

# Dvasinio kino konceptas Gilles'io Deleuze'o filosofijoje

Jūratė Baranova

Vilniaus universiteto Filosofijos institutas  
Vilnius University, Institute of Philosophy  
Universiteto g. 9, LT-01513  
[jurabara@gmail.com](mailto:jurabara@gmail.com)

**Santrauka.** Ar įmanoma, pasitelkus kino meno atvertas galimybes, ugdyti jautrumą vertybiniam apsisprendimams? Ar yra galimas kinas, kuris kreiptų žiūrovo nuostatas dvasinių vertybių link? Tikėtina, kad tai galbūt perteklinis reikalavimas meno žanrui, kuris arba nesiekia, arba nepajėgus realizuoti tokio pobūdžio užduočių. Gali būti, kad, netgi siekdamas įgyvendinti tokio lygmens užduotis, kinas yra nepajėgus savo priemonėmis jas atliepti. Straipsnis prasideda nuo provokuojančio klausimo: kodėl galima suabejoti „sakralaus meno“ galimybe? Religinio meno kaip kičinio oksimorono galimybę išvelgia Tomas Sodeika, remdamasis neįmanomybės vaizduoti *sacrum* reprodukuojamuose vaizduose prielaida. Straipsnyje analizuojamas Gilles'io Deleuze'o (1925–1995) kino filosofijoje formuluojamas dvasinio pasirinkimo kino konceptas, keliant klausimą, ar jis negalėtų atverti lygiagrečios kičiniam religiniam kinui, bet visgi steigiančios religinės etikos vertybes refleksijos galimybės. Straipsnio autorė prieina prie išvados, kad Deleuze'as, pratęsdamas Sørenio Kierkegaard'o išvelgtą trijų dvasios lygmenų koncepciją ketvirtąja (laiko) ir penktąja (dvasios) dimensijomis, suranda dvasinio kino, lygiagretaus religiniam, kuris artimas revoliuciniam, apibrėžties galimybę. Tokio kino prielaidas Deleuze'as fokusuoja į prancūzų kino režisieriaus Roberto Bressono (1901–1999) kūrybą, tačiau straipsnio autorė jam priskirtų ir Ingmaro Bergmano (1918–2007), ir Andrejaus Tarkovskio (1932–1986), kaip, beje, ir šiame straipsnyje, ir Deleuze'o kino filosofijoje neminimo Krzysztofo Kieslowskio (1941–1996) kūrybą. Tokio priskyrimo kriterijus būtų paties Deleuze'o siūloma Atverties kaip viseto, judančio tarp dviejų dimensijų (erdvinės ir laikinės), leidžiančio išvengti radikalaus materijos ir dvasios supriešinimo, paradigma. Bressono kinematografas straipsnyje pasitelkiamas kaip paties Deleuze'o išskirtas dvasinio kino vienas iš tipinių atvejų, atsispindintis ne tik Deleuze'o, bet ir Tarkovskio refleksijose. Pamatinė prielaida dvasinio kino steigčiai, autorės manymu, yra kaip būtina galimybė, Deleuze'o išskirta konkrečiame filme, iki galo neregima, bet galbūt fliktuojanti anapus regimo lauko (*hors-champ*).

**Pagrindiniai žodžiai:** dvasinis pasirinkimas, dvasinis kinas, Deleuze'as, Bressonas, Tarkovskis.

## The Concept of “Spiritual Cinema” in the Philosophy of Gilles Deleuze

**Summary.** Is it possible to include cinema in the process of education of the spiritual values? This rhetorical question can be answered negatively. It is possible that the cinema cannot solve such kind of a task. It is probable that even when cinema is used in seeking to establish certain spiritual values, it is not able and possesses no means to

Straipsnis parengtas pagal projekte „Multimodali ugdymas: filosofinės prielaidos ir problemos“ atliktą tyrimą. Tyrimą finansavo Lietuvos mokslo taryba (sutartis Nr. S-MIP-17-37).

Received: 10/5/2018. Accepted: 26/1/2019

Copyright © 2019 Jūratė Baranova. Published by Vilnius University Press

This is an Open Access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution Licence](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

reach the primary goal. This article begins with a provocative question: why it is possible to doubt the possibility of sacral cinema? Lithuanian philosopher Tomas Sodeika offered to treat religious art as an oxymoron, arguing that it is incapable to reproduce *sacrum* in the visual image. This article suggests an alternative strategy for approaching this problem: it deals with the concept of spiritual cinema reflected by Gilles Deleuze in his philosophy of cinema. The author of this article comes to that conclusion that Deleuze prolongs the Kierkegaardian concept of the three dimensions of spirit by adding the fourth (time) and the fifth (spirit) dimensions, and with this finds it possible to suggest a type of spiritual cinema parallel to religious (which is close to revolutionary) cinema. It allows us to avoid the radical opposition between matter and spirit. In this article, the cinematography of Bresson is treated as an example of spiritual cinema, reflected by Deleuze and by Tarkovsky. The basic precondition of the founding of spiritual cinema is, according to the author, a necessary possibility that Deleuze distinguished in a specific film – not fully invisible, but possibly fluctuating beyond the field of vision (*hors-champ*).

**Keywords:** spiritual choice, spiritual cinema, Deleuze, Bresson, Tarkovsky.

## Įvadas. Kodėl galima suabejoti sakralaus meno galimybe?

Tomas Sodeika tekste „Šventybė sekularizacijos procese“ apmąsto dailininko Paulio Gauguino paveikslo *Regėjimas po pamokslo arba Jokūbo grumtynės su angelu* recepcijos išsišakojimus. Filosofo teigimu, ši savo darbą Gauguinas laikė ypač nusisekusių, tad nusprendė jį padovanoti mažo Bretanės kaimo Nizono bažnyčiai. Kai nemenkų gabaritų paveikslą Gauguinui pavyko nugabenti į vietą, klebonas atsisakė priimti dovaną, motyvuodamas tuo, kad bendruomenė tokio paveikslo nepajėgs suprasti (Sodeika 2013: 293). Panašiai yra nutikę lietuvių dailininkui Šarūnui Saukai. Kai jis nutapė sakralaus pobūdžio didžiulių gabaritų paveikslų seriją, vaizduojančią Kristaus kančios kelią (*Kryžiaus kelio stotys*, 1998–2001), Dusetų klebonas atsisakė ją priimti į bažnyčią. Saukos paveiksłai visgi po kurio laiko buvo eksponuojami Dusetų dailės galerijoje. Dailininko liudijimu, viename interviu Dusetų klebonas netgi parodė daugiau entuziazmo nei Nizono klebonas, vertindamas dailininko Gauguino kūrybą: pamokslo metu jis skatino parapijiečius apmėtyti Saukos paveiksłus supuvusiais kiaušiniiais (Mikšionienė 2018). Sodeika klausia: ar nėra taip, kad Nizono klebonas (o mes pridurtume – ir Dusetų klebonas) stokoja estetinio išsilavinimo, kad galėtų tinkamai suvokti didžiąją kūrybą. Ir čia pat atsako: „[O] gal kaip tik priešingai?“ Toliau tęsiant Sodeikos mintį galima klausti: Ar negali būti taip, kad abu klebonai intuityviai tikėjimo išugdyta vidine rega iš karto suvokė, kad pasakymas „sakralinis menas“ yra oksimoras? (žr. Sodeika 2013: 293).

