra pastato kokybinio apibrėžimo, išskiriant ir jungiant, būdas.

Tačiau tiltų ir laiptų pavidalo įeigos dramatiškumą lemia ne vien jos topografinis išdėstymas, plastinė forma ir erdvinis charakteris, bet ir pačia modernizmo architektūra reiškiamas siekis atsiplėšti nuo žemės, nugalėti gravitacijos jėgą (atraminės kolonos – vienas iš penkių moderniosios architektūros požymių, deklaruotų Le Corbusier). Ypač išraiškingu tokios tendencijos pavyzdžiu laikytini Palangoje A. Lėcko suprojektuoti poilsio namai „Žilvinas“ (1969). Poilsinį kompleksą formuojančius tūrius architektas užkėlė ant kolonų. Tarp jų įkomponuotos atviros laiptinės akcentuoja įeigas, kurios ne tik susieja, kaip teigia V. Petrulis (2005), bet ir atskiria gamtinę aplinką ir poilsinio būsto erdvę.



3 pav. Vilniaus dailės instituto (dabar VDA) naujųjų rūmų vaizdo fragmentas su įeigos tiltu. A. Novicko nuotr.

Fig. 3. View of Vilnius Art Institute's (Vilnius Art Academy at present) new building with the entrance bridge. A. Novickas photo

Kitas modernizmo architektūros programinis bruožas, pasireiškiantis naudojant laiptus ir tiltus, yra funkcinis erdvių diferencijavimas. Aptardamas G. Baravyko suprojektuotus Santuokų rūmus kaip reikšmingą novaciją, R. Buivydas pastebi, kad „architektas sumodeliavo iš esmės naują tradicinių vestuvių ir vardynų apeigų interpretaciją ir įgyvendino tai originalia visų funkcinių procesų organizavimo forma. Funkciniam sprendimui aiškiai atidalyta šventinė, iškilmingoji apeigų dalis, jai paskirtas visas antrasis pastato aukštas, o darbinės aptarnavimo, konsultavimo, administravimo funkcijos atliekamos pirmajame aukšte“ (2000). Pastato išorėje įkomponuotas iškilmingas tiltas-laiptai aplenkia aptarnavimo aukštą ir pakelia į pokyčio ritualų aplinką antrame aukšte. Toks visuomeninio pastato funkcinių erdvių atskyrimas lemia tilto-laiptų naudojimą ir Sporto ir kultūros rūmų Vilniuje, Operos ir baletų teatro kompozicijoje. Tačiau naudojant tiltus-laiptus gali būti akcentuojama ne tik funkcinių zonų hierarchija, bet ir architektūros tūrinis-erdvinis fragmentiškumas. Tai matyti Kolūkių statybos projektavimo instituto (archit. A. Gudaitis, 1979) kompozicijoje, kur iš salės tūrio į kitus korpusus veda vidinio kiemelio erdvėje skirtinguose aukščiuose pakibę tiltai (4 pav.). Jie būtų paprasčiausi evakuacijos kanalai, jei ne tiltų akcentavimas ir formos išraiškingumas. Pavyzdžiui, vienas iš tiltų praplatintas viduryje, tarsi siekiant jį iš tranzito elemento transformuoti į galutinio tikslo tipo erdvę – balkoną, tribūną. Išryškindamas tiltus projekto autorius dekonstruoja pastato architektūrinę visumą, paverčia ją fragmentų dėlionę aplink vidinį kiemelį, kaip centro ar šerdies negatyvą.

Modernizmą, kaip prieštaravimais pagrįstą programą, visuomeninių pastatų architektūroje dėsningai atspindėjo ir tai, kad priešingi skaidymo, sluoksniavimo



4 pav. Kolūkių statybos projektavimo instituto vidinio kiemo vaizdas su tiltu, jungiančiu du komplekso korpusus. A. Novicko nuotr.

Fig. 4. View of the courtyard of former *Collective Farms' Design Institute* with the bridge connecting separate units of the complex structure. A. Novickas photo

ir integracijos struktūriniai vektoriai jų kompozicijoje neretai derinami tarpusavyje. Ambivalentiško, kompleksiško santykio su gamtine aplinka ir kultūriniu kontekstu paieška ypač būdinga antrosios XX a. pusės moderniajai architektūrai. Tokios paieškos išvelgiamos Operos ir baleto teatro, pastatyto terasuotame, Neries link besileidžiančiame sklype, integravimo į aplinką sprendiniuose. Viena vertus, šiaurinėje pusėje pastato tūris tarsi atplėšiamas nuo žemėjančio gamtinio reljefo ir paremiamas ant kolonų, taip deklaruojant architektūrinio objekto autonomiškumą aplinkos atžvilgiu. Kita vertus, gamtinis reljefas pastato prieigose ne tik neignoruojamas, bet atvirkščiai, panaudojamas kaip erdvė, paruošianti susitikimui su pastatu. Ten, kur reljefo nuolydis stipriausias, t. y. šiaurės rytų pusėje, teatro prieigoms suteikiama laiptuota architektūrinė forma panaudojant granito laiptus, atramines sienutes ir baseinėlius. Prieigas struktūruojantys elementai, dėliojami sekant reljefu, o jų sąsajas su gamta sustiprina ir šiltuoju metų laiku čia tekantis vanduo. Nuo Goštauto ir Vilniaus gatvių sankryžos atsiveriantis vaizdas, apimantis teatro pastatą, jo link vedančius laiptus ir juos papildančius gamtinius elementus, kelia tam tikrų asociacijų su dažniausiai reprodukuojamu F. L. Wrighto „Falling Water“ vilos atvaizdu. Tik natūralią gamtą ir nežabotą vandens stichiją čia pakeičia architektūrinė-

mis priemonėmis suformuotos pastato prieigos, kurių išskilmingą pobūdį išryškina raudono granito kaskados ir laiptai (5 pav.).

