

VILNIAUS PEDAGOGINIS UNIVERSITETAS
SOCIALINIŲ MOKSLŲ FAKULTETAS
FILOSOFIJOS KATEDRA

FILOSOFIJOS MAGISTRO PROGRAMA

DALIA TUČKUTĖ

II kurso studentė

KINO MENO INTERPRETAVIMO FILOSOFINĖS PRIELAIIDOS
PHILOSOPHICAL ASSUMPTIONS OF CINEMATIC ART INTERPRETATION

MAGISTRO DARBAS

Darbo vadovė: prof. dr. Jūratė Baranova

Vilnius, 2011

TURINYS

Įvadas.....	3
I.KINEMATOGRAFIJOS IR FILOSOFIJOS SANTYKIS.....	7
1. 1. Nuo kino istorijos prie kino filosofijos.....	7
II. FILOSOFINĖ LAIKO REFLEKSIJA KINEMATOGRAFIJOJE.....	14
2. 1. Henrio Bergsono trukmės teorija.....	14
2. 2. Bergsoniškoji kinematografinio laiko koncepcija.....	18
III. FILOSOFINĖ VAIZDINIO REFLEKSIJA KINEMATOGRAFIJOJE.....	26
3. 1. Bergsoniškoji vaizdo koncepcija Gilles Deleuze'o kino filosofijoje.....	26
3. 2. Gilles Deleuze'o vaizdinio-judėjimo koncepcija.....	31
3.3. Gilles Deleuze'o vaizdinio-laiko koncepcija.....	39
3.4. Jean-Luc Godard'o filmo „Moteris yra moteris” delioziškoji interpretacija....	45
IV. FENOMENOLOGINĖ KINEMATOGRAFINIO MENO INTERPRETACIJA.....	48
4.1. Fenomenologija ir filmų patirtis. Filmų kaip naujos kalbos.....	48
4.2. Naujosios psichologijos ir kino santykis Merleau-Ponty fenomenologijoje....	51
Išvados.....	58
Literatūros sąrašas.....	60
Santrauka.....	63
Summary.....	64

IVADAS

Tyrimo problema bei objektas:

Šio magistrinio darbo pagrindiniu objektu tampa kinematografinis menas, kurio atsiradimą lėmė XIX amžiaus potraukis naujiems išradimams, techniko tobulinimui, judėjimui bei optinei apgalei. Galima teigti, jog filosofija kino atžvilgiu ilgą laiką buvo nusiteikusi priešišškai. Buvo abejojama kino priklausomybe meno sričiai, kadangi, anot filosofų bei menininkų, jis neturi savo unikalios kalbos. Kino režisieriai nelikdavo skolingi teigdami, jog filosofų klaida – nuolatinis bandymas primesti savo teorijas bei konceptus kinematografiniam menui. Ši kova, įsivyravusi tarp filosofų ir režisierių, kinematografinio meno kūrėjų, tapo priežastimi, kodėl ilgą laiką buvo atmetama bet kokia kino filosofijos galimybė. Todėl šio darbo problema skambėtų taip – kokius konceptus ir problemą gali pasiūlyti filosofijos disciplina, interpretuojant kinematografinį meną?

Tyrimo tikslas:

Šio rašto darbo tikslas – į kinematografinį meną pažvelgti iš filosofinės perspektyvos, kino, kaip fenomeno, analizei pasitelkiant filosofinius konceptus bei idėjas. Darbo uždavinius būtų galima suformuluoti taip:

1. apžvelgti kinematografinio meno bei filosofijos santykį, akcentuojant tokius aspektus kaip – kino kūrimosi pagrindas, jo veikimo principas, filosofų idėjos kino atžvilgiu, režisierių pasisakymai apie filosofijos bei kino santykius.
2. remiantis trukmės teorija, kinematografinio laiko idėja, aptarti, kokius atitikmenis Henri Bergsono filosofinė laiko teorija atranda kinematografiniame mene, kine.
3. remiantis bergsoniškąja vaizdinio koncepcija, Gilles Deleuze'o vaizdiniu-judėjimu bei vaizdiniu-laiku, aptarti kinematografinio vaizdo aspektus.
4. pateikti fenomenologinę kinematografinio meno koncepciją, pasitelkiant Vivian Sobchack filmų patirties teoriją bei Merleau-Ponty naujosios psichologijos idėją.

Tyrimo metodologinis pagrindas:

Analizuojant tyrimo temą, gvildenant jos problematiką bei specifiką, remtasi interpretaciniu bei lyginamuoju teksto nagrinėjimo būdu. Darbo tikslui pasiekti naudojamas analitinis - naratyvinis metodas.

Darbo struktūra:

Šiame darbe į kino meną bandoma pažvelgti iš trijų perspektyvų – prancūzų mąstytojo Henrio Bergsono, kurį galime laikyti intuityvizmo pradininku, XX amžiaus vieno įtakingiausių prancūzų filosofo Gilles Deleuze'o bei fenomenologų – Vivian Sobchack ir Mereau-Ponty. Šio darbo struktūra įprastinė. Ją sudaro įvadas, kuriame trumpai pristatoma darbo problematika, objektas, tyrimo tikslai, metodai bei šios problemos ištirtumas Lietuvoje. Darbą sudaro keturi didieji skyriai, kurių kiekvienam priklauso tam tikras potemių skaičius. Darbo pabaigoje pateikiamos išvados, tyrimo metu naudotos literatūros sąrašas bei trumpa darbo santrauka lietuvių – anglų kalbomis.

Pirmasis darbo skyrius, kuris atlieka įvadinę funkciją, skirtas trumpai aptarti kinematografijos bei filosofijos santykiui. Remiantis vieno žymaus kino žurnalų redaktoriaus David Parkinsono išleista knyga „Kino istorija“¹ bei tokių filosofų kaip, Henrio Bergsono, Gilles Deleuze'o, Vivian Sobchack, bei režisieriaus Andrey Tarkovskio darbais, bandoma pažvelgti, kaip nuo paprastos kino istorijos pereinama prie galimos kino filosofijos. Svarstoma - ar tokia meno šaka, kaip kinas, kurios veikimo principas paremtas technika, apskritai turi kažką bendro su filosofija, ar filosofas, imdamasis kalbėti apie kiną, netampa paprasčiausiu kino kritiku.

Antrasis darbo skyrius, pavadintas „Filosofinė laiko refleksija kinematografijoje“, yra sudarytas iš dviejų poskyrių. Šia tema siekiama pristatyti Henrio Bergsono trukmės teoriją, tačiau daugiausiai dėmesio skiriama bergsoniškai kinematografinio laiko koncepcijai, kuri būdama filosofo teorine įžvalga, savo gyvąjį atitikmenį randa kinematografiniame mene, kine. Žinant Henrio Bergsono neigiamą nusistatymą šios trukmės, kurią jis lygina su intelekto veikla, atžvilgiu, tampa akivaizdu, jog kino menas šio filosofo idėjose taip pat įgauna neigiamą poziciją. Šioje vietoje, pristačius kinematografinės trukmės neigiamus aspektus, bandoma į kino meną, į filmą, pažvelgti ne kaip į baigtinį produktą, tačiau kaip į vykstantį kūrybos procesą. Būtent ši perspektyva, bent

¹ David Parkinson. *Kino istorija*. – Italija, R. Paknio leidykla, 1999

jau iš dalies, padeda kinematografinį meną pateikti iš teigiamesnės pozicijos, nei bergsoniškoji.

Trečiasis darbo skyrius, kurio pavadinimas „Filosofinė vaizdinio refleksija kinematografijoje“, yra sudarytas iš keturių poskyrių. Trys iš jų yra teoriniai, o ketvirtasis – bandymas teoriją sieti su praktika. Pirmame poskyryje bandoma trumpai apžvelgti, kaip Gilles Deleuze'o kino filosofijoje savo vietą atranda bergsoniškoji vaizdinio koncepcija. Pripažinus, jog vaizdiniai geba veikti kaip konceptai, kurių kūrimas yra Gilles Deleuze'o filosofijos esmė, kinas įgauna filosofinį aspektą, kurį savo veikaluose ir tiria filosofas. Būtent antrame, trečiame poskyriuose ir analizuojami Gilles Deleuze'o vaizdinio-judėjimo bei vaizdinio-laiko konceptai, jų tarpusavio skirtumai bei jų skleidimasis kinematografiniame mene. Vaizdinys judėjimas, filosofo teigimu, priklauso klasikiniam kinui, o vaizdinys-laikas – moderniajam, naujosios bangos kinui. Šių dviejų tipų vaizdinių skirtumas atskleidžiamas aptariant laiko skleidimąsi juose. Vaizdinys-judėjimas priklauso erdvinio kino formai, kur laikas yra determinuotas ir matuojamas pagal judesį. Kitas vaizdinys, vaizdinys-laikas, atvirkščiai, priklauso Europos moderniojo ir meninio kino formai, kur laikas panaikina savo priklausomybę judesio atžvilgiu, judesys tampa priklausomas nuo laiko. Ketvirtasis poskyris – bandymas Gilles Deleuze'o vaizdinio-laiko teoriją pritaikyti nagrinėjant jo mėgstamo režisieriaus Jean-Luc Godard filmą „Moteris yra moteris“.

Ketvirtas skyrius, pavadintas „Fenomenologinė kinematografinio meno interpretacija“ sudarytas iš dviejų potemių, skirtų į kino meną pažvelgti iš dviejų fenomenologų – Vivian Sobchack ir Merleau-Ponty – perspektyvų. Gilles Deleuze'o teigimu, fenomenologinė perspektyva, kalbant apie kiną, nėra tinkama, nes kinematografinio meno kuriamas vaizdas fenomenologijai užimtų išvestinės, antrinės patirties vietą. Tačiau, galbūt fenomenologija pasiūlo naują perspektyvą, kalbant apie kino meną?

Problemų ištirtumas Lietuvoje:

Kino filosofija, kaip specifinis būdas apmąstyti kinui, Nerijaus Mileriaus teigimu, ilgą laiką negalėjo atrasti savo vietos dėl filosofijos ir kino tarpusavio priešiško. Šį priešiško buvimą liudija stoka literatūros kino filosofijos tema. Nors užsienio autoriai (filosofai, režisieriai, kino kritikai), tokie kaip – Gilles Deleuze'as, Vivian Sobchack, Ronald Bogue, David Sterritt, Andrey Tarkovskis ir kiti – jau išleido nemažai knygų, pateikiančių tam tikrą kino filosofijos teoriją, jos skleidimąsi kino meno praktikoje, Lietuvoje ši tema išlieka pakankamai nauja bei menkai ištirta.

Nerijus Milerius – šiuolaikinis filosofas, kurio dėmesio centru tampa kultūros filosofija, kartu įtraukdama ir kinematografinį meną. Žurnale „Problemos“ autorius publikavo straipsnių ciklą kino filosofijos tematika. Pirmasis straipsnis, pavadintas „Kaip galima kino filosofija“² pasirodė 2007 metais. Pagrindiniu tyrimo objektu tampa pati kino filosofija, į kurią bandoma žvelgti iš meno bei filosofijos perspektyvų. Filosofas išskiria tris kalbėjimo apie kiną būdus – kinematografininko diskursą, kino istoriko diskursą bei filosofo diskursą. Būtent šie trys, iš pažiūros visiškai skirtingi tipažai, savo vienovę gali surasti kino filosofijoje. Antrasis straipsnis, pasirodęs 2010 metais, pavadinimu „Apokaliptinės vizijos kine. Filosofinės banalaus žanro prielaidos“³ yra pirmojo straipsnio tęsia. Aptarus kino filosofijos galimybes prielaidas, dabar autorius mėgina iš kino filosofo pozicijos interpretuoti apokaliptinį kiną, kuris, anot Nerijaus Mileriaus, yra masinės kultūros reiškiny. Šiame straipsnyje filosofas mėgina seniau išdėstytą teorinį žvilgsnį, kuris, kaip jau minėjome, susideda iš trijų diskursų, pritaikyti praktikoje, analizuojant pačius kino filmus. Išskirdamas dviejų tipų įvykius kine – „mažuosius“ ir „didžiuosius“ – autorius analizuoja laiko bei erdvės steigties kine tematiką. Straipsnis „Utopijos ir antiutopijos vizijos kine. Filosofinės banalaus žanro prielaidos“⁴ yra trečiasis cikle. Apibendrinęs bendruosius apokaliptinio kino principus, šiame straipsnyje autorius mėgina į kiną pažvelgti iš utopijos ir antiutopijos perspektyvos. Nerijaus Mileriaus teigimu, būtent seniau aptartas apokaliptinis kinas bei mokslinės fantastikos filmai geba konstruoti antiutopinius ir utopinius vaizdinius, kurie iš netikrumo sferos geba mus gražinti į kasdienybę. Be šios straipsnių trilogijos, publikuotos „Problemos“, Nerijus Milerius yra parašęs dar keletą straipsnių kinematografinio meno tematika: „Kino „istorija“, kurios niekada nebuvo“⁵, „Nemanau, kad kinas gali būti tuo menu, kuris išgelbės pasaulį“.

Kinematografinio meno tema rašanti Kristina Karvelytė knygoje „Gyvybinis polėkis: Bergsono filosofijos interpretacijos“ publikavo savo straipsnį „Kinematografinio suvokimo ypatumai Bergsono ir Deleuze'o koncepcijose“⁶. Šio darbo pagrindiniu objektu tampa bergsoniškasis kinematografinis mąstymo mechanizmas. Autorės siekis – aptarti Henrio Bergsono „kūrybinėje evoliucijoje“ pateikto kinematografinio suvokimo ypatumus, laiko ir judėjimo santykius bei kokią įtaką ši teorija turėjo prancūzų filosofo Gilles Deleuze'o

² Nerijus Milerius. Kaip galima kino filosofija? // *Problemos* Nr. 72, Vilnius, VU leidykla, 2007.

³ Nerijus Milerius. Apokaliptinės vizijos kine. Filosofinės banalaus žanro prielaidos // *Problemos* Nr. 78, Vilnius, VU leidykla, 2010.

⁴ Nerijus Milerius. Utopijos ir antiutopijos vizijos kine. Filosofinės banalaus žanro prielaidos // *Problemos* Nr. 79, Vilnius, VU leidykla, 2011.

⁵ Nerijus Milerius. Kino „istorija“ kurios niekada nebuvo // *Baltos Lankos* Nr. 21/22, Vilnius, Baltų lankų leidykla, 2006.

⁶ Kristina Karvelytė. Kinematografinio suvokimo ypatumai Bergsono ir Deleuze'o koncepcijose // *Gyvybinis polėkis: Bergsono filosofijos interpretacijos*, Vilnius, Versus aureus leidykla, 2008.

kino filosofijai. Šis straipsnis yra tąsa 2005 metais apsiginto magistro darbo, kurio pavadinimas „Beprotybės interpretacija Gilles Deleuze'o filosofijoje“. Šio darbo viena iš potemių, pavadinta „Virtuali erdvė“, buvo skirta nagrinėti kinematografiniam mąstymui, trims bergsoniškosioms judėjimo tezėms.

Filosofiją bei kinematografiją savo darbuose taip pat bandė jungti Jolita Januškevičiūtė, publikavusi straipsnius „Bergsono trukmės (duree) sklaida rašymo ir vaizdo teknikose: M. Prousto romanas, kinematografija ir videografija“⁷ ir „Apie postmodernų virtualumo, kino ir esmės diskursą“⁸, taip pat Salomėja Jastrumskytė straipsnyje „Bergsono „Kūrybinė evoliucija“ ir transgresinis menas“⁹, Andrius Gudauskas „Komunikacinė meditacija, arba kinas kaip filosofinė struktūra“¹⁰, bei Virginijus Gustas „Filosofijos ir kino paraštės: G. Deleuze'o ir J. L. Godard'o susitikimas“¹¹.

⁷ Jolita Januškevičiūtė. Bergsono trukmės (duree) sklaida rašymo ir vaizdo teknikose: M. Prousto romanas, kinematografija ir videografija // *Gyvybinis polėkis: Bergsono filosofijos interpretacijos*, Vilnius, Versus aureus leidykla, 2008.

⁸ Jolita Januškevičiūtė. Apie postmodernų virtualumo, kino ir esmės diskursą // *Postmodernizmo fenomeno interpretacijos*, Vilnius, Versus aureus leidykla, 2009.

⁹ Salomėja Jastrumskytė. Bergsono „Kūrybinė evoliucija“ ir transgresinis menas // *Gyvybinis polėkis: Bergsono filosofijos interpretacijos*, Vilnius, Versus aureus leidykla, 2008.

¹⁰ Andrius Gudauskas. Komunikacinė meditacija, arba kinas kaip filosofinė struktūra // *Informacijos mokslai Nr. 51*, Vilnius, VU leidykla, 2009.

¹¹ Virginijus Gustas. Filosofijos ir kino paraštės: G. Deleuze'o ir J. L. Godard'o susitikimas // *Literatūra ir menas*, žiūrėti: www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3315&kas=straipsnis&st_id=17559

Pagrindiniai tyrimo šaltiniai:

Bergson, H. Kūrybinė evoliucija. – Vilnius, Margi raštai, 2004.

Bergson, H. Matter and Memory. – London, George Allen and Unwin, 1911.

Deleuze, G. Cinema 1. – London, Continuum, 2005.

Deleuze, G. Cinema 2. – London, Continuum, 2005.

Deleuze, G., Guattari, F. What is philosophy? – New York, Columbia uiniversity Press, 1994.

Parkinson, D. Kino istorija. – Italija, R. Paknio leidykla, 1999.

Sobchack, V. The Address of the Eye. – New Jersey, Pirnceton University Press, 1992.

Tarkovsky, A. Sculpting in Time. – Austin, University of Texas Press, 1987.

I. KINEMATOGRAFIJOS IR FILOSOFIJOS SANTYKIS

1.1 Nuo kino istorijos prie kino filosofijos

Kinas – viena iš naujausių meno šakų, kurios atsiradimą, nenuostabu, lėmė XIX amžiaus ypatingas potraukis naujiems atradimams, technikos tobulinimui, judėjimui ir, žinoma, optinei apgalei. Būtent pastarąja ir rėmėsi didžioji dauguma išradimų. „Jau egiptiečiams buvo žinoma, kad pamatytas vaizdas kurį laiką išlieka akyse (vaizdo persistencija), tačiau net Isaaco Newtono ir Chevalier d'Arcy darbai neturėjo įtakos šiam faktui pripažinti, ir tik 1824 metais Peteris Markas Rogetas tinkamai apibrėžė šį reiškinį kaip akies tinklainės gebėjimą išsaugoti vaizdą nuo 1/20 iki 1/5 sekundės po to, kai objektas dinga iš regėjimo lauko“¹², - savo knygoje "Kino istorija" rašo Davidas Parkinsonas.

Taip pat, vėliau, buvo įrodyta, jog vaizdas, kurį juostoje regime kaip judantį, juda ne dėl tam tikrų akies sandaros ypatumų, bet dėl smegenų funkcijos. Nebesugebėdamos joms siunčiamų impulsų suvokti kaip atskirų, smegenys ima juos jungti. Anot Davido Parkinsono, smegenys turi tam tikrą suvokimo slenkstį, žemiau kurio, visi vaizdai ima atrodyti kaip tęstiniai. Filmo greitis, kuris, kaip mums žinoma, yra 24 kadrai per sekundę, yra žemiau šio slenksčio. Todėl mūsų smegenys visiškai atskirus kadrus, nuotraukas ima jungti, taip kurdamos vientisą judantį vaizdą: „Dėl vaizdo persistencijos, arba susilieimo, greitai judant kadrui mes nesuvokiame kiekvieno jų atskirai, o dėl „phi fenomeno“, arba, kitaip tariant, stroboskopinio efekto, kurį 1912 – 1916 metais išanalizavo Maxas Wertheimeris ir Hugo Munsterbergas, mūsų smegenyse atsiranda ryšys tarp vienas po kito besikeičiančių statiško vaizdų, tampančių nenutrūkstamu judėjimu“¹³. Todėl, anot autoriaus, būtent kinas tampa pirmąja meno forma, kuri visiškai grindžiama mašinos veikla ir jos kuriama psichoperceptine iliuzija.