Aptaręs Walterio Benjaminio išskirtas meno kūrinio auros kaip artumos ir tolybės dialektikos raiškos pakopas, Sodeika prieina prie išvados, kad Benjaminio auros struktūra sutampa su struktūra, kurią Rudolfas Otto nusako formule „*mysterium tremendum et fascinans*“. *Tremendum*, t. y. kas atstumia, yra tai, kas konstituoja tolybę. *Fascinans*, t. y. tai, kas patraukia savo žavesiu, yra artumos konstitutyvas. „Tuo tarpu *mysterium* konstituoja auros neobjektiškumą, išsiskleidžiantį artumos ir tolybės dialektika, dėl kurios meno kūrinys gali funkcionuoti kaip šventybės „ideograma“ (Sodeika 2013: 300). Tačiau ši meno kūrinio „ideogramatika“, anot Sodeikos, ima nykti, kai aurą ištinka krizė meno sekularizacijos procese, prasidėjusiam Renesanse, tačiau ypač išryškėjusiam baroke: atsiradęs reproduktivumas sudaro sąlygas meno kūrinį vartoti bet kur ir bet kada ir naikina

tolybės dimensiją. Taip eksponuojamoji meno vertė palaipsniui išstumia kultinę meno vertę ir galiausiai ateina tokia „meno kūrinio techninio reproduktivumo epocha“, kurioje, pasak Sodeikos, „po „sakralinio meno“ rubrika atsiranda dar ir toks (oksimoroniškas?) dalykas kaip „religinis kinas“ (Sodeika 2013: 303).

Savo hipotezę Sodeika grindžia po religinio kino priedanga sukurtų filmų analize, atskleisdamas jų kičinių pobūdį ir orientaciją į vaizdo vartojimą, o tai prasilenkia su tikroju *numinosum*. Tokiais šventybės simuliakrais Sodeika pavadina seriją filmų: tai ir Alberto Kirchnerio *La Passion du Christ* (1897), ir Walterio W. Freemano *The Horitz Passion Play* (1897), Georges'o Melieso *Le Christ marchat sur les flots* (1899), Ferdinando Zecca'os ir Lucieno Nonguest'o *La vie et la passion de notre seigneur Jesus Christ* (1902–1905), Sidney'aus Olcoto *From the Manger to the Cross* (1913), Cecilo B. DeMille'o *The King of Kings* (1913), Nicholas'o Ray'aus *King of Kings* (1961), Georges'o Stevenso *The Greatest Story Ever Told* (1965), Johno Krisho ir Peterio Sykes'o *Jesus* (1979).

Tačiau kodėl šie filmai tokie populiarūs ir kažkada surinkdavo milijonines auditorijas? Sodeika prieina prie išvados, kad šiuolaikinio žmogaus neįsivaizduojamas sakralumui ir sakraliniams simboliams lemia jo polinkį į lėkštą, „kičinių“ religinio turinio pavidalą. Melo Gibsono sukurtą filmą *The Passion of the Christ* (2004), iš pirmo žvilgsnio atrodytų prieštaraujantį estetinei minėtų filmų stilistikai, Sodeika visgi taip pat priskiria kičinių filmų kategorijai. Nors Gibsonas stengėsi atkurti Jėzaus gyvenamąjį pasaulį „taip, kaip jis iš tikrųjų vyko“, ir rėmėsi palaimintosios Annos Katharinos Emmerick mistinių regėjimų aprašymais, visgi, išslaptindamas mistinio regėjimo slėpinį, jis ekrane sukuria vaizdą, kurio „eksponuojamoji vertė galutinai užgožia bet kokią kultinę vertę. Kadangi mistinio išgyvenimo turinys tampa tobulai „regimas“, randasi jau anksčiau minėta auros struktūros inversija: „[U]nikalaus kad ir labai artimo daikto tolybės apsiareiškimą“ visiškai pakeičia „masinis kad ir labai tolumo daikto artumos apsiareiškimas“. Bet juk tai vienas iš esminių kičo bruožų“, – sako Sodeika (Sodeika 2013: 315). O ką apie Gibsono filmą galėtų pasakyti prancūzų filosofas Gilles'is Deleuze'as?

Apie kiną dvitomį parašęs Deleuze'as apie Gibsono režisuotą „Kristaus kančią“ galbūt pasakytų: „Kai prievarta jau nebėra šokiruojanti vaizdo ir jo vibracijų dalis, o darosi paprasčiausia demonstracija, režisieriai atsiduoda kruvinai savivalei, kai didybė nekyla iš kompozicijos, o tampa įprastu to, kas rodoma, išpūtimu, mes daugiau nematome nei sužadintų smegenų, nei minties gimimo“ (Deleuze 1985: 213–214). Tačiau Deleuze'as Gibsono nesėkmę sietų ne tiek su neįmanomybe pavaizduoti *sacrum* vizualiai, kiek su palaipsniui kino produkcijos sulėkštėjimu. Deleuze'as apgailestaudamas retoriškai klausia: „[K]uo tapo Hitchcocko suspendas, Eizenšteino šokas ir Ganso pakylėtumas vidutinių režisierių rankose?“ Deleuze'o manymu, kinematografas nuskendo savo produkcijos menkume. Kinas, kaip teigia prancūzų filosofas, miršta nuo savo kiekybinės vidutinybės (Deleuze 1985: 213).