Operos ir baleto teatro atveju laiptais ir kitais mažosios architektūros elementais pastato fizinės traukos zona išplečiama už jo ribų ir sudėtingais ryšiais susieja architektūros objektą ir jo gamtinę aplinką, o Kauno paveikslų galerijos (dabar M. Žilinsko dailės galerija, archit. E. Miliūnas, E. Kisielius ir S. Jukšys, 1989) atveju laiptai pastato prieigose panaudojami kaip kultūrinio naratyvo plėtojimo priemonė. Galerijos kompleksą formuojančius tūrius architektas sukomponavo taip, kad į galeriją būtų patenkama per intravertišką kiemo erdvę. Šios tarpinės erdvės forma emociškai paruošia susitikimui su pastatu ir lemia laipsnišką architektūrinės erdvės patirties seką. Artėdami prie galerijos nuo Nepriklausomybės aikštės iš pradžių matome kiemelį formuojančių tūrių fasadų fone dominuojančią skulptūrą „Žmogus“ (skulpt. P. Mazūras, 1986). „Žmogus“ – kolosalus antropomorfinis objektas, užkeltas ant terasuotos pakyls, formuojančios kylantį kiemelio reljefą. Pakylą skaidančių terasų aukščio pokyčiai, lyginant su dešinėje kiemelio pusėje įkomponuotų laiptų ritmu, tik dar labiau pabrėžia statulos ir žmogiškojo mastelio skirtumus, verčiančius suabejoti architektūrinio komplekso dydžiu bei žmogiškosios perspektyvos patikimumu. Artėjant link į parodų rūmus vedančių laiptų, pastatas laipsniškai tampa dominuojančiu, o lankytojas atpažįsta pagrindinę kompozicinę komplekso ašį, stovėdamas priešais simetrišką galerijos tūrį, akcentuojamą kolonomis ir portiku. Tačiau laiptų ašis nesutampa su pagrindine pastato kompozicine ašimi, kerta ją ir kreipia lankytojus dešiniau. Tai leidžia vis naujais rakursais patirti kiemo erdves ir ją ribojančius tūrius, jų santykio su skulptūriniu akcentu kaitą, galiausiai



5 pav. Operos ir baleto teatro vaizdas su prieigomis. A. Novicko nuotr.

Fig. 5. View of the Opera and Ballet Theater. A. Novickas photo

atrindamas įėjimas į pastatą. M. Žilinsko paveikslų galerija – postmodernistinės architektūros, kuri visgi suvokiama kaip modernizmo tąsa, pavyzdys. Jos prieigų raiškoje išvelgiamos sąsajos su Atėnų akropolio ansambliu, kuriame vienu metu ir pripažįstama kompozicinė ašis (ją pabrėžė ir kolosali Atėnės Promachos skulptūra), ir paneigiama (Propilėjų, Parthenono ir Erechtheiono ašių ir kompozicijos skirtumai), o viso komplekso suvokimą lemia skirtingais principais pagrįstų fragmentiškų patirčių dėlionė. To neslėpė ir architektas E. Miliūnas teigdamas, kad „šiuo atveju atsigręžta į graikų architektūrą. Studijų metais visi žavėjomės prancūzų architektu Le Corbusier. Būtent jis ypač daug perėmęs iš graikų, taip pat ir pagrindinį akcentą – dievų ir žmonių gyvenimas šalia. Graikijoje tie patys statiniai skirti ir žmonėms, ir dievams. Laiptai juose turi ypatingą reikšmę – lyg ir suartina vienus su kitais. Tokia idėja regėjos patraukli. Sukurtas pastatas – tiek žmonėms, tiek meno dievams“ (Grėblikaitė 1988). Galerijos prieigų laiptai yra meninės raiškos priemonė, kurią naudojant susiejamas formalus iškilmingumas ir laisvumas, plėtojama architektūrinių vaizdų įvairovė ir kaita.

Regykla: nuo galios Centro paieškos iki jo dekonstrukcijos

Laisvojo plano, nulemtu gelžbetoninių konstrukcijų naudojimo, įsivyravimas moderniojoje architektūroje skatino konceptualizuoti erdvės organizavimą pastato viduje. Vienas iš skirtingų funkcinių zonų sujungimo ir erdvinių sekų sudarymo principų buvo pagrįstas tarpinių zonų naudojimu. Tarpinėms erdvėms siekta suteikti pokyčio erdvės, o ne elementaraus tranzito koridoriaus charakterį, todėl joms formuoti skirtas didesnis dėmesys. Erdvinių sekų idėjas modernizmo architektai Le Corbusier, A. Aalto brandino ir vadina mosiose „*Didžiosiose kelionėse*“³ po Europos kultūros ir menų centrus. Įkvėptas 1924 m. kelionės į Italiją, pastarasis teigė, kad „miestas ant kalvos – tai gryniausia, charakteringiausia ir natūraliausia urbanistinė forma“ (Weston 1995). Miestas ant kalvos, taip pat ir tokios šventvietės kaip Atėnų akropolis, patiriamos kylant į