Šioje vietoje galima paklausti – ką ši, nuo mašinos veikimo priklausoma, meno šaka turi bendro su filosofija? Ar netampama akiplėšomis bandant teigti egzistuojant kino filosofiją? Ar šį egzistavimą pripažinus, iš filosofijos neatimamas jos gyvybinis polėkis ir ji nepasmerkama amžinai tarnystei besisukančioms mašinoms? Ar filosofas, imdamasis kalbėti apie kiną, o tuo labiau, pretenduodamas į kino filosofo vietą, netampa paprasčiausiu tuščiažodžiaujančiu kritiku, kuris, verbalizuodamas savo patirtį, ima kurti tekstus apie tekstus,

¹² David Parkinson. *Kino istorija*. – V., 1995. – P. 7.

¹³ Ten pat, P. 7.

ir taip, anot Tomo Sodeikos, kuris cituoja Georgą Steinerį, pradeda pinti akademinių – žurnalistinių parafrazių, komentarų, nuosprendžių tinklą¹⁴?

Galime teigti, jog kinas filosofijos akiratyje atsirado ne taip seniai, todėl, savaime suprantama, ne tiek daug filosofų savo kūrinis dedikuoja šiai meno šakai, bei imasi gvildinti problemas, atsirandančias tam tikrus filosofinius kontekstus, sąvokas, idėjas perkėlus į kinematografinę sferą. Laikas, judėjimas, tikrovė, vaizdinys, materija, vaizduotė, perceptas, konceptas, afektas ir dar daug kitų filosofinių sąvokų, padedant tam tikriems filosofams, kaip pavyzdžiui, Gilles Deleuze'as, Henris Bergsonas, Vivian Sobchack, atranda prieglobstį kino teorijos plotmėje.

Būtent Gilles Deleuze'as savo knygos „Kinas“ pirmojoje dalyje apie vaizdinį–judėjimą rašė, jog jo siekis – ne sukurti bei aprašyti kino istoriją, bet, greičiau, išskirti tam tikrus kinematografinius konceptus. „<...> tam tikra prasme tai – kino istorija, bet „natūralioji istorija“. Ja siekiama suklasifikuoti vaizdinių tipus ir juos atitinkančius ženklus taip, kaip skirstomi gyvūnai. Pagrindiniai žanrai – westernas, detektyvas, istorinis kinas, komedija ir kt. – mums visiškai nieko nepasako apie vaizdinių tipus ir nepateikia jų esminių charakteristikų. Planų tipai: stambus, bendras ir kt. – priešingai, jau apibrėžia tipus. Bet yra daug kitų faktorių – šviesos, garso, laiko, - kurie taip pat čia akivaizdūs“¹⁵, - rašo Gilles Deleuze'as. Anot filosofo, visas kinas yra sukonstruotas vaizdinio–judėjimo pagrindu, todėl, žinoma, kino sritį reikia mąstyti kaip darnią visumą.

Grįžtant atgal, svarbu paminėti, jog konceptai, kuriuos siekia savo kino filosofijoje išskirti Gilles Deleuze'as, jokių būdu nėra techniniai, kaip pavyzdžiui, įvairios kadrų rūšys, skirtingi kameros judesiai, mechanizmų sudedamosios dalys ir kiti. Taip pat, jie nėra ir lingvistiniai, ta prasme, kuria buvo sakoma, jog kinas yra universali kalba, arba ta prasme, kuria buvo pasakyta, jog kinas apskritai yra kalba. Kinas, pasak filosofo, greičiau yra vaizdų ir ženklų kompozicija, iki – žodinis suprantamas turinys (grynoji semiotika). Tai, ką mes vadiname kinematografiniais konceptais, yra tam tikri vaizdų ir ženklų tipai, kurie sąveikauja vieni su kitais:” <...> kinas geba atskleisti ar sukurti maksimumą įvairių vaizdinių ir – kas ypač pabrėžtina – montažo pagalba komponuoti šiuos vaizdinius tarpusavyje. Egzistuoja vaizdiniai–percepcijos, vaizdiniai–veiksmai, vaizdiniai–afektai, taip pat daug kitų vaizdinių tipų. Ir kiekvienu atveju egzistuoja vidiniai ženklai, kurie charakterizuoja šiuos

¹⁴ Tomas Sodeika. *Filosofija ir tekstas*. – K., 2010. – P. 40.

¹⁵ Gilles Deleuze. Apie vaizdinį–judėjimą // *Baltos lankos*. 21/22. – V., 2006. – P. 78.

vaizdinius tiek jų genezės, tiek jų konpozicijos požiūriu. Tai nėra lingvistiniai ženklai, net ir tuo atveju, kai turimi galvoje garso ar net balso ženklai”¹⁶.

Visų šių trijų rūšių vaizdinių (vaizdiniai–percepcijos, vaizdiniai–veiksmai, vaizdiniai–afektai) vartojimas, anot filosofo, sąlygoja laiko vaizdavimą, bet svarbu paminėti tai, kad laikas išlieka netiesioginės reprezentacijos (vaizdavimo) objektu, tiek, kiek jis priklauso nuo montažo ir kyla iš vaizdinio–judėjimo.

Kinas, kurio kelionė nebuvo tokia ilga, kaip ir filosofija, Gilles Deleuze’o manymu, savo kelyje susidūrė su panašiomis problemomis ir pasikeitimais. Viena, žinoma, daugiau iš teorinės pusės, kitas – iš praktinės.

Per keletą amžių, žvelgiant nuo Graikų prie Kanto, filosofijoje įvyko revoliucija. Pasak filosofo, laiko pavaldumas judesiui buvo apverstas, laikas nustojo būti judesio matu ir ėmė vis dažniau pasirodyti “dėl pačio savęs”. Laikas tampa suirusiu, dezorganizuotu. Jis nustoja būti priklausomas nuo judesio, bet, greičiau, judesys tampa priklausomas nuo laiko. Kinas, Gilles Deleuze’o akimis žiūrint, visa tai savotiškai pakartojo. “Vaizdinys–judėjimas”, priklausęs klasikiniam kinui, užleido kelią pokariniu laikotarpiu įsivyravusiam “Vaizdiniui–laikui”. Čia laikas tarsi nustoja būti kildinamas iš judesio. Jis ima rodytis pats iš savęs ir pats suteikia galimybę iškilti netikram judesiui. Kino filosofas rašo, jog vaizdai nebėra jungiami atliekant racionalių iškarpyimus ir remiantis tolydumu, bet yra jungiami remiantis netikru tolydumu ir iracionaliais iškarpymais. Net kūnas nebėra tuo, kas ištikrųjų juda; judesio objektas arba veiksmo instrumentas tampa greičiau laiko plėtotoju ir rodo laiką per savo nuovargį ir laukimą. Būtent savo knygoje “Kinas”, o ypač antrame jos tome, Gilles Deleuze’as ir gvildena laiko problemą, savo tyrimui pasitelkdamas kinematografinį vaizdą bei stodamas į spalvingus dialogus su filosofais, kaip pavyzdžiui Henriu Bergsonu, taip pat kitais kūrėjais, rašytojais, žymiais režisieriais.

Savo knygoje “Pavaizduotas laikas”¹⁷, kurią parašė kaip savotišką gidą, paaiškinti savo kūrybai, Andrey’us Tarkovskis rašo, jog laikas yra mūsų egzistencijos sąlyga. Tai, ką mes esame linkę vadinti mirties akimirka, taip pat yra ir individualaus laiko mirtis, kuomet žmogiškosios būtybės gyvenimas tampa neprieinamas tiems, kas dar gyvi. Laikas, kuris, žinoma, nėra paprastas linijinis, Tarkovskiui atrodo kaip būtina sąlyga tam, kad žmogus galėtų save suvokti kaip asmenybę. Laikas yra priežastis, kuri verčia žmogų realizuoti moralinę prasmę. Anot režisieriaus, istorija nėra laikas. Evoliucija – taip pat. Jos

¹⁶ Gilles Deleuze. Apie vaizdinį–judėjimą // *Baltos lankos*. 21/22. – V., 2006. – P. 77-78.

¹⁷ Anglų kalba ši knyga buvo išleista 1987 metais ir pavadinta „Sculpting in time“. Tačiau, tikslesnis ir kur kas lengviau į lietuvių kalbą verčiamas jos pavadinimas skamba taip – „Depicted Time“, reiškiantis „Pavaizduotas laikas“. Šioje knygoje Andrey’us Tarkovskis kontempliuoja apie kinematografinį meną, jo ypatybes, gebėjimą žaisti su laiku bei aptaria savo žymiąją kūrybą.

abi – tik pasėkmės. Laiką geriausiai galėtume apibūdinti kaip būseną, kaip “liepsną, kurioje gyvena žmogaus siela”¹⁸.

Dar vienas terminas, kurį Andrey‘us Tarkovskis laiko glaudžiai susijusį su laiko sąvoka, yra “atmintis”. Laikas ir atmintis yra kaip dvi medalio pusės. Be laiko, žinoma, atmintis tiesiog negalėtų egzistuoti. Atmintis, pasak režisieriaus, yra dvasinis konceptas. Įsivaizduokime, jog kažkoks žmogus su mumis dalinasi spalvingais vaikystės prisiminimais, įspūdziais. Visa tai išklausę, mes turime pakankamai informacijos, jog galėtume nutapyti išbaigtą to žmogaus portretą. Todėl, galime įsivaizduoti, kas nutinka žmogui, netekusiam atminties. Andrey‘ui Tarkovskiui toks žmogus – iliuzinės egzistencijos kalinys, netekęs laiko, nepajėgus suvokti savo ryšio su jį supančiu pasauliu. Toks žmogus – pasmerktas amžinai beprotybei.

Kitas svarbus filosofas, siekiant toliau kalbėti apie kinematografinį meną, jo raiškos būdą, bei problemas, su kuriomis susiduriame, siekdami kiną interpretuoti bei tirti iš filosofinės perspektyvos, yra Henris Bergsonas.

Kaip jau minėjome seniau, tai mąstytojas, kurio idėjos, galime sakyti, atrado savo vietą Gilles Deleuze‘o kino filosofijoje. Ir tai, žinoma, visiškai nenuostabu. Antanas Andrijauskas knygoje, kuri yra Hnerio Bergsono filosofinių interpretacijų rinkinys, rašo: “Bergsono kaip ir jo pirmtakų koncepcijose kūrybos problemos įgauna universalią prasmę. Filosofas pasaulį traktuoja kaip milžinišką kosminį, kupiną vitališko polėkio meno kūrinį, o daugelį savo kategorijų (trukmė, gyvybinis polėkis, menas) aiškina kaip skirtingas viską aprėpiančio kūrybinio prado raiškos formas. <...> kūrybinis pradas iš tikrųjų atitraukia žmogų nuo kasdieninių rūpesčių, perkelia jį į kitą, “tikrąją” dvasinės tikrovės suvokimo plotmę. Čia tarsi išnyksta mūsų asmeninio “aš” dirbtinis santykis su “netikruoju” pasauliu ir atsiskleidžia dramatiška vidinio gyvenimo tėkmė, padedanti mąstančiam žmogui pažinti tikrovę, suvokti jos esmę ir kartu tobulėti”¹⁹. Visiškai nenuostabu, jog taip išaukštindamas bei sureikšmindamas šį kūrybinį pradą, Henris Bergsonas jį laikė pačia aukščiausia vertybe. Apskritai, atsižvelgiant į filosofo idėjas bei pasisakymus apie kūrybą, šį mąstytoją galime laikyti savotišku meno gynėju, kas, dažnai gali pasirodyti, yra gana reta pozicijas filosofų tarpe. Taip yra būtent todėl, kad kūryba nėra racionali, intelektualinė veikla, o greičiau – dvasios polėkis, kažkas iracionalaus, sunkiai apmąstomo.

Anot Antano Andrijausko, nesuklysimė teigdami, jog: “Estetinė sfera Bergsonui buvo ne tik dvasiškai artima, tačiau ir gerai pažįstama. Jo pasaulėžiūrai būdinga romantinė

¹⁸ Andrey Tarkovski. *Sculpting in Time*. – Austin., 1987. – P. 57.

¹⁹ *Gyvybinis polėkis: Bergsono interpretacijos*. – V., 2008. – P. 41.

filosofijos ir meno (poezijos, muzikos) suartinimo arba, kitais žodžiais tariant, filosofinės problematikos estetinio tendencija. Estetiškumas sudaro giliausią Bergsono intuityvistinės filosofijos savastį, kadangi čia iškyla vaizdiniais mąstančio menininko pasaulio vizija, o gyvenimo filosofijos idėjos nuolatos susipina ir prasismelkia su estetikos bei meno filosofijos²⁰. Tačiau čia galima paklausti – koks Henrio Bergsono indėlis, neskaitant kūrybinio polėkio pilnos filosofijos, tiriant kinematografinį meną?

Būtent laiko, o dar tiksliau, trukmės analizė tampa kertiniu akmeniu, analizuojant kiną, bei jo kuriamo vaizdo skirtumą nuo tikrovės. Apskritai, galime teigti, jog trukmės sąvoka yra iš pamatinių Henrio Bergsono filosofiniame diskurse. Anot filosofo, trukmė gali būti dviejų rūšių: pirmoji – tai realioji trukmė, kurią galime traktuoti kaip kūrybą, antroji – tai tiesiog trukmė, kurią Henri Bergsonas įvardina kaip kinematografinį kūrybos principą: „Kinematografiniam principui būdingas skaidymo, dalymo, matavimo, kombinavimo, vienus judėjimus su kitais lyginimo nenutrūkstantis principas, jis remiasi galutiniais taškais, tuo tarpu realioji trukmė išreiškia intervalus ir judėjimo susiliejamą su tapsmu, nurodo į formų persmelktumą (buvusios su esama ir būsima), į naujų, atsirandančių iš šios persmelkimo alchemijos, formų kūrybą, plėtotę“²¹.

Siekiant įsismelkti į kiekvieną šių trukmių rūšį, privalome naudoti skirtingas priemones, „įrankius“. Realiosios trukmės, kurią mes traktavome kaip kūrybą aukščiausia prasme, priemonė, žinoma, yra intuicija, kuri yra betarpiška. Tuo tarpu tiesiog trukmės, kurią mes pavadiname kinematografiniu kūrybos principu, instrumentu tampa intelektas, kuris geba išskirti laiką kaip tam tikrus atskirus, bet kokio laiko momentus. Būtent šio kinematografinio metodo, kurį savo knygoje „Kūrybinė evoliucija“ taip detaliai aprašė Henris Bergsonas, pavyzdžiu, vizualizacija gali tapti kinas, kinematografinė juosta su savo atskirų kadro jungimo principais: „Kinematografinėje juostoje vaizdų, vienas kito tęsinių judėjimą apsprendžia linijinis kadro jungimo principas. Aparato funkcija kiekvienam judėjimui suteikia singuliarios trukmės individualumą, sujungtą į anoniminių kadro seką, vaizdų kaleidoskopą“²².

Anot Henrio Bergsono, kine vyrauja linijinis laikas. Kalbant apie kadro jungimo principą, su tuo turėtume sutikti. Tačiau, čia kyla klausimas, ar šiuolaikiniame vizualiniame mene, kuris primena Gilles Deleuze'o pasiūlytą rizomos modelį, vis dar vyrauja šis linijinis laikas? Naikindami seniau taip mėgtą linijinį siužetą, užmerktomis akimis iškarpydami juostą bei vėliau ją sujungdami racionalumo neturinčia seka, žaisdami detalėmis, kameros judesiais,

²⁰ Gyvybinis polėkis: Bergsono interpretacijos. – V., 2008. – P. 42.

²¹ Ten pat, P. 182.

²² Ten pat, P. 182.

modernieji menininkai, režisieriai, kinematografai suardo seką, kuri seniau buvo laikoma tam tikru, savaime suprantamu dalyku. Kas nutinka su tokio meno kūrinio laiku, vaizdu, erdve, judėjimu joje?

Gilles Deleuze'as savo knygoje „Kinas“ (antrame tome), naudodamas Jean-Luc Godard'o filmus kaip pavyzdį, teigia, jog montažas, pasitelkus atsitiktinius iškarpymus, įgauna visiškai naują prasmę. Anot filosofo, Jean-Luc Godard'o filmuose, esme tampa ne tvarkinga vienas po kito einančių, tvirtai prasme susietų vaizdų seka, bet, visiškai priešingai, tam tikros asociacijos. Čia nustojama reikalauti visiškos harmonijos: „<...> įprastam pasakojimo laiko ir erdvės vieniui sutraukti Naujosios bangos kūrėjai sąmoningai naudojo ir specifines kino priemones: diafragmą, trūkčiojančią kameros judėjimą, filmavimo greičių kaitą, staigius kameros judesius artėjant prie objekto ir šoliuojančius plano jungimus. Be to, jie atkreipė žiūrovų dėmesį į kino polinkį savianalizėn ir autoriaus galią ne tik sukurti filmą, bet įtakoti ir jo suvokimą. Iš tiesų jiems taip rūpėjo perteikti savo darbų „filmiškumą“, kad daugelis net į veiksmą įterpdavo filmo gamybos kadru. Technikos naujoves papildė ir dramaturgijos eksperimentai – neaiškūs priežastiniai ryšiai, apgaulingi tono pasikeitimai, nukrypimai, neapibrėžti veikėjų motyvai ir dviprasmiškos išvados – visa tai papildė estetinį nuotolį tarp žiūrovo ir filmo“²³, - savo knygoje „Kino istorija“ rašė Davidas Parkinsonas.

Greta šių didžiųjų autorių, kaip Gilles Deleuze'as ir Henris Bergsonas, galima paminėti dar vieną - Vivian Sobchack, kuri į kiną žvelgia iš fenomenologinės perspektyvos. Anot autorės, pirmasis klausimas, kurį turėtume sau užduoti, žinoma, būtų toks – kas yra pats filmas, kaip mes jį galėtume apibrėžti, įvardinti? Pasak Vivian Sobchack, kas dar galėtų būti filmas, jei ne „patirties išraiška remiantis pačiu patyrimu“. Filmas yra matymo veiksmas, kuris pats save padaro matomu. Tai klausimo veiksmas, kuris pats save padaro girdimu. Taip pat tai aktas fizinio ir apmąstyto judesio, kuris padaro save juntamu ir suprantamu. Objektyviai demonstruoti, vizualiai ir audio būdu mums išreikšto, filmo matymo, girdėjimo ir judėjimo veikla, reiškiasi persismelkiančioje, pirminėje ir įkūnitoje kalboje, kuri, anot filosofės, teikia pamatą antrinei, mažiau diskretiškai, sistematiškai, mažiau „laukinei“ bendravimo prasmei. Kinas turi gebėjimą išreikšti buvimo gyvu būdus, jų visiškai nepakeisdamas. Būtent juos mes vadiname tiesiogine patirtimi. Kinas turi gebėjimą, pirmykštės kalbos šaknis padaryti matomomis ir girdimomis.