Antrajame dvitomio *Kinas. Vaizdinys–laikas* tome Deleuze'as, panašiai kaip Sodeika, teigia esant istoriškai susiklosčiusius kino ir tikėjimo saitus. Skyriuje „Mintis ir kinas“ Deleuze'as rašo, kad kinas nuo pat savo ištakų buvo užmezgęs ypatingus santykius su

tikėjimu (*croynance*). Egzistuoja, anot Deleuze'o, netgi kinematografo katalikiškumas (*ily a une catholicité du cinéma*), ir daugelis režisierių, netgi JAV, atvirai išpažino katalikybę, o tie, kurie neišpažino, vis dėlto išlaikė su ja sudėtingus santykius. Deleuze'ą domina priežastis, kodėl taip nutinka. Ir jis netgi pateikia savąją atsakymo versiją: jis išvelgia panašaus masto užmojų ir katalikybėje, ir kinematografe. Todėl retoriškai klausia: „Argi katalikybėje nėra pastatyminio užmojo, o iš kitos pusės, argi nėra kinematografe kulto, kuris, Elie Faure'o žodžiais tariant, perėmė estafetę iš katedrų?“ (Deleuze 1985: 222). Deleuze'as ironiškai konstatuoja: atrodo, kad visas kinas perėmė Nietzsche'ės formuluotę „čia mes dar didesni šventieji“. Prancūzų filosofas pažymi, kad kinematografa, kaip masinį meną, visada traukė tai, kas pritraukia mases – krikščioniškasis tikėjimas ir revoliucinis fanatizmas. Tačiau šiame potraukyje link krikščioniškojo tikėjimo Deleuze'as visgi išvelgia galimybę išvengti kičo. Šalia masėms skirto religinio kino, kuris lygiagretus revoliuciniam fanatizmui, prancūzų filosofas išvelgia, jo žodžiais tariant, dvasinio kino (*une cinéma de l'esprit*), arba dvasinio pasirinkimo kino, galimybę. Šio tipo kinas paprastai nesumuša populiarumo rekordų.

### Deleuze'as apie dvasinio kino ženklus Bressono kinematografe

Sąvoka „dvasinis“ atrodo keistokai žvelgiant iš Deleuze'o transcendentalinio empirizmo perspektyvos. Kaip suderinti konceptualų dvasingumą su jo teigimu, kad „smegenys yra ekranas“? Tačiau Deleuze'as netgi nėra labai originalus taikydamas sąvoką „dvasinis“ tam tikram kino tipui. Susan Sontag ir Josephas Cunneenas jau buvo išvelgę dvasingumo apraiškų Roberto Bressono filmuose ir pavadinę jas dvasiniu stiliumi. Paulas Schraderis, filmo „Taksi vairuotojas“ (*Taxi Driver*) scenaristas, taip pat vartojo sąvoką panašiai, vadino tokio pobūdžio kinematografa transcendentiniumi stiliumi rašydamas apie režisierių Bressoną, taip pat Ozu ir Dreyer'į. Deleuze'as nurodo Paulo Schraderio knygą *Transcendental Style in Film: Bresson, Ozu, and Dreyer*, kuria remiasi svarstydamas dvasinio kino alternatyvą. Deleuze'as nemato priešpriešos tarp smegenų įtraukimo į kino refleksiją ir dvasinio kino. Interviu būtent tokiu pavadinimu „Smegenys yra ekranas“ užklaustas, kodėl jis pradėjo domėtis kinu, Deleuze'as atsako: „Mane sukrėtė kažkoks kino keistumas: jo netikėtas gebėjimas parodyti ne tik elgesį, bet ir dvasinį gyvenimą (*la vie spirituelle*) (tuo pat metu ir nukrypusį nuo normos elgesį)“ (Deleuze 2000: 366). Deleuze'as apibūdina dvasinį gyvenimą ne kaip sapną ar fantaziją, bet kaip šalto sprendimo sritį, absoliutų atkaklumą pasirenkant egzistenciją. Jis retoriškai klausia: Kaip nutinka, kad kinas iškasa dvasinį gyvenimą? Šalia religinio kičo (*sulpicisme*) Deleuze'as žvelgia į kiną kaip į potencialų dvasinį meną, aprėpiantį įvairius egzistencijos lygmenis. Šių egzistencijos lygmenų dvasinio pasirinkimo galimybės idėją Deleuze'as skolinasi iš danų filosofo Sørenio Kierkegaard'o (1813–1855), o būtent tokio kinematografo klasikinį pavyzdžiu pasirenka jau minėtą Bressoną.

Bressonas sukūrė nedaug filmų – tik 14. Deleuze'as savo kino filosofijoje apmąsto „Bulonės miško damas“ (*Les dames du Bois de Boulogne*, 1945), „Kaimo kunigo dienoraštį“ (*Journal d'un curé de campagne*, 1951), „Nuteistas mirti pabėgo“ (*Un condamné à mort*

*s'est échappé*, arba *Le vent souffle où il veut*, 1956), „Kišenvagi“ (*Pickpocket*, 1959), „Žanos d'Ark procesas“ (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962), „Baltazara“ (*Au hasard Balthazar*, 1966), „Mušetė“ (*Mouchette*, 1967), „Romiją“ (*Une femme douce*, 1969), „Ežero Lancelotą“ (*Lancelot du Lac*, 1974), „Galbūt velnią“ (*Le diable probablement*, 1977), „Pinigus“ (*L'argent*, 1983).

Bressonas ne tik kūrė filmus, bet ir priklausė režisierių, sugebančių savo kūrybą apibendrintai reflektuoti ir refleksijas publikuoti, grupei. Bressonas tai darė ir žodžiu, ir raštu (žr. knygą *Notes sur le cinématographe*) (Bresson 1975). Deleuze'as jį dėmesingai skaito ar jo klauso. Skolinasi „dvasinio automato“ ir požiūrio į teatro bei kino santykį prielaidas.

„Jūs nemėgstate teatro? Kodėl?“, – klausia Deleuze'o Claire Parnet vienoje iš *Abecedaire* serijų (Deleuze 1996/2011). Deleuze'as išvelgia visai kitas kinematografo galimybes nei teatro. Jis atsako, kad kinas, skirtingai nei teatras, leidžia pasiekti ketvirtąją ir net penktąją dvasios dimensijas (*la quatrième ou cinquième dimension de l'esprit*), jei pradėtume skaičiuoti nuo trijų dvasios tapymo stadijų (estetinės, etinės ir religinės), kurias išskyrė Kierkegaard'as. Kuo ypatinga ši stadija? Deleuze'as sako, kad joje „dvasia skriejanti ten, kur nori“ (*souffle où il veut*) (Deleuze 1983: 165).

Kas leidžia dvasiai taip lengvai skraidyti, eiti kur nori? Deleuze'as mano, kad tą galimybę suteikia automatinis kino pobūdis (*le caractère automatique du cinéma*). Jis būdingas tik kinui, bet ne teatrui. Automatinis kino pobūdis reikalaujantis ne tik naujos vaidmens ir aktorius koncepcijos, bet ir naujos pačios minties koncepcijos. Ši Deleuze'o automatizmo, kaip ir kinematografo atskyrimo nuo teatro idėja ir sugrąžina prie Bressono išvalgų.