viršų, įveikiant reljefą ir jame įkomponuotas tarpines stotis. Navigavimas erdvėje kylant asocijuojamas su laiptine, kurios motyvas svarbus A. Aalto kūryboje. R. Weston, nagrinėdamas Pietvakarių Suomijos žemės ūkio kooperatyvo pastato Turku mieste kompoziciją, pastebi, kad jo interjere „laiptinės erdvinis uždaramas ir perspektyvinis suspaudimas primena Asplundo suprojektuotos Stokholmo bibliotekos įeigos seką, kuria A. Aalto žavėjosi ir interpretavo Viipurio bibliotekoje; laiptinės kaip „kambario“ tarp dviejų skirtingų fojė ir auditorijos „pasaulių“ naudojimas taps pasikartojančiu jo vėlesnių kūrinių bruožu“ (1995). Tiltai, laiptai, rampos dėl jiems būdingos simetrijos, ašinio kryptingumo ne tik išryškina vietas ir centrus, bet tampa erdvių nepertraukiamumo, tęstinumo įkūnijimo priemone. Kita vertus, perėjimas rampomis, laiptais architektūrinių erdvių patirčiai suteikia dinamiškumo, kinematografiškumo, pasireiškiančio greitu vaizdu ir jų rakursų kitimu. Kelionių svarbą Le Corbusier kūrybai analizavęs Stanislaus von Moos (2003) atkreipė dėmesį į tai, kad šveicarų kilmės architektas savo tekstuose ir projektuose ne kartą naudojo Alpių perėjų serpentinų inspiruotą kilpos, lanksto motyvą, kuris atpažįstamas ir jo projektuotose lenktose rampose, kaip kad „matome ankstyvame *La Roche* vilos eskize, kur rampa ne tik kreipia judėjimą erdvėje, bet taip pat paverčia jį patirtimi – „architektūrine promenada“ (Moos 2003). Le Corbusier suprojektuotos *Savoie* vilos (1929) vidiniame kieme įkomponuota zigzaginė rampa lemia vienokią perėjimo dinamiką, o jai interjere atliepiančios spiraliniai laiptai siūlo visai kitokią judėjimo jais ritmą. Šie skirtingomis judėjimo trajektorijomis pagrįsti komunikacijos kanalai leidžia erdvės vaizdo ir jos patirties fragmentus sudėlioti į kompleksiską visumą. *Savoie* pavyzdys rodo, kad perėjimo procesus pastato išorėje ir viduje architektas suvokė kaip vienas kitą papildančius ir pratęsiančius. Tokį judėjimą leidžiančių formantų susietumą lemia ir modernizmo architektūrai būdingas atvirumas, skaidrumas. Jis sudaro prielaidas ne tik „architektūrinėms promenadoms“, bet ir regykloms, kaip galios efektus realizuojantiems stebėjimo centrums, formuoti. D. Reese pastebi, kad „Le Corbusier pastatuose dažnai pakylama iki „aukštutinių, komandinių punktų“, skirtų ne tik išorės scenografijai, bet ir pastato interjerui stebėti. „<...> Sukonstruotos architektūrinės promenados veda per interjero erdves, pakeltas virš apatinio funkcinio lygio, ir dažnai pabaigiamos bibliotekoje ar meditatyvioje lauko terasos erdvėje – intelektinėje erdvėje, atliepiančioje Ledoux (turimas omenyje XVIII a. prancūzų architektas ir vizionierius Claude-Nicolas Ledoux – autorius pastaba) kūno ir dvasios erdvių atskirčiai“ (2008). Tai, kad Lietuvos architektams taip pat rūpėjo

³ Ankstyvuojau modernybės laikotarpiu XVI–XVII a. tarp aukštesniųjų visuomenės klasių formavosi tradicija plėsti akiratį ir gilinti išsilavinimą keliaujant po Europos kultūros ir menų centrus, ypač tuos, kuriuose buvo gausu antikinio paveldo. Tokias išvykas apibrėžiantį terminą *Didžioji kelionė* (angl. – *Grand tour*) pirmą kartą pavartojo Richard Lassels savo knygoje *The Voyage of Italy* („Kelionės į Italiją“) 1670 m. *Didžiosiosios kelionės* ypač išpopuliarėjo tarp architektų ir tapo jų profesinio pasiruošimo dalimi. Tai lėmė architektūros kūrinių, kurie gali būti ne tik apžvelgiami, bet ir apeinami, pažinimo ypatumai. Tiesioginė Antikos, Renesanso epochų architektūros paveldo objektų patirtis architektams buvo svarbi ir kaip santykio su ilgaamžė klasikine architektūros tradicija paieška.

architektūrinių promenadų formavimas, patvirtina ir V. Brėdikis, Vilniaus dailės instituto naujųjų rūmų kompozicijoje akcentavęs perėjimo proceso formantus. Jis teigė, kad „tiltas – atviras vestibulius – įveda į pastato vidų po balkonu, juosiančiu vidinio vestibulio erdvę. O ten juostomis akcentuotas takas, vedantis laiptų link. Jais užlipama į mokomojo korpuso vestibulį. O ten randami mėlyni laiptai į dangų“ (2011).

XX a. 7–8 dešimtmečių lietuviškų visuomeninės paskirties pastatų architektūrai būdinga ir tai, kad kai kuriais atvejais į regyklų funkciją turinčias terasas patenkama dar prieš įžengiant į pastatų vidų. Žmonių srautų judėjimo per lauko terasą programavimas būdingas Vilniaus koncertų ir sporto rūmams. Priartėjus prie pastato nuo upės pusės toliau pakylama laiptuotu tiltu į ant cokolinio aukšto įrengtą atvirą terasą, kurioje įkomponuoti ir pagrindiniai įėjimai į pastatą. Virš žemės lygio iškelta terasa gali būti suvokiama kaip privilegijuojanti, „nekasdieniška“ vieta. Tai patvirtina ir iš terasos atsiveriantis išpūdingas vaizdas į kitapus Neries esančią Vilniaus pilių teritoriją, todėl ją neabejotinai galima vadinti regykla. Kita vertus, terasoje suvokiama, kad galią ženklina ne tik istorinę Vilniaus praeitį liudijantis vaizdas, bet ir Koncertų ir sporto rūmų pastatas, į jį nukreipęs savo milžinišką „akį“⁴ – stiklinę pietinę sieną (6 pav.). Ši stiklo plokštuma dar vieno modernizmo architektūrai būdingo principo – laisvo fasado – pavyzdys, įprasmina ribos tarp pastato išorės ir vidaus sąlygiškumą, jos kaip vaizdo efektus gene-



6 pav. Koncertų ir sporto rūmų lauko terasa su vaizdu į Vilniaus pilių teritoriją. A. Novicko nuotr.