Kinas, kaip savo kalbos įrankį, naudoja įkūnytą egzistencijos apraišką. Jei tiksliau, tai būtų – matymas, klausa, fizinis ir mąstomas judesys. Taip pat, galime teigti, jog jis naudoja ir tam tikras tiesioginės patirties struktūras, kaip, pavyzdžiui, centravimas ir

²³ David Parkinson. *Kino istorija*. – V., 1995. – P. 186.

kūniškas egzistencijos išsidėstymas santykiuose su objektų ir „kitų“ pasauliu, kurios tampa pagrindu jo kalbos struktūroje. Apskritai, filmas turi gebėjimą ir, žinoma, pakankamai kompetencijos, ne tik laikyti prasmę savyje, bet ir išreikšti ją per unikalią ir sistematišką bendravimo formą.

Grįžtame prie seniau minėto teiginio, jog filmas yra patirties išraiška remiantis pačiu patyrimu. Tarkime, jog sėdime kino teatre ir žiūrime filmą. Šį filmą mes suvokiame kaip „protingą“, tai yra – nešantį tam tikrą prasmę. Mes esame įtraukti į pasaulį bei į vizualaus buvimo veiklą. Patirtis yra tiek pažįstama, kiek ji yra intensyvi, ryški. Vivian Sobchack teigia, jog tuomet, kai mes stebime išraiškingą kito patirties ekspersiją, mes, taip pat, išreiškiame savo suvoktą patirtį.

Gilles Deleuze'as ir Felix Guattari knygoje „Kas yra filosofija?“ rašo, jog mintį, kuri, beje, gali įgyti tris skirtingas formas – meno, mokslo ir filosofijos – mes galime charakterizuoti remdamiesi jos nuolatiniu susidūrimu su chaosu bei siekimu tam tikrą „planą“ pateikti virš chaoso. Anot autorių, filosofijos tikslas – išsaugoti begalybę, suteikiant jai pastovumo bei logiškumo. Mokslas, priešingai, išsižada begalybės tam, kad įgytų jam taip reikiamų užuominų. O meno pagrindinis siekis yra sukurti kažką baigtinio, kas gebėtų atkurti, gyvybei prikelti pačią begalybę. Apibūdinus šias tris minties formas, tampa įdomu, kuriai iš jų priklauso kinas? Savo knygos skyriuje „Kinas kaip menas. 1908 – 1930 m.“ Davidas Parkinsonas rašė: „1916 m. kino manifeste italas futurizmo pradininkas F. T. Marinetti pavadino kiną „nauju, gerokai gyvesniu ir kur kas daugiau aprėpiančiu menu nei kuris kitas, tačiau, - tęsė jis, - be kai kurių filmų apie keliones, medžioklę bei karus, kino kūrėjai menkai ką ir tepasakė, tik bruko mums didesnes ar menkesnes senamadškas dramas. Kinas – autonomiškas menas“²⁴. Kai kuriems režisieriams, kinas yra menas, todėl jie tampa savotiškais menininkais. Kai kuriems filosofams, kinas – transcendentinė ervė, kurioje filosofija gali ir, galbūt, turi atrasti savo vietą. Kai kuriems žiūrovams, kritikams, kinas – tiesiog mašinos priversti bėgti vaizdai, neturintys nei itin didelės prasmės, o tuo labiau – paslėptos minties. Tačiau, galbūt, kinas savyje talpina visas tris seniau minėtas minties formas. Jis atsirado ir veikia mokslo bei technikos dėka. Kartais, stulbindamas preciziškai nufilmuotais vaizdais, jis primena mums meno formą. Ir kartais, talpindamas savyje tam tikras istorijas, kurios yra kino juostoje užrakintas gyvenimas, kinas tampa filosofija. Bet jau tuo norėtusi tikėti.

²⁴ David Parkinson. *Kino istorija*. – V., 1995. – P. 34.

II. FILOSOFINĖ LAIKO REFLEKSIJA KINEMATOGRAFIJOJE

2.1 Henrio Bergsono trukmės teorija

Tarkime, priešais mūsų akis – bėgių platforma, besimaudanti saulės spinduliuose. Aplink ją vaikšto būrelis vyrų ir moterų. Iš vaizdo rėmų gelmės išnyra tiesiai link kameros artėjantis traukinys. Tai – Auguste ir Louis Lumiere'ų sukurtas filmas „L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat“²⁵ („Traukinio atvykimas į stotį“), kuris truko tik pusę minutės. Pirmą kartą parodžius šį filmą, teatre prasidėjo panika, žmonės pašoko iš savo vietų, stengėsi pasprukti.

Anot garsaus režisieriaus Andrey'aus Tarkovskio, būtent tą akimirką, kuomet buvo sukurtas šis filmas – gimė pats kinas, o kartu su juo ir nauja meno šaka. Būtent tada, pirmą kartą meno ir kultūros istorijoje, žmogus atrado priemonę kaip sugriebti ir, žinoma, pavaizduoti patį laiką, jo tėkmę, poveikį. Galėdamas sustabdyti, prasukti, pakartoti tam tikrą, kinematografinėje juostoje užfiksuotą laiką (įvykį, veiksmą, kaitą), žmogus tapo savotišku dievu, galinčiu valdyti tai, kas atrodo visiškai neapčiuopiama. Pasak režisieriaus, vieną kartą pamatytas ir įrašytas laikas, metalinėse dežutėse gali būti saugomas labai ilgą laiką, galbūt, net „amžinai“. Panašiai apie laiką, apgyvendintą kinematografinėje juostoje, mąsto ir lietuvių režisierius, Nacionalinės premijos laureatas Audrius Stonys. Jonos Dagio ir Nerijaus Mileriaus sudarytame DVD diske „Klasikinės ir šiuolaikinės filosofijos problemos“ kalbinamas režisierius teigia: „Aš manau, kad su kino atsiradimu laikas tapo labiau apčiuopiamas. Atsirado galimybė „konservuoti“ laiką, atsukti jį vėl, vėl ir vėl, ir tas žaidimas su laiku sugriovė laiko tiesiąją, laiko vektorių. Yra režisierių, kurių visa kūryba remiasi žaidimu su laiku, tarkim, toks yra Jonas Mekas. Pagrindinis veikiantysis asmuo jo kine yra laikas. Įdomus toks faktas, kad jisai pradeda montuoti medžiagą tik praėjus trisdešimčiai metų. Tai, ką jisai filmuoja šiandien, pradės montuoti, žiūrėti, peržiūrėti po trisdešimties metų tam, kad ta realybė ir tos akimirkos įgautų visiškai kitokią skambesį, visiškai kitą vertę. Dar vieną dimensiją, kurios šiaip jau nėra“²⁶.

Tačiau, čia galima paklausti – koku gi formatu šis laikas yra įrašomas? Andrey'us Tarkovskis teigia: „Leiskime jį mums apibrėžti kaip faktinį. Faktas gali susidėti iš įvykio, judančio žmogaus arba iš bet kokio materialaus daikto, objekto; arba dar daugiau,

²⁵ Tai prancūzų trumpametražis, juodai baltas, nebylusis filmas, režisuotas ir išleistas brolių Lumiere. Šis filmas pirmą kartą buvo parodytas ne per pirmąjį brolių režisierių Prancūzijoje organizuojamą kino seansa 1895, gruodžio 28 dieną, tačiau tik 1896 metu sausio mėnesį.

²⁶ Jonas Dagys ir Nerijus Milerius. *Klasikinės ir šiuolaikinės filosofijos problemos (DVD)*. – V., 2008.

objektas gali būti vaizduojamas kaip visiškai nejudantis, nesikeičiantis tol, kol šis nejudrumas egzistuoja tikrojo laiko eigoje²⁷. Apskritai, galima teigti, jog pati didžiausia kino vertybė, jo privalumas, skiriantis jį nuo kitų, žymiai už jį senesnių menų, yra jo gebėjimas pasisavinti laiką, jį tarsi sutraukti į save kartu su visa materialia realybe, su kuria jis taip nenutraukiamai ir tvirtai susijęs.

Trumpai aptarus laiko koncepciją iš žymaus režisieriaus Andrey'as Tarkovskio perspektyvos, toliau į kinematografijos meną bus mėginama žvelgti filosofų akimis.

Pirmasis jų – Henris Bergsonas, kurio filosofinės sistemos pamatinė sąvoka, kaip jau minėjome seniau, yra laikas, arba tiksliau – trukmė. Būtent ją mąstytojas skyrė į dvi dalis. Šiame skyriuje ir bus bandoma aptarti bergsoniškojo laiko sąvoką bei jos sąsajas su kinematografiniu menu, vizualinių medijų filosofija: “Bergson mintis aktuali, apmąstant rašymo ir vaizdo technikas literatūroje, kinematografijos bei šiuolaikinės videografijos praktikose kaip reprezentacijos galimybes apskritai išreikšti tikrovę, konkrečią trukmę”²⁸.

Savo knygoje “Kūrybinė evoliucija” filosofas teigia, jog: “<...> tikrovė – ar tai būtų materija, ar dvasia – išliko prieš mus kaip amžinas tapsmas. Ji kuriasi arba yra, bet niekada nėra kažkas gatava. Tokia yra dvasios intuicija, kurią patiriame, kai pašaliname uždangą, skiriančią mus nuo mūsų sąmonės”²⁹. Tačiau, anot mąstytojo, būtent mūsų intelektas, kuris visuomet yra užsiėmęs veiksmo reikmėmis, apsiriboja momentinių, o tai yra statiškų, materijos tapsmo nuotraukų darymu. Būtent šioje vietoje ir susiduriame su didžiausia problema mąstant trukmę bei judėjimą.

Henrio Bergsono manymu, mūsų sąmonė, besitaikydama prie intelekto, pati tarsi apanka, gyvenime ima regėti tik tai, kas jau yra gatava, ir tik neaiškiai geba jausti, kaip visa tai kuriama. Taip mąstantis ir tikrovę regintis žmogus yra užstrigęs fragmentuose: „<...> jeigu svarstydami apie tikrovės prigimtį žiūrime į ją taip, kaip reikalavo mūsų praktinis interesas, daromės nepajėgūs matyti tikrąją evoliuciją, esminį tapsmą. Iš tapsmo mes pastebime tik būsenas, iš trukmės – tik akimirkas, o kai kalbame apie trukmę ir tapsmą, galvojame visai ką kitą”³⁰. Toks žmogus – pasiduodantis iliuzijai, jog apie judėjimą galime mąstyti remiantis kažkuo nejudančiu, apie nepastovumą remiantis pastovumu. Įdomu tai, jog būtent šios, neseniai minėtos ir Henrio Bergsono aprašytos, momentinės materijos tapsmo nuotraukos, kurias įgudusiai daro intelektas, labai primena kinematografinę juostą, o dar

²⁷ Andrey Tarkovski. *Sculpting in time*. – Austin., 1987. – P. 63.

²⁸ Gyvybinis polėkis: Bergsono interpretacijos. – V., 2008. – P. 179.

²⁹ Henri Bergson. *Kūrybinė evoliucija*. – V., 2004. – P. 297/

³⁰ Ten pat, P. 298.

tiksliau, atskirus kadrus, iš kurių, optinės apgaulės ir mūsų smegenų netobulumo pagalba, sukuriama vaizdo judėjimo iliuzija. Tačiau apie tai truputį vėliau.

Tam, kad galėtume toliau judėti aptariant bergsoniškąją laiko (trukmės) teoriją, pirmiausiai, turėtume atsigręžti į fizikus.

I. Newtonas teigė, jog abosolius, tikslus, matematinis laikas pats savaime ir iš savo prigimties teka tolygiai nesusijęs su niekuo išoriškai ir dar kitaip vadinamas trukme. Taip pat, kad absoliuti erdvė savo prigimtimi nesusijusi su niekuo išoriškai, lieka visada panaši ir nejudanti. Ši teorija vyravo maždaug iki XIX amžiaus vidurio. Laikas ir erdvė buvo traktuojami tarsi du gyvybės pradai, kurie egzistavo nepriklausomai nuo materijos ir, žinoma, vienas nuo kito. Vėliau, XX amžiuje, buvo pripažinta, kad realaus laiko begalinis dalumas yra negalimas. Tuo metu įsigali kita teorija – A. Einsteino „Specialioji reliatyvumo teorija“, kuri buvo aprašyta 1905 metais straipsnyje „Apie judančių kūnų elektrodinamiką“. Anot šios teorijos, jei atsižvelgsime į tai, jog šviesos greitis vakuume yra visuomet vienodas visomis kryptimis, nepriklausomas nuo šaltinio bei nuo stebėtojo judėjimo greičio, priešime išvada, kad kuo greičiau mūsų objektas juda, tuo lėčiau jam slenka laikas. Su visu tuo sutikus, šioje teorijoje aptinkamas labai įdomus faktas – laikas nėra vienodas visiems stebėtojamas. Tai šiek tiek sunku suvokti, tačiau kaip pavyzdį galime pateikti fiziko P. Langevino mintinį specialiosios reliatyvumo teorijos uždavinį, kuris buvo pavadintas „Dvynių paradoksas“.

Tarkime, jog vienas iš dvynių iškeliauja į kosminę kelionę raketa, kurios greitis yra artimas šviesos greičiui. Antrasis dvynys yra paliekamas žemėje. Išvada gauta šiame uždavinyje byloja, jog tas brolis, kuris išskrido raketa, sugrįš jaunesnis už tą, kuris liko žemėje. Čia, žinoma, galime savęs paklausti, kodėl laikas dviejų brolių atžvilgiu judėjo taip skirtingai? Kodėl vienas brolis seno lėčiau nei antrasis, nors, bent jau taip atrodo, abu broliai judėjo vienas kito atžvilgiu? Tačiau, anot tyrimo, žemė ir raketa nėra simetriškai susiję. Žemė, anot fiziko, visu kelionės laiku yra toje pačioje tam tikroje būsenoje, o raketa – net trijose: ji tolsta nuo žemės, taip pat, ji daro posūkį ir, žinoma, grįžta.

Nebūnant fizikais, tokias mąstymo vingrybes sunku apčiuopti, tačiau akivaizdu tai, jog net tokios teorijos, būdamos mokslinėmis, galėjo, o, turbūt, vienaip ar kitaip, ir įtakoję tam tikras filosofų idėjas laiko atžvilgiu (o galbūt, atvirkščiai): „Einsteino reliatyvumo teorija yra unikali erdvės ir laiko teorija, reikėtų sakyti erdvėlaivio teorija, kuri iš principo keičia erdvės ir laiko suvokimą pirmiausia fizikoje. Bet tai nėra absoliuti naujovė. Prie to, ką sukūrė Einsteinas, artėta gana ilgai. Viena vertus, Einsteino teorija išlaiko klasikinius niutoniškosios fizikos pagrindus, kita vertus, prie Einsteino teorijos buvo einama nuo Leibnizo ir viso reliacionizmo. Tad reliatyvumo teorijai įtakos darė kai kurios tokių autorių, kaip Leibnizas, Machas, Poincaré, idėjos. Todėl nors reliatyvumo teorija priskiriama vienam autoriui, bet ji,

kaip reliacionistinis erdvės ir laiko traktavimas, natūraliai klostėsi praktiškai nuo Leibnizo laikų. Popperis tokią konceptualią tąsą įžvelgia nuo elėjiečių ir Aristotelio³¹.

Šiek tiek apžvelgus laiko koncepciją iš istorinės mokslinės perspektyvos, grįžtama prie filosofijos bei Henrio Bergsono, būtent kurio teorijoje taip ryškiai matosi laiko ir erdvės atskyrimas: „Erdvė homogeniška, laikas heterogeniškas. <...> Todėl galime manyti, kad laikas suvokiamas kaip homogeniško mediumo forma yra juokingai netikras konceptas. <...> Homogeniškas laikas aptinkamas moksle, kur jis pajungiamas erdvei. Erdvės ir laiko skirties idėja buvo pagrįsta dar Descarteso filosofijoje: kūnas kaip tįsi substancija siejama su erdve (tįsumas erdvėje), o siela kaip mąstančioji substancija siejama su laiku (tas, kas juda, turi sielą ir juda laike)“³². Galima teigti, jog pagrindinis filosofo tikslas – atsikratyti bet kokio laiko suerdvinimo. Laiką galima traktuoti kaip visiškai nedalomą ir priklausančią intuicijos sferai. Erdvė, anot Henrio Bergsono, yra visiškai priešinga, ji – intelekto pasaulio dalis. Būtent intelektui, nors jį ir galime apibūdinti “protingu”, yra begalo sunku suvokti laiko kaitą, todėl jis imasi laiko suerdvinimo, o tuo pačiu, ir jo skaidymo. Toks suerdvintas laikas, žvelgiant iš bergsoniškosios perspektyvos, yra netikras.

Tačiau, kad ir kaip visa tai gražiai skambėtų, sunku suvokti šį laiko suerdvinimą. Juk vienaip ar kitaip, apie laiką visuomet kalbame iš žmogaus perspektyvos, ar kalbėtume apie intelektą, pavaldų mokslui, ar apie bergsoniškąją intuiciją. O juk žmogus yra ir erdvinė ir laikinė būtybė, todėl, kaip galime kalbėti apie laiką, neakcentuodami erdvės ir atvirkščiai. “Laikas, pasak Bergsono, pirmiausia sietinas su vidinio gyvenimo trukme, su trukmės intuicija – svarbiausiu jo filosofijos principu. Todėl trukmės (duree) sąvoka yra vienas kertinių akmenų subjekto laiko sampratai pagrįsti. Trukmė yra laiko pagava sąmonėje. Be to, trukmė yra laiko esmė”, - rašoma knygoje “Gyvybinis polėkis: Bergsono filosofinės interpretacijos”³³.

Skaitant Henrio Bergsono “Kūrybinę evoliuciją” galima paklausti – ar žmogus, būdamas toks pavaldus intelektui, geba mąstyti pačią trukmę, kuri, anot filosofo, yra susijusi su intuicija?

Nesuklystama pasakius, jog tikroji intelekto paskirtis – vadovauti veiksmams. Atliekant tam tikrą veiksmą, dėmesys visuomet yra nukreipiamas į galutinį rezultatą ir taip, žinoma, dėmesio visiškai netenka priemonės, kuriomis mes siekiame šio tikslo. Kas tuomet

³¹ Jonas Dagys ir Nerijus Milerius. *Klasikinės ir šiuolaikinės filosofijos problemos (DVD)*. – V., 2008.

³² *Gyvybinis polėkis: Bergsono interpretacijos*. – V., 2008. – P. 112.

³³ Ten pat, P. 114.

nutinka? Anot filosofo, judesiai, kurie sudaro mūsų bet koki veiksmą, tarsi išsprūsta nuo mūsų sąmonės.

Tarkime, jog dabar turime įsivaizduoti rankos arba kojos pakėlimo veiksmą. Visiškai natūralu, jog mūsų intelektas suformuoja jau atlikto veiksmo vaizdą. Taip nutinka todėl, jog jis nesugeba įsivaizduoti visos mažų judesių, įsitempimų ir kitų judesių sekos. Jis iškart persoka prie tikslo, kuris yra jau gatavas, atliktas mūsų veiksmas. “Protas iškart eina prie tikslo, tai yra schematiškai ir supaprastintai mato jau tariamai atliktą veiksmą. Tada, jeigu joks priešingas vaizdinys nesustabdo pirmojo vaizdinio veiksmo, atitinkami veiksmai patys savaime ima užpildyti schemą, tarsi traukiami jos tarpų tuštumos. Taigi intelektas parodo mūsų veiklai tik siektinus tikslus, tai yra atvangos taškus. Ir nuo vieno pasiekto tikslo iki kito pasiekto tikslo, nuo atvangos iki atvangos mūsų veikla juda šuoliais, kurių metu mūsų sąmonė kiek įmanoma nusigręžia į šalį nuo atliekamo judesio, kad žiūrėtų tik iš anksto susidarytą atlikto judesio vaizdą”³⁴, - rašo Henris Bergsonas.