Deleuze'as atsigręžia į Bressono kūrybą apmąstydamas ir klasikinę kiną, besiremiantį vaizdiniu-veiksmu (t. y. ir pirmajame *Cinéma* tome), ir modernųjį kiną, besiremiantį vaizdiniu-laiku (antrajame *Cinéma* tome). Pirmajame kartu su danų režisieriumi Carlu Dreyeriu (1899–1968) ir prancūzu Éricu Rohmeru (1920–2010) ar italu Roberto Rossellini (1906–1977) jis nurodo Bressono kūrybą kaip klasikinę dvasinio kino (*une cinéma de l'esprit*) pavyzdį. Antra vertus, antrajame tome, skirtame moderniajam kinui, Deleuze'as priskiria Bressono atradimus kinematografe prie tų kino meno inovacijų, kurios suformavo modernųjį kiną. Bressonas buvęs vienas iš tų, kurie, anot Deleuze'o, sugebėjo nutraukti klasikiniam kinui būdingą sensomotorinę veiksmo schemą. Bressonas sukūręs naują kinematografinę erdvę, kurią Deleuze'as pavadina vokiečių matematiko Bernhardo Riemanno (1826–1866) išvelgta erdve. Riemanno erdvėje, kaip ją supranta Deleuze'as, atskirų dalių jungtis nėra iš anksto determinuota. Dalys gali susijungti įvairiai: jas gali sujungti optiniai, garsiniai ir netgi taktiliniai ženklai (Bressono stiliumi) (Deleuze 1989: 129). Deleuze'as mato Bressono filmų erdvę kaip fragmentišką, nesusietą, sujungtą tarsi rankiniu būdu. Bressono filmuose, pabrėžia Deleuze'as, optiniai (*opsigns*) ir garsiniai (*sonsigns*) ženklai negali būti atskirti nuo tikrųjų veiksmo ženklų (*actsigns*), Deleuze'as čia išvelgia Bressono originalumą – jis sukuriąs dimensiją erdvės, kurią Deleuze'as įvardys konceptu bet-kuri-erdvė (*l'espace quelconque*) (Deleuze 1983: 157). Tai aritminis ir atoninis kinas.

Vietoj aktorių vaidinamų personų Bressonas siūlo dvasinių automatų kiną. Jame mintis užvaldo iš išorės – kaip tai, kas, Deleuze'o žodžiais tariant, yra nemažoma mintyje. Au-

tomatas yra atskirtas nuo išorinio pasaulio, bet yra dar gilesnis išoriškumas, kuris jam ir suteikia gyvybę. Kaip rašo Andrejus Tarkovskis, knygoje *Ivaizdintas laikas* reflektuodamas Bressono aktorių vaidybos stilių, „jų vaidyboje nėra nieko apskaičiuoto ar specialaus, bet tik giluminė žmogiškumo supratimo režisieriaus apibrėžtoje situacijoje tiesa. Jie nevaidina personų, bet jūsų akyse gyvena savo pačių vidinį gyvenimą. Nė vienos akimirkos Mušetė nemažsto apie auditoriją ir nesiekia išreikšti visos to, kas su ja vyksta, „gelmės“. Ji niekada neparodo žiūrovams, kokioje blogoje situacijoje yra atsidūrusi. Atrodo, kad ji net neįtaria, jog jos vidinis gyvenimas yra liudininkų stebimas“ (Tarkovsky 1987: 151). Bet kaip tik šis jos laikysenos natūralumas, kurį pats Bressonas ir Deleuze'as vadina dvasiniu automatizmu, Tarkovskio akimis žiūrint, ir yra magnetinio įtaigumo šaltinis.

1965 metais François Weyengansas kalbasi su Bressonu ir galiausiai 1994-aisiais *Cinéastes de notre temps* serijoje pasirodo dokumentinis filmas „Nematytas ir nežinomas Bressonas“ (*Bresson ni vu ni connu*). Bressonas jau nebefilmuoja, bet siekia suformuluoti savo kinematografo koncepciją. Kino meną taip, kaip jis jį supranta, jis vadina kinematografu ir priešpriešina jį kinui, t. y. tokiai industrijai, kuri, kurdama įvairius patrauklius efektus, bando įsitemkti žiūrovui ir patraukti jo dėmesį (minėtas kičinis religinis kinas irgi pakliūtų į šią kategoriją). Bressonas savo kinematografe norėjęs priartėti prie pačios realybės, prie daiktų esmės: parodyti daiktus tokius, kokie jie yra. Kinematografas turi rodyti nerodydamas, sako režisierius. Jis turi priartėti prie realybės taip, kad ją pereitų kiaurai, tada mes susidursime su antgamtiškumu. Kinematografas, anot prancūzų režisieriaus, ir taip yra triukas. Todėl nebereikia rodyti daugiau triukų, t. y. triukų triukuose. Bressonas tiki kinematografu, sako, kad tai esąs naujasis raštas, kurio naujoji karta turėtų išmokti kaip rašto popieriuje. Literatūra pavargusi, vizualioji kūryba paskendusie ieškojimuose, o kinematografas kaip tik ir esąs tas naujasis menas, kuris leistų persmelkti realybę taip, tarsi ji būtų kažkas antgamtiška. Tačiau režisierius konstatuoja, kad iki šiol kinematografas nerealizavęs savo galimybių. Jam trukdęs teatras. Teatras remiasi išmoktais gestais ir mimika, jame yra negalima vaizdų transformacija. O kinematografo vaizdai yra visai kitokie ir priartėję vienas prie kito, atsidūrę šalia jie modifikuoja ir keičia vienas kitą. Teatre išmoktą tekstą valdo mintis, o kinematografe modeliai veikia automatiškai. Bressonas savo filmuose vaidinančių aktorių nevaidina nei aktoriais, nei atlikėjais, o būtent modeliais. Paklaustas, kodėl juos taip vadinąs, jis išdėsto savo priartėjimo prie realybės per teatrinės vaidybos atsisakymą koncepciją. Bressono filmuose nepamatysime įžymybių. Čia veikia pradedantys aktoriai, kuriuos jis skatinęs susiurbti į save išorybę, tada užsidaryti ir leisti sau elgtis natūraliai, automatiškai. Juk realiame gyvenime negalvojame, ką darome: dedame ranką ant kelių to nepastebėdami, mostaguojame rankomis, kasomės pakaušį. Taip ir kine – Bressonas siekia automatizuoti savųjų modelių veiksmus: rankos ir kojos veikia savaime, tarsi nevaldomos iš vieno centro, sako Bressonas.