Fig. 6. Outdoor terrace of the Concert and Sports Palace with a view to the historic castle territory of Vilnius. A. Novickas photo

⁴ Įstiklinto fasado kaip pastato akies metaforą panaudojo K. Gerliakas, analizuodamas V. Čekanausko suprojektuotų Kompozitorių sąjungos namus ir atkreipdamas dėmesį į šio pastato antro aukšto stiklinę sieną (Gerliakas 1993).

ruojančio paviršiaus paskirtį. Šią vaizdo plokštumą viršuje riboja virš terasos pakibusi žiūrovų tribūnos tūrio dalis, įženklinanti galią naudoti naujas technologijas (turima omenyje vantinė stogo konstrukcija – autoriaus pastaba). Terasa fenomenologiškai patiriama kaip esanti virš žemės, bet po masyviu, nuo dangaus atskiriančiu gelžbetoniniu stogu (vertikali ašis) ir tarp panoraminio vaizdo su istorinės praeities architektūriniais reliktais bei jį „sugeriančio“ modernaus Koncertų ir sporto rūmų fasado (horizontali ašis). Terasa, užuot teikusi privilegijuojančią žiūros poziciją, tampa įtampos epicentru, suvokus, kad Koncertų ir sporto rūmai, „viena vertus, yra tarsi sąmoningas objektas, kuris nori būti matomas, o kita vertus, kad pats pastatas yra stebėjimo mašina“⁵ (Foster 2011). Vilniaus koncertų ir sporto rūmų pavyzdį galima kontekstualizuoti paminint tuometiniame Vakarų Berlyne 1957 m. pastatytus Kongresų rūmus – JAV Vyriausybės dovaną miestui (archit. H. Stubbins), (7 pav.). Šio pastato bei Vilniaus koncertų ir sporto rūmų kompozicijos analogijos, įskaitant terasą ant stilobatinio aukšto, rodo, kad ideologinio simbolio reikšmę turinčių pastatų architektūra sovietinio modernizmo sąlygomis galėjo būti projektuojama analogiškai vakarietiškiems pavyzdžiams.

Kitas išorinės terasos panaudojimo pavyzdys – buvusio Revoliucijos muziejaus Vilniuje pastatas. Terasa čia įrengta virš pastato stilobatinio aukšto, ant kurio patenkama tiltu nuo Ukmergės gatvės arba tiltu-laiptais nuo Upės gatvės. Nuo šios terasos, atliekančios vestibulio po atviru dangumi paskirtį (iš jos būta ir



7 pav. Kongresų rūmų Berlyne (dabar Pasaulio kultūrų rūmai) vaizdas. Frank Paul nuotrauka, prieiga per internetą: <http://pictopia.festival.pictoplasma.com/venue>

Fig 7. View of Congress Hall in Berlin (Haus der Kulturen der Welt at present). Frank Paul photo. Access via internet: <http://pictopia.festival.pictoplasma.com/venue>

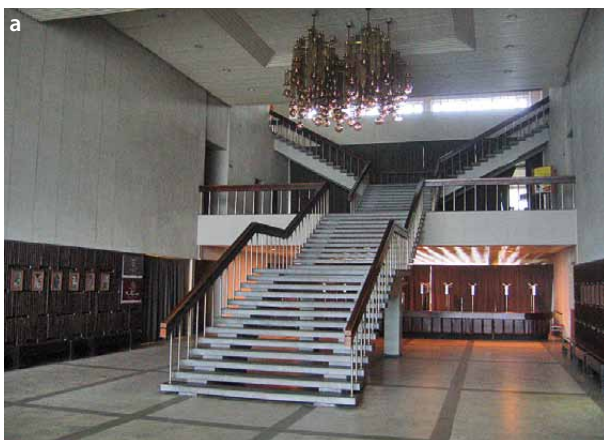
⁵ Hal Fosteris nurodo, kad Šiuolaikinio meno instituto Bostone pastatą (2006) suprojektavę architektai E. Diller, R. Scofidio ir Ch. Renfro jį pavadino „stebėjimo mašina“. Ši metafora pratęsia K. Gerliako suformuluotą „pastato akies“ apibūdinimą, rodanti, kad architektams nesvetimas architektūros objekto kaip antropomorfinės būtybės įsivaizdavimas.

pagrindinio įėjimo į pastatą), taip pat atsiveria įvairius miesto urbanistinės raidos laikotarpius atspindinti panorama. Vis dėlto regykla čia konstruojama ne miesto-vaizdžiui stebėti, o pastato išorės ir vidaus erdvių sąsajai medijuoti. R. Buivydas pastebėjo, kad eksterjero erdvė, dėl įrengtos terasos „tapusi „sava“, per didžiules įstiklintas plokštumas įsilieja į vidų ir išsiskaido į vidinių erdvių sistemą. O toliau vyksta nuosekli architektūrinės erdvės metamorfozė, kai atviri plotai kuo toliau vis labiau apribojami“ (2000). Muziejaus antrajame aukšte esantis balkonas, iš kurio atsiveria giluminę interjero erdvės perspektyvą išryškinantis vaizdas į pirmojo aukšto holą, yra lauko terasos tęsinys, jos užbaigimas. Kita vertus, akivaizdus balkono (Nacionalinėje dailės galerijoje jis dažnai naudojamas kaip parodinė erdvė) ir lauko terasos erdvių susietumas suponuoja ekspozicinį pastarosios potencialą, reiškiantį, kad terasa šiuo atveju derina tiek regyklos, tiek „įvykių“ scenos charakteristikas. Toks žiūrovą įtraukiančių erdvių situacijų kūrimo būdas susisieja su bene geriausiai modernizmo architektūros dvasią gebėjusio atskleisti amerikiečių fotografo J. Shulmano metodu „kreipti žiūrovų žvilgsnį, įtraukti juos ir perkelti į sceną, ten, kur autorius nori, kad jie žvelgdami jaustų architektūrą – ne fotografiją“ (Rosa 1999).