Anot autoriaus, tam tikrą kūno nekintamą nuotrauką mes vadiname forma. Ji apibrėžia tam tikrą statiškumą. Kuomet šis stebimas kūnas pakinta, esame linkę teigti, jog kūnas pakeitė formą. Tačiau tai nėra visiškai teisinga. Henris Bergsonas savo knygoje “Kūrybinė evoliucija” rašo, jog mūsų minėtas kūnas savo formą keičia kiekvieną akimirką. O jei norėtume išsireišti dar tiksliau, galime teigti, jog formos apskritai nėra, nes ji yra nejudrumas, o realybė juk yra nuolatinis judėjimas. Realus gali būti tik nuolatinis formos kismas. Tačiau ir čia intelektas sugeba įsitaisyti patogiai. Kuomet mūsų minėtos daikto formos nuolatos keičiasi, dažnai, šis kismas yra minimalus, menkai pastebimas, todėl mūsų intelektas yra linkęs visa tai vistiek priskirti vienam vidutiniam vaizdui. Iš to suprantame, jog mūsų intelektas savotiškai yra pasmerktas būti kamera apsikausčiusiu fotografu, nenustojančiu daryti momentinių nuotraukų, ardančių tikrojo laiko tėkmę bei judėjimo, tapsmo tolygumą. “”Kūrybinėje evoliucijoje” filosofas, apeliuodamas į dinamiško kinematografinio tikrovės fiksavimo metodo galimybes, sako, kad užuot priartėję prie vidinio daiktų kūrimosi, mes įsikuriame nuošaly tam, kad dirbtinai pavaizduotume jų tapsmą. Mes tarsi fiksuojame tekančios tikrovės akimirkų nuotraukas, ir kadangi jos būdingos tai tikrovei, mums pakanka jas sunarstyti išilgai kokio nors abstraktaus vienpusiško nematomo kūrimosi, glūdinčio pažinimo aparato esmėje, “idant būtų pamėgdžiota tai, kas būdinga pačiam kūrimuisi””³⁵, - rašo Antanas Andrijauskas.

³⁴ Henri Bergson. *Kūrybinė evoliucija*. – V., 2004. – P. 325.

³⁵ *Gyvybinis polėkis: Bergsono interpretacijos*. – V., 2008. – P. 36–37.

2.2 Bergsoniškoji kinematografinio laiko koncepcija

Kaip jau minėta praeitame skyriuje, Henris Bergsonas išskiria dviejų tipų trukmę. Pirmoji – realioji trukmė, kurią dar galime pavadinti “kūrybos” sąvoka. Antroji – tiesiog trukmė, kuri, anot filosofo, gali būti vadinama “kinematografinė kūryba”. Būtent antroji, tiesiog trukmė, labiausiai tinkama kalbant apie kinematografinį meną. Būtent pastarajai čia ir skiriame daugiau dėmesio.

Vaizdų jungimas kinematografinėje juostoje yra gera iliustracija Henri Bergson aprašytai kinematografinėi trukmei, kuri yra linijinio pažinimo simbolis. Turėdama jai suteiktą ilgio matą, kinematografinė trukmė gali būti skaidoma, o, tiksliau, turi būti skaidoma. Ji sudėta iš atskirtų momentų (momentinių nuotraukų), todėl galime teigti, jog ši trukmė neapeliuoja į visumą, o kalba tik apie dalis. Savo knygoje “Kūrybinė evoliucija” Henris Bergsonas pateikia puikų pavyzdį, iliustruojantį tokios trukmės ir šalia esančio judesio mechaniškumą. Anot filosofo, kinematografinės juostos pavyzdys tinka kalbant apie mūsų intelektą, bei žmogaus nesugebėjimą suvokti tikrosios trukmės, pastebėti tikrojo judesio. Taigi, grįžkime prie minėtojo pavyzdžio.

Tarkim, jog nusprendžiame atkurti žygiuojančio pulko vaizdą ir jį pateikti ekrane. Ano Henrio Bergsono, vienas iš būdų būtų toks – iškirpti kareivių figūreles, joms suteikti žmogišką judesį ir visa tai sukomponuoti ekrane. Tačiau, ar toks judesys atrodytų tikras? Žinoma, jog ne. Antrasis būdas – pasitelkiant tobulesnę techniką, būtent - kinematografą. Tam reikia padaryti daug žygiuojančio pulko momentinių nuotraukų, jas perkelti į ekraną ir paleisti jas keistis kaip įmanoma didesniu greičiu.

Kinematografo pagalba, nejudančio pulko nuotraukos, besikeičiančios tarpusavyje, sudaro judančių kareivių įvaizdį. Tai - optinė apgaulė, apie kurią rašėme pirmame įžanginiame skyriuje, kuomet minėjome, jog mūsų smegenys turi slenkstį, žemiau kurio vaizdai mums atrodo kaip tęstiniai. Būtent tai nutinka kinematografinėje juostoje, kuri yra 24 kadrai per sekundę. Tačiau, anot mąstytojo, neturėtume apsigauti manydami, jog iš paprastų nuotraukų visuomet galime sukurti judėjimą. Anot jo, tam reikia kažko, kame būtų šis judėjimas. Šiuo atveju, tai yra aparatas, kinematografas: “Tam, kad vaizdai atgytų, reikia, jog kur nors būtų judėjimas. Kaip tik todėl, kad vyniojasi kinematografinė juosta ir įvairios scenos fotografijos paeiliui pateikiamos kaip viena kitos tęsinys, kiekvienas scenos veikėjas įgyja judrumą: jis suveria visas viena po kitos einančias savo padėtis ant nematomo kinematografinės juostos judėjimo. Vadinasi, iš esmės procesą sudaro sugebėjimas išgauti iš visų judesių, būdingų visoms figūroms, beasmenį, abstraktų ir paprastą judėjimą, taip sakant, judėjimą apskritai, įdėti jį į aparatą ir atkurti kiekvieno atskiuro judėjimo individualumą

sujungiant šį anoniminių judėjimą su asmeninėmis padėtimis. Toks yra kinematografo menas”³⁶.

Aptarus kinematografo darbą, galbūt, galima teigti, jog mūsų pažinimas taip pat yra kinematografinės prigimties? Jei tikrovę žmogus suvokia kinematografiniu principu, tuomet, galbūt, kiną, kuris kuriamas tuo pačiu metodu, mes taip pat galime laikyti savotiška tikrove ar, bent jau, jos atvaizdu? Ir ar nenuitinka taip, kad kuomet atmetamas bet koks kino meniškumas bei jo sąsajos su realybe, žmogus, kurio veikimas, remiantis bergsoniškąja trukmės teorija, labai panašus į kinematografo, paverčiamas netobula mechanine mašina? Ar kinematografiniu principu mąstantis, šuoliuojantis nuo vienos momentinės nuotraukos prie kitos, žmogus nepraleidžia kažko, kas apsigyvena tarpuose tarp atskirų nuotraukų (žinoma, jei naiviai netikėsime, jog visada tarp dviejų nuotraukų įsiterpia trečioji)? Juk ne veltui Merleau-Ponty savo knygos „Sense and Non – Sense” ketvirtame skyriuje „Filmas ir Naujoji psichologija” teigia, jog idėja, vaizdinys, kurį mes turime susidarę apie save supantį pasaulį, visiškai apsiverstų, jei mes sugebėtume matyti intervalus, esančius tarp daiktų.

„<...> tarpinis judesys jums visada kels tokį pat nusivylimą, kokį jaučia vaikas, kuris glausdamas vieną prie kito ištiestus delnus stengiasi suspausti dūmus. Judėjimas išsprūs per tarpą, nes bet koks bandymas atkurti kitimą iš būsenų remiasi absurdišku teiginiu, kad judėjimas yra sudarytas iš nejudamybių”³⁷, - rašo Henris Bergsonas ketvirtame „Kūrybinės evoliucijos“ skyriuje.

Apskritai, Henrio Bergsono teigimu, taikant kinematografinį intelekto mechanizmą tikrovės analizei, paprasčiausiai grįžtama atgal prie Idėjų filosofijos. Anot filosofo: „<...> „Idėja“, iš tikrųjų turi tris reikšmes: 1) kokybė, 2) forma arba esmė, 3) vykstančio veiksmo tikslas arba ketinimas (dassein), tai yra iš esmės tariamai įvykusio veiksmo apmatai (dessin). Šie trys požiūriai yra būdvardžio, daiktavardžio ir veiksmažodžio požiūriai ir atitinka tris pagrindines kalbos kategorijas. <...> turėtume žodį „Idėja“ versti „nuotrauka“ arba veikiau „momentas“. Mat „Idėja“ yra nekintama nuotrauka, sauganti daiktų nepastovumą: tai kokybė, kuri yra tapsmo momentas, tai forma, kuri yra evoliucijos momentas, tai esmė, kuri yra vidurinė forma, virš kurios ir žemiau kurios išsidėsto kitos formos kaip jos atmainos, pagaliau tai ketinimas, vykstančio veiksmo įkvėpėjas <...>. paversti daiktus Idėjomis – vadinasi, išskaidyti tapsmą į pagrindinius jo momentus, iš kurių kiekvienas, kaip tariama, yra laisvas nuo laiko dėsnio ir tarsi nustatytas amžinybėje”³⁸.

³⁶ Henri Bergson. *Kūrybinė evoliucija*. – V., 2004. – P. 331.

³⁷ Ten pat, P. 334.

³⁸ Ten pat, P. 341.

Didžiausia intelekto daroma klaida, anot Henrio Bergsono yra ta, jog į tapsmą jis žvelgia per jo daromas momentines nuotraukas.

Detaliau analizuojant „Kūrybinėje evoliucijoje“ Henrio Bergsono aprašytą kinematografinį mechanizmą bei kinematografinę trukmę, gali pasirodyti, jog filosofas taip pat kritikuoja ir kinematografinį meną, kurio veikimo principas, akivaizdu, yra analogiškas minėtam mechanizmui. Tačiau, gal būt, ši mūsų prielaida yra klaidinga. Visa filosofo kritika, skirta kinui, remiasi kritika, išsakyta intelekto veikimo mechanizmui. Būtent šis mechanizmas, kinematografinis mechanizmas, yra pagrindinis priekaištas kinematografiniam menui.

Siekiant tikslumo, pamėginkime detalizuoti, kodėl kinas bei jo veikimo mechanizmas, yra analogiškas intelekto veikimo principui.

Visų pirma, nuo tos akimirkos, kuomet filmas yra sukuriamas, jam ir jame laikas nustoja atlikti kuriamąją funkciją. Šio teiginio iliustracijai galėtume pasitelkti minėtąjį Henrio Bergsono pavyzdį su dėlionė bei paveikslų tapymu: „<...> vaikas žaisdamas dėlioja paveikslėlį iš dėlionės kaladėlių, jis tuo greičiau tai padaro, kuo ilgiau lavinasi. Sudėliojimas netgi buvo momentinis, vaikas rado paveikslėlį gatavą, kai išėjęs iš parduotuvės atidarė dėžutę. Vadinasi, ši operacija nereikalauja tam tikro laiko, ir netgi teoriškai ji nereikalauja jokio laiko. Taip yra todėl, kad yra duotas jos rezultatas. Taip yra todėl, kad paveikslėlis jau yra sukurtas ir norint jį sudėlioti reikia tik atkuriamojo ir pertvarkomojo darbo, kuris gali vykti vis greičiau ir greičiau, netgi be galo greitai, netgi tapti momentinis. Bet dailininkui, kuris kuria paveikslą išgaudamas jį iš sielos gelmių, laikas nėra antraeilis. Tai ne tarpsnis, kurį galima ištęsti ar sutrumpinti nepakeičiant jo turinio. Jo darbo trukmė sudaro neatskiriamą jo darbo dalį. Ją sutrumpinti arba išplėsti reiktų kartu pakeisti ir psichologinę evoliuciją, kuri ją užpildo, ir kūrinį, kuris šios evoliucijos tikslas. Kūrybos laikas čia sudaro vieningą visumą su pačia kūryba“³⁹. Galime teigti, jog Henrio Bergsono minėtoji dėlionė yra filmo atitikmuo. Kaip ir dėliojant paveikslėlį, taip ir prasukant įvairiais greičiais filmą, nei viename nei kitame užfiksuotas, apgyvendintas vaizdas nepasikeis. Priešingai, nei tapant paveikslą.

Tačiau, šioje vietoje, kyla nedidelis neaiškumas. Ar tikrai galima teigti, jog žaidimai, prasukinėjant juostą įvairiais tempais, nepakeičia filmo vaizdo? Galima sutikti su tuo, jog vaizdas, kuris yra įrašytas kinematografinėje juostoje, tikrai nepasikeis. Bet kas nutinka su vaizdu, kurį bando užfiksuoti akys? Ar nepriklausomai nuo juostos sukimosi greičio, vaizdas prieš stebinčią akį išliks toks pats? Ar mūsų smegenys jį fiksuos taip pat? Su tuo sutikti sunku.

³⁹ Henri Bergson. *Kūrybinė evoliucija*. – V., 2004. – P. 367.

Taip pat, kyla klausimas, ar yra teisinga pavyzdžiu pateikti jau sukurtą filmą? Filme, kaip galutiniame produkte, žinoma, laikas yra determinuotas. Tačiau, čia pamiršamas kūrybinis procesas, vykstantis režisieriui kuriant filmą. Pastebėjus šias detales, gali pasirodyti, jog filmo, kaip kinematografinio meno, vieta atsiveria tarp dëlionės ir paveikslo. Kūrybiniame filmo procese, laikas užima tokią pat reikšmingą vietą, kaip ir minėtame paveikslo tapyme. Tačiau, kuomet filmas tampa galutiniu produktu, ir, žinoma, atsižvelgiant į jo priklausomybę nuo techninės pusės, turime, bent jau dalinai, sutikti su tuo, jog laikas nebeturi tiek kuriamosios potencijos. „Sakyčiau, pasaulis iškrenta iš siužetinio laiko, kuris bet kuriame filme veikia kaip savotiška ašis. Tai, be abejo, labai specifinis laikas. Jis gali būti kupiūruotas, gali būti suraizgytas įvairiais mazgais, čia gali būti „laiko kilpos“, kuriomis grįžtama į praeitį, gali būti daromos įvairios paralelės, laikas gali būti sutankinamas arba išretinamas. Tai yra tokios laiko modifikacijos, kurias tokio tipo technologija, kaip kinas, daro įmanomas“⁴⁰, - teigia Tomas Sodeika dvd diske „Klasikinės ir šiuolaikinės filosofijos problemos“.

Toliau, teigdamas jog kinematografinis mechanizmas, kaip ir intelektas, daro momentines judančios tikrovės nuotraukas, Henris Bergsonas prieina išvadą, jog judesys filme, kinematografinėje juostoje yra netikras. Jis - tik iliuzija, kuriama pasitelkus techniką. Vaizduose, iš kurių sudarytas filmas, negyvena joks judesys. Tik vëliau, kinematografo ar projektoriaus pagalba, judesys tarsi primetamas vaizdams. Tačiau vis tiek, kad ir sukuriamą judėjimo iliuziją, mes žinome, jog ši kinematografinė juosta, filmas, sudarytas iš atskirų kadrų, tarp kurių visuomet plyti tuštuma, juodas dryžys. Kadrai yra statiški, todėl jų judesys nėra tikras.

Knygoje „Gyvybinis polëkis: Bergsono filosofijos interpretacijos“, šalia pateiktos iliustracijos, vaizduojančios atskirais momentais padarytas žirgo judėjimo nuotraukas, pateikiamas toks pavyzdys: „Žirgo padëtys kaip einančių, sustabdytų, sustingusių nejudrumo padëčių skaičius brëžia nejudraus judėjimo piešinį, apie kurį kalba Bergsonas. Nuotraukos, fiksuojančios žirgo padëtį skirtingais laiko momentais, išrikiuodamos į vieną eilę fiksuotus sustabdyto laiko galutinius momentus, imituoja žirgo judėjimą kaip nekintamumo nuotraukų perėjimus. Akis, fiksuodama žirgo padëtį atskirais laiko momentais, leidžia įsivaizduoti jo šuoliavimo trajektorijas, kaip nenutrūkstamo judėjimo nuoseklumą, judėjimo pilnumo iliuziją, kurį iš tiesų kinematografinis metodas atima, trukmę dalindamas į savotiškas judėjimo monadas. Kiekviena monada duota kaip nedaloma visuma, atskirai viena kitą papildanti sudëtinë stereoskopinë judėjimo dalis. Kiekviena trukmës dalis yra tokia monada, kurių sanbûvis momentus išdësto kaip išsitenkančius erdvėje. Nuotrauka, vaizduojanti žirgo

⁴⁰ Jonas Dagys ir Nerijus Milerius. *Klasikinės ir šiuolaikinės filosofijos problemos (DVD)*. – V., 2008.

judėjimo fazes kaip perėjimus, fiksuoja skirtingas žirgo padėtis skirtingais laiko momentais, išreiškiamais kinematografinio metodo linijiškumo, vėduoklės principo⁴¹.

Jei apie kinematografinę juostą, filmą visuomet bus kalbama iš techninės perspektyvos, žinoma, Henrio Bergsono kinui išsakyti priekaištai laiko bei judesio atžvilgiu atrodys nepaneigiami ir visiškai pelnyti. Tačiau, kas nutinka su laiku ir judesiu, jei apie filmą bandoma kalbėti kaip apie nenutrūkstantį, vientisą procesą (čia, žinoma, turima omenyje, jei visą filmą bandoma peržiūrėti be jokių stabdymų, persukinėjimų, pagreitinimų, ir šiaip visokių trukdžių)? Kodėl judesį, kurį pateikia filmas, turėtume laikyti netikru, net jei jis išprovokuotas technikos įsikišimo?

„Judėjimas, perteiktas judėjimo pjūviais, turi linijos dalumą, gali būti matuoklio dalijamas, skaidomas į judėjimo fazes, kurie atskleidžia, kokie pakitimai įvyko vienoje fazėje, ir kokie judėjimo pakitimai klostosi kitoje. Kinematografijos principas išskaido judėjimą į dalis, fiksuoja perėjimus iš vienos padėčių į kitas, iš vienos būsenų į kitas, brėžia nejudamas judėjimo diagramas“⁴², - knygoje „Gyvybinis polėkis: Bergsono filosofijos interpretacijos“ rašo Jolita Januškevičiūtė. Fragmentavimas, kadru eiliškumas, jei į visa tai žvelgiame iš Henrio Bergsono perspektyvos, atima iš kinematografinės juostos, filmo laiko sklaidos, bei tikro judesio galimybę.

Kaip jau minėta seniau, sutinkama su tuo (nes tai yra faktas), jog filmas yra sudarytas iš nejudrių momentinių nuotraukų. Šioje vietoje galima prisiminti, jog, anot filosofo, esminis raktas į realybę yra tai, kad bet koks kismas vykstantis realybėje turėtų išlikti nepastebimas. Tai, atrodytų, yra visiškai priešinga aprašytai kinematografiniai juostai. Juk būtent jos esmė ir glūdi nuotraukose, fiksuojančiuose pasikeitimus. Ar tai būtų judesio, ar laiko. Tačiau, taip greitai priešišškai nusiteikdami kinematografinio meno atžvilgiu – klystame. Klystama nepastebint, jog Henrio Bergsono realybės atžvilgiu atmetamos nejudrumo padėtys, taip pat yra svetimos ir filmui. Momentinių nuotraukų nejudrumas filmą daro negalimu ir, atvirkščiai, būtent judėjimas tampa esminiu filmo egzistavimo garantu.