Atrodo, kad Deleuze'as, kvestionuodamas teatro galimybes užmegzti ryšį tarp žmogaus ir pasaulio, iš esmės integruoja į kino filosofijos kontekstą šią prancūzų režisieriaus mintį. Jis tarsi cituoja Bressono mintį, išsakytą ir jo knygoje *Notes sur le cinématographe*, jog „automatizmas yra realus gyvenimas“, išstumiantis mintį, ketinimą ir jausmą. Realiame gyvenime mes veikiame nemąstydami, negalvodami, kad atliekame kokį nors

vaidmenį, tiesiog veikiame, netgi labai neįsijausdami. Toks automatinis charakteris kine netikėtai užmezga esminius santykius su išorybe (automatiškai įkvėptais ir išrastais modeliais), bet to priežastys neglūdi modelių viduje. Todėl šios automatinės mechanikos dėka netikėtai išnyra tai, kas nepažinu (*l'inconnu*) ir kas nematoma. Remiantis tokia prielaida, atsiranda galimybė bandyti artėti prie dvasinių dalykų aplinkiniu keliu: ne tiesiogiai per vaizdą, o tuo, kas lieka anapus vaizdo, per numanomą *hors-champ* apylanką (Deleuze 1983: 23).

Minėtame filmuotame interviu Bressonas kalbėdamas paima į rankas Blaise'o Pascalio (1623–1662) tekstą, jį skaito, cituoja. Deleuze'as, rašydamas apie dvasinį kiną, taip pat atsigręžia į Pascalį bei Kierkegaard'ą. Deleuze'as aptinka paradoksalią derinį Bressono kūryboje: kraštutinį moralizmą, kuris priešpriešina save moralei bei tikėjimui, taip pat religijai. Tai neturi nieko bendra su Nietzsche'e, užginčija pats save Deleuze'as, bet daug sąlyčio taškų su Pascaliu ir Kierkegaard'u, su jansenizmu ir netgi Jeanu-Pauliu Sartre'u (1905–1980). Būtent Bressono kinematografas, sako Deleuze'as, audžia ploniausią audinį santykiuose tarp filosofijos ir kino. Bressono kinematografą Deleuze'as pavadina dvasiniu kinu, priskirdamas jį religinei stadijai. Bressono kinematografas rizikuoja nesuburti tokio didžiulio žiūrovų skaičiaus kaip Sodeikos minėti religinio kičo ir revoliucinių entuziazmą skleidę projektai. Kaip pažymi Andrejus Tarkovskis, tūkstančiai Rusijos žmonių ėjo žiūrėti filmo apie Čiapajevą, nes juos traukė iš esmės naujas ir nežinomas meno žanras. Šiuo metu (jis tai rašė septintajame–aštuntajame praeito amžiaus dešimtmetyje) situacija pasikeitusi: masės trauks žiūrėti komercinio niekalo, o ne Bergmano „Personos“ ar Bressono „Pinigų“, t. y. to, ką Tarkovskis laikė vertu žiūrėti. Profesionalai žino, sako rusų režisierius, kad rimti ir reikšmingi darbai neturės masinio pasisekimo (Tarkovsky 1987: 83). Bet galbūt, pridurtume mes, kažkas Bressono filmuose, kas daro juos masėms ne iki galo suvokiamus, o todėl ir „nepopuliarius“, būtent ir suteikia vidinį imunitetą bei apsaugo nuo kičinio sulėkštėjimo? Tas *kažkas* pulsuoja to paties Tarkovskio ir minėto Bergmano filmuose. Kaip tą *kažką* išvelgti, nurodyti, apibrėžti? Bandant įrėminti tą *kažką*, kyla neišsprendžiama problema. Tas *kažkas* lieka anapus kadro, vadinasi, anapus vaizdo (*out-of-field*). Deleuze'o terminais sakant, – tai jau *hors-champ* teritorija. Tačiau Deleuze'as visgi aptaria tą anapus vaizdo (*hors-champ*) išslystantį fenomeną, netgi ir techniniu aspektu. Pabrėžia, kad tai nėra vaizdo neigimas. Lygiai taip pat to *kažko*, liekančio anapus vaizdo, neįmanoma apibūdinti kaip nesutapimo tarp dviejų kadru: vieno – vaizdinio, kito – garsinio. Pavyzdžiui, Bressono filmuose, anot Deleuze'o, garsas liudija tai, kas nėra matoma, bet kažkaip siejasi su vaizdu, tačiau vizualumo jau nekartoja. *Hors-champ* nurodo tai, kas nėra nei matoma, nei suprasta, bet nepaisant to – esama. Apibūdinti tą esamybę anapus kadro yra iš tiesų problema. Bet, pridurtume mes, ar lengviau yra apibūdinti, kas yra anapus jusliškai regimų ar kitaip patiriamų fenomenų ir šiaupusinėje vaizdo erdvėje, tame, ką vadiname gyvenimu – realiu? Ar kas matė realią dvasią? O kaip įrodyti, kad ji apskritai egzistuoja? Immanuelis Kantas įspėjo: reikėtų pernelyg nesižavėti proto (*Vernunft*) lygmeniu kylančiais klausimais – tai aporija, priversianti įsivelti į nepabaigiamus ginčus. Realiai patiriama, anot Kanto, tik laisvė. Bet laisvė visgi patiriama. Pagal analogiją galėtume sakyti, jog Deleuze'as savo kino

filosofijoje suseka tą *kažką* pagal veikiančių personažų laisvus pasirinkimus. Bet pagrįsti savo požiūriui pasitelkia jau ne Kantą, o minėtą egzistencinio mąstymo tradiciją, ypač sustodamas prie Kierkegaard'o.

### Lyrinė abstrakcija ir dvasinis kinas (*une cinéma de l'esprit*)

Prie Bressono kinematografo Deleuze'as priartėja per lyrinės abstrakcijos, kaip tam tikros šviesos ir tamsos dermės kine, sampratą. Jis lyrinę abstrakciją priešpriešina vokiečių ekspresionizmui arba baimės kinematografui, kuris paremtas kontrastinga tamsos (šešėlių) ir šviesos kaita. Lyrinė abstrakcija derina baltumą ir šviesą. Vokiečių ekspresionizmas šiuo tamsos ir šviesos derinimu siekia parodyti opozicijos principą, dvasios kovą su tamsybėmis, o lyrinės abstrakcijos kine dvasia nebeina į kovą, bet pasiduoda tam tikrai alternatyvai. Pirmajame kino dvitomio tome Deleuze'as, sekdamas Kierkegaard'u, išskiria tris alternatyvos formas: estetinę, etinę ir religinę. Kaip estetinės, arba aistros, alternatyvos lyrinei abstrakcijai pavyzdį Deleuze'as nurodo austrų ir amerikiečių kino režisieriaus Josefo von Sternbergo (1894–1969) kūrybą. Etinės – danų režisieriaus Carlo Theodoro Dreyerio (1898–1968), o religinė alternatyva, Deleuze'o akimis žiūrint, užkoduota būtent Bressono kinematografe.