Dalyje Lietuvos sovietmečio visuomeninių pastatų vadinamosios „architektūrinės promenados“, vedančios į pastato gilumoje ar viršuje esančias regyklas, buvo pradedamos tik įžengus į pastato vidų ir toliau formuojamos pasitelkiant vestibulyje akcentuojamas pagrindines laiptines. Tarp tokių pavyzdžių paminėtini Vidaus reikalų ministerijos kultūros ir sporto rūmai (archit. Mačiulis, 1982), į kuriuos įeiga suprojektuota

kaip gili niša pastato tūrinėje kompozicijoje pasibai-gianti įstiklinta įėjimo plokštuma. Įžengę pro ją patenkame į per tris aukštus iškilusių vestibulio erdvę su joje dominuojančia laiptine. Ši veda lankytojų srautus aukštyn ir kreipia skirstydama juos į šalis antrajame ir trečiajame aukštuose (8 pav., a). Laiptinė yra pastato skaidrumą leidžiantis patirti tiltas, kuriuo judant suvokiamas apačioje liekančios įeigos vitrinos ir priešingoje pastato pusėje esančių pirmojo, antrojo aukštų vitrinų bei trečiajame aukšte perimetru išdėstytų langų, atveriančių Tuskulėnų parko vaizdus, susietumas. Šviesos, krentančios pro minėtas pirmojo ir antrojo aukštų vitrinas, fone laiptinė daro ore levituojančios formos įspūdį. Sparnus primenantys jos maršų atsišakojimai nuo centrinės ašies teikia interjero ir eksterjero stebėjimo rakursų įvairovę, būdingą „architektūrinei promenadai“. Vis dėlto tikroji regykla rūmų interjere pasiekama tik baigus perėjimą pagrindine laiptine iki trečiojo aukšto holo. Iš jo galima stebėti ne tik apačioje esančią vestibulio erdvę ir vaizdus pastato išorėje, bet ir pasinerti į virtualią erdvę, formuojamą K. Stoškaus tapybinio pano triptiko „Kultūra – progresas – sportas“, siužetiškai perpinančio modernistinės utopijos ir sovietinės propagandos aspektus (8 pav., b).

Vidaus reikalų ministerijos kultūros ir sporto rūmuose regykla naudojama vaizdams sutelkti, o Lietuvos kooperatyvų sąjungos rūmuose (archit. J. Šeibokas, 1978) ji tampa ne tik galios efektų kaupimo, bet ir jų sklaidymo, kaleidoskopinės kaitos priemone. Interjero erdvės potyrių sekos čia konstruojamos pastato laiptinės šachtoje, besiribojančioje su atriumo erdve. Joje, pradedant trečiuoju aukštu ir baigiant penktuoju, atveriamos skirtingo dydžio įstiklintos angos į atriumo



8 pav. Vidaus reikalų ministerijos kultūros ir sporto rūmų interjeras su laiptais (a); Vidaus reikalų ministerijos kultūros ir sporto rūmų interjeras su K. Stoškaus tapybinio pano triptiku „Kultūra – progresas – sportas“ (b). A. Novicko nuotr.

Fig. 8. The Interior of Culture and Sports Palace of Ministry of Domestic Affairs with the main stairway (a); The Interior of Culture and Sports Palace of Ministry of Domestic Affairs with the mural by K. Stoškus “Culture-Progress-Sport” (b). A. Novickas photo

erdvę su ant jos galinės sienos ištaipyta A. Kmieliausko freska „Rudens gėrybės“. Kiekviename aukšte matomi vis kiti vidinio kiemo ir A. Kmieliausko freskos rursai. Laiptinė šiame pastate įprasmina ne kontrolės centrą, bet vojeristinių erdvių stebėjimo procesą, ieškant skirtingų jos atverties, prieigos variantų, kiekviename aukšte perrėminančių ir perfokusuojančių matomą architektūros vaizdą (9 pav.). Iš laiptinės atsiveriantys architektūrinių vaizdų „kadrai“ yra grynai estetinio pobūdžio, todėl laikytini įprasminančiais ne sistemos, o architekto galią programuoti hedonistines erdvių patirtis. J. Šeiboko suprojektuotame pastate laiptinė su įstiklintomis angomis nėra vienintelė regykla. Pakilę laiptine į virš atriumo esančius aukštus iš jos pamatome pastato išorėje esančias terasas, į kurias patekti galima tik gavus leidimą. Terasos teikia galimybę iš viršaus pamatyti buvusį Lenino, o dabar Gedimino, prospektą ir panoraminius miesto vaizdus. Terasų atsiradimą iš dalies lėmė sprendimas atitraukti viršutinius pastato aukštus nuo gatvės linijos taip vizualiai mažinant jo aukščio įspūdį, tačiau architektui tai nebuvo trivialus sprendimas, o siekiamybė realizuoti vieną iš penkių Le Corbusier deklaruotų moderniosios architektūros principų – stogo sodą. J. Šeibokas tikėjosi paversti stogo terasas darbuotojams skirtomis viešosiomis rekreacinėmis paskirties erdvėmis. Terasos taip ir liko nenaudojamos, nes kontrolės mechanizmus įvaldžiusioje sovietinėje sistemoje tokios panoptikumo situacijas fiksuojančios regyklos buvo grėsmės ir todėl riboto naudojimo erdvių (10 pav.). Lietuvos kooperatyvų sąjungos rūmų lauko



9 pav. Lietuvos kooperatyvų sąjungos rūmų laiptinė su vaizdu į atriumą. A. Novicko nuotr.