Trečioji abejonė, kuri, anot Henrio Bergsono, kalbant apie kinematografinį meną, kelia daugiausiai klausimų yra ta, jog filmas negeba pasisavinti, savyje apgyvendinti trukmės. Ką visa tai sakydamas omenyje turi filosofas? Galime teigti, jog mūsų jau minėtoji momentinė nuotrauka savyje tarsi sustingdo vykstančią, esančią dabartį. Ji yra tai, kas, atrodo, realybėje neturi analogo. Akivaizdu, jog mūsų minėtasis kinas, yra kuriamas remiantis šiomis momentinėmis, dabartį savyje įkalinusiomis, nuotraukomis. Tačiau, kino kūrimo procesas

⁴¹ *Gyvybinis polėkis: Bergsono interpretacijos*. – V., 2008. – P. 184.

⁴² Ten pat, P. 184-185.

baigiamas tik tuomet, kai šioms nejudančioms nuotraukoms vėl gražinamas judesys. Jei sunku patikėti, jog filmo esmė nėra statiškos momentinės nuotraukos, o greičiau, nuotraukos prikeltos judesiui, pavydžiu galime pasitelkti muzikos melodiją. Tarkime, jog klausomės Dmitri Shostakovich'aus antrosios simfonijos. Muzika nėra paprasta, lengvai plaukianti pro ausis. Garsai tarsi išbarstyti, keistai jungiami, išlaikant šiek tiek tokias savotiškas pauzes. Taip pat, vyrauja žaidimas garsu. Tačiau, kad ir kaip tai skambėtų sudėtingai, suprantame, jog tai - vientisa melodija, o ne tik viena prie kitos sustatytos nieko bendro tarpusavyje neturinčios natos. Turime sutikti, jog su filmu yra labai panašiai.

„Kūrybinės evoliucijos“ pirmame skyriuje „Apie gyvybės evoliuciją. Mechanizmas ir tikslingumas“ Henris Bergsonas teigia: „<...> mūsų trukmė – tai ne viena kitą keičiančios akimirkos: tada būtų tik dabartis, nebūtų nei praeities tāsos dabartyje, nei evoliucijos, nei konkrečios trukmės. Trukmė – tai nepaliaujama praeities, kuri graužia ateitį ir auga judėdama į priekį, raida“⁴³. „Bergsoniškoji trukmė svetima statiškam mokslinio pažinimo laikui ir išsiskiria ypatingu dinamiškumu, paslankumu, skatinančiu įvairių sąmonės būsenų, praeities, dabarties susipynimus ir naujų vidinio gyvenimo formų sklaidą“⁴⁴, - rašo Antanas Andrijauskas.

Šis bergsoniškas trukmės apibrėžimas puikiai tinka kalbant apie filmą. Dabartis, kuri, kaip jau minėjome, yra įkalinta momentinėje nuotraukoje (kadre), iš kurių yra kuriamas filmas. Kol jos statiškos, ši dabartis virsta savotiška praeitimi. Anot Henrio Bergsono, vakarykštis laikas, buvęs laikas, visuomet gyvuoja dabartiniame, šiandienos laike. Lygiai taip pat nutinka ir su filmo kadrais. Išvystas kadras, kaip minėjome pirmame skyriuje, yra išsaugomas akies tinklainės nuo 1/20 iki 1/5 sekundės po to, kai objektas dinga iš regėjimo lauko. Todėl, galima teigti, jog ir filmuose nėra absoliučios dabarties.

Savo knygoje „Kūrybinė evoliucija“ Henris Bergsonas kalbėdamas apie kinematografinę trukmę, kurią intelektas, ją prilygina kinematografiniam mechanizmui ir, apskritai, kinui. Būtent šis kinematografinio mechanizmo panašumas su intelektu, filosofo akimis, kiną tapo iš neigiamos pusės. Visi Henrio Bergsono išvardinti kino minusai, kaip, pavyzdžiui, filmo negebėjimas savyje apgyvendinti trukmės, jo momentinėmis nuotraukomis paremta sandara, taip pat, falsifikuoto judesio steigimas, savo pamatą išlaiko tik šio panašumo dėka. Bandant šį panašumą atmesti arba sušvelninti, kaip jau pastebėjome, kinematografinis menas tampa kur kas panašesnis į kitus menus, pavyzdžiui, į Henrio Bergsono taip mėgstamą

⁴³ Henri Bergson. *Kūrybinė evoliucija*. – V., 2004. – P. 18.

⁴⁴ *Gyvybinis polėkis: Bergsono interpretacijos*. – V., 2008. – P. 35.

muziką. Juk ne veltui Gilles Deleuze'as Henri Bergsoną yra pavadinęs „kinematografinio suvokimo teoretiku iki paties kinematografo“⁴⁵.

„Kinas yra vienintelė meno forma, kurioje autorius gali save regėti kaip besąlygiškos tikrovės kūrėją... Kine, žmogaus įgimtas veržlumas savęs link, randa vieną iš pilniausių ir tiesioginių realizacijos reiškinių. Filmą yra emocinė realybė, ir štai kaip ją supranta žiūrovai – kaip antrą realybę“, - savo knygoje „Įamžintas laikas“ rašo žymus rusų kino režisierius, scenaristas ir aktorius Andrey'us Tarkovskis [p – 176]. Gilles Deleuze'as savo knygos „Kinas“ pirmosios dalies įžangoje teigia, jog, anot jo, garsūs režisieriai galėtų būti lyginami ne tik su architektais, muzikantais, tapytojais, bet net su mąstytojais. Anot filosofo, jie mąsto judesio bei laiko vaizdiniais, atsisakydami filosofams būdingo mąstymo konceptais, ir taip, vien tik jiems būdingu būdu, kuria tam tikrą meno bei minties formą.

⁴⁵ Ten pat, P. 261.

III. FILOSOFINĖ VAIZDINIO REFLEKSIJA KINEMATOGRAFIJOJE

3.1. Bergsoniškoji vaizdo koncepcija Gilles Deleuze'o kino filosofijoje

Pirmame savo knygos „Kinas“ tome, pavadintame „Vaizdinys-judėjimas“, kaip jau minėjome įžangoje, Gilles Deleuze'as teigia, jog ši knyga nėra siekis sukurti bei aprašyti kino istoriją. Tai siekis ištirti tam tikrus kinematografinius konceptus, kurie jokiais būdais nėra techniniai, kaip, pavyzdžiui, įvairios kardų rūšys, skirtingi kameros judesiai, nėra kritiniai, taip pat, nėra ir lingvistiniai, atsižvelgiant į tai, jog labai dažnai kinas buvo laikomas universalia kalba. „Aš mėštau kino sritį kaip visumą dėl to, kad visas kinas yra sukonstruotas ant vaizdinio-judėjimo pagrindo. Nuo šiol kinas geba atskleisti ar sukurti maksimumą įvairių vaizdinių ir – kas ypač pabrėžtina – montažo pagalba komponuoti šiuos vaizdinius tarpusavyje. Egzistuoja vaizdiniai-percepcijos, vaizdiniai-veiksmi, vaizdiniai-afektai, taip pat daug kitų vaizdinių tipų. Ir kiekvienu atveju egzistuoja vidiniai ženklai, kurie charakterizuoja šiuos vaizdinius tiek jų genezės, tiek jų kompozicijos požiūriu. Tai nėra lingvistiniai ženklai, net tuo atveju, kai turimi galvoje garso ar net balso ženklai“⁴⁶, - 1983 metais, kalbinamas žurnalui „Cahier du cinema“, pasakojo Gilles Deleuze'as.

Kurdamas savo kino filosofijos koncepciją remdamasis vaizdiniu, laiku bei judesiu, filosofas neslepia, jog jo susidomėjimas kinematografu, arba, apskritai, kinematografiniu menu, remiasi bergsoniškąja vaizdinio samprata, kurią Henris Bergsonas išdėsto savo veikale „Materija ir atmintis“. Materija, anot filosofo, yra vaizdų suma: „Sakydami vaizdas, mes turime omenyje tam tikrą egzistenciją, kuri yra daugiau nei ta, kurią idealistai vadina reprezentacija, tačiau mažiau nei ta, kurią realistai vadina daiktu, - tai yra egzistencija, patalpinta pusiaukelyje tarp „daikto“ ir „reprezentacijos““⁴⁷. Vaizdas egzistuoja ne tik prote, tačiau ir anapus jo. Knygoje „Gyvybinis polėkis: Bergsono filosofijos interpretacijos“ rašoma: „<...> Bergsonas išlaisvina vaizdinį nuo sąmonės, vaizdinys, tvirtina jis, yra ne kažkieno vaizdinys, jis tiesiog yra. Atskirtas nuo matymo ir suvokimo, vaizdinys priklauso pačiai materijai, jis kuriasi daiktuose, o ne psichikoje ir įgalina matymą“⁴⁸.

Pavyzdžiui, žmogui, kuris niekuomet nesimokė filosofijos, pasakoma, jog tai, ką jis dabar regi priešais save, ar tai būtų namas, medis, ar tušinukas, egzistuoja tik jo prote arba,

⁴⁶Gilles Deleuze. Apie vaizdinį-judėjimą // *Baltos lankos*. 21/22. – V., 2006. – P. 77-78.

⁴⁷ Henri Bergson. *Matter and Memory*. – London, 1911. – P. VII.

⁴⁸ *Gyvybinis polėkis: Bergsono interpretacijos*. – V., 2008. – P. 266.

tiksčiau, jo protui. Savaime suprantama - žmogus nustebęs. Toks žmogus visuomet teigs, kad toks objektas egzistuoja nepriklausomai nuo sąmonės, kuri jį suvokia. Ne ką mažiau ši personažą nustebintume teigdami, jog objektas yra visiškai kitoks, nei tas, kuris yra suvokiamas. Šis objektas nėra tokios spalvos, kurią mes regime, nėra tokio tvirtumo, kurį mes jaučiame lieddami. Vaizdinio, kurį regi šis žmogus, kokybės (spalvos, tekstūra ir t.t.) egzistuoja vaizdinyje, savarankiškai nuo jo proto. Šios kokybės nėra proto būsenos. Anot Henrio Bergsono, filosofija žengė didžiulį žingsnį pirmyn nuo tos dienos, kuomet George'as Berkeley'is įrodė, prieštaraudamas „mechaniniams filosofams“, jog antrinės materijos kokybės turi, bent jau mažiausiai, tiek pat tikrovės, realybės kiek ir pirminės kokybės. Jo klaida glūdėjo tikėjime, jog yra būtina materiją patalpinti prote, ir paversti ją grynąja idėja.

Būtent čia kyla klausimas, kodėl Gilles Deleuze'as konstruodamas savo kino filosofiją, jos pamatu pasitelkia Henrio Bergsono knygoje „Materija ir atmintis“ išdėstytą vaizdinio koncepciją?

Anot filosofo, kinas yra vaizdų bei ženklų kompozicija, kuri yra ikižodinis, suprantamas turinys. Visa tai, ką esame linkę vadinti kinematografiniais conceptais, yra tam tikri vaizdų ir ženklų tipai, kurie visuomet susišaukia vieni su kitais. Kino, kaip tokio, vaizdas, kuris yra „automatinis“ ir pagrinde pristatomas kaip vaizdinys-judėjimas, specifiškai suskirstytas į skirtingus tipus. Tai būtų: percepcijos (suvokimo) vaizdinys, afekto vaizdinys bei veiksmo vaizdinys. Gilles Deleuze'o teigimu, jų vartojimas, žinoma, sąlygoja laiko vaizdavimą. Tačiau taip pat svarbu paminėti tai, jog laikas čia išlieka netiesioginės reprezentacijos objektu, tiek, kiek jis priklauso nuo montažo ir kyla iš vaizdinio-judėjimo.

Pasak Gilles Deleuze'o, nuo karo laikų, tiesioginis vaizdinys-laikas buvo suformuotas ir primestas kinui. Būtent tada, judesio bei laiko santykiuose įvyko apvertimas, kuris, kaip jau rašėme, nesvetimas ir filosofijoje: „<...> laikas nustoja būti susijęs su judesiu, o judesio anomalijos tampa priklausomos nuo laiko“⁴⁹. Vietoje netiesioginės laiko reprezentacijos, kuri kyla iš judesio, atsiranda tiesioginis vaizdinys-laikas, kuris reikalauja netikro, falsifikuoto judesio. Todėl visiškai nenuostabu, jog Gilles Deleuze'o knyga, dedikuota kinui, yra sudaryta iš dviejų tomų. Pirmasis tomas pavadintas „Vaizdinys-judėjimas“, o antrasis – „Vaizdinys-laikas“.

Vienoje daktaro laipsnio disertacijoje, apgintoje Amerikos universitete, autorius, analizuodamas Gilles Deleuze'o kino filosofiją, jo knygų įtaką kinematografijos studijoms, teigia jog: „Kartu viskas yra „vaizdinys“ judesyje, arba, kaip aš vadinu, „judantys vaizdiniai“. Man skaitant Deleuze, „judesys“ turėtų būti suprantamas kaip įtraukiantis ir kylantis iš

⁴⁹ Gilles Deleuze. Cinema 1. - London, 2005. – P. XI.

aktyvumo susirūpinusios, tikslingos ir selektyvios žmogaus sąmonės. Žmonės dažniausiai ir daugiausiai laiko supranta ir mąsto pasaulio judančius vaizdinius kaip „vaizdinius-judėjimus“⁵⁰. Prakalbus apie kismo, kaitos, judėjimo idėją, daktaro disertacijos autorius siūlo ir trečiąją tezė, vienijančią tiek Henri Bergsoną, tiek Gilles Deleuze'ą. Ji skambėtų taip – „laikas yra kaita“.

Čia svarbu priminti, kas buvo rašyta ankstesniame skyriuje. Henri Bergsono teigimu, tikrasis laikas (trukmė) nėra chronologinis, linijinis, dalomas. Kiekviename dabarties momente egzistuoja praeitis, dabartis ir ateitis: „Juk trukmė – tai ne viena kitą keičiančios akimirkos: tada būtų tik dabartis, nebūtų nei praeities tāsos dabartyje, nei evoliucijos, nei konkrečios trukmės. Trukmė – tai nepaliaujama praeities, kuri graužia ateitį ir auga judėdama į priekį, raida. Jei praeitis be perstojo auga, ji ir kaupiasi be paliovos“⁵¹. Šis pateiktas laiko, trukmės modelis šiek tiek primena Gilles Deleuze'o ir Felix'o Guattari sukurtą rizomos (rhizome) sąvoką, jos modelį.

„Rizoma kaip konceptuali sąvoka Deleuze'o ir Guattari kūryboje pasirodo 1976 m. knygoje *Rhizome*, tačiau jau 1980 m. antrojoje fundamentalaus veikalo *Capitalisme et schizoprenie (Kapitalizmas ir šizofrenija)* knygoje *Mille plateaux (Tūkstantis plokščiakalnių)* ji tarsi išnyra iš latentinio būvio kaip mėsinga ir visagrobianti struktūra“⁵², - rašoma knygoje „Postmodernizmo fenomeno interpretacijos“. Ši rizomos modelį galima laikyti postmodernaus mąstymo metafora, tokio mąstymo, kurio puikiausia iliustracija tampa pačio Gilles Deleuze'o tekstai, pasižymintys visiškai savita struktūra, rašymo stiliumi bei konceptais. Apskritai, rizomos modelį galima laikyti „prieštaringojo postmodernaus pasaulio, kuriame nėra centralizacijos, tvarkos ir simetrijos vaizdiniu“⁵³. Nors rizoma pateikiama kaip naujojo mąstymo modelis, grįžtant prie kinematografijos temos, ši sąvoka puikiai tinka kalbant ir apie Naujosios bangos, modernųjį kiną, kuriame suardomas linijinis siužetas, atliekami eksperimentais su laiku, vaizdai iškarpomi neatsižvelgiant į logišką jų seką. Apie tai kalba ir pats Gilles Deleuze'as savo knygos „Kinas“ antrame tome, kuomet pristato prancūzų režisieriaus, scenaristo bei kritiko Jean-Luc Godard kūrybą.

Pasak filosofo, nėra visiškai teisinga sakyti, jog kinematografinis vaizdas yra dabar (dabar esantis). Tai, kas yra dabartyje, yra tai, ką vaizdas reprezentuoja, bet ne pats vaizdas, kuris kine, kaip ir paveiksle, neturi būti supainiotas su tuo, ką jis reprezentuoja. Pats

⁵⁰ Ashton Dyrk. *Using Deleuze: the cinema books, film studies and effect*. 2006., - P. 64.

⁵¹ Henri Bergson. *Kūrybinė evoliucija*. – V., 2004. – P. 18-19.

⁵² *Postmodernizmo fenomeno interpretacijos*. – V., 2009. – P. 214.

⁵³ Ten pat, P. 214.

vaizdas yra sistema santykių, esančių tarp jo elementų, o tai reiškia, jis yra laiko santykių rinkinys, eilė, iš kurio teka kintanti dabartis.

Gilles Deleuze'as savo kino filosofijos knygose kalba apie vaizdinius, filmo vaizdinius, kurie, anot autoriaus, reprezentuoja konceptus, būtent kurių kūrimas yra visos filosofijos esmė. O tuo pačiu, žinoma, ir knygų apie kiną. Tačiau, svarbu paminėti ir tai, jog šie konceptai, apie kuriuos kalba autorius, nėra tradiciniai, kuriuos pažįstame kaip tam tikrų žinių išraišką, o kažkas atviresnio, ne taip griežtai apibrėžto. Šie konceptai tarsi bendradarbiauja su kino teorija, jie kuriasi, steigiasi.

Siekiant judėti toliau, prie seniau išsakyto teiginio jog „viskas yra vaizdinys“ analizės pridėkime dar tris žodžius: pasaulis, objektas ir subjektas. Anot mūsų jau minėtos daktaro laipsnio disertacijos autoriaus, tiek Henrio Bergsono filosofijoje, tiek Gilles Deleuze'o darbuose minimas „pasaulis“ nėra tam tikras objektas, kuris yra atskirtas nuo jį suvokiančiojo subjekto. Pasaulis yra viskas. Tuomet, teigdami jog „pasaulis yra viskas“, o „viskas yra vaizdinys“, gauname naują teiginį, jog „pasaulis yra vaizdinys“. „Su kinu, yra pasaulis, kuris tampa savo paties vaizdiniu, o ne vaizdinys, kuris tampa pasauliu“⁵⁴, - knygoje „Kinas 1“ rašo Gilles Deleuze'as.

Pritarus šiam teiginiui, tampa nenuostabu, kodėl Gilles Deleuze'as, pasitelkęs Henrio Bergsono teorijas, imasi kurti kino filosofiją, meno, kurio esmė ir yra vaizdiniai. Filmuose šie vaizdiniai veikia kaip konceptai, o tuo pačiu, kaip ir minties vaizdiniai. Čia mintis perteikiama ne kalba, o judesio ir trukmės pagalba. „Kinas visuomet pasakos tai, ką vaizdinio judėjimai ir laikai jį skatins pasakoti. Jei judėjimas skleisis pagal sensomotorinės schemos taisyklę, t. y. bus įvestas į kokią nors situaciją reaguojantis personažas, bus ir istorija“⁵⁵, - pokalbyje su Gilbert'u Cabasso ir Fabrice'u Revault d'Allonnes'u, žurnalui Cinema pasakojo Gilles Deleuze'as.

Filosofo teigimu, kinas, kaip ir filosofija, išgyveno tam tikrą revoliuciją, susijusią su laiko problema. Gilles Deleuze'as savo knygoje „Kinas“ rašo, jog žengiant nuo Graikų prie Kanto, kaip jau minėjome įžangoje, filosofijoje įvyko perversmas. Laikas nustoja būti pavaldus judesiui, taip pat, nustoja būti judesio matu. Jis ima rodytis dėl paties savęs ir ima kurti judesius. Toks laikas tampa suirusiu, dezorganizuotu. Laikas panaikina savo priklausomybę judesio atžvilgiu, o judesys tampa priklausomas nuo laiko. Analogiškas apvertimas pasikartoja ir kino sferoje: „Vaizdinys-judėjimas, kitaip vadinamas klasikiniu

⁵⁴ Gilles Deleuze. *Cinema 1*. London, 2005. – P. XI.

⁵⁵ Gilles Deleuze. Apie vaizdinį-laiką // *Baltos lankos*. 21/22. – V., 2006. – P. 92,

kinu, pokariniu laikotarpiu pasidavė tiesioginiam vaizdiniui laikui⁵⁶. Vaizdinio-laiko kino filmuose laikas nustoja būti kildinamas iš judesio ir pats suteikia galimybę kilti netikram judesiui, teigia Gilles Deleuzeas.

Klasikiniame (vaizdinio-judėjimo) kine veikėjai, personažai yra patalpinami į tam tikras pasakojimo vietas, kuriose jie reguliariai suvokia, atpažįsta tam tikrus daiktus, nuolatos reaguoja, įvykiuose, vykstančiuose aplink juos, veikia tiesiogiai. Vaizdinys-judėjimas yra erdvinio kino forma, kur laikas yra determinuotas ir matuojamas pagal judesį. Visiškai kitaip, anot filosofo, yra su Europos modernistų arba meniniu (vaizdinys-laikas) kinu. Šio tipo filmuose veikėjai save aptinka situacijose, kuriuose jie nesugeba tiesiogiai reaguoti ir veikti.

Gilles Deleuze'o knygoje „Kinas“ susiduria dvi visiškai skirtingos disciplinos – kinas ir filosofija. Tačiau būtent savo skirtingumo dėka, viena kitą papildydamos, prabildamos dialogu, šios disciplinos viena kitą praturtino. Anot filosofo, egzistuoja filosofijos kinas, minties kinas, kuris, būdamas kuriantis, bendradarbiaujantis, yra visiškai naujas kino istorijoje, tačiau visiškai gyvas filosofijos istorijoje.

⁵⁶ Gilles Deleuze. *Cinema 2.* – London, 2005. – P. XI.

3.2. Gilles Deleuze'o vaizdinio-judėjimo koncepcija

Andrey'us Tarkovskis savo knygoje „Įamžintas laikas“, pradėdamas skyrių, skirtą aptarti filmo vaizdinio temai, cituoja vokiečių rašytoją, kritiką Thomas'ą Mann'ą: „<...> reikšmingas-fenomenas yra reikšmingas būtent todėl, kad jis viršija savo limitus, tarnauja kaip ekspresija ir kaip kažko, esančio dvasiškai platesnio, simbolis, kaip visas jausmų ir minčių pasaulis, įkūnytas jame su didesne ar mažesne palaima – tai yra reikšmingumo matmuo“⁵⁷. Pasak rusų režisieriaus, sunku įsivaizduoti, ar toks konceptas kaip „meninis vaizdinys“ kada nors galėtų būti aprašytas, suformuluotas konkrečiai, tiksliai teze. Vaizdinys Andrey'ui Tarkovskiui – besitęsiantis iki begalybės ir vedantis link absoliuto. Ir nors šis žodis „vaizdinys“ turi nemažai sinonimų, bei reikšmių, to, kuo jis iš tiesų yra, neįmanoma išreikšti žodžiais. Bežodė mintis savo vietą atranda menui pagimdžius vaizdinį. Vaizdinys yra nedalus ir nepagaunamas, priklausomas nuo mūsų sąmonės ir nuo realaus pasaulio, kurį jis siekia įkūnyti, rašo režisierius.

Anot Gilles Deleuze'o, mūsų individualūs vaizdiniai gali būti vaizdiniai-judėjimai. Grupės vaizdinių gali būti vaizdiniais-judėjimais. Net visas filmas, anot autoriaus, gali būti vaizdinys-judėjimas, jei, žinoma, jis sudarytas iš vaizdinių-judėjimų. Gilles Deleuze'as teigia, jog net pats pasaulis, kuriame mes gyvename, yra vaizdinys-judėjimas. Taip nutinka todėl, jog pasaulis yra suvokiamas remiantis sensomotoriniu schema⁵⁸. Šis pasaulis yra bendros prasmės, įpročių bei linijinio, chronologinio laiko pasaulis. Susijusi su trukme, atmintimi ir intencija, ši reguliuojanti schema iš judančių vaizdinių gamina vaizdinius-judėjimus.

Šioje vietoje svarbu šiek tiek atsigręžti atgal ir prisiminti, koku būdu atsirado vaizdinys-judėjimas.

Istorinė psichologijos krizė sutapo su momentu, kuomet nebebuvo galima laikytis iki tol vyravusios nuomonės, jog vaizdinys talpinamas sąmonėje, o judesys – erdvėje, teigia filosofas. Vaizdas, kaip psichinė realybė sąmonėje, ir judesys, kaip fizinė realybė išoriniame pasaulyje, nebegalėjo daugiau būti priešinami. Jei sąmonėje egzistuoti tik minėtieji vaizdai, tuomet jie, anot filosofo, būtų tiesiog kokybiniai ir be jokio išstetumo. O erdvėje egzistuojant tik judesiams, jie būtų tik kiekybiniai ir išstetiniai.

⁵⁷ Andrey Tarkovski. *Sculpting in Time*. – Austin., 1987. – P. 10.

⁵⁸ Sensomotorika tai – [lot. sensus – pojūtis + lot. motor – judintojas] tai procesų, apimančių pojūčius ir atsakomąjį judesį, visuma.

Tuomet kyla klausimas, kaip įmanoma nuo vienos tvarkos pereiti prie kitos? Kaip įmanoma paaiškinti, jog judesiai, staiga, ima kurti, pateikti vaizdinius (tai atsitinka suvokiant), o vaizdiniai – judesius (jei kalbama apie sąmoningus veiksmus)?

Šio dualumo, skilimo kulminacinis taškas buvo materializmo bei idealizmo konfrontacija. Idealizmas teigia jog realusis pasaulis (t.y. išorinis) negali būti atskiriamas nuo sąmonės, minties, suvokimo ir intelekto. Idealizmo visuomet siekia idealo - tobulo kažkieno vaizdinio, neatitinkančio esamos realybės. Materializmas, traktuojamas kaip idealizmo priešprieša, teigia, jog materija, gamta, būtis yra pirminiai dalykai, o sąmonė, dvasia bei idėja – antriniai. Anot jų, sąmonė yra materijos vystymosi rezultatas, jos savybė. Sąmonės turinys yra materialaus pasaulio atspindėjimas. Tačiau priešingai nei idealizmas, kuris tikrovę traktuoja kaip mąstymo bei dvasios vienovę, materializmas remiasi materialios tikrovės prielaida. Viena teorija siekė atkurti sąmonės tvarką, remiantis materialiais judesiais, o kita – atkurti visatos tvarką, remiantis gryniaisiais sąmonės vaizdiniais. Šioje vietoje tapo be galo svarbu panaikinti įsivyravusį vaizdo ir judesio, bei sąmonės ir daikto dualumą: „Du labai skirtingi autoriai, tuo pačiu metu, ėmėsi šios užduoties: Bergson ir Husserl. Kiekvienas turėjo savą karo šūkį: visos sąmonės yra kažkieno sąmonės (Husserl), arba dar stipriau, visos sąmonės yra kažkas (Bergson)“⁵⁹. Pasak Gilles Deleuze'o, nėra abejonių, jog daugybė faktorių, egzistuojančių už filosofijos ribų, gali paaiškinti, kodėl senoji pozicija tapo negalima. Tai buvo socialiniai bei moksliniai faktoriai, kurie į sąmoningą gyvenimą talpino vis daugiau judesio, o į materialųjį gyvenimą vis daugiau vaizdinių. Todėl, anot filosofo, kaip buvo galima nekreipti dėmesio į kiną, kuris ėmėsi vystytis būtent šią akimirką ir, žinoma, gebėjo pateikti tiesioginį vaizdinio-judėjimo pavyzdį?

Gilles Deleuze teigimu, Henris Bergsonas, kaip jau pastebėjome seniau, kiną laikė klaidingu sąjungininku ir prilygino jį intelektui. „<...> užsiėmęs visų pirma veiksmo reikmėmis, intelektas, kaip ir jautimai, apsiriboja tuo, jog retkarčiais daro momentines ir dėl to statiškas materijos tapsmo nuotraukas. Sąmonė, savo ruožtu taikydamosi prie intelekto, mato vidiniame gyvenime tik tai, kas gatava, ir tik neaiškiai jaučia, kaip jis kuriamas“⁶⁰, - ketvirtame „Kūrybinės evoliucijos“ skyriuje „Kinematografinis mąstymo mechanizmas ir mechaniztinė iliuzija“ rašo Henris Bergsonas. Husserlis, anot Gilles Deleuze'o, bent jau kiek jam žinoma, išvis negvildeno kino, kaip fenomeno, problemos. Tačiau vienas filosofas, o tiksliau, Merleu-Ponty, į savo fenomenologinių apmąstymų lauką bando integruoti

⁵⁹ Deleuze. *Cinema 1.* – London, 2005. – P. 58.

⁶⁰ Henri Bergson. *Kūrybinė evoliucija.* – V., 2004. – P. 297-298.

kinematografinio meno temą, o, tiksliau, tiesiog filmų pavyzdį. Tai aptarsime tolimesniame skyriuje.

Savo knygoje „Kinas“ Gilles Deleuze'as teigia, jog kinas, visiškai nebaudžiamas, gali mus priartinti prie daiktų, tačiau, lygiai taip pat, jis geba mus atitolinti, sukti aplink juos. Jis geba sulaikyti subjekto įsitvirtinimą, pasaulio horizontą. Kinas nėra toks pats kaip kiti menai, kurių tikslas sukurti kažką nerealaus. Per kiną egzistuoja pasaulis, kuris tampa savo paties vaizdiniu.

Nenukrypstant, grįžtama prie vaizdinio-judėjimo temos. Filmus, kuriuos Gilles Deleuze'as tapatina su vaizdiniu-judėjimu, jis vadina „vaizdinio-judėjimo kinu“, arba kitaip – klasikiniu kinu. Šiai kategorijai mąstytojas priskiria tokius režisierius kaip: D. W. Griffith, Sergei Eisenstein, Buster Keaton, Charlie Chaplin, Elia Kazan, Robert Wiene, John Ford, Alfred Hitchcock, John Huston, Howard Hawks, Akira Kurosawa ir Sam Peckinpah ir daugybę kitų. Tačiau, kalbant apie filmus, svarbu paminėti ir tai, jog anot filosofo, skirtis tarp minėtojo vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko ne visuomet išlieka ryški. Kartais ši skirtis tampa labai menkutė. Perėjimai nuo vieno minėtojo režimo prie kito gali įvykti net tame pačiame filme: „<...>vaizdinys-judėjimas leidžia kilti laiko vaizdiniui“⁶¹.

Gilles Deleuze'as teigia, jog vaizdinys-judėjimas bei vaizdinys-laikas nėra tas pats dalykas kaip vaizdinio-judėjimo bei vaizdinio-laiko filmai. Tiksliau tariant, yra taip, jog vaizdinio-judėjimo filmai eksponuoja vaizdinius-judėjimus bei yra reguliuojami remiantis vaizdinio-judėjimo charakteristika. Vaizdinio-laiko filmai, atvirkščiai, eksponuoja vaizdinius-laiką bei yra reguliuojami remiantis vaizdinio-laiko charakteristika. Pagrindinis skirtumas tarp vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko filmų atrandamas kalbant apie jų išreiškiamą laiko formą. Kuomet Gilles Deleuze'as kalba apie vaizdinį-laiką, omenyje jis turi „tiesioginio laiko vaizdinį“. Tačiau problema slypi tame, jog net tipiškiausias vaizdinio-judesio filmas vis tiek eksponuoja vaizdinį-laiką. Anot seniau minėtosios daktaro disertacijos autoriaus, vaizdinys-judėjimas taip pat yra ir vaizdinys-laikas, bet netiesioginio laiko vaizdinys.

Remdamasis Henriu Bergsonu, Gilles Deleuze'as išskiria tris pirminius vaizdinius-judėjimus, sub-formas. Tai būtų: vaizdiniai-percepcijos, vaizdiniai-afektai ir vaizdiniai-veiksmai. Kiekviename iš šių vaizdinių vyrauja skirtingi procesai. Vaizdinyje-percepcijoje – percepcinis procesas, vaizdinyje-veiksme – pasakojamasis (naratyvinis) procesas, o vaizdinyje-afekte – išraiškos procesas. „Ir kiekvienas iš mūsų, specialus vaizdinys arba galimas centras, yra ne kas kita, kaip trijų vaizdinių grupė, vaizdinio-percepcijos,

⁶¹ Gilles Deleuze. *Cinema 2.* – London, 2005. – P. 259 - 260.

vaizdinio-veiksmo ir vaizdinio-afekto jungtis⁶², - teigia Gilles Deleuze. Visi šie trys tipai, anot filosofo, aptinkami visuose klasikiniuose filmuose, kurie vyravo iki Antrojo Pasaulinio karo. Kaip jau minėjome praeitame skyriuje, klasikiniam kinui būdinga tai, jog veikėjai, personažai yra patalpinami į tam tikras pasakojimo vietas, situacijas, kuriose jie reguliariai suvokia, atpažįsta tam tikrus daiktus, nuolatos reaguoja, įvykiuose, vykstančiuose aplink juos, veikia tiesiogiai.

Ką bendro tokio tipo kinas turi su Henrio Bergsono „Kūrybinėje evoliucijoje“ išdėstyta kinematografinio laiko teorija?

Kalbėdamas apie intelektą bei jo panašumą su kinematografinė trukme, filosofas teigia: „Aptarkime labai paprastą veiksmą, tokį kaip rankos pakėlimas. Kas būtų, jei iš anksto turėtume įsivaizduoti visus elementarius jį sudarančius susitraukimus ir įsitempimus arba net suvokti juos vieną po kito tuo metu, kai jie vyksta? Protas iškart eina prie tikslo, tai yra schemiškai ir supaprastintai mato jau tariamai atliktą veiksmą. Tada, jeigu joks priešingas vaizdinys nesustabdo pirmojo vaizdinio veiksmo, atitinkami veiksmai patys savaime ima užpildyti schemą, tarsi traukiami jos tarpų tuštumos. Taigi intelektas parodo mūsų veiklai tik siektinus tikslus, tai yra atvangos taškus. Ir nuo vieno pasiekto tikslo iki kito pasiekto tikslo, nuo atvangos iki atvangos mūsų veikla juda šuoliais, kurių metu mūsų sąmonė kiek įmanoma nusigręžia į šalį nuo atliekamo judesio, kad žiūrėtų tik į iš anksto susidarytą judesio vaizdą“⁶³. Autoriui šis intelekto veikimo principas primena kinematografo veikimo principą. Anot jo, mūsų pažinimo mechanizmas yra kinematografinės prigimties. Čia visuomet išlaikoma racionali seka, sudėta tarsi iš momentinių nuotraukų. Gilles Deleuze'o aprašytas klasikinis kinas, arba, kitaip, vaizdinio-judėjimo kinas yra tarsi iliustracija bergsoniškojo kinematografinio laiko.

Toliau, šioje vietoje bus bandoma trumpai aptarti kiekvieną iš neseniai minėtų trijų vaizdinio-judėjimo sub-formų.

Pirmasis vaizdinys – tai vaizdinys-percepcija. Gilles Deleuze'o teigimu, percepcija yra vaizdinys. Vaizdinys-percepcija atsiranda kaip viena iš intervalo/tarpo pusių. Tai yra, kaip organinė, gyvuojanti ląstelė, kuris egzistuoja sensomotorinėje intervalo pusėje, pirminėje percepcijoje. Ląstelės membrana auga tempdamasi per intervalą, absorbuodama visus vaizdinius, susijusius su pirmine percepcija. Anot filosofo, šis vaizdinys-percepcija yra vaizdinys, per kurį visi kiti vaizdiniai yra suvokiami. Šis vaizdinys yra vaizdinys-judėjimas,

⁶² Deleuze. *Cinema 1.* – London, 2005. – P. 68.

⁶³ Henri Bergson. *Kūrybinė evoliucija.* – V., 2004. – P. 325.

todėl, galima teigti, jis yra sukurtas ir pasmerktas tarnauti žmogiškosioms intencijoms, rūpesčiui ir sensomotorinei schemai.

Skaitant Gilles Deleuze'o knygoje „Kinas“ pateiktus pavyzdžius, ima atrodyti, jog visi vaizdiniai-percepcijos yra kadrai, reprezentuojantys vienokį ar kitokį požiūrį. Jie visuomet turi tam tikrą perspektyvą. Vaizdiniai-percepcijos filmuose gali būti arba objektyvūs, subjektyvūs arba – nei vieni, nei kiti. Tai būtų vaizdai, kurie pastebimai suvokiami kaip padaryti suvokiančios kameros (percepcijos percepcija). Tai – percepcija kitos percepcijos rėme, eilė elementų, kurie reaguoja su centru.: „Iš to požiūrio taško, kuris okupuoja mus šią minutę, mes pereiname iš absoliučios, objektyvios percepcijos, kuri yra neatskiriama nuo daikto, prie subjektyvios percepcijos <...>“⁶⁴. Pasak filosofo, filmuose, kaip ir tikrame gyvenime, pasaulyje, vaizdiniai negali būti tikrai subjektyvūs ar objektyvūs. Jie skendi tarpe arba turi ir subjektyvumo, ir objektyvumo bruožų. Joks kadras nėra visiškai subjektyvus ar objektyvus, nors gali prie to priartėti. Vaizdinys-percepcija, kiek jis susijęs su filmu, pasirodo kaip sąmoningas bandymas simuliuoti objektyvų požiūrį. Tačiau jis, jokiais būdais, neturėtų būti apibrėžiamas kaip esantis visiškai subjektyvus ar esantis požiūrio kadras. Gilles Deleuze'as tvirtina, jog vaizdinys-percepcija savo statusą atranda kaip laisvas netiesioginis subjektyvumas. Tai nutinka nuo tos akimirkos, kuomet jis imasi reflektuoti savo turinį, esantį kameros sąmonėje, kuri tapo autonomiška.

Dziga Vertov'as, Ukrainoje gimęs kino dokumentikos pionierius, kino kronikų režisierius, kurio kūryba padarė didžiulę įtaką „Cinema vérité“⁶⁵ stiliaus dokumentiniam kinui ir apskritai kino istorijai, yra pasakęs, jog žmogus, kurio akys, deja, mato labai mažai ir labai prastai, visuomet svajojo išvysti nematomą fenomeną. Tam žmogus sugalvojo mikroskopą. Vėliau – teleskopą. Žmogus sukūrė ir kino kamerą, tam, kad galėtų giliau įsiskverbti į matomą pasaulį, tirti ir įrašinėti vizualųjį fenomeną dabar, kurio ateityje, kameros dėka, niekas nepamirš.