Šviesos ir tamsos derinimą, tarsi formalų kino meno kūrimo principą, Deleuze'as staiga susieja su vidiniu dvasiniu pasirinkimu. Bressono filme „Kaimo kunigo dienoraštis“ baltumo ir juodumo dermė (virstanti kartais ir pilkumu), Deleuze'o teigimu, vyksta ritmiškai, o filme „Ežero Lancelotas“ – kaip dienos ir nakties kaita. Tačiau įdomiausia pačiam Deleuze'ui yra pati pasirinkimo koncepcija, kuria jis grindžia savąją dvasinio kino (*une cinéma de l'esprit*) koncepciją. Kierkegaard'o pasirinkimo idėja Deleuze'ui atrodė tokia įdomi tuo, kad renkamasi ne tarp santykio narių, o pasirenkamas pats besirenkančiojo egzistencijos būdas. „Reikalas tas, – rašo Deleuze'as, – kad yra tokių pasirinkimo tipų, kuriuos galima padaryti tik įtikinus save, jog nėra pasirinkimo ir renkamasi tik iš būtinybės – kartais moralinės (gėris, pareiga), kartais fizinės (daiktų tvarka), o kartais fiziologinės (troškimas ką nors turėti). Dvasinis pasirinkimas vyksta tik tarp besirenkančiojo egzistavimo būdo, jeigu jis nežino apie pasirinkimą, ir egzistavimo būdo to, kuris žino, kad kalbama apie pasirinkimą. Tai atrodo tarsi pasirinkimas tarp pasirinkimo ir pasirinkimo nebuvimo. Jeigu įsisąmoninu pasirinkimą, vadinasi, jau yra toks pasirinkimas, kurio aš negaliu padaryti, ir taip pat egzistavimo būdų, kurių aš nebegaliu laikytis, o jeigu įtikinčiau save, kad pasirinkimo nėra, tai priimčiau visus egzistavimo būdus. Pasirinkimui kaip dvasiniam sąlygotumui nėra jokio kito objekto kaip tik jis pats: aš pasirenku pasirinkimą ir tuo pat metu atmetu bet kurį pasirinkimą, padarytą pasirinkimo nebuvimo režimu. Kierkegaard'as tai vadina alternatyva, o Sartre'as – pasirinkimu“ (Deleuze 1983: 161).

Deleuze'as apie filosofus Pascalį ir Kierkegaard'ą ir režisierius Dreyerį ir Bressoną kalba kaip apie lygiaverčius šios pasirinkimo koncepcijos autorius, nedarydamas jokios takoskyros, kur menas, o kur filosofija. Jis rašo: „Nuo Pascalio iki Bressono, nuo Kierkegaard'o iki Dreyerio išryškėja viena įkvėpimo linija: režisieriai pasiūlo daugybę personažų, kurių



kiekvienas atstovauja savo konkrečiam egzistavimo tipui. Egzistuoja Gėrio ir Dorybės žmonės, bet egzistuoja ir despotiški, dviveidžiai „dorybingieji“, ir tvarkos saugotojai. Egzistuoja ir pilkieji žmonės, tokie kaip Bressono Lancelotas ar net Kišenvagis“ (Deleuze 1983: 161). Deleuze'as pažymi, kad pirmasis Bressono sugalvotas filmo „Kišenvagis“ pavadinimas buvo „Neryžtingumas“. Yra būtybių, kurios kuria blogį (Elenos kerštas „Bulonės miško damose“, Žeraro bjaurastis filme „Baltazaras“, vagystės „Kišenvagyje“ ar Ivono nusikaltimai filme „Pinigai“). Komisaras iš filmo „Kišenvagis“ išsako tarsi paties Bressono koncepciją: „Sustoti nebeįmanoma, jūs pasirinkote situaciją, kuri jums nepalieka pasirinkimo.“ Lyrinės abstrakcijos aspektu pasirinkimas yra jo, kaip griežto sąlygotumo, įsisąmoninimas. Tai nėra gėrio ir blogio pasirinkimas. Šį pasirinkimą lemia ne tai, ką pasirenka tas, kuris renkasi, o galimybė jam kiekvieną sykį pradėti nuo pradžių ir įtvirtinti save, kiekvieną kartą pasirenkant lošti iš visko, ką turi. Ir netgi kai pasirinkimas yra pasiaukojimas, personažas renkasi tik žinodamas, kad kaskart būtų tekę rinktis nuo pradžių ir kad kiekvieną sykį jis atnaujina šį poelgį (skiriasi nuo ekspresionizmo, kur personažas pasiaukoja kartą ir visiems laikams). Personažas, teisingai pasirinkęs, įgauna save šiame pasirinkime ar netgi anapus šio pasiaukojimo, kuris nuolatos atsinaujina. Deleuze'as išvardija tokius save paaukojusius Bressono filmų herojus: Žaną d'Ark, nuteistąjį mirti, kaimo kunigą. Pasiaukojimo simboliu tampa ir asiliuko Baltazaro laikysena filme „Pirmyn, Baltazarai“, ir romi Mušetės auka dėl šeimos, kuri ją pražudo. Paprastai pasiaukojimo judesys baigiasi aukos žūtimi (Baltazaras, Mušetė, kaimo kunigas, Žana d'Ark).

Tarkovskis rašo, jog Bressonas yra turbūt vienintelis kino kūrėjas, kuriam pavyko pasiekti, kad jo sukurtas rezultatas tobulai susilietu su jo iš anksto formuluojama teorine idėja (Tarkovsky 1987: 94–95). Tarkovskio akimis žiūrint, Bressonui pavyko įveikti priešpriešą tarp kinematografinio vaizdo ir realaus gyvenimo, panaikinant sukurto vaizdo ekspresiją. Pats gyvenimas jo filmuose tampa grafiškas ir ekspresyvus. Anot Tarkovskio, Paulis Valery būtų galėjęs turėti omenyje Bressoną, kai rašė: „Tobulumas yra pasiekiamas tik vengiant visko, kas veda prie sąmoningo perdėjimo“ (Tarkovsky 1987: 96). Bressono kūrybos principą Tarkovskis prilygino dzeno tradicijos menui.

Netikėtas „dvigubo dvasingumo“ įvykis susiklostė Kanų festivalyje 1983 metais. Tarkovskio filmas „Nostalgija“ ir Bressono filmas „Pinigai“ dalijosi tuo pačiu *Cinéma du createur* prizų. Bressonas ir Tarkovskis susitiko scenoje. Ceremoniją vedė garsus amerikiečių režisierius ir aktorius, taip pat susilaukęs Deleuze'o dėmesio, Orsonas Wellesas (1915–1985). Bressonas buvo pakviestas pirmas. Jis atėjo ir, gavęs apdovanojimą, ramiai laukė Wellesui už nugaros, o šis nekviėtą jo prie mikrofono pasakyti keleto žodžių. Tarkovskis pakviestas atėjo gana įsitempęs, ranką įsibrukęs į kairę kišenę: kažkodėl jam atrodė, kad šis prizas per menkas ir net buvo sumanęs neiti į sceną. Jis tikėjosi gauti *Grand-prix* (Gordon 2007: 326–327). Tarkovskis gavo apdovanojimą, o Wellesas toliau kalbino publiką, atsikusęs nugarą į abu režisierius, todėl dabar jau ir Tarkovskis kartu su Bressonu mindžiukavo jam už nugaros. Tarkovskis galiausiai nervingai patrynė nosį ir pažvelgė į Bressoną tarsi klausdamas: ką darysim toliau? Wellesas pagaliau atsisuko į juodu, nužvelgė ir globėjiškai apibendrino: „Gražus sambūris, argi ne?“ („*A nice gathering,*

*isn't it?*<sup>1</sup>). Tačiau neparodė ketinimo dalytis mikrofonu. Tada Tarkovskis ir nekviestas visgi priėjo prie mikrofono ir, taręs „*merci beaucoup*“, kartu su Bressonu išėjo<sup>1</sup>.

Po dvejų metų, 1985-aisiais, Tarkovskis susirado Bressoną Paryžiuje. Dienoraštyje užrašė: „Mes neturime nieko bendra, bet jis yra didžiausias iš man žinomų režisierių. Aš nori jį matyti, matyti jo veidą, matyti, kaip jis kalba. Aš neturiu jam klausimų, man pakanka jo paties“ (Tarkovsky 2006: 45).

Tarkovskis nebuvo visai teisus: jie abu su Bressonu vis dėlto turėjo ir šį tą bendra. Jie abu pradėjo nuo tapybos ir, vertindami menus, turėjo panašų skonį. Bressonas, prieš tapdamas režisieriumi, buvo dailininkas. Tarkovskis taip pat lankė meno mokyklą, nors jos ir nebaigė. Bressonas apmąstė Leonardo da Vinci'io išvalgas apie tai, kas yra svarbu vizualiuosiuose menuose: „[Š]viesa ir tamsa, spalva ir medžiaga, forma ir padėtis, toluma ir artuma, judėjimas ir ramybė“ (Bresson 1975: 60). Jis taip pat primena sau apie Paulio Cezanne'o mėlyną spalvą ir El Greco pilkąją. Knygoje *Ivaizdintas laikas* Tarkovskis aprašo, kaip jis panaudojo Leonardo da Vinci'io portretą *Mergina su šermuonėliu* filmo „Veidrodis“ scenoje, kai tėvas atvyksta susitikti su vaikais prieš išvykdamas į frontą (Tarkovsky 1987: 108). Tarkovskio filmas „Aukojimas“ prasideda nuo „*Erbarme dich, mein Gott*“ arijos iš Johanno Sebastiano Bacho kūrinio *Pasija pagal Matą* (*St. Matthew's Passions*) ir nuo rymančio da Vinci'io kūrinio *The Adoration of the Maggi* vaizdo. Pasak Narimano Skakovo, „Leonardo drobė užima centrinę vietą *Aukojimo* diskurse“ (Skakov 2012: 198).

Bressonas išvelgė esminį skirtumą tarp tapybos ir kinematografo. Kinematografo skirtumas nuo kitų menų, anot jo, yra tas, kad dailininkai, skulptoriai ir rašytojai turi imituoti asmenų ir objektų regimybę, o kinematografas sukuria ir išranda ryšius, siejančius įvairiausias realybės fragmentus. Tarkovskis, taip pat kaip Bressonas, kardinaliai atskiria du menus: tapybą ir kiną. Jis sakosi niekada nesuprantąs, kaip sukurti mizansceną sekant paveikslu. Bet tapyba ir kinas, anot jo, turi ir sąlyčio tašką: jie susiduria su tomis pačiomis dvasinėmis problemomis (Tarkovsky 1987: 80).

Tačiau, Tarkovskio akimis žiūrint, svarbiausias požymis, kuriuo kinas skiriasi nuo tapybos ar kitų menų, yra jo santykis su laiku. Deleuze'as pakartoja šią Tarkovskio prielaidą pradėdamas antrąjį kino filosofijai skirtą tomą: „[L]aikas kine yra pagrindų pagrindas, kaip garsas muzikoje, spalva tapyboje“ (Deleuze 1989: 288). Laiką Deleuze'as pavadina ketvirtąja kiekegoriškuosius pasirinkimo lygmenis pranokstančia dimensija, o penktoji jo klasifikacijoje jau sutampanti su pačia dvasia. Jeigu įsivaizduotume, kad Deleuze'as vienu metu atsigręžia į Bressoną ir Tarkovskį siekdamas atsakyti, kaip kad mes bandome šiame straipsnyje, ar visgi kas nors juos sieja, tai jis išvelgtų abu kino kūrėjus vienijantį bendrą bruožą: tą patį santykį su laiku kaip atvertimi, o tai ir nusako dvasinį kiną. „Laikas – tai Atvertis, kuri keičiasi ir nesiliauja keitusi kiekvieną akimirką savo prigimties. Tai visetas, kuris yra ne visuma, o nuolatinis perėjimas nuo vienos visumos prie kitos, vienos visumos virsmas į kitą“, sako Deleuze'as interviu *Cahier du cinéma* (Deleuze 2012: 92). Kalbėdamas apie erdvę už kadro Deleuze'as pabrėžia, kad bet kuri visuma yra platesnės

<sup>1</sup> Andrei Tarkovsky with Robert Bresson and Orson Welles Cannes 1983. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=NTKLBVy0qWw> [žiūrėta 2019-01-20].