Fig. 9. Stairway of the Palace of the Lithuanian Cooperative Union with an opening to the atrium space. A. Novickas photo

terasų reikšmė gali būti kontekstualizuota pasinaudojant vieno garsiausių XX a. spaudos fotografų R. Burri fotografija „Vyrai ant stogo“ (San Paulus, 1960) (11 pav.), kurioje vaizduojami keturi vyrai juodais drabužiais dangoraižio stogo terasoje. H. M. Koetzle retoriškai klausė: „kas daro ją tokią charakteringą, kad ji tapo modernybės simboliu. Galbūt tai yra dėl jos koduojamo pranešimo, kuris tuo pat metu yra universaliai suprantamas ir kartu labai kompleksiškas“. Šio fotografinio atvaizdo kompleksškumas pasireiškia tuo, kad fotografas užfiksuoja galios vaizdą – vyrai yra dangoraižio viršuje, jie mato visus ir galvoja, kad jų nemato niekas, bet fotografo intervencija apverčia galios piramidę.

Prielaidas regyklos situacijoms kurti teikia ne tik įeigos, komunikaciniai kanalai pastato išorėje ir viduje, terasos, bet ir vitrinos, atveriančios, ribojančios ir keičiančios žvilgsnio perspektyvas. Vienu ryškiausių šios tendencijos pavyzdžiu laikytini Santuokų rūmai Vilniuje. Šio pastato antrajame, šventiniams ritualams skirtame, aukšte architektūrinė programa plėtojama išilgai pagrindinės kompozicinės ašies, nuo kurios



10 pav. Vaizdas iš Lietuvos kooperatyvų sąjungos rūmų terasos. A. Novicko nuotr.

Fig. 10. View from the terrace of the Palace of the Lithuanian Cooperative Union. A. Novickas photo



11 pav. R. Burri nuotrauka „Vyrai ant stogo, San Paulus, 1960“. „Magnum Photos“ agentūros nuosavybė

Fig. 11. R. Burri's photo "Man on the Roof, Sao Paulo, 1960". Property of Magnum Photos Agency

lankytojų srautai išskaidomi ir nukreipiami į uždaras specializuotų apeigų – santuokų ir krikštynų – erdves. Pagrindinio procesinio tako iššakojimas įgyvendinamas naudojant skersinę kompozicinę ašį. Kompozicinių ašių susikirtimo zona Santuokų rūmų antrajame aukšte tampa pastato simbolinės struktūros centru, o išorinius jo slenksčius fiksuojančios vitrinos – simbolinės struktūros periferija. Šiame centre, arba kitaip tariant regyклоje, sukantis ratu visas keturias pasaulio kryptis atitinkančiose pusėse žvilgsnį įrėmina vitrinos, pripildančios interjerą šviesos, o kartu leidžiančios stebėti visą dienos ir nakties ciklą 360 laipsnių kampu (12 pav.). Tokia regyklos patirtis teikia pagrindą vėl prisiminti pannoptikumą, J. Barevičiūtės interpretuojamą kaip „unikalių objektų visumą, kuri jį stebintįjį subjektą nustebina, pribloškia, suardo jo įprastą kasdienišką būseną. Todėl šiuo atveju stebėti reikia stebėtis“ (2010). Ši interpretacija koreliuoja su pastato interjero dailininko E. Guzo atsiminimais, kad „pagal Gedimino koncepciją tai turėjo būti naujoviškas, modernus statinys, net ir savo funkcine tipologija neturintis analogų pasaulio architektūroje – kažkas tarp bažnyčios ir rotušės“ (Buivydas 2000). Simbolinį pastato centrą atskirdamas nuo tiesiogines pastato funkcijas atliekančių erdvių (apeigų salių), architektas įgyvendino alternatyvią mėgavimosi estetiniais architektūrinės erdvės aspektais programą.

Vidaus ir išorės ryšiai vitrinomis akcentuojami ir Parodų rūmų architektūroje. Įeigos zonos įstiklinimu per abu aukštus, taip pat šios pastato dalies pažeminimu įkūnytas architektūros „skaidrumas“. Toks sprendinys

V. E. Čekanausko projekte nėra savitiksliis, intravertiškas. Dėl architekto jautrumo istoriniam urbanistiniam kontekstui Didžiosios gatvės ašies perspektyvoje buvo išsaugotas vaizdas, sujungiantis Parodų rūmų fasadą su virš jo kyšančiu Visų šventųjų bažnyčios bokštu. Tai, kas deklaruojama pastato išorėje, pratęsiama ir jo viduje, kur iš vestibulio laiptai veda į antrojo aukšto holą. Jo erdvę iš šiaurės ir pietų pusių riboja vitrinos. Jos holą paverčia tarpine erdve ne tik turint omenyje funkcinę parodų rūmų programą, bet ir suvokiant šią interjero zoną kaip regyklą, kai naudojant moderniosios architektūros priemones sujungiamos dvi senojo miesto viešosios erdvės – Rotušės aikštė iš vienos pusės ir Rūdininkų aikštė iš kitos pusės (13 pav.).

Operos ir baletų teatro įstiklintą fasadą taip pat galima suvokti kaip kompleksinių vaizdo efektų membraną. Iš lauko jis sudaro skaidrios abstrakčios ribos tarp pastato išorės ir vidaus išpūdį. Šią ribą slenksčiu daro tai, kad tilto pavidalo laiptinė ir balkonas, struktūriniai elementai, kuriuos tenka įveikti pakeliui į teatro vidų, vėl atsikartoja interjere, kur per tris aukštus iškyla teatro fojė. Stiklinė, tinkliškai struktūruota fasado plokštuma dalina „architektūrinę promenadą“ į trumpąją atkarpą teatro išorėje ir maksimaliai išstęstą perėjimo maršrutą pastato viduje, galbūt lygintiną su kilimu zikurato terasomis. Žvelgiant į vitriną iš lauko, ji suvokiama kaip įrėminanti visą perėjimo maršruto pastato interjere vaizdą, o iš vidaus ji tampa meno ir gyvenimo, estetizuotos ritualinės erdvės ir kasdienybės medijavimo plokštuma (14 pav.).



12 pav. Santuokų rūmai. Interjero vaizdas. A. Novicko nuotr.

Fig. 12. Civic Registry Office (Wedding Palace). Interior view. A. Novickas photo



13 pav. Parodų rūmų antro aukšto vestibulius. Nuotrauka iš V. Čekanausko šeimos archyvo

Fig. 13. View of the second floor hall of the Palace of Art Exhibitions. Photo from the V. Čekanauskas family archive



14 pav. Operos ir baletų teatro fojė. A. Novicko nuotr.

Fig. 14. Lobby of the Opera and Ballet Theatre. A. Novickas photo

Apibendrinimai

Lietuvos sovietmečio moderniojoje architektūroje pasireiškę prieštaravimai leidžia apibrėžti ją kaip lokalų globalių XX a. antrosios pusės modernizmo procesų variantą. Nepaisant sovietinės sistemos deklaruojamo siekio sukurti „naują“, nekonfliktišką visuomenę, o gal kaip tik dėl šių siekių utopiškumo, ryškiausių XX a. antrosios pusės Lietuvos architektų suprojektuoti visuomeninės paskirties pastatai įkūnijo ne socmodernizmo grynumą, o kompleksiskumą, pasireiškiantį ne tik technologijos ir estetikos, programos ir formos, tapatumo ir skirtingumo aspektų poliarizavimu, bet ir jungimu.

Daugelio Lietuvos sovietmečio reprezentacinių pastatų, turinčių modernizmo architektūros bruožų, pagrindinės įeigos akcentuojamos panaudojant jų išorėje įkomponuotus tiltus, laiptus. Raiškių formų įeigos juose tampa orientyrais, kuriais apibrėžiama patekimo į pastatą kryptis, nuoseklumas ir būdas. Kita vertus, panaudojant architektūrines formas, įeigos paverčiamos tarpinėmis erdvėmis. Tai rodo, kad reprezentaciniai visuomeninės paskirties pastatai buvo projektuojami ne kaip vizualinį išpūdį keliantys simboliai erdvėje, bet kaip erdvinių sekų struktūros, išryškinančios tiesioginės patirties svarbą jų suvokimui. Naudojant tiltus, laiptus steigiamas ir valdomas įėjimo procesas, jo praktiniai ir simboliniai aspektai. Įeigų formantai ne tik jungia pastato vidų su jo išorine, bet ir vaizduoja perėjimą į kokybiškai skirtingą aplinką. Tiltai, laiptai, kaip topografinė prasme perkeliantys ir pakeliantys, įženklina demokratiškumo ir elitiškumo, kasdieninių suvaržymų ir proginių išsipildymų apykaitą.

Įeigų į sovietmečio visuomeninės paskirties pastatus pozityviniai (tiltai, laiptai) ir negatyviniai (erdvinės nišos, kiemai) formantai laikytini perėjimo proceso pastato viduje architektūrinių sprendinių reprezentantais, jų struktūriniais ir simboliniais modeliais. Jie atkartojami ir išplėtojami formuojant pagrindines laiptines ir gilumines erdvines perspektyvas interjere, apimant realius perėjimo maršrutus ir jų įveikimo procese kaupiamas architektūrinių vaizdų sekas. Toks erdvės programavimas gilyn ir aukštyn pagrįstas ne tik funkcinės programos įgyvendinimo logika, bet ir erdvės atverties bei emocijų patirčių joje ritualinės kartotės siekiu.

Perėjimai, kaip „architektūrinės promenados“, daugelyje aptartų modernizmo architektūros pastatų pasibaigia atvirose pastato viršuje esančiose erdvėse: terasose, balkonuose, skaidrių plokštumų ribojamose erdvėse. Šios erdvės teikia privilegijuojančias interjero ir eksterjero vaizdų stebėjimo pozicijas, išardančias „stebėti – būti stebimam“ poros vienybę ir leidžiančias

patirti galios efektus. Kita vertus, terasos ir vitrinos panaudojamos ne tik panoptikumui konstruoti, bet daugeliu atvejų ir jo inversijai. Tai reiškia, kad regyklos kartu yra ir scenos, paverčiančios lankytojus stebimaisiais.

Regyklų formavimą modernizmo architektūros pastatuose galima interpretuoti kaip atspindintį epochai būdingą erdvės organizavimo diegiant disciplinavimo ir kontroliavimo mechanizmus principą. Kita vertus, regyklų analizė taip pat leidžia teigti, kad daugeliu atvejų jos įkūnija architekto gebėjimą manipuluoti sistema formuojant išgrynintas mėgavimosi estetiniais architektūros aspektais erdves.

Literatūra

- Barevičiūtė, J. 2010. Klasikinė panoptikumo samprata: vizualinis-komunikacinis aspektas, *Filosofija. Sociologija* 21(1): 37–44.
- Brėdikis, V. 2011. *Autoriaus giluminis interviu* (darytas dalyvaujant J. Reklaitėi, E. Juocevičiūtei), 2011 06 08.
- Bučitė, N. 1963. Būsimasis Vilniaus operos ir baletų teatras, *Statyba ir architektūra* 1: 12.
- Buivydas, R. 2000. *Architektas Gediminas Baravykas. Kūrybos pulsas*. Vilnius: Archiforma.
- Crowley, D. 2010. *Fate of Last Generation of Ultra-Modernist Buildings in Eastern Europe under Communist Rule*. Architektūros fondo organizuoto architektūros pokalbių ciklo *Modernizmas.lt: Itakos, ideologijos, palikimas* paskaitos, įvykusios 2010 09 09 Nacionalinėje dailės galerijoje, įrašas [interaktyvus], [žiūrėta 2012 04 18]. Prieiga per internetą: <http://www.archfondas.lt/lt/pokalbiu/irasas/velyvuju-ultra-moderniu-pastatu-statytu-pagal-komunizmo-taisykles-rytu-europoje-likimas>
- Foster, H. 2011. *The Art-Architecture Complex*. London, New York: Verso.
- Foucault, M. 1998. *Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas*. Vilnius: Baltos lankos.
- Gerliakas, K. 1993. V. Čekanausko projektuotų pastatų apžvalga, Vilniaus architektūros mokykla XVIII–XX a., *Acta Academiae Vilnensis*, t. 2: 151–153.
- Grėblikaitė, G. 1988. Gimusi jaunystės vaizduotė, *Statyba ir architektūra* 4 (348): 20–21.
- Heidegger, M. 1971. *Building, Dwelling, Thinking in Poetry, Language, Thought* [interaktyvus]. New York: Harper Colophon Books [žiūrėta 2012 04 25]. Prieiga per internetą: <http://ebookbrowse.com/building-dwelling-thinking-pdf-d207901346>
- Koetzle, H. M. 2004. *Rene Burri Photographs*. London: Phaidon Press.
- Lassels, R. 1670. *The Voyage of Italy* [interaktyvus], [žiūrėta 2012 04 23]. Prieiga per internetą: http://books.google.lt/books?id=65FCAAAACA&printsec=frontcover&hl=lt&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Morozov, I. 1999. *Architekturnaja germenėvika*. Minsk: Peito.
- Moos, S. 2003. Architecture and Grand Tourism, in *Le Corbusier & The Architecture of Reinvention*. London: AA Publications.

- Nasvytis, A. 2011. *Autoriaus giluminis interviu* (darytas dalyvaujant J. Reklaitėi), 2011 08 08.
- Petrulis, V. 2005. Nacionalinio savitumo strategijos sovietmečio Lietuvos architektūroje, *Urbanistika ir architektūra*, 29(1): 3–12.
- Petrulis, V. 2006. Stilistinės sovietmečio architektūros vertinimo prielaidos, *Urbanistika ir architektūra* 30(3): 134–142.
- Petrušonis, V. 1987. Mėlynosios architektūros beieškant, iš *Statyba ir architektūra* 5: 20–21.
- Pocius, K. 2011. Geismas ir išsilaisvinimas Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari politinėje filosofijoje, iš *Intensyvumai ir tėkmės*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 147–160.
- Putinaitė, N. 2007. *Nenutrūkusi styga*. Vilnius: Aidai.
- Reese, D. 2008. *The Programmes of Architecture*. Copenhagen: The Royal Danish Academy of Arts, School of Architecture.
- Rosa, J. 1999. *A Constructed View. The Architectural Photography of Julius Shulman*. New York: Rizzoli.
- Rudokas, K. 2011. *Kauno apskrities viešoji biblioteka*. Paveldo objekto anotacija [interaktyvus], [žiūrėta 2012 05 05]. Prieiga per internetą: <http://www.autc.lt/Public/HeritageObject.aspx?id=586&oe=5>
- Summers, D. 2003. *Real Spaces*. London: Phaidon Press.
- Šeibokas, J. 2011. *Autoriaus giluminis interviu* (darytas dalyvaujant J. Reklaitėi), 2011 05 13.
- Verwoert, J. 2010. Like this or like that, in *The Symbolic Commissioner*. Ed. Søren Grammel. Berlin: Sternberg Press.
- Weston, R. 1995. *Alvar Aalto*. London: Phaidon Press.
- Žukauskaitė, A. 2011. *Elektroninis laiškas autoriui*, 2011 06 17.

AUDRIUS NOVICKAS

Doctor of the Humanities (Architecture), Assoc. Prof., Dept of Art, Vilnius Gediminas Technical University, Pylimo g. 26/Trakų g. 1, 01132 Vilnius, Lithuania. E-mail: audrius.novickas@vgtu.lt

Teaching interests: art, relationship between architecture and art, semantics of architecture, curating of exhibitions.

Research interests: interaction between architecture and art, semantics of architecture, design of public spaces, methods of artistic research.

THE MEANING OF ENTRANCE AND SCENERY SPACES IN THE LITHUANIAN ARCHITECTURE OF PUBLIC BUILDINGS OF 1960–1980s

A. Novickas

Abstract. The paper explores the meaning of bridges, stairways, ramps as well as terraces, balconies, glass facades as emphasized in most important examples of Lithuanian modern architecture of 1960–1980s. These architectural elements are looked at as constitutive in design of entrance and scenery spaces of the public buildings of the period. The assumption is made that analysis of entrance and scenery spaces is instrumental in interpreting the program aspects of Lithuanian architecture of Soviet period in the broader contexts of modern paradigms, aims of the political system and aspirations of individual architects. The research is aimed to reveal the entrance and scenery space formats as embodying the architecture of power effects, signifying the system to discipline and control as well as skills of individual architects to embody sublime environments of aesthetic experience.

Keywords: architecture of public buildings, Soviet modernism, entrance, scenery space, process of passage, gaze.