Pasak Gilles Deleuze'o, percepcija yra pačiuose daiktuose, o ne suvokiančiajame. Kaip pavyzdį galima pateikti to paties, neseniai minėtojo režisieriaus Dziga Vertovo filmą „Žmogus su judančia kamera“ (1929). Šiame filme vaizdinio judesiai yra stabdomi, persukami, pertvarkomi, jais manipuluojama. Anot filosofo, visa tai daroma tarsi

⁶⁴ Deleuze. *Cinema 1*. – London, 2005. – P. 66.

⁶⁵ „Cinema verite“ yra dokumentinio kino kūrimo stilius, jungiant tarpusavyje natūralistines technikas su stilizuotais kino montavimo prietaisais. Šio stiliaus filmuose kamera tampa tarsi provokatore, siekiančia sugluminti subjektus. Todėl nenuostabu, jog dažnai šiuose „cinema verite“ filmuose dalyvą ir pats režisierius apsiginklavęs kamera. Su šiuo kinu vienaip ar kitaip susiję šie režisieriai: David Perlov, Dziga Vertov, Allan King, Barbara Kopple, Jean Rouch ir dar daug kitų.

kitos akies požiūriu, akies, kuri nepriklauso žmogui, akies, kuri yra daiktuose, kaip ir percepcija yra daiktuose.

Antrasis vaizdinių tipas, priskiriamas vaizdiniui-judėjimui, yra vaizdiniai-afektai. Tai, iš esmės, yra jausmai, kylantys iš erdvinių daiktų kontakto su pasauliu. Anot Ronaldo Bogue, tai, ką mes dažniausiai esame linkę vadinti percepcija, iš tiesų yra junginys išorinės percepcijos ir vidinių jausmų. Šis junginys yra sąlygojamas mūsų kūniškos egzistencijos. Tai yra pirminės percepcijos ir jausmų kombinacija, kuri mums padeda sukelti tinkamus veiksmus. Šie jausmai, apie kuriuos kalbame, yra grynai, pirminiai, todėl vaizdiniai-afektai yra intuityvūs pojūčiai (pavyzdžiui, įtampa, nerimas), kurie tik vėliau identifikuojami kaip skausmas, pyktis, meilė ir t.t. momentas, kuomet šie intuityvūs pojūčiai yra identifikuojami, jie tampa vaizdiniais-veiksmiais, tačiau apie juos bus kalbama vėliau.

Anot Gilles Deleuze'o, afektai, apie kuriuos mes šnekame, yra labiau jaučiami, nei suvokiami. Pavyzdžiui, turima "raudonos" idėja. Pirminė "raudonos" percepcija, prieš tai, kol ji yra suprata kaip žodis, atpažinta, priskirta spalvų kategorijai, ji yra vien tik intensyvumas, anoniminis jutimas. Tuomet, kai ši "raudona" atpažįstama kaip spalva, arba, tarkime, ji suprantama kaip pavojaus asociacija, regima kaip kraujo įvaizdis, šis intensyvumas, jausmas, jausminė kokybė nustoja būti vaizdiniu-afektu ir tampa vaizdiniu-veiksmu. Šioje vietoje prieinama išvada, jog afektas yra galimo veiksmo rūšis, veiksmo, pasirodančio idėjos, reakcijos, atpažinimo, identifikavimo forma. Tai atsakas, kylantis iš stimulo: "Vaizdinys-afektas jungia ir susieja percepciją su veiksmu, jis perkuria ryšį tarp dviejų judesių per ekspresijos judesį"⁶⁶. Tačiau, svarbu paminėti tai, jog pats vaizdinys-afektas nėra jungtis tarp percepcijos ir veiksmo.

Vaizdinys-afektas priklauso galimybių sričiai. Jis yra kokybė arba jėga. Kuomet ši potenciali energija išleidžiama, ji tampa jėga glūdinčia vaizdinyje-judėjime. Galima teigti, jog vaizdiniai-afektai yra virtualios vaizdo kokybės, patiriamos žmonių: „Afektas yra esybė, kuris yra jėga arba kokybė. Tai yra kažkas išreikšto: afektas neegzistuoja nepriklausomai nuo kažko, kas tai išreiškia <...>. Tai, kas išreiškia yra veidas arba veidinis atitikmuo, arba, kaip pamatysime vėliau, net teiginys“⁶⁷.

Trečiasis neaptartas vaizdinys, anot Gilles Deleuze'o, yra vaizdinys-veiksmas. Bogue teigimu, vaizdinio-judėjimo režime, reguliuojamame sensomotorinės schemas, percepcija ir veiksmas yra neatskiriami. Percepcija visuomet veda prie veiksmo ir, žinoma,

⁶⁶ Ronald Bogue. *Deleuze on cinema*. – N.Y., 2003. – P. 38.

⁶⁷ Deleuze. *Cinema 1*. – London, 2005. – P. 99.

apima patį veiksmą. Šis veiksmas yra galutinis tikslas ir motorinis aspektas sensomotorinėje schemoje.

Afektai, kuriuos aptarėme seniau, ir impulsai yra naudojami percepcijos ir veiksmo. Jie yra „daiktai“, kurie sujungiami kartu ir išreiškiami per veiksmą. Pasak Gilles Deleuze'o, svarbu suprasti tai, jog „veiksmas“ apie kurį čia kalbame, nėra vien fizinis veiksmas ar paprasčiausias atsakas. Taip pat, vaizdinys-veiksmas nėra tas pats, kas veiksmo filmai, nors, žinoma, šie filmai išreiškia vaizdinius-veiksmus.

Savo knygos „Kinas“ pirmame tome Gilles Deleuze'as aptaria dviejų rūšių veiksmo vaizdinius – didžiuosius ir mažuosius veiksmo vaizdinius. Anot filosofo, pirmajai rūšiai priklauso filmai, kurių siužeto seka tolydi, aiškiai pristatoma situacija, kurią lydi tam tikras atsakomasis veiksmas (šis apibūdinimas tinka klasikiniam kinui). Vėliau, kilus veiksmui, susidaro nauja situacija, kuri yra tarsi rezultatas. Čia veiksmas geba modeliuoti situaciją. Jei visa tai užrašytume schema, ji skambėtų taip: situacija – veiksmas – situacija. Tai – mūsų kasdienio gyvenimo, bei sensomotorinės schemos pavyzdys. Mažuosius veiksmo vaizdinius Gilles Deleuze'as apibūdina kaip: „Yra kita forma, kuri, priešingai, juda nuo veiksmo prie situacijos, link naujo veiksmo <...>. Šį kartą yra veiksmas, kuris atskleidžia situaciją, situacijos fragmentą ar aspektą, kuris sukelia naują veiksmą. Veiksmas kyla akiai ir situacija atskleidžiama tamsoje, neaiškiai. Nuo veiksmo prie veiksmo, situacija palaipsniui paaikškėja <...>, ir galiausiai arba tampa aiški, arba pasilieka paslaptinę“⁶⁸. Ši mažoji vaizdinio-veiksmo forma juda nuo veiksmo, tam tikros elgesio formos link dalinai uždaros sistemos. Anot Gilles Deleuze'o, tai – apversta sensomotorinė schema. Tokia reprezentacija nustoja būti globale ir tampa lokale. Ji nėra struktūrinė, tačiau yra konstruojama aplink filmo įvykius.

Savo kino filosofijos knygoje Gilles Deleuze'as teigia, jog vaizdinys-judėjimas tarsi sudarytas iš dviejų dalių, dviejų pusių. Pirmoji pasireiškia santykiuose su objektais, kurių reliatyvią poziciją jis keičia, o antroji – santykiuose su visuma, kurios absoliučią kaitą išreiškia. Pozicijos, anot filosofo, egzistuoja erdvėje, o visuma visuomet kinta laike. Jei šį vaizdinį-judėjimą sulygintume su kadru, rėminimą galėtume vadinti kadro aspektu, nukreiptu į objektus, o montažą – aspektu, nukreiptu į visumą. Apskritai, Gilles Deleuze'as vystydamas savo kino filosofiją, nemažai dėmesio ir vietos savo knygoje skyrė montažui. Jo teigimu, montažas geba steigti visumą ir duoti mums laiko vaizdinį. Tačiau laikas šioje vietoje yra netiesioginė reprezentacija. Jis liejasi iš montažo, kuris sieja vienus vaizdinius-judėjimus su kitais. Pier Paolo Pasolinis, italų režisierius, poetas, rašytojas ir intelektualas teigia, jog

⁶⁸ Deleuze. *Cinema 1.* – London, 2005. – P. 164.

monatažas turi savybę kurti “dabarties praeitį”, geba transformuoti mūsų nestabilią ir neužtikrintą dabartį į aiškią, stabilią ir trokštamą praeitį.

3.3 Gilles Deleuze'o vaizdinio-laiko koncepcija

„Nėra visiškai teisinga sakyti, jog kinematografinis vaizdinys yra dabartyje. Tai, kas yra dabartyje, yra tai, ką vaizdinys „reprezentuoja“, bet ne pats vaizdinys kaip toks, kuris, kine kaip ir paveiksle, yra maišomas su tuo, ką jis reprezentuoja. Pats vaizdinys yra sistema santykių, esančių tarp elementų, tai yra, eilė laiko santykių, iš kurių teka kintanti dabartis. Šia prasme, manau, Tarkovskis, apibrėždamas kiną, remdamasis kadre esančiu laiko spaudimu, meta iššūkį skirtingumui, esančiam tarp montažo ir kadro. Kas yra specifiško vaizdinyje, <...>, tai gebėjimas padaryti suprantamais, padaryti matomais laiko santykius, kurie nebegali būti matomi objekte, kuris yra reprezentuojamas, taip pat, neleisti jiems būti paverstiems į dabartį“⁶⁹, - antrame knygos „Kinas“ tome rašo prancūzų filosofas Gilles Deleuze'as.

Vaizdinys-laikas, anot autoriaus, neturi visiškai nieko bendro su praities tarpais, žvilgsniais į praeitį (flashback'ais) ar atsiminimais (recollection). Atsiminimą galima laikyti ankstesne dabartimi, nors veikėjai, netekę savo atminties moderniajame kine, skęsta praeityje arba iš jos pasirodo tam, kad padarytų manomu tai, kas užmaskuota prisiminimuose. Žvilgsnis į praeitį, anot Gilles Deleuze'o, yra tik kelrodis ir, kuomet jis yra naudojamas didžiųjų autorių, režisierių, jis egzistuoja tik tam, kad atskleistų kur kas sudėtingesnes laikines struktūras (pavyzdžiui, užfiksuojant akimirką, kuomet laikas turėjo pradėti tekėti kita linkme). Šioje vietoje svarbu suprasti, jog tai, kas čia vadinama laikinėmis struktūromis arba tiesioginiu vaizdiniu-laiku, aiškiai reiškiasi už empirinio laiko eiliškumo: praetis – dabartis – ateitis. Visa tai yra koegzistencija skirtingų trukmių, skirtingų trukmės lygių, kur vienas įvykis gali priklausyti keliems lygiams, teigia filosofas.

Vienas Kanados akademikas, Donato Totaro, rašantis populiariam internetiniam žurnalui „Už ekrano“ (Offscreen)⁷⁰, savo straipsnyje „Gilles Deleuze bergsoniškasis filmo projektas“ teigia, jog lygiai taip pat, kaip Henris Bergsonas niekad nepateikė užbaigto trukmės apibrėžimo, taip ir Gilles Deleuze'as nepateikė vieno, tikslaus vaizdinio-laiko apibrėžimo, arba tiksliai nepaaiškino, ką jis turi galvoje sakydamas „tiesioginis laiko vaizdinys“. Skaidrusis-vaizdinys (crystal-image), kuris, anot Donato Totaro, yra vaizdinio-laiko kertinis akmuo, yra kadras, kuris sumaišo nufilmuotojo įvykio praeitį su žiūrėjimo dabartimi. Šis skaidrusis-vaizdinys yra nedali virtualaus vaizdinio ir dabartinio, tikrojo, veiksmo vienybė. Virtualusis vaizdinys yra subjektyvus, esantis praeityje, tačiau

⁶⁹ Gilles Deleuze. *Cinema 2*. – London, 2005. – P. XII.

⁷⁰ „Offscreen“ – tai internetinis žurnalas, kuris drauge su prancūzų žurnalu „Hors Champ“ yra prieinamas nuo 1997 metų. „Offscreen“ pasižymi plačiu filmų recenzijų, festivalių aprašų, bei akademinių straipsnių, susijusių su filosofija bei kinu, pasirinkimu. Jį galite rasti internete, adresu – www.offscreen.com

atsimenamas. Jis, kaip grynasis atsiminimas (recollection), egzistuoja už sąmonės ribų, laike. Jis visuomet egzistuoja kažkur laikinėje praeityje, tačiau laukia, kuomet bus iškvieštas dabartinio, tikrojo vaizdinio. O šis tikrasis, dabartinis vaizdinys yra objektyvus, esantis dabartyje ir suvokiamas. Skaidrusis-vaizdinys (crystal-image), anot akademiko, egzistuoja ties tikrojo ir virtualaus vaizdinio riba.

Antrame savo knygos „Kinas“ tome, penktame skyriuje, skirtame dabarties ir praeities steigties laike problematikai, Gilles Deleuze'as rašo: „Kristalas atskleidžia tiesioginį vaizdinį-laiką ir daugiau iš judesio nekeyla netiesioginis laiko vaizdinys. Jis neabstrahuoja laiko; jis daro geriau: jis apverčia pavaldumą santykyje su laiku. Kristalas yra kaip laiko *ration cognoscendi*, tuo tarpu laikas, atvirkščiai, yra *ratio essendi*. Tai, ką kristalas atskleidžia ar padaro matomu, yra paslėptasis laiko pagrindas, tai yra, jo diferencijavimasis į dvi sroves, <...>dabarties, kuri praeina, ir praeities, kuri išsaugoma“⁷¹. Laikas tuo pačiu metu priverčia dabartį praeiti ir savyje išsaugo praeitį. Skaidrusis-vaizdinys, anot filosofo, iliustruoja kaip tiesioginis laiko vaizdinys, arba tiesiog laikas, atsiranda, pasirodo filmuose. Ši tikroji laiko forma, apie kurią kalba Gilles Deleuze'as, yra simptomas Henrio Bergsono tikrojo laiko (trukmės) koncepto, kurį jau aptarėme seniau, analizuodami dviejų tipų laiką.

Gilles Deleuze'o teigimu, tinkamas atitikmuo vaizdiniui-laikui yra ne įprastinė ar grynoji atmintis, bet greičiau tam tikri atminties sutrikimai ir nepavykę atpažinimai. Europietiškas kinas savo ankstyvojoje stadijoje susidūrė su grupe fenomenų: amnezija, hipnozė, haliucinacijos, beprotybė, mirties vaizdinys ir, labiausiai, košmarai bei sapnai. Svarbus Sovietinio kino aspektas buvo jo įvairialypė sąjunga su futurizmu, konstruktyvizmu ir formalizmu. Vokiškasis ekspresionizmas buvo sąjungoje su psichiatrija bei psichoanalize, prancūziškoji mokykla – sąjungoje su surrealizmu. Visomis šiomis sąjungomis, Europa (europietiškojo kino gamintojai, režisieriai, kūrėjai), anot filosofo, siekė sulaužyti amerikietišką vaizdinio-veiksmo apribojimą, taip pat, jungiant vaizdinį, mintį bei kamerą vienoje automatinėje subjektyvumoje, kaip kontrastą per-objektyviai amerikiečių koncepcijai, įminti laiko paslaptį. Tikslas – amerikietiškojo vaizdinio-veiksmą pakeisti europietiškojo vaizdiniu-laiku.

Kaip vieną iš aspektų, geriausiai atskleidžiančių moderniojo kino (vaizdinio-laiko) skirtumą klasikinio kino (vaizdinio-judėjimo) atžvilgiu, Gilles Deleuze'as knygoje „Kinas“ pateikia montažo sąvoką. Būtent montažas, kuris yra svarbiausia priemonė, kuriant kinematografinį vaizdinį, yra tai, kas kiną išskiria iš kitų menų sferos. Teigiama, jog kino vizualinę plotmę sudaro ekrane matomi tam tikri kadrai bei intervalai, esantys tarp šių kadų,

⁷¹ Gilles Deleuze. *Cinema 2*. – London, 2005. – P. 95.

kurie yra nematomi. Šie intervalai gali egzistuoti tarp atskirtų vienos istorijos momentų, taip pat tarp skirtingų tame pačiame filme besiskleidžiančių istorijų. Dažnai manoma, jog filmo siužetą kuria tik matomi kadrai, tačiau ši nuomonė klaidinga. Labai dažnai, būtent šie minėti intervalai, kurie tarsi praplaukia nepastebti pro mūsų akis, yra vieni svarbiausių kuriant tam tikrą istoriją, idėją, intrigą. Kartais nutylėjimas pasako daugiau, nei ilga ir raiški kalba (čia, žinoma, turima omenyje „kalbėjimą“ vaizdiniais). Kino istorijoje aptinkama nemažai skirtingų montažo mokyklų, pasižyminčių vis kitokia technika bei stilistika, kaip, pavyzdžiui: organinis montažas (Griffith), dialektinis montažas (Eisenstein), siurrealistinis montažas (Bunuel), ekspresionistinis montažas (Lang, Murnau), kiekybinis montažas (Gance), suspensio montažas (Hitchcock), transcendentinis montažas (Bresson), intelektualinis montažas (Resnais), postmodernistinis montažas/koliažas (Tarantino). Skirtumai tarp šių montažo formų geriausiai atsiskleidžia atsižvelgiant į tai, į kokius sluoksnius režisieriaus skaidomas kūrinys, taip pat, kaip pereinama nuo vieno kadro prie kito, kokia šių kadrų seka bei kaip išreiškiamas laikas, jo tėkmė kine.

Tačiau kodėl būtent montažas geriausiai atskleidžia moderniojo kino specifiką bei ypatingą jo santykį su laiku?

Gilles Deleuze'o, kaip ir Andrey'aus Tarkovskio, teigimu, laiko jėga visuomet išeina už bet kokio kadro ribų, o būtent laike gyvena ir veikia montažas, kuris: „veikia už netiesioginės laiko reprezentacijos“⁷². Prasidėjus moderniajam kinui, anot filosofo, kino istorijoje įvyko ne kažkas geresnio, gražesnio, tačiau kažkas visiškai kitokio, nei iki šiol vyravusiame klasikiniame kine. Nutinka taip, jog iki tol vyravusi sensomotorinė schema nustoja būti galiojančia, vyraujančia, tačiau, tuo pačiu metu, ji nėra ir aplenkiamą. Ji suardoma, suskaldoma. „Percepcijos ir veiksmai nustoja būti jungiami kartu, o tarpai nėra nei koordinuoti, bei užpildyti. Kai kurie veikėjai, užklupti grynai optinių ir garso situacijų, aptinka save pasmerktais klajoti arba leisti į kelionę. Tai yra tikrieji pranašai, kurie daugiau nebeegzistuoja, išskyrus judesio tarpuose, ir kurie net negauna aukštesniųjų paguodos, kuri juos sujungtų su materija ar suteiktų sielos kontrolės. Jie geriau perleidžiami kažkam nepakeliamam, kas paprasčiausiai yra jų pati kasdienybė“⁷³, - rašo Gilles Deleuze'as. Būtent čia, anot filosofo, pasiekiamas apvertimas – judesys nėra paprasčiausiai neįprastas, nukrypęs, tačiau neįprastumas, nukrypimas tampa pagrįstas pats savaime ir nurodo laiką, kaip jo tiesioginę priežastį.

⁷² Gilles Deleuze. *Cinema 2*. – London, 2005. – P. 41.

⁷³ Ten pat, P. 39.

Laikas tampa dezorganizuotas, suiręs, netvarkingas. Nebėra laiko, priklausančio nuo judesio, tačiau atsiranda neįprastas judesys, kuris tampa priklausomu nuo laiko. Santykis „sensomotorinė situacija – netiesioginis laiko vaizdinys“ pakeičiama nelokalizuotu santykiu „grynoji optinė ir garsinė situacija – tiesioginis vaizdinys-laikas“. Vizualiniai ženklai (opsigns) ir garsiniai ženklai (sonsigns) tampa tiesiogine laiko prezentacija (pateikimu). Netikro vientisumo kadrai, anot Gilles Deleuze'o, patys tampa nelokalizuotu santykiu. Filmų veikėjai nustoja šokinėti nuo vieno kadro prie kito ir tampa šių kadro tarsi praryti.

Tiesioginis vaizdinys-laikas, filosofo teigimu, yra tarsi „fantomas, kuris visuomet neramino kiną“⁷⁴. Modernusis kinas buvo tai, kas suteikė šiam fantomui kūną. Šis vaizdinys yra virtualus, priešingai vaizdinio-judėjimo tikroviškumui. Tačiau, jei virtualumas yra priešingas faktiškumui, jis nėra priešingas realumui. Šis vaizdinys yra tai, kas suponuoja montažą, kuris, žinoma, yra visiškai kitoks nei kalbant apie netiesioginę reprezentaciją. Gilles Deleuze'o knygos „Kinas“ antrame tome rašo: „<...> montažas pakeitė savo prasmę, jis įgauna naują funkciją: vietoje to, jog būtų susijęs su vaizdiniais-judėjimais, iš kurių jis išgauna netiesioginio laiko vaizdinius, jis tampa susijęs su vaizdiniu-laiku ir iš jo išgauna laiko santykius, nuo kurių neįprastas judesys dabar priklauso“⁷⁵.

Moderniame kine, filosofo teigimu, dažnai buvo minima, jog montažas jau egzistuoja pačiame vaizdinyje arba, kad vaizdinio dalys jau turi mintyje montažą. Welles'o, Resnais, Godard'o kūryboje nustoja egzistuoti alternatyva, perskyrimas tarp montažo ir kadro. Kartais montažas įvyksta vaizdinio gelmėje, o kartais jis tampa plokščias. Daugiau nebekyla klausimas, kaip vaizdiniai yra jungiami, tačiau klausama – ką šie vaizdiniai atskleidžia, siekia parodyti? Šis montažo tapatumas su pačiu vaizdiniu atsiranda tik sąlygojamas tiesioginio vaizdinio-laiko.

Gilles Deleuze'as savo knygos „Kinas“ antrame tome, penktame skyriuje, nemažai rašo apie prancūzų režisierių Alain Resnais, kurio kūryba yra tarsi vizualizacija Gilles Deleuze'o laiko teorijos, o tiksliau – vaizdinio-laiko teorijos. Filosofas teigia, jog Resnais filmų kadrai yra tokie žymūs todėl, jog jie geba apibūdinti ar net konstruoti kontinuumus. Paties režisieriaus teigimu, jį visuomet domino ne filmų veikėjai, tačiau iš jų išgaunami jausmai, kurie tampa šių veikėjų šešėliais, kurie priklausomi nuo praeities, kurioje veikėjai yra patalpinami. Resnais sukurti veikėjai yra dabartyje, tačiau jų jausmai visuomet pajungti praeičiai. Šie jausmai tampa veikėjais. Būtent tokioje transformacijoje svarbią vietą užima garsinės kompozicijos, muzikinės išraiškos. Kiekviename savo filmo judesyje,

⁷⁴ Gilles Deleuze. *Cinema 2*. – London, 2005. – P. 39

⁷⁵ Ten pat, P. 40.

prancūzų režisierius keliauja anapus vaikėjų link jausmų, vėliau, anapus šių jausmų link minties, kurios veikėjai jie yra. Štai kodėl, anot Gilles Deleuze'o, Resnais visuomet teigė, jog tai, kas jį, kaip kūrėją domina, yra smegenų procesai, tai, kad vyksta cerebriniame mechanizme, siaubingi, chaotiški ar kūrybiniai mechanizmai.

Šis pasisakymas primena Henrio Bergsono tikrosios trukmės teoriją, kur laikas yra kažkas nuolatos vykstančio, kur dabartis yra visapusiškame santykiyje su praeitimi ir ateitimi. „Kūrybinėje evoliucijoje“, skyriuje „Intuityvistinė Henri Bergson filosofija, Antanas Andrijauskas rašo: „<...> pirmapradis gyvenimo, gyvybės polėkio ir jo pažinimo instrumento – intuicijos – idėjos Bergsono koncepcijoje virsta trukmės, kaip psichologinio subjektyvaus laiko, samprata. Ji neturi nieko bendro su statišku mokslinio pažinimo laiku ir išsiskiria ypatingu dinamiškumu, paslankumu, lemiančiu įvairių sąmonės būsenų, praeities ir dabarties susipynimą ir naujų vidinio gyvenimo formų sklaidą. <...> gyvybės polėkis ir trukmė čia traktuojami kaip daugybę užslėptų potencijų ir tūkstančius įvairiausių gyvenimo apraiškų bei tendencijų jungiantys kūrybiniai pradai“⁷⁶.

Vieną kaip iš svarbiausių Resnais idėjų, pasisakymų, Gilles Deleuze'as pateikia šį, kuris byloja, jog kine viskas turėtų vykti aplink vaizdinius, už vaizdinių ir, žinoma, pačiuose vaizdiniuose. Kuo ypatingas šis pasisakymas? Filosofo teigimu, visa tai įvyksta tuomet, kaip paprastas vaizdinys tampa vaizdiniu-laiku. Pasaulis tampa atmintimi, smegenimis, o pačios smegenys tampa sąmone, amžių kontinuumu. Pats ekranas tampa cerebraline membrana, kur įvyksta betarpiškas ir tiesioginis praeities ir dabarties susidūrimas, viduje ir išorėje, atstume, kurio neįmanoma determinuoti, kuris yra nepriklausomas nuo jokių pastovių taškų. Toks vaizdinio pirminė charakteristika nustoja būti judesys ir erdvė, o ja tampa topologija ir laikas, rašo Gilles Deleuze'as. Klasikiniame kine vyravusi chronologinė kadrų, veiksmų seka visiškai suardoma, kartu išlaisvindama ir patį laiką. Tam moderniojo kino kūrėjai pasitelkia iškarpytus, neracionalius iškarpytus, apie kuriuos rašo ir pats Gilles Deleuze'as, pristatinėdamas savąjį vaizdinio-laiko koncepciją bei jos skirtumą nuo vaizdinio-judėjimo koncepcijos.

Galime teigti, jog neproporcinga jungtis, esanti tarp kadrų, kurią prancūzų filosofas Gilles Deleuze'as vadina neracionaliais arba irracionaliais iškarpymais, praneša svarbią žinią apie klasikinio (vaizdinio-judėjimo) ir moderniojo (vaizdinio-laiko) kino skirtumus. Taip vadinamasis klasikinis kinas geba veikti tik per vaizdinių jungtį, kuriai pajungiami visi iškarpymai. Šie iškarpymai, dalinantys dvi vaizdinio serijas, yra racionalūs. Jie sudaro arba finalinį pirmosios serijos vaizdinį, arba pirmą antrosios serijos vaizdinį.

⁷⁶ Henri Bergson. *Kūrybinė evoliucija*. – V., 2004. – P. 414-416.

Racionalūs iškarpymai visuomet determinuoja proporcingus santykius tarp vaizdinio serijų ir tokiu būdu sudaro visą ritminę bei harmoninę klasikinio kino sistemą. Čia laikas visuomet yra netiesioginės reprezentacijos objektas.

Anot Gilles Deleuze'o, modernusis kinas gali būti apibūdinamas apvertus šią schemą. Tai padarius, vaizdiniai tampa nesujungti, o iškarpymai tampa svarbūs patys dėl savęs. Iškarpymas, pjūvis, esantis tarp dviejų vaizdinio serijų, jau nebeformuoja nė vienos iš dviejų serijų dalies. Jis tampa ekvivalentu irracionalaus iškarpymo, kuris determinuoja neproporcingus santykius tarp vaizdinių, rašo filosofas.

Kaip pranzūsų filosofas Gilles Deleuze'as siekė pakeisti vaizdinio-judėjimo sąvoką vaizdinio-laiko koncepcija, taip prancūzų režisierius Alain Resnais troško pakeisti klasikinį kiną moderniuju, filmuose apgyvendinant kaip įmanoma daugiau chaotiškumo, būdingo tikrovei. Knygoje "Kino istorija" Davidas Parkinsonas rašo: "Klasikinis filmas nepajėgia perteikti tikrojo dabarties gyvenimo ritmo, - rašė Alainas Resnais. – Visi jaučia, kad gyvenimas padrikas. Tai liudija ir dailė, ir literatūra, tad kodėl kinas, užuot laikęsis tradicinio pasakojimo, nepajėgtų atspindėti nūdienos tikrovės."⁷⁷. Pasak autoriaus, 1959 metais Resnais sukurtas filmas "Hirosima, mano meile" buvo vienas iš trejeto – kiti du Jean Luc Godard'o "Iki paskutinio atodusio" ir Francois Truffaut'o "400 smūgių", - parodžiusių, jog atsirado tam tikra audiovizualinė kalba, kuria galima kurti dramaturginę impresionizmą.

⁷⁷ David Parkinson. *Kino istorija*. – V., 1995. – P. 185.

3.4. Jean-Luc Godard'o filmo „Moteris yra moteris“⁷⁸ delioziškoji interpretacija

Jean-Luc Godard'ą galime laikyti moderniojo kino inovatoriumi, naujosios prancūzų kino bangos atstovu. Jo kūriniai – platūs, painūs. Vieni žmonės linkę pasiklysti jo kūrybos labirintuose, kiti jį laiko nesistemišku, padriku ir išbarstytu. Ar vaizdai, kurie sudaryti iš vienas kitam prieštaraujančių detalių, keistai trukinėjančių dialogų, nuolatos judinamos kameros, ryškių spalvų, absurdiškų konfliktų, gali būti laikomi tobulais? Anot pačio Jean-Luc Godard'o, joks vaizdas negali būti teisingas, jis yra tiesiog vaizdas. Būtent šią režisieriaus idėją performulavo ir pritaikė sau žymus prancūzų filosofas Gilles Deleuze'as. Anot filosofo, nėra teisingos minties, o tiesiog mintis. Susijungiant šioms idėjoms, tarsi sukuriamas kinematografinis-filosofinis paviršius. Būtent iš šios perspektyvos pabandytume pažvelgti į Jean-Luc Godard'o kūrybą, kaip pavyzdį pateikiant jo filmą „Moteris yra moteris“.

Kodėl būtent šis kūrėjas sužavėjo Gilles Deleuze'ą? Savo išskirtinumu, vaizdais, kinematografiniais sugebėjimais, technika, ar todėl, kad jo filmais kalba pačio Gilles Deleuze'o filosofija?

Anot Gilles Deleuze'o, Jean-Luc Godard'o darbai visuomet tarsi pakibę „tarp“ kažko: tarp teksto ir vaizdo, tarp kino ir televizijos, garso ir vizualumo, aistros ir politikos. Viskas maišosi, pinasi, keičiasi. Galime teigti, jog režisierius sunaikina iki tol kine vyravusį linijinį siužetą, kuomet veiksmas vyksta nuosekliai. Gal net nuspėjamai. Jo filmai – savotiškas chaosas. Filmų pagrindas išlaikomas, tačiau nuolatos drebinamas, ardomas ir vėl konstruojamas, lyg tam tikras įrenginys, mašina. Nesunku pastebėti, jog jau šioje vietoje, pripažinus Jean-Luc Godard'o filmų chaotiškumą, keistai išdėstytą siužetą, iškyla pirmasis ir, tikriausiai, svarbiausias aspektas, siejantis kūrėją su filosofu. Tai – rizoma, kuri yra simbolis postmodernaus pasaulio, neturinčio centralizacijos, tvarkos ir simetrijos. Ji – atvira, fragmentiška, daugialypė, horizontali ir reliatyvi. Anot Gilles Deleuze'o, rizoma yra ne monadiška, o nomadiška.

Prieš akis Jean-Luc Godard'o filmas „Moteris yra moteris“. Jau pati filmo pradžia gana netradicinė. Blykčioja ryškūs užrašai. Garsas tai atsiranda, tai dingsta. Vaikai, atsisakantys pasakų knygos ir ieškantys seksualesnės knygos. Vyras ir moteris, iš pažiūros nepažįstami koketuotojai, tačiau vėliau atrasti kaip vyras ir žmona. Moteris, rankose laikanti atvirutę ir trokštanti pavirsti dviem gyvūnais vienu metu. Kamera juda. Vaizdas filmuojamas

⁷⁸ Originalus Jean-Luc Godard filmo pavadinimas yra „Une femme est une femme“. Filmą pastatytas 1961 metais.

iš apačios, iš viršaus, tiesiai, šonu. Kabaretas. Daugybė žmonių, bet visi tarsi atskirai. Paprastame vaizde staiga atsirandantys kadrai, kurie tarsi paiimti iš miuziklo. Staigus ir netikėtas perėjimas nuo tarpusavio konfliktų prie keipimosi į žiūrovus (šis aspektas primena „Cinema verite“ stiliaus kinematografinius kūrinius). Vyras ir moteris, nuolatinis konfliktas. Žodžiais, kuriais veikėjai turėtų įžeisti vienas kitą, tampa knygų viršeliais su antraštėmis. Galvojama viena, kalbama kita. Dušo taisymas su plaktuku. Naktinis pasivaikščiojimas po kambarį su lempa. Tokiu, galima sakyti, netipiškų situacijų, detalių kupinas visas filmas. Nors siužetas išlieka suprantamas, žiūrovui pro akis prabėga gausybė detalių, kurios nėra tipinės, lauktos, spėjamos. Būtent tai filmą praplečia. Atsiranda netikėtumo jausmas. Viska lyg vyksta gerai, tačiau ne taip kaip turėtų. Filmas tarsi sudėtas iš dalelių, kurios, lyg ir siejasi viena su kita. Tačiau įsižiūrėję suprantame, jog filmo esmę suprastume įsijungę jį bet kurioje atkarpoje. Linija sutraukta.

Savo knygos „Kinas“ antrame tome Gilles Deleuze'as rašo, jog spalvos pačios gali išpildyti kategorijų funkciją. Jos ne tik veikia daiktus ir žmones, ir net parašytus žodžius, bet jos pačios savyje formuoja kategorijas. Anot Filosofo, Jean-Luc Godard'as yra puikus spalvintojas, tapytojas. Taip yra todėl, kad spalvos jam - kaip individualus stilius. Jose atsispindi pats vaizdas: „Godard'o formulė – „tai nėra kraujas, tai yra raudona“ – yra splvingumo formulė“⁷⁹. Filme „Moteris yra moteris“ tap pat neišvengta žaismo spalvomis. Pagrindinio veiksmo vietoje, poros bute dominuoja dvi spalvos – balta ir raudona. Balta spalva yra vyraujanti, jos apgaubtas visas butas. Tačiau baltoje perspektyvoje greit įsimaišo ryškios, raudonos detalės. Koridoriuje kaba raudona kepurė. Kambaryje stovi raudona lempa. Moteris geria raudona vyną. Kambaryje stovi didžiulė baltų gėlių puokštė, kurioje skleidžiasi ryški, raudona rožė. Visiškai taip pat, kaip gėlė, šviesioje kambario paletėje žiūrisi moteris, kuri dažniausiai rengiasi taip pat raudonai. Šios ryškios detalės tarsi suardo harmoniją, kurią skleidžia balta spalva. Tai tarsi maištas, siekis pažadinti, sukrėsti. Anot Gilles Deleuze'o, raudona spalva apskritai yra viena iš mėgstamiausių režisieriaus spalvų. Nenuostabu, juk maištautojas turi būti ryškus.

Šiame filme galima aptikti ir virsmo, tapsmo tematikos. „Tapsmas kitu yra prieštaringas rizomos vožtuvas, įgalinantis absoliutų meta-morfiškumą, nenubrėžiantis jokių ribų tarp ko nors, ir leidžiantis rizomai bet kada pabėgti“⁸⁰, - rašoma knygoje „Postmodernizmo fenomeno interpretacijos. Grįžkime prie filmo ir jo veikėjų. Tapimo kitu viziją pirmiausiai iliustruoja moteris, trokštanti tapti dviem gyvūnais vienu metu. Vėliau ,

⁷⁹ Deleuze. *Cinema 1*. – London, 2005. – P. 121.

⁸⁰ *Postmodernizmo fenomeno interpretacijos*. - V., 2009. – P. 223.

vykstant konfliktui tarp vyro ir žmonos. Moteriai ištarus žodžius, vyras juos ima kartoti. Jis ją mėgždžioja. Vyras bando elgtis kaip moteris. Jis tarsi perima jos vaidmenį. Moteriai uždraudus „beždžioniavimą“, po kiek laiko, ji pati imasi veidrodinių veiksmų. Taip pat, vyrai lyginami su katinais, meškomis. Iš tiesų, kartais kyla įspūdis, jog pagrindiniai filmo veikėjai – vyras ir žmona – nuolatos balansuoja tarp savo ir kito tapatybės: vienas kitą kartodami, medžiodami, keisdami nuomones, konfliktuodami.

Gilles Deleuze'as – mąstytojas, kuriam filosofija yra nuolatinis sąvokų kūrimas. Jis aukštino originalų mąstymą, ieškojo naujų, netikėtų požiūrio taškų, laužė linijas ir skleidė tinklą. Visa tai pripažįstant, tampa aišku, kodėl filosofas žavėjosi Jean-Luc Godard'o kūrybą. Mąstytojo filosofinės idėjos, gyvavusios kalboje, namus rado režisieriaus sukurtuose vaizdiniuose.

IV. FENOMENOLOGINĖ KINEMATOGRAFINIO MENO INTERPRETACIJA

4.1. Fenomenologija ir filmų patirtis. Filmas kaip naujoji kalba

Princeton'o universitete išleistos knygos „Akies kreipimasis“ autorė Vivian Sobchack teigia, jog jos darbo tikslas – apibūdinti ir paaiškinti kinematografinės prasmės bei regėjimo patirties, kaip įkūnytos ir reišmingos egzistencinės veiklos, šaknis ir padėtį. Prieš-reflektyvi patirtis, anot filosofės, nėra nei žodinė, nei raidinė, tačiau fenomenologijos tikslu vis tiek išlieka siekis apibūdinti, aprašyti patirtį. Labai dažnai kalba, ypatingai teorinė, stengiasi išstremti bei paneigti pačią patirtį, ją paversdama įmantriais žodžių junginiais, begalo nutolusiais nuo tikrovės. Tačiau, neįmanoma paneigti ir to, jog patirtis, nors ir būdama visiškai nesulyginama su kalba, yra jos pripildyta. Visa tai pripažįsta žmonės, esantys marginalijose, kurie, Vivian Sobchack teigimu, siekia naujos kalbos, kalbos, kuri gebėtų artikuliuoti patirties specifiškumą.

Šioje vietoje kyla klausimas - jei kalba, būdama viena reikšmingiausių komunikavimo formų, nesugeba tiesiogiai išreