

MEDIJŲ SANKIRTOS

KOMUNIKACINĖ MEDITACIJA, ARBA KINAS KAIP FILOSOFINĖ STRUKTŪRA

Kino režisieriaus A. Tarkovskio ir filosofo G. Deleuze'o sankirta

Andrius Gudauskas

Vilniaus universiteto Komunikacijos fakulteto
Žurnalistikos instituto lektorius, daktaras
Maironio g. 7, LT-01124 Vilnius
Tel. (8 5) 2 19 30 47
El. paštas: andrius.gudauskas@kf.vu.lt

Modernios komunikacijos priemonės imasi ryžtingai dalyvauti filosofijos mokslo diskurse. Šiame kontekste filosofas Gilles Deleuze ypač išskiria kino filmų vaidmenį, nes dažnai būtent šiuolaikiniai kino režisieriai ryžtingai tiesia tiltą tarp kino meno ir filosofijos. Moderniame kine, pasitelkus kinematografinę techniką, keliama ir formuojami nauji aktualūs filosofiniai klausimai. Matome, kad A. Tarkovskio filmuose rutuliojama esminė filosofinė idėja yra fundamentali amžinojo laiko idėja. Šiame straipsnyje kinematografinio laiko ir jo tėkmės pristatymo problema aptariama sąlytyje su filosofine Deleuze kino teorija ir komunikacijos filosofija apskritai. Tarkovskio kinematografinė mintis evoliucionuoja kuriant tam tikrą oponavimo poziciją materialistinei dialektinei S. Eizenšteino kino teorijai. Sampratai, redukuojančiai laiką kine į faktologinį ir mechanistinį ritmą, Tarkovskis priešpriešina tikroviškos ir nenutrūkstamos laiko tėkmės užfiksavimo ilgame plane (plan-séquence) praktinę bei teorinę koncepciją. Ilgi ir paskiri planai suardo racionalią klasikinę kino filmo struktūrą ir įgyvendina jame „iracionalų trūkį“. Analizuojama, kaip pavieniai ilgi kino planai, išsilaisvinę iš racionalių tarpusavio saitų, įgyvendina laikiškumo šukių: praeities, sapnų, atsiminimų ir pan. ontologinę bei konvergencinę jungtį nenutrūkstamo laiko tėkmėje.

Pagrindiniai žodžiai: kinematografinis planas, kino montažas, komunikacija, filosofinė kino teorija, realus laikas, abstraktus laikas, vaizdas-judesys (image-mouvement), vaizdas-laikas (image-temps), ilgas planas (plan-séquence), trukmė (durée), laiko „presavimas“.

Įvadas

Esame išsiugdę nuovoką apie daugelio dalykų ištakas, o kartu daiktų egzistavimo priežastingumo paaiškinimų ieškome filosofijoje. XX–XXI amžių sandūroje atsiradę ir toliau besiformuojantys komunikacijos mokslai kaip savarankiška tyrimų sritis nėra išimtis. Nenuostabu, nes juk bendravimo menas ir etinės jo ribos

pradėtos gvildinti dar senosios graikų filosofijos epochoje. Viena, komunikacija, kaip bendravimo visomis formomis reiškiny, filosofų akiratyje buvo nuolat, kita, nauja yra tai, kad pastaraisiais dešimtmečiais formuojasi naujas komunikacijos ir medių filosofijos laukas. Čia kyla daug naujų problemų, kurių sintezę galima išreikšti tokiu interogatyvu: iš kokių pozicijų žvelgti

ir kaip apibrėžti komunikacijos filosofiją. Pastarasis klausimas aktualus abiem – tiek komunikacijos ir socialinių mokslo atstovai griebiasi filosofinių sistemų kaip metodologinio pagrindo savo tyrimams pagrįsti, tiek patys filosofai sprendžia besivystančio asmenų dialogo prasmės ypatumus (pagal *European Communication Research and Education Association* (ECREA) komunikacijos filosofijos sekcijos dokumentus, Kirtiklis 2008). Toks problematikos išsiplėtimas į skirtingus laukus greičiau patvirtina negu paneigia žinomą prielaidą, kad komunikacijos mokslas tarpsta kaip modernių mokslų susitikimo plotmė. Kitaip tariant, šiandien komunikacijos mokslas jau savaime imamas suvokti kaip tarpdisciplininis fenomenas, apimantis daugelį humanitarinių ir socialinių mokslų sričių.

Dialogas telkia savyje potenciją vystytis, augti ir keisti esamą realybę. Šiuo požiūriu dialogas tarsi primena upės galią išplaukti į platesnius vandenis – į deltą. Taip ir asmeninė žmonių, o ir įvairių jų idėjų komunikacija laipsniškai tampa visuomenės problema, nes aprėpia vis platesnę tikrovės erdvę. Į dialogą apie prasmę to, kas vyksta su mumis pačiais šiandien, dabar ir nuolat, įsitraukia ne tik įvairių sričių mokslo specialistai, bet ir meno žmonės. Pastarieji, kaip ir mokslo žmonės, savomis priemonėmis ima apmąstyti tas pačias bendras žmogiškąsias problemas. Modernusis menas, ryžtingai atsigręžęs į žmogų, šiandien paradoksaliai ir kartais net iššaukiamai eksponuoja pilnus šiukšlių konteinerius TV studijose, parodų salėse stato piramides iš traukiniuose užmirštų ir užrakintų lagaminų, o pasivaikščiojus po Sereikiškių parką Vilnelės sruvenime galima išvysti ir analogiškų statinių iš nuglundintų vandens tėkmės

statybinių atliekų. Pasitelkus G. Deleuze ir F. Guattari apmąstymus apie mokslo, filosofijos ir meno santykį, drauge su jais galima konstatuoti, kad menininkai, įrėminę patiriamą pasaulio dalelę, sužadina mūmyse emocinius išgyvenimus, galbūt ugdo jautrumą ir keičia požiūrį į aplinkinį pasaulį, o empirinis mokslas siekia sugrąžinti „pažeistą“ Gamtos nustatytą tvarką (Deleuze et al. 1991: 158–159, 190–191). Tačiau ką šiame demarkacijų nužymėtame lauke daro filosofas? Ar jis, stovintis chaotiško pasaulio akivaizdoje, imasi išskirtinio vaidmens? Deleuze mano, kad filosofo kova su pasaulio netvarkos ar pirmapradžio chaoso stichija skiriasi, nes jis, leisdamasis į kelionę įveikti chaosą, leidžiasi tos netvarkos pagaunamas. Filosofui pasaulis pasirodo kintamas, dinamiškas, ir jis laimi tiek, kiek neužmiršęs seno sugeba sukurti absoliučiai naują. Viena vertus, filosofas įvardija ir atpažįsta pasaulio pirmapradžį chaosą, bet stovėdamas kunkuliuojančio ir nerimastingo pasaulio akivaizdoje jis neuždaro jo baigtinėse sąvokose. Galima tvirtinti, kad taip suprastas filosofo vaidmuo tikrąją to žodžio reikšmę yra komunikacinis.

Todėl žvelgiant į komunikacijos klausimo filosofinę plotmę nenuostabu, kad modernios komunikacijos priemonės imasi ryžtingai spręsti ir filosofines problemas. Šiame kontekste Deleuze ypač išskiria kino filmų vaidmenį, nes dažnai būtent kinematografija, perteikianti subjektyvią režisieriaus jauseną, suprantama įprastai kaip meno reiškinys. Tačiau kinas, tuo pačiu metu keldamas universalias ir bendras žmogiškąsias problemas, įtraukia žmones į tam tikros tarpusavio komunikacijos erdvę, t. y. į naujos kokybės bendravimo procesą. Tai paprastai vyksta dėl nesudėtingo ir

masinio jo prieinamumo. Apie matytų kino filmų siužetus, pavyzdžiui, italai, garsiai kalbasi su nepažįstamais net priemiestinių traukinių salonuose. Reikia pripažinti, kad šiandienis kinematografinis menas dažnai tarsi turi iracionalią galią užburti daugelį daug lengviau negu koks rašytinis traktatas.

Kinematografinio laiko ištakos

H. Bergsono filosofijoje

Masinis komunikacijos priemonių šiandienis arsenalas būtent tarnauja žmonijai informuodamas, pranešdamas, ugdydamas, tačiau šalia šių funkcijų jis tarsi atspindi tai, kas vyksta empirinio mokslo, meno, filosofijos pasaulyje. Lyg ir nesąmoningai visuomenės informavimo priemonės imasi pačios kurti pasaulį pagal atrastus mokslininkų dėsnius, vykdo eksperimentus bei tyrimus ir juos apibendrina. Kaip tik šiuo skirtingų plotmių sąlyčio požiūriu Deleuze siūlo analizuoti garsių kino meistrų darbus. Jis pats bendrais bruožais išanalizavęs daugiau negu aštuoniasdešimties skirtingų autorių kūrinius, apibrėžia kinematografinio *laiko* sampratą ir įvardija savo esminį atradimą. Ogi tai, kad modernus kinas tapo priemone, narpliojančia ir sprendžiančia filosofinę laiko problemą, kurią galima konstatuoti esant filosofų akiračio centre nuo pat antikos laikų. Spręsdamas filosofinę laiko tėkmės problemą, Deleuze iš esmės juda savo „tikro mokytojo“ Bergsono nužymėtu keliu¹. Be jokios abejonės, bergsonizmas yra tas šaltinis, iš kurio Deleuze mintis semiasi gyvybinės

galios įvairiausiems pasaulyje tveriantiems skirtumams apvienyti. Pasilipęs ant savo mokytojo pečių, Deleuze kuria filosofinę kinematografinio laiko teoriją. Tačiau prieš atskleidžiant Deleuze'o kino traktavimo viziją verta paminėti, kad Bergsonas yra bene pirmasis rašytojas, ėmėsis aptarti iš filosofinių pozicijų kino fenomeną sąlytyje su laiko filosofijos problematika.

Tačiau ką tik minėti filosofai kiną suprato visiškai priešingai. Pats Bergsonas tvirtino, kad kinas neturi jokių galimybių tiesiogiai pateikti ir pristatyti *realaus laiko* tėkmės, kuri jo apmąstymuose nusidriekia iki begalybės. O, anot jo, kinas atstovauja tiktai *abstrakčiam* laikui, kuris prasitęsia dirbtinai, kaip faktinių ir apčiuopiamų intervalų, susijungusių į tam tikrą kinematografinę formą, suma. Tokios intervalų sekos atspindi pozityviųjų mokslų logiką. Kitaip tariant, kinematografinė realybė susideda iš fiksuotų vaizdų kaip iš fotografijų, nes juk kiekvienas kino planas, o ir kadras, prasideda ir baigiasi konkrečiame taške. Kinas yra tiktai *abstraktaus*, taip pat matematinio laiko, atsieto nuo gyvos būties, registravimas. Trumpai tariant, Bergsonas savo programiniame veikle *Kūrybinė evoliucija*, remdamasis gyvybingos ir „protingos“ intencijos primatu kaip pažinimo metodu, įrodo, kad *realusis* ir vitališkasis laikas nėra kino sritis. Nors pats filosofas ir tvirtino, kad, pavyzdžiui, muzikoje, dailėje ataidi *realaus laiko* virpesiai. Šiuo atveju prisimintina, kad Bergsono sekėjas Deleuze vis dėlto turėjo įveikti šią nuostatą, kad kinematografinis mąstymas sukuriąs tiktai mechanistinę iliuziją. Vėliau Deleuze patikslins, kad tik kino meno eros formavimosi pradžioje buvę galima manyti, jog kino filmuose nesą vietos realaus laiko tėkmei skleisti. Čia

¹ Alain Badiou nurodo, kad bergsonizmas Deleuze'į daro didžiausią įtaką. Jis šiuo klausimu rašo: „Deleuze est un magique lecteur de Bergson, qui est à mon avis son vrai maître, plus encore que Spinoza, plus encore peut-être que Nietzsche.“ (Badiou 1997: 62).

esama iš dalies tiesos, kad anas klasikinis ir begarsis kinas, savo gyvavimo pradžioje lyg ir primenąs mechanines ar net „lingvisticines“ konstrukcijas, sudarytas iš skirtingų baigtinių fragmentų bei akimirkų, sujungtų į vieną dirbtinę schemą². Tiesa yra ta, kad taip išskirtinai tik chronologiškai suvoktas laikas kine nebepalieka jokios vietos realiam ir nuolat srūvančiam laikui išgyventi. Kino juostoje suformuotas trūkinėjantis ir kintamas judesys atitolsta nuo realybės, nes tai yra tik fotografinis įvairių gyvenimo fazių atspindys ir užfiksavimas. Kinematografinė konstrukcija, jungdama vaizdų seką, skatina judesį, kuris prieštarauja ontologinei laiko plotmei, nenutrūkstamai ir vieningai laiko trukmei (*durée*). Kitaip tariant, kinematografinis metodas kyla iš tos žmogaus sąmonės dalies, kur pasaulis ir jo esiniai pirmiausiai suvokiami materialistiškai arba daiktiškai, ir tokioje šviesoje trūkinėjantys judesiai jungiami į visumos sistemą vien tik dirbtinai ir techniškai, formuojant beasmenį *judėjimą apskritai*. Bergsonas kinematografinį pažinimą priešpriešina daug gilesniam intuityviam ir vitališkam pasaulio suvokimui:

Užuot susisiję su vidiniu daiktų tapsmu, mes įsitaisome jų išorėje, kad dirbtinai atkurtume jų tapsmą. Mes darome kone momentines

² Šiuo klausimu Johannes Ehrat rašo: „For Bergson, cinema remains exterior to movement itself; it is like natural cognition, perception, language, intellection. [...] Language proceeds in this way – by taking an infinitive number of instances, cuts and views and then connecting them from without with tenses. Thus, language, like cinema, possesses only a general ideal of becoming. Yet it has no grasp on this becoming, or on becoming itself. For Bergson, then, film is natural cognition, which is essentially different from that other form, continuity, which lies in action itself. ‘Pour avancer avec la réalité mouvante, c’est en elle qu’il faudrait se replacer’ [...] Bergson uses a neat metaphor for this procedure: to install oneself inside.“ (Ehrat 2005: 235).

praslenkančias tikrovės nuotraukas, ir kadangi jos yra būdingos tai tikrovei, mums tereikia jas išdėstyti išilgai abstraktaus, vienalyčio, nematomo tapsmo, glūdinčio pažinimo aparato gilumoje, kad pamėgdžiotume tai, kas yra būdinga pačiam šiam tapsmui. Suvokimas, mąstymas, kalba apskritai veikia šiuo būdu. Ar mes mąstytime tapsmą, ar jį išreikštume, ar netgi jį suvoktume, mes viso labo tik paleidžiamė į darbą savotišką vidinį kinematografą. Vadinasi, remiantis visu tuo, kas čia išdėstyta, galima pasakyti, kad *mūsų iprastinio pažinimo mechanizmas yra kinematografinės prigimties*. (Bergson 2004: 331–332).

Žvelgiant iš tokių bergsoniškų pozicijų pasitebima, kad kino režisieriaus išskirtinis darbo instrumentas yra intelektas. Juo naudodamasis jis apmąsto realybę ir todėl atsiskleidžia kaip racionalus žinovas. Režisierius, remdamasis kinematografiniu pažinimo metodu, yra suinteresuotas fiksuoti tik tuos momentus, kurie parodo ir atskleidžia esamo ar būsimos veiksmo priežastis, kartu ir iš jo išplaukiančias pasekmes. Kitaip tariant, žmogaus intelektas operuoja pagal racionalią logiką, atraddamas, kad kiekvienas gyvenimo įvykis empiriškai susijęs su tolesniais poveikiais. Šiuo atveju tikrojo ir nenutrūkstamo laiko *trukmė*, pasak Bergsono, neiškyla kino juostoje, nes užfiksuotas ir sumodeliuotas gyvenimas tarsi mechaniškai uždaromas ir atitraukiamas nuo realaus gyvenimo srauto. Bergsonas radikaliai kritikuoja ką tik užgimusį kiną, sakydamas, kad jis nesuteikia galimybės ir būdų patirti nuolat kintamo gyvenimo. Kinas nėra ta vieta, kur reikia ieškoti nesuvaldomo gyvenimo bėgimo, jis paprasčiausiai yra tik kitas būdas parodyti, kaip funkcionuoja abstraktaus laiko suvokimo mechanizmas. Tai, ką kinas gali padaryti, – tik suskaidyti laiko judesį į skirtingas ir besijungiančias dalis.

Tačiau čia knieti paanalizuoti išsamiau – tai kas gi yra tas žmogaus realusis

gyvenimas ir nenutrūkstama jo trukmė, kad ji negalinti iškilti kino meno kontekste? Bergsonui realaus ir konkretaus laiko trukmės koncepcija reikšmingai persmelkia minėtą visą jo kūrinį *Kūrybinė evoliucija*, už kurį jis, beje, vėliau gavo ir Nobelio premiją. Čia Bergsonas konstatuoja seną ir žinomą tiesą, kad pasaulio drama, kurią sprendžia filosofija, yra dualizmas: dvasia ir materija. Tačiau šių konceptų iš esmės skirtingi turiniai Bergsono pasaulio sampratoje koreliatyviai sukuria vienybės erdvę, kurioje steigiasi žmogaus būtis³. Ne kuris vienas čia laimi, bet materijos ir dvasios darni sąjunga laiduoja gyvastingą proveržį naujo link. Nors bergsoniškai laiko *trukmei* ir priešinasi materija, siekdama ją paneigti, bet, kaip jis pats įrodo, tai nepavyksta. Taigi trukmė, apimanti absoliučiai viską, kas tiktai gyva pasaulyje, gyvenimo vairą laiko savo rankose tvirtai. Ji yra gyvenimo tėkmė ir nepaleidžia iš savo akiračio nė vieno pasaulio įvykio ar kintančio proceso, ji savo augimu visa apima. Šiame nedalomame sraute susipina visa, kas ateina iš praeities ir krypsta begalinės ateities link. Bet koks intelekto siekimas ar bandymas šį gyveni-

³ Alain Badiou sako, kad laiko *judesio* skirtingus suvokimo lygmenis Deleuze geriau apibrėžia negu pats Bergsonas. Deleuze'o požiūriu intuicija apie judesio galimą dvilypumą glūdi jau pačioje minties pradžioje apie suvokiamų reiškinių, daiktų vystymąsi, judėjimą. Intuicija atpažįsta skirtingas judesio dimensijas ir jų galimus sąlyčio taškus vieningos Būties perspektyvoje: „*quand on a saisi le double mouvement descendant et ascendant, des étants à l'Etre, puis de l'Etre aux étants, on a en fait pensé le mouvement de l'Etre lui-même, qui n'est que l'entre-deux, ou la différence, des deux mouvements. [...] L'Etre univoque n'est en effet rien d'autre que ce qui est à la fois mouvement superficiel de ses simulacres, et identité ontologique de leurs intensités, à la fois non-sens et donation universelle du sens. Si la pensée s'empare des deux, ce qui impose qu'elle soit le mouvement de deux mouvements, elle est adéquate à l'Etre.*“ (Badiou 1997: 63).

mo srautą suskaidyti į atskirus momentus pražudo pačią trukmę.

Kiekviena žmogaus intelekto atlikta analizė ištraukia žmogų iš realaus gyvenimo srauto ir priverčia žvelgti į savo nueitą kelią, matuojant jį atskirais etapais. Intelektas, verčiamas įpročio skaičiuoti ir analizuoti, atrenka faktus, įvykius bei dėsningumus ir ieško būdų atkurti ar pakartoti tų suvoktų ir perprastų procesų eigą. Pats sau vienas intelektas daro distinkciją tarp svarių gyvenimo evoliucijos momentų, aprašydamas juos ir patalpindamas matematinio ar abstraktaus laiko sferoje. O tai reiškia, kad čia išleidžiama iš akių arba, kitaip sakant, išsitrina esmiškai jungiamoji ir nenutrūkstanti laiko srovė tarp paskirų laiko momentų. Skirtis tarp *buvo vieną kartą* ir *dabar* yra akivaizdi ir žinoma kiekvienam iš mūsų. Tikriausiai ne vienas esame patyrę nuostabos išgyvenimą, kai ilgiau nebuvę vienoje vietoje ir nematę kasdien įprastos aplinkos bei čia gyvenančių žmonių, spontaniškai išstariame: kaip čia viskas pasikeitę, viskas kitaip. Kasdienės žiūros akys neparodo tų pokyčių iškart, nors jie vyksta nesustodami. Vis dėlto intelektas, esant tam tikroms aplinkybėms ar remdamasis eksperimentais, įgalus greičiau rasti skirtumus ir suskaidyti žmogaus gyvenimą į periodus. Jei intelektas, remdamasis empirine patirtimi išskiria dėsningumus, gal galėtų tiksliai numatyti ir ateitį?⁴ Gyvoji mūsų istorija

⁴ Žmogaus ateities tikslus programavimas ir išankstinių tikslų planų sudarymas Bergsonui pasirodo esąs absoliutus absurdas. „Planas – tai darbui užbrėžta riba: jis uždaro ateitį, kurios pavidalą apibrėžia. Gyvybės evoliucijai, priešingai, atlapos ateities durys. Tai kūryba, amžinai vykstanti dėl pirmapradžio judėjimo. Šis judėjimas sukuria organizuoto pasaulio vienybę, vaisingą vienybę, pasižyminčią begaliniu turtingumu,

dar mena šviesias komunistinės rytdienos prognozes ateičiai, daug patvirtintų ir garantuotų šviesios ateities planų, deja, kurių vizijos ir liko tvirti tik popieriuje. Aki-vaizdu, kad Bergsonas buvo teisus – ateitis nenori lengvai paklusti materialistiniam ir praktiniam planavimui, nes kūrybinės evoliucijos, o paprasčiau tariant, gyvenimo širdis plaka būtent įkvėpdama naujiems ir nenumatytiems žygiams, ir jos impulsai nuneša tolyn nuo gražiai surašyto plano. Tai ar čia belieka remtis intuicija?

Deleuze pažymi, kad Bergsonui būtent ji yra pagrindinis stimulus ir raktas, orientuojantis klausimų ir problemų jūroje: „Intuicija yra bergsonizmo metodas. [...] Yra tikra tai, kad jis [*Bergsonas*] pagrindžia faktą, kad intuicija suprasta kaip metodas jau suponuoją *trukmę*“ (Deleuze 1968: 1). Visų pirma, intuicija prisiima pareigą besitęsiančiam gyvenimo sraute (o tai būtų bergsoniška *trukmė*) atrasti, išskirti ir įvardinti tas problemas, kurių išsprendimas ar nesprendimas nulemia pasaulio evoliucijos kryptį ir greitį. Intuicija aktualizuoja dabarties akimirkoje vertindama dabarties iššūkius ir išlaiko ryšį su atmintyje nusėdusia praeitimi. Intuicija žengia pirma mūsų, pirma mūsų praktinio žvilgsnio į pasaulį ir taip tiesiog atranda kitas dermes, kitas trukmes. Intuicijai, dėka savo gyvybingumo, kartą pažinus skirtingas realybes, vis dėlto reikiamu momentu pavyksta jas aktualizuoti taip, kad jos konsoliduojasi dabartyje į vieningą kintančių įvykių visumą „virš mūsų ir po mūsų“ (Deleuze 1968: 24–25).

pranokstančią visa, apie ką gali svajoti intelektas, nes intelektas yra viso labo tik vienas iš šio judėjimo aspektų arba vienas iš jo produktų.“ (Bergson 2004: 124).

Deleuze'o kino teorija

Laikas ir jo samprata kine Deleuze'ui yra jo filosofinės kino teorijos ašis. Kino perspektyvoje filosofas laiko koncepciją grindžia dviem pamatiniais požiūriais – viena vertus, laikas yra baigtinis, kita vertus, laikas išgyvenamas kaip begalybė arba tiesiog kaip amžinybė. Deleuze argumentuotai pagrindžia ir įrodo tą dėmenį, kad kinas nuo savo ištakų pradžios laiką traktavo ir reprezentuodavo chronologine seka. Tačiau XX a. viduryje čia įvyksta radikalių permainų, nes imama ieškoti tokių kino meno išraiškos formų, kuriomis būtų galima išryškinti gyvenimo dramoje besireiškančių transcendentinių saitų plotmę. Taigi nuo dabar kinematografinėje sąmonėje laiko tėkmė ne tik trūkinėja į chronologines logiškas sekas, bet ir tam tikros gyvenimo akimirkos iracionaliai išryškinamos, nelygu išdidinamos nepertraukiamuose ilgų planų formatuose (*plan-séquence*). Moderniame kine ilgo plano judėjimas suduoda naują kryptį mąstymui apie nepertraukiamo laiko tėkmę. Ši įžvalga Deleuze'ui suteikia impulsą „pasisavinti“ ir kartu koreguoti Bergsono teoriją apie kiną. Viena vertus, Deleuze nepriima Bergsono minties, jog kine nebėra vietos realiam laikui pristatyti, kita vertus, kurdamas naujus filosofinius savo konceptus apie kiną, jis maksimaliai išnaudoja bersoniškąją laiko filosofijos teoriją. Kitaip sakant, pats kinas savarankiškai formuluoja filosofines koncepcijas ir idėjas, o Deleuze, inicijuodamas didžiąją filosofinę kino teoriją, ieško vietos savo minčių architektūroje kiekvienam kino filmo įžiebtam filosofiniam konceptui.

Bendriausiu požiūriu Deleuze'ui *judesys* kino filme pirmiausiai yra tekančio laiko

išraiška. Deleuze'o filosofinės kino teorijos pamatas, kaip minėta, yra bergsonizmas, todėl natūralu, kad jo įtakoje laiko atskleidimas kine suvokiamas dvejopai – chronologiškai ir chroniškai. Tos dvi laiko dimensijos dar išsišakoja į daugelį kitų sąvokų bei interpretacijų, kurių čia dabar neaptarsime, bet verta pabrėžti, kad esminis skirtumas visada tarp tos esminės bergsoniškos skirties, kad *laikas* gali būti suvoktas kaip momentinis arba kaip amžinasis lygmuo. Paminėtina ir tai, kad Deleuze'ui šią koreliaciją pavyko apibrėžti dviem pagrindinėmis sąvokomis – vaizdas-judesys (*image-mouvement*) ir vaizdas-laikas (*image-temps*). Dviejuose savo raštų tomuose (*Cinéma 1* ir *Cinéma 2*) Deleuze'as šias dvi konceptualias sąvokas išvystė iki išpūdingos kristalinės architektonikos, iliustruodamas savo mintis įvairiais kino filmų epizodų pavyzdžiais.

Techniškai kalbant, pagal pirmąją koncepciją – *image-mouvement* – kino planas yra kino veiksmo dalelė nuo vieno kirpimo iki kito, kur plano judesys identifikuojasi su laiko judėjimu. Po tokio tipo plano tiesiogiai dažnai jungiamas kitas analogiškas planas, kaip priešara ar atsakas į ką tik matyto veiksmo dinamiką. Montažo kirpimų suma arba veiksmų, užfiksuotų tame pačiame plane, santykis subordinuoja kino filme fragmentuoto ir netiesioginio laiko reprezentaciją, sudarytą iš judančių dalių (kino vaizdų, planų). Viena veiksmo dalis seka paskui kitą kaip fiksuotų laiko momentų grandinė. *Vaizdai-judesiai*, atitinkantys tam tikrus laiko momentus, jungiami pagal racionalią logiką į sensorinę „klasikinio“ kino sistemą⁵. Šioje

uždaroje ir vieningoje sistemoje kino planai judesių pavidalais, sąveikaudami formuoja pagrindinę kiekvieno filmo siužeto liniją. Iš čia plaukia, kad ši interaktyvi vaizdų-judesių seka yra chronologinio kino naratyvo pagrindų pagrindas. Ištyręs šio racionalios sistemos funkcionavimo ribas, Deleuze moderniuose kino filmuose netikėtai atranda, jau mūsų paminėto, kito tipo judesį – judesį, nebesidalijantį į chronologiskus laiko tarpsnius. Tad modernaus kino meno struktūros, atsirandusios po Antrojo pasaulinio karo, ieško naujų būdų apeiti susiformavusio klasikinio pasakojimo paradigmą. Klasikinis pasakojimas, dažnai besiremiantis aristoteline samprata, ima irti dėl netikėtų ir iracionalių minties pleiščių pačiame pasakojime, išreikštų ilgais ir giliais planais (*plan-séquence*). Netikėtumą kuriantys, smalsumą žadinantys, meditaciją skatinantys ir tarsi pabėgę nuo kino montazinės žirklių grėsmės *plan-séquence* pristato nesustabdomą laiko judesį, kuriame nutinka taip, kad vieningoje laiko tėkmėje išskyla koegzistenciniais saitais sujungti vienokie ar kitokie objektai ar įvykiai. Paprastai kalbant, kino kameros objektyvas pasirinktu ritmu, nesustodamas filmuoja daug ką, kas nutinka aplink, tarsi nesiekdamas išryškinti ir apibrėžti paskirų asmenų ir jų santykio su aplinka, bet visa ką mato, suima į vieno žvilgsnio srautą. Taip prieš kino kamerą išskyla nuolatinis ir gyvas laiko judėjimas, kuris yra plačiai aptariamas Deleuze'o koncepcijoje *image-temps* antrame jo filosofinės kino teorijos tome (*Cinéma 2*). Žvelgiant iš delioziškosios perspektyvos, čia galima konstatuoti, kad

gia priešpastačius du elementus: situaciją (laikas–erdvė) ir joje veikiančius individualius ar kolektyvinius personažus. Personažų veiksmai keičia situaciją, tačiau ir situacija keičia personažus (De Gaetano 1996: 43).

⁵ De Gaetano delioziško kinematografinio metodo tyrėjas pažymi, kad sensorinė schema kine įsijun-

modernusis kino menas išgyvena vieną iš esminių savo atradimų, kurį pagrindė ir savo kinematografiniu menu prie jo įtvirtinimo nemažai prisidėjo Tarkovskis. O drauge su juo ir kiti žinomi kino meistrai, tarp kurių Welles, Godard, Rossellini. Visi jie kuria kiną (ar laiką kine) tarsi „montuodami“ realybę kino objektyvo viduje, ir todėl lyg būtų užmiršę kino montažines.

Tarkovskis iš Deleuze'o pozicijų

Taigi moderni filosofinė kino teorija naujai paaiškina laiko pristatymą ir jo tėkmės įprasminimą moderniam kine ir atskleidžia bendrą minties vardiklį vertinant laiko sampratą pačia giliausia filosofine prasme.

Deleuze traktavo Tarkovskį ne tik kaip kino režisierių ir savo filmų kritiką, bet ir kaip kino teoretiką. Tarkovskis dažnai dalyvavo įvairiose konferencijose ir susitikimuose su žiūrovais, todėl turėjo nemažai galimybių išreikšti savo mintis tiek apie savo kinematografinę veiklą, tiek apie kino fenomeną. Šie reikšmingi susitikimai su savo auditorija ir keletas anksčiau išspausdintų straipsnių lemia, kad 1984 metais baigiama rašyti Tarkovskio knyga *Įkūnytas laikas (Запечатленное время)*⁶. Pažymėtina, kad į šią knygą yra integruotas jo garsusis straipsnis *Apie kino atvaizdą*. Būtent šis straipsnis, Deleuze'o skaitytas prancūzų kalba, jo buvo įvertintas kaip di-

delės teorinės svarbos tekstas, suformulavęs teorines prielaidas bei pamatines sąvokas filosofiniams turiniams, besiskleidžiantiems kino mene.

Tarkovskio uždavinys, kurio jis ėmėsi spręsti savo traktatuose, – tai bandymas suformuluoti *laiko* idėjos atskleidimo kino filmuose filosofiją. Minėtoje knygoje jis nuolat išreiškia tą pačią mintį, kurią būtų galima nusakyti taip: kino režisierius atskleidžia save visiškai tada, kai operuoja savo kūryboje filosofine laiko sąvoka. Būtent tik laiko sraute susipina pavieniai gyvenimo reiškiniai. Regis tai aliuzija į bergsoniškąją trukmės (*durée*) koncepciją. Pasak Deleuze'o, Tarkovskiu iš tiesų pavyko savo paieškomis tiesiog nukeliauti anapus materialinio modalumo ir empirinės sensorikos, besislepiančios po filosofo apibrėžta chronologinio laiko koncepcija *image-mouvement*. Kitaip tariant, jam iš tikro pavyko įsiskverbti į tiesioginio ir nutrūkstamo laiko pristatymo šerdį kine, suvokus, kad laikas turi laisvai ir nevaržomai sruventi „savo iniciatyva“ kino plane. Todėl Tarkovskiu, pasak Deleuze'o,

„nepriimtina, kad kinas būtų kaip kalba, kuri operuoja vieningumu, kad ir reliatyviu, skirtingų tvarkų, montažas nėra vienijanti aukštesnė tvarka, kuri suburia planų vienybę ir taip priskiria laikui naują kokybę [*išnaša*]. Vaizdas-judesys gali būti tobulas, tačiau vis tiek lieka amorfinis, atsainus ir statiškas, jeigu nėra jau perskrostant laiko injekcijų, kurios montaže kaip tik ir pakeičia judesį“. (Deleuze 1985: 60–1), (*vert. aut.*).

Prisimintina, kad montažas klasikiniame kine yra pagrindinis instrumentas, kuriuo vaizdai konstruojami tiksliai ir logiškai pagrįstai į vieningą organišką sistemą. Ir todėl paprastai nutraukus vieną vaizdą, tiesiogiai klijuojamas kitas, siekiant išgauti tam tikrą emocinį efektą, nes laiduojant veiksmo

⁶ Ši knyga pirmą kartą buvo išleista vokiečių kalba 1985 metais, paskui italų 1988 metais, kai autorius kūrė ir gyveno Vakarų Europoje. Po autoriaus mirties Tarkovskio tekstas vis dėlto pasirodė, nors tik kaip integrali knygos apie Tarkovskio kūrybą dalis ir originalo kalba, tačiau jame trūksta paskutinės Vakaruose skelbtos dalies apie paskutinį filmą *Aukojimas*. Be kita ko, Tarkovskio sūnaus Andriejaus, gyvenančio Florencijoje, pastangomis rengiamas atnaujintas ir visas knygos *Запечатленное время* leidimas gimtąja autoriaus kalba.

pratesimą, ką tik matytas planas reikalauja ir provokuoja kito vaizdo momentalų pasirodymą. Klasikinio kino kontekste paprastai kiekviena montažu pažymėta plano pabaiga ar pradžia leidžia laikiškumą suvokti filme kaip konkrečių sekų virtinę, dažnai paklūstančią chronologinio ar faktologinio laiko suvokimo rėmams. Tačiau Tarkovskio kinas formuojasi ir išauga moderniojo kino eros pradžioje kaip priešprieša tradicinei ir klasikinei kino sampratai. Esminė Tarkovskio kūrybos intencija nebuvo organizuoti kino pasakojimo siužetą ir įvykius, kad šie paklustų montažo nulemtai ir išderintai logikai. Šios iš klasikinio kino eros ateinančios idėjos Tarkovskiui buvo ne visai priimtinos ir jo pirmas siekis tiek traktuojant kiną, tiek įgyvendinant savo kino kūrinius, buvo nesukonstruoti gyvenimo ritmo mechaniškai, bet užfiksuoti patį gyvą žmogaus gyvenimą ir jo filosofijos struktūrą, kuria remiasi kiekvienas žmogus pats ją susikūręs (Тарковский 2002: 113). Gyvenimas su visais – nuspėjamas ir ne – padariniais ir žmogaus filosofija to gyvenimo akistatoje – tai du esminiai ir, regis, amžini žmonijos klausimai, kuriuos sprendžia režisierius.

Remiantis Deleuze'o išvalgomis kaip metodu, atrandama, kad Tarkovskio kino meno technika, ypač turint galvoje paskutinius filmus *Nostalgija* ir *Aukojimas*, jungia paskiras laikiškumo dalis kaip reliatyvius chronologinio laiko tarpsnius į judantį erdvinį ir kristalinį statinį, kuriame laiko pradžios ir pabaigos dimensijos tarsi išblunka⁷. Taip priartėjama prie pirmapra-

džio judėjimo gelmės, kurioje susivienija viskas, ką tik gyvą patiriame. Ta vienybė skleidžiasi ne kaip opozicija patirtų įvykių ar išgyventų istorijų, bet kaip daugiasluoksnių saitų supanašėjimas. Tarkovskis savo kūryba pagrindžia mintį, kad žmogaus dialogas, vadinasi ir komunikacija, vyksta ir skleidžiasi prieš akis besidriekiančiame horizonte, bet daug platesniu spinduliu negu fizinis žmogaus matymas aprėpia, nes praeities įvykis, kad ir koks jis būtų, nepraranda jokios teisės ir dabarties laike įsiveržti į ne visada apčiuopiamos šiandienos akimirką.

Deleuze tvirtina, kad pagrindinis Tarkovskio kinematografijos siekis yra įtvirtinti ir išryškinti tiesioginį laiko pristatymo būdą. Kaip priemonė šiai idėjai atskleisti pasitelkiama ilgo ir nepertraukiamo plano (*plan-séquence*) kompozicija. Pasak režisieriaus, ilgo plano perspektyvoje fiksuojama reali laiko ritmika, išlaisvinta nuo montažinių žirklių suformuotų, fabrikuotų ir todėl techninių ritmų, kurie greičiau yra gyvo laiko sravenimo trikdžiai ar pauzės. Tačiau vis dėlto gyvenamasis realusis žmogaus laikas gali būti, kalbant tarkovskišku žargonu, „konservuojamas“ ir „presuojamas“ atskirame kino plane. Čia, ilgame plane, jis yra tikras, nes nesutraukytas ir nesustabdytas. Maža to – ne montažas lemia laiko tėkmės pagreitį ir gyvastį, o pats gyvenimo pulsas, tvinkintis paskirame plane (Тарковский 2002: 89–100).

Analizuojant Tarkovskio praktinės ir teorinės koncepcijos puses apie nepaliaujamą laiko tėkmės sravenimo pristatymą

⁷ Prieš kūrinių *Nostalgija* filmavimą Tarkovskis kalba apie racionalųjį įvykių siužetą kaip mažiau būtiną, kai norima atskleisti tiek veikėjų vidaus pasaulį, tiek žmogiškojo gyvenimo prasmę. Režisierius tvirtina, kad nesidomi per daug intrigos sukūrimu filme bei išoriniu

veiksmo judesiu, kuris sujungiąs chronologiškai visus nutikimus. Pasak režisieriaus, žmogaus vidaus pasaulis telkiasi kaip kompleksinė ir nedaloma Visata, o išreikšti tokiai idėjai nereikia konstruoti logiško įvykių siužeto. (Тарковский 2002: 324).

kine, galima išvesti paralelę su Deleuze'o tiesioginio kinematografinio laiko pristatymo koncepcija (*image-temps*). Norint tai suprasti, užtenka prisiminti keletą epizodų iš Tarkovskio filmo *Aukojimas*. Pavyzdžiui, iškart po filmo pradžios titrų yra scena, kur Aleksandras sodina medį su savo sūnumi *Gossen*⁸, ši scena skleidžiasi ilgame ir nepertaukiamame – daugiau kaip dešimties minučių – plane. Šiame plane galima pastebėti keletą veiksmo trajektorijų. Atskiros „trukmės“ (*durées*) čia užfiksuotos iš kintančių kino kameros ir objektyvo pozicijų. Kaip skirtingą „trukmę“ čia įvardijama kiekvieno personažo veikimo, prisistatymo eiga⁹. Personažai juda, kalbasi, susitinka ar išnyksta iš kadro, vėl pasirodo, vienas būna su savimi, kiti dialoguoja ir pan. Išskirtina šioje vietoje tai, kad kino kameros nubrėžtas judesys nėra tiesiogiai priklausomas nuo atskirų personažų sąveikos ir vystosi savarankiškai. Visa, kas pasirodo objektyvo optikoje, pavyzdžiui, gamtos peizažai, paukščiai ir personažai, yra tarsi suimti į vieną globalų žvilgsnį, kuris atsiriboja

⁸ Švediškas žodis *gossen* lietuvių kalba atitinka žodžių *berniukas*, *žmogeliukas* ir pan. reikšmes.

⁹ Kino kritikas Fabrizio Borin mano, kad minėtame ilgame plane kiekvienas personažas yra autonomiškas, o personažų veiksmų fragmentus kartais galima suvokti atsietus nuo jų abipusių santykių, ir tai išryškina absoliutų jų charakterių skirtingumą. Autorius rašo: „Qui, è il postino Otto che, incrociando labirinticamente in bicicletta i passi dell'uomo e del bambino nel lungo piano-sequenza che apre il film quasi a connotare le molte linee dei caratteri, ne fornisce i tratti distintivi: 'Eccoti qua, un famoso giornalista, autore teatrale, critico letterario, professore di estetica che insegna agli studenti universitari, saggista.' La pluralità degli interessi e delle competenze di Alexander – egli stesso poi aggiungerà 'ho studiato filosofia, storia delle religioni, estetica' – è una manifesta sottolineatura, suggerisce Tarkovskij [...], della incapacità intrinseca degli strumenti del sapere conoscitivo alla manifestazione del credere e all'arricchimento spirituale.“ (Borin 2004: 232–233).

nuo paskirų detalių išryškinimo. Šio plano visumoje kaip besitęsiančiame judesyje pasirodžiusi įvykių, žmonių sukurta koegzistencinė realybė nuolat kinta ir nepaklūsta materialistinei percepcijai, nes tik įvardyti ir suvokti objektai kinta. Trumpai tariant, skirtingų „trukmių“ dėmė yra įtraukta į vientisą nuolatinį tėkmės srautą, o delioziškoje perspektyvoje tai būtų tiesioginis laiko pristatymas kine.

Įdomu, kad šiame ilgame plane galima aptikti savitą vidinį montažą, kuris nepažeidžia nuolatinės laiko tėkmės pristatymo. Kitaip sakant, tuo metu, kai kino kamera filmuoja personažus ir visa kita, kas tik matosi aplink, yra iš anksto tariamai sumontuotas, t. y. organizuotas kaip apčiuopiamas ir konkretus gyvenimo įvykis, bet svarbiausia, kad praktiškoji, regimoji gyvenimo pusė panardyta kino kameros nužymėtoje, bet nedalomoje tų besiskleidžiančių prieš objektyvą įvykių ir santykių tasoje. Iš to, kas pasakyta, galima suvokti, kad tokio tipo kino planas tiek, kiek jis trunka, tiek jis išskirtinai ir pristato laiko tėkmę (Тарковский 2002: 225).

Pagal Tarkovskio koncepciją, darbas, atliekamas montažinės kambarijoje, tarsi paankstinamas, t. y. jau „montuojama“ intensyviai pačiame kino kameros, jeigu taip galima sakyti, žvilgsnio viduje. Todėl filmavimams režisierius rengdavosi be galo atsakingai, ir kartais netgi metų metus. Taip yra todėl, kad kinematografinis planas filmavimo metu įkūnija patį gyvenimą, tokį, koks jis atsiskleidžia objektyvo žvilgsnyje, o mes tai suvokiame jutiminiais procesais: matymu ir klausa (Тарковский 2002: 172).

Būtina pažymėti, kad tarkovskiški ilgi planai dažnai nutolsta nuo racionalios tarpusavio jungimosi logikos, nes jie dažniausiai neatlieka tradicinio kino funkcijos greitai

ar net automatiškai pratęsti ar paaiškinti ką tik matytą veiksmą. Todėl tokios prigimties planai, pavyzdžiui, perteikiantys Gorčakovo vizijas filme *Nostalgija*, nesijungia tiesiogiai nei su prieš tai ką tik buvusiu epizodu, nei su netrukus pasirodančiu. Todėl reikia pasakyti, kad tokie išskirtinai ilgi planai, atsišliedami nuo tradicinės logiškos ir racionalios kine pristatomo pasakojimo eigos, lieka galiausiai autonomiški, ir todėl jie dažnai, traktuojant pasakojimą chronologine įvykių sekos dimensija, steigia taip Deleuze'o vadinamą iracionalų trūkį kino naratyve¹⁰.

Tarkovskis, kurdamas savo laiko „pervasavimo“ paskirame ir savarankiškame plane koncepciją, darniai įsiliejo į modernių režisierių, siekiančių išlaisvinti laiko tėkmės procesą iš chronologinių *flash-back* gniaužtų, būrį, dėl to jis gali būti palygintas su tokiais pasaulinio masto režisieriais, kaip antai Welles, Godard, Resnais ir daugeliu kitų. Tačiau reikėtų manyti, kad vis dėlto Tarkovskio kinematografinė mintis bene labiausiai evoliucionavo, kuriant tam tikrą oponavimo poziciją materialistinei dialektinei S. Eizenšteino teorijai. Pagal šią teoriją, montažas suvokiamas kaip visa ko pagrindų pagrindas, juk jo dėka filmo komponavimo procese galima keisti kiekvieno pasirinkto plano dinamiką, formuojant geidžiamą

begimstančio filmo plastiką. Šiuo požiūriu kino montažas yra kino planų, atitinkančių konkrečius veiksmus, kokybinis gretinimas, remiantis opozicijos principu siekiant sukurti naujas emocijas (Эйзенштейн 1964: 270). Kino planai montažo metu apdorojami, atrenkami reikalingi jų fragmentai, išlaikant racionalius jų visų, kaip visumos, ryšius, ir taip gaunama empiriškai pagrįsta esminė kino pasakojimo ideja. Paraleliai kontrastingi ir prieštaringo turinio planai skatina naujus išgyvenimus ir emocijas. Pavyzdžiui, Eizenšteinas savo dialektiniu metodu formavo tokią kino kalbą, kur kiekvienas kino planas, esantis santykiyje su jų visuma, arba ją teigė, arba neigė, savarankiškai planas be kito perspektyvos neteikia kinematografinio efekto prasmės. Remiantis matematiniais skaičiavimais nesunku suprasti, kad persvara vaizdų it kokia totali masė kreipia pasakojimo istoriją norima linkme ir todėl ši teorija paslankiai tarnavo kaip geidžiamos ideologijos instrumentas. Deleuze nurodo, kad Eizenšteino teorija apie montažą kaip filmo komponavimo pamatą nulėmė chronologinio ar istorinio laiko reprezentavimą kine, nes šiuo atveju judesys ekvivalentiškai sutampa su kino planu ir todėl einantis laikas „pjaustomas“ taip, kaip kintanti materialinė medžiaga. Regis, ištisos europinio kino kūrėjų kartos gerai žinojo, kad svarbiausias instrumentinis montažo vaidmuo yra suskaidyti judesį į konkrečias paskiras dalis ir jį iš naujo sudurstyti. Žmogaus sąmonėje iš tikrųjų paskiri kino planai savo visuma nesuvojami paskirai, bet visada yra santykiyje su filmo visuma, mąstymu sugriebiama filmo pagrindinė mintis. Taigi, klasikinis kinas racionalių kino jungčių metodu leidžia suvokti gyvenimo laiką netiesiogiai, bet visada

¹⁰ Monografijoje *Cinéma 2*, Deleuze prieina prie išvados, kad modernusis kinas įterpia į filmo struktūrą tam tikras vaizdines, garsines situacijas, kurios neseka racionalios pasakojimo logikos. Todėl kinematografinis pasakojimas pasidaro iracionalus, sukuriama naujas neorganiškas, bet kristalinis kino režimas: „Ce nouveau régime, nous avons vu qu'il consiste en ceci : les images, les séquences ne s'enchaînent plus par coupures rationnelles, qui terminent la première ou commencent la seconde, mais se ré-enchaînent sur des coupures irrationnelles, qui n'appartiennent plus à aucune des deux et valent pour elles-mêmes (interstices).“ (Deleuze 1985: 325).

per santykį su ką tik pasibaigusia kadruote kaip vaizdų-judesių artikuliaciją. Taigi delioziškos vaizdo-judesio koncepcijos ištakos būtų ne tik bergsoniškas abstraktus laiko traktavimas, bet ir užgimusi kino eros pradžioje praktinė bei materialistinė kino planų kaita kontrasto principu.

„Kaip Eisenšteinas kartojo nuolatos, būtina, kad montažas vystytų kaitą, konfliktus, skaidymaisi, rezonansus, galiausiai visa atrinkimo ir koordinavimo veikla suteikia laikui jo tikrąją dimensiją ir visumai savo konsistenciją. Ši pozicija iš principo implikuoja patį vaizdą-judesį esantį dabartyje ir nieko kito.“ (Deleuze 1985: 51), (vert. aut.).

Vadinasi, vaizdo-judesio koncepcijos atskaitos taškas yra dabarties akimirka, kuri, momentaliai pakeitusi praeities laiką, paverčia jį apibrėžtu ir buvusiu, ir be gyvasties kaitai.

Eizenšteiniška materialistinės dialektikos pozicija Tarkovskio gyvenamuoju laikotarpiu Rusijoje buvo pakankamai gerai žinoma (Botz-Bornstein 2004), tačiau režisierius su visu savo kūrybiniu pajėgumu savo kinematografinėje veikloje apeina prozaikišką ir empirinį gyvenimo pristatymo primatą. Tarkovskis energingai konfrontuoja klasikinę „montažo kinas“ koncepciją, priešpriešindamas jai kitas technines kino galimybes, pavyzdžiui, didesnės kameros mobilumo galybės leidžia platesniu matymo kampu aprėpti erdvę, jos neišmontuojant į paskiras dalis, kad paskui jas surinkus būtų gautas norimas efektas. Tarkovskis, atsisakydamas klasikinio požiūrio į montažą, jį vertina kitu požiūriu, tai būdas jungti ir organizuoti kompleksinius vaizdus „išspinduliavimo“ arba refleksijos, principu, pasak Deleuze'o, tai būtų įvardyta kaip iracionali ir kristalinė naratyvo dermė. Pavyzdžiui, filme *Nostalgija* iš tuščio ter-

minio baseino kaimelyje Bagno Vignoni renkami įvairūs daiktai, prieš tai matyti įvairiose kitose vietose ir scenose. Tai iliustruoja, kad tarkovskiškam kinematografijos stiliui būdingas toks bruožas, kai paskiras planas yra prisodrintas įvairiausių turinių, nuo kurių nubrėžus loginės minties linijas iki paskirų autonomiškų ir vienas nuo kitų nutolusių planų atskleidžiama iracionali kristalinė filmo naratyvo kompozicija. Tarkovskis, atpalaidavęs planą nuo tiesioginių racionalių sensomotorinių ryšių su ką tik buvusiu ir būsimu planais ar momentais, suformuoja ir išlaisvina iš anksto nedeterminuoto buvimo erdvę ir mąstymo lauką.

Klasikinio kino, nepažinusio šiuolaikinių techninių galimybių, prerogatyva ir nebuvo užfiksuoti tiesiogiai sruvančio gyvenimo laiko, tačiau čia Tarkovskis išskiria brolius Liumjeraus, kino pionierius, kurie ir rodė būtent tik tikrovišką gyvenimą, užfiksuotą/užrašytą ilgame ir nepertraukiamame kino plane. Vienas planas – viena erdvė, viena tėkmė, viena istorija, anuomet gyvenusiems žmonėms tai leido patirti stulbinamą tikroviškumo išgyvenimą. Tarkovskis troško gražinti tikrovės išgyvenimą į kiną, o greičiau ieškojo kinematografinės formos, įgalinčios sugauti žmogaus gyvenimo tikrovės atspindį ir dar daugiau. Jis komponuoja savo sukurtus paskirus planus, būdamas laisvas nuo tiesioginių empirinių saitų, tarsi į vieną erdvinę mozaiką, kurioje paskiros dalys, pulsuojančios savo gyvastį, atspindi veidrodiniu principu vieną kitą suliedamos gyvenimo įvykius ir daiktus į vieną laiko tėkmę (*image-temps*). Užtenka prisiminti filmo *Aukojimas* pirmą, jau minėtą, ir paskutinį planus su medžiu Gotlando saloje ant Baltijos jūros kranto. Būtent šie du planai, esantys vienas nuo kito tolimoje

distancijoje, suriša iracionalią filmo logiką tarsi spiralės principu į vieno, nors ir skirtingų personažų, klausimo iškėlimą: *Kodėl?* Filmą prasidėjo conceptualiu įžodintu paštininko Otto klausimu: kodėl viskas gyvenime sukasi ratu, ir viską pradėdame iš naujo. Baigiasi filmas verbalizuotu Aleksandro sūnaus *Gossen*, kuris per visą filmą tylėjo, tuo pačiu filosofiniu *Kodėl?* Paradoksalu, kad minėti planai jungiasi skirtingų klotų lygiu. Pirma, filmo pradžios epizodas ir paskutinis, vizualiniu požiūriu, analogiškai demonstruoja tą pačią vietą su medžiu ant jūros kranto ilguose filmo planuose, antra, veikėjų veiksmai nesutampa su kameros judėjimu, nes jų veikimo orbitos kartas nuo karto išsiskiria, trečia, kamera judėjimo amplitudėje užfiksuoja ne tik įvykius ir personažus, bet, giliausia prasme, *laiko sruvenimą* su jame nugrimzdusiais veikėjais, jų svarstymais ir abejonėmis, su gamtos reiškiniais: vandens bangavimu, saulės šviesos spektru ir su dar daug daugiau dalykų. Bendriausias dalykas, sujungiantis planus, kad jie pristato tiesioginę laiko tėkmę, todėl jie, savarankiškos išgryninto laiko tėkmės situacijos, atitinka / sukuria deliozišką vaizdą–laikas koncepciją, pagal kurią, laiko tėkmė subordinuoja įvykių nutikimus, o ne atvirkščiai, kaip buvo klasikiniame kine. Todėl, išeinant iš taip apibrėžtų teorinių pozicijų, galima teigti, kad paskutinis filmo epizodas įkūnija Aleksandro sūnaus *Gossen* (žmogeliuko) atminties proveržį, nes čia jo su vyrišku atkaklumu nukreiptas veiksmas palaistyti medį atkartoja tėvo užduotą pamoką (Евлампиев 2001: 340–343), bet ši akistata su jau išgyventu laiku suvirpinama nauju egzistenciniu berniuko, betampančio suaugusiu, užklausimu pačios būties, sujungusios praeitį su dabartimi laiko tėkmės sro-

ve. Sūnus atkartoja pirmajame filmo epizode tėvo Aleksandro jam pasakytus žodžius paversdamas juos klausimu: *Pradžioje buvo žodis. Kodėl, tėveli?* Akivaizdu, kad laiko tėkmės perspektyvoje iškelti nauji ir amžini klausimai dar nėra atsakymai, tai greičiau užsibrėžimas dar juos surasti ir patirti.

Vietoj išvadų

Tarkovskis sukūrė tam tikrą savo kinematografijos teoriją ir naujus estetinius konceptus, kaip antai „laiko presavimas kadre“ arba „laiko tėkmė kadre“ ir praktiškai juos pagrindė. Tikrų tikriausias ir atkaklus režisieriaus troškimas vientiso kinematografinio kadro dėka praverti žmogaus gyvenimo evoliucijos ontologinę suvokimo plotmę / erdvę. Pasak Tarkovskio, vientisas kinematografinis atvaizdas yra kažkas nedalijamo ir nenusakomo, tai, kas priklauso nuo dviejų dalykų: nuo mūsų sąmonės ir nuo realaus ir įsikūnijančio pasaulio jame (Тарковский 2002: 212–213). Jei pasaulis yra enigmatiškas, toks yra ir jo atvaizdas. Pritariant pačiam režisieriui galima sutikti su jo mintimi: paskiras kino planas yra tam tikra lygties išsprendimo sąlyga. Kinematografiniu atvaizdu užfiksuotas ir prieš akis žiūrovui pasirodęs pasaulis jo sąmonei atsivers tiek, kiek jis pats bus pažinęs ar patyręs, arba, kitaip tariant, įsiskverbęs į daugiasluoksnius filmo teksto klotus.

Tarkovskio aspiracija buvo didžiulė – įstengti užfiksuoti tokį pasaulio atvaizdą (viename tekančiame ir ilgame kino plane), kuris peraugtų mūsų sąmonės ribas, kurias nulemia euklidinė erdvė. O tai yra įmanoma tada, kai kino planas pristato atvirą kaitai laiko tėkmę su joje vienalaikiškai išsidėsčiusiais daiktais, personažų veiksmais ir įvykiais.

Tarkovskis knygoje *Įkūnytas laikas* prieina prie išvados, kad, neužfiksavus laiko tapsmo kinematografiniame plane, kinas prarastų savo principinę esmę, nes be laiko eigos jis sustotų ir neatvertų begalybės perspektyvos. Kinematografiniame realybės pristatyme gali trūkti daug ko, pavyzdžiui, aktorių, garso takelio ar net montažui skirtos įrangos, bet būtų visiškai neįmanoma kalbėti apie kiną, jei jame nebūtų užregistruotas laikas, sruvantis visu savo pirmapradiškumu. Kino objektyvas suima viską, ką mato prieš save, ir taip suformuoja vieną ir nepertraukiamą judesį, amžinojo laiko judesį. Paradoksalu, kad šis judesio įkadravimas yra tolygus laiko tėkmei, kurioje ir mes gyvename. Šioje vietoje pabūdinama sąmonė, kai laikiškumo šukės: praeitis, sapnai, ateitis užklaunami iš dabarties pozicijų nesuardant pačios laiko tėkmės ar amžinojo nenutrūkstančio judėjimo proceso. Čia apčiuopiami saitai, galbūt ateina ir atsakymai, atradimų ekstazės ir ašaros, tačiau niekas nesustoja ir nesibaigia – laikas eina.

Įrodant faktą, kad laiko idėja, pristatoma Tarkovskio kinematografiijoje, gali būti grindžiama Deleuze sukurtą filosofinę kino teoriją, dar pastebimas vienas dalykas, kad Tarkovskio raštuose vartoti terminai, apibrėžiantys filosofinę laiko sąvoką, yra labai panašūs į tuos, kuriais operuojama delioziškoje-bergsoniškoje laiko koncepcijoje. Pavyzdžiui, Tarkovskis savo mąstymuose apie „nesidalijantį laiką kadre“, dažnai tai pavadina „realiuoju laiku“, ir čia galima daryti nuorodą į bergsoniškąją realaus laiko sampratą filosofijoje. Tarkovskiška pavienio ilgo plano (kadro ar atvaizdo) samprata, kaip tolygus realaus laiko srautas, implikuoja ir kitas konceptualias delioziškas-bergsoniškas sąvokas: trukmė, vaizdas-laikas. Tiek filosofui, tiek režisieriui yra bendra,

kad realus laikas esąs gyvas, neskaidomas ir nesustabdomas. Ir jo karalystė yra ne tik tikrų tikriausias gyvenimas, bet ir meno pasaulis, o tam juk neprieštaravo ir Bergsonas, kalbėdamas apie dailę ir muziką.

Šiandien modernusis kinas, susiformavęs kaip septintoji meno rūšis, didžiųjų režisierių dėka įžengia į mūsų pasaulį, įsitraukdamas į filosofinį diskursą, kviesdamas tikrų tikriausiai minčių, idėjų komunikacijai. Ir nesvarbu, iš kur jos būtų kilusios – iš kasdienės patirties ar išaugintos filosofų ieškojimuose, ar aptiktos mokslininkų eksperimentuose. Šiandien modernaus kino kamera, taip pat visuomenės informavimo priemonės tapo atviros sąmonės žvilgsniu, kuris registruoja realybę taip, kaip ji pasirodo, be jokių išankstinių nuostatų. Pasak Bergsono, žmogaus kūrybinis procesas, kaip ir visa gamtos evoliucija, yra taip sutvarkytas, kad įtraukia į save realaus laiko tėkmę: „Visur, kur kas nors gyvena, visada kur nors yra atverstas registras, kuriame registruojasi laikas.“ (Bergson 2004: 31). Taigi Tarkovskiui kinematografinis kadras nuo vieno suklijavimo iki kito kirpimo yra tas „atverstas registras“, kuriame realybė įsispaudžia ir atsispindi. Akivaizdu, kad pagal Tarkovskio sukurtą praktinę koncepciją kinas yra pajėgus identifikuotis su pačiu gyvenimu, kitaip sakant, yra pajėgus registruoti laiką kaip unikalią realybę, ir svarbiausia jo nesuvokiant vien tik iš materialistinių pozicijų. Iš tikrųjų, kinas užfiksuoja pačią / visą realybę kaip gyvą organizmą, atsispindintį su visais savo aspektais begalinėje savo tėkmėje.

Kitai tariant, Tarkovskio kinematografinis tekstas atveria žmogaus gyvenimo būties faktą, besiskleidžiantį tarp dviejų laiko dimensijų: iš pabirusių ir paskirų gyvenimo įvykių sudurstoma daugiau mažiau chronologinė pasakojimo linija. Tie paskiri ilgi planai, lyg

ir neduodantys iš karto jokių gatavų atsakymų, įtraukia į mąstymo erdvę, leidžia pačiam atras-

ti egzistuojančius buvusių ir aktualių įvykių ar daiktų ir žmonių, o ir daug ko kito saitus.

LITERATŪRA

BADIOU, Alain (1997). *Deleuze: "La clameur de l'Être."* Paris: Hachette, 184 p. ISBN 2012352227.

BERGSON, Henri (2004). *Kūrybinė evoliucija*. Vilnius: Margi raštai, 443 p. ISBN 9986-09-272-8.

BORIN, Fabrizio (2004). *L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij*. Roma: Jouvence, 300 p. ISBN 88-7801-351-X.

BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten (2004). Realism, Dream, and 'Strangeness' in Andrei Tarkovsky. *Film-Philosophy*, 2002, vol. 8, no. 38 [žiūrėta 2009 m. gegužės 16 d.]. Prieiga per internetą: <<http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n38botz-bornstein>.

EHRAT, Johannes (2005). *Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*. Toronto: University of Toronto Press, 682 p. ISBN 0-8020-3912-X.

DELEUZE, Gilles (1968). *Le Bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 119 p.

DELEUZE, Gilles (1985). *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Minuit, 378 p. ISBN 2707310476.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris: Minuit, 206 p. ISBN 2-7073-1386-6.

DE GAETANO, Roberto (1996). *Il cinema secondo Gilles Deleuze*. Roma: Bulzoni, 108 p. ISBN 8871199669.

KIRTIKLIS, Kęstutis (2008). Komunikacijos teorijos ir komunikacijos filosofijos asimetrija. *Problemos*, t. 74, p. 141–149. ISSN 1392-1126.

ТАРКОВСКИЙ, Андрей Арсеньевич (2002). Запечатленное время. *Андрей Тарковский: Архивы, Документы, Воспоминания*, ед. Паола Дмитриевна Волкова, 95-348. Москва: Подкова, 464 p. ISBN 5-04-010282-8.

ЕВЛАМПИЕВ, Игорь Иванович (2001). *Художественная философия Андрея Тарковского*. Санкт-Петербург: Алетей, 349 p. ISBN 5-89329-443-2.

ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей Михайлович (1964). *Избранные произведения*. Т. 2. Москва: Искусство, 567 p.

COMMUNICATIONAL MEDITATION OR CINEMA AS A PHILOSOPHICAL STRUCTURE

Confrontation between a film director (Tarkovsky) and a philosopher (Deleuze)

S u m m a r y

The modern mass media are trying to take an active part in the philosophical scientific discourse. In this context, philosopher Gilles Deleuze makes a special emphasis on the role of films, because contemporary cinema directors are truly resolute in building bridges between cinema as an art and philosophy. Due to cinematic technologies, philosophical questions of new importance are being raised in modern cinema. The essential philosophical idea found in Tarkovsky's films is the fundamental idea of eternal time. This article discusses the problem of representing cinematic time and its flow in relationship with Deleuze's philosophical theory of cinema as well as with the general philosophy of communication. Tarkovsky's cinematic thought evolves while creating a certain kind of opposition to Eisenstein's dialectically materealistic theory of cinema. Installing the true

and continuous flow of time in a long *plan-séquence*, Tarkovsky opposes his practical and theoretical conception which reduces cinematic time to the factological and mechanistic rhythm alone. Thus, his prolonged separate planes destroy the rational classical structure of the film and introduces an "irrational break" into it. We analyze the ways how separate long plan-sequences liberated from their rational mutual ties, can present in the course of continuous flow of time the ontological and convergent links between such pieces of temporality as past reminiscences and dreams.

Key words: cinematic plan, cinema montage, communication, philosophy of cinema, real time, abstract time, *image-mouvement*, *image-temps*, *plan-séquence*, duration (*durée*), pressing of time.