dviejų ar trijų dimensijų visumos dalis. Tai struktūruoja erdvinę ir materialiąją ekstensiją. Kita vertus, anot jo, „bet kokia visuma pasineria į kitos prigimties – ketvirtosios ir penktosios dimensijos – visetą ir šis visetas nesiliauja keitęsis kiekvienoje visumoje, kurią jis persmelkia“ (Deleuze 2012: 93). Bet ar kiekviena visuma iškyla į ketvirtąją (laiko) ir penktąją (dvasios) dimensiją? O kaip nutinka su kičiniu ar sulėkštėjusiu kinematografu? Juk ir pats Deleuze’as nurodo labai konkrečiai, kad ne erdvinės ir materialios ekstensijos atveju, o tik antruoju – laiko atverties – atveju pasireiškia dvasinė apibrėžtis, tokia kaip Dreyerio ir Bressono kūryboje. Deleuze’as užtiktas klausimo – kaip yra, ar jis nedaro per greito apibendrinimo klaidos, nesiaiškintų. Jis visada reflektuoja tik tokį kiną, kuris, jo žodžiais tariant, yra geras. Geras pats iš savęs, o tokio „gerumo“ kriterijų Deleuze’as nepibrėžia. Bet kuriuo atveju, išskyręs šiuos du dalykus, Deleuze’as išvengia galimo radikalaus dualizmo, kurio pavojus buvo numatytas šio tyrimo pradžioje, keliant klausimą, kaipgi dvasia dera su smegenimis kaip materija. „Kinas, – sako Deleuze’as, – niekada nesiliovė žaidęs šiais koegzistuojančiais lygmenimis, kiekvienas didis režisierius juos savaip suvokia ir praktikuoja. Kaip ir bet kokiame meno kūrinyje, taip ir didžiame filme visuomet kažkas atveriamas“ (Deleuze 2012: 93). Kitaip sakant, kino kūrybą, kaip ir Kantas, Deleuze’as traktuoja kaip nesuinteresuotą intelekto ir vaizduotės galių žaismą, kur dvasia ir materija lygiais pagrindais tampa šio žaidimo dalyvėmis ir elementais. Pats Deleuze’as išmestų žodį „vaizduotė“ iš šios žaismės. Jam užtektų vien tik minties virsmų. Bet mes leisime sau tuo suabejoti. Vien viseto, smelkiančio įvairias plokštumas nepalaujamu atverties kismu kaip dvasios judesiu, supratimas reikalauja įtemptų ne tik minties, bet ir vaizduotės (tegu intelektualiosios) pastangų. O ką jau kalbėti apie kitus konceptus (pavyzdžiui, laiko kristalas, bet-kuri-erdvė), kuriuos Deleuze’as pasitelkia reflektuodamas kiną. Analitikas filosofas teisėtai galėtų suabejoti, ar epitetas „dydis“, taikomas ir kinui, ir režisieriams, yra pakankamai objektyviais kriterijais nusakoma kūrinio kokybės apibrėžtis. Bet Deleuze’as niekada ir nesiruošė kurti nei analitinės, nei kurios kitos (fenomenologinės, hermeneutinės, psichoanalitinės, marksistinės ar feministinės) kino teorijos. Paprašytas surikiuoti savo minimus režisierius kiek detaliau, jis atsako: „[...] aš nepretenduojau į jokių atradimus, ir visi autoriai, kuriuos cituoju, yra labai garsūs ir aš jais žaviuosi“ (Deleuze 2012: 84). Todėl belieka kliautis tikėjimu kaip pasitikėjimu (*croynance*), kad tie dvasios judėjimai, apie kuriuos rašė Kierkegaard’as ir kuriuos taip kūrybiškai išplėtojo Deleuze’as, kiek netikėtai pritaikęs kinematografui, iš tiesų pasako kažką ne tiek apie dvasios judesius realybėje, kiek apie kino kaip išskirtinio meno kūrinio trajektorijas.

## Išvada

Į tyrimo pradžioje keliamus atvirus klausimus „Ar įmanoma, pasitelkus kino meno atvertus kelius, ugdyti jautrumą vertybiniais apsisprendimams? Ar yra galimas kinas, kuris kreiptų žiūrovo nuostatas dvasinių vertybių link?“ atsakome: taip, įmanomas. Viena iš galimų strategijų – Deleuze’o pasitelktas „dvasinio pasirinkimo“ kino konceptas, aprėpiantis ir Roberto Bressono kinematografą. Paminėtinė dvasinio kino steigties prielaida, autorės ma-

nymu, yra kaip būtina galimybė, Deleuze'o išskirta konkrečiame filme, iki galo neregima, bet galbūt fliuktuojanti anapus regimo lauko (*hors-champ*).

## Literatūra

- Bresson, R. 1975. *Notes on Cinematography*. Translated by J. Griffit. New York: Urizen Books.
- Deleuze, G. 1983. *Cinéma1 – L'image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. 1985. *Cinéma2 – L'image-temps*. Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. 2012. *Derybos 1972–1990 [Negotiations 1972–1990]*. Vertė L. Perkauskytė, N. Milerius, A. Žukauskaitė. Vilnius: Baltos lankos.
- Deleuze, G. 1996/2011. *Gilles Deleuze from A to Z*, Claire Parnet interview with Gilles Deleuze, directed by Pierre-André Boutang. Translated by Charles J. Stivale. Cambridge, MA: MIT Press.
- Gordon, A. 2007. *Aleksandr Gordon ob Andreje Tarkovskom. Nie utolivshij žaždy*. Moskva: Vagrius.
- Mikšionienė, R. 2018. Aršiausias jubiliejų švenčiančio tapytojo Šarūno Saukos kritikas – miestelio klebonas, *lrytas.lt*. Prieiga per internetą: <https://www.lrytas.lt/kultura/daile/2018/09/08/news/arsiausias-jubilieju-svenciancio-tapytojo-saruno-saukos-kritikas-miestelio-klebonas-7496382/> [žiūrėta 2018-09-16].
- Pipolo, T. 2010. *Robert Bresson. A Passion for Film*. Oxford: University Press.
- Price, B. 2001. *Neither God nor Master. Robert Bresson and Radical Politics*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Skakov, N. 2012. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. London, New York: I.B. Tauris.
- Sodeika, T. 2013. Šventybė sekuliarizacijos procese, in R. Šerpytytė (Ed.). *Sekuliarizacija ir dabarties kultūra*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla: 221–315.
- Tarkovsky, A. 1987. *Sculpting in Time*. Translated by K. Hunter-Blair. Texas: University of Texas Press.
- Tarkovsky, A. 2006. *Interviews*. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi.

## Filmografija

- „Nematytas ir nepažįstamas Bressonas“ (*Bresson ni vu ni connu*), rež. François Weyengans, 1965.
- „Kristaus kančia“ (*The Passion of the Christ*), rež. Mel Gibson, 2004.
- „Bulonės miško damos“ (*Les dames du Bois de Boulogne*), rež. Robert Bresson, 1945.
- „Kaimo kunigo dienoraštis“ (*Journal d'un curé de campagne*), rež. Robert Bresson, 1951.
- „Nuteistas mirti pabėgo“ (*Un condamné à mort s'est échappé*, arba *Le vent souffle où il veut*), rež. Robert Bresson, 1956.
- „Kišenvagis“ (*Pickpocket*), rež. Robert Bresson, 1959.
- „Žanos d'Ark procesas“ (*Procès de Jeanne d'Arc*), rež. Robert Bresson, 1962.
- „Baltazaras“ (*Au hasard Balthazar*), rež. Robert Bresson, 1966.
- „Mušetė“ (*Mouchette*), rež. Robert Bresson, 1967.
- „Romioji“ (*Une femme douce*), rež. Robert Bresson, 1969.
- „Ežero Lancelotas“ (*Lancelot du Lac*), rež. Robert Bresson, 1974.
- „Galbūt velnias“ (*Le diable probablement*), rež. Robert Bresson, 1977.
- „Pinigai“ (*L'argent*), rež. Robert Bresson, 1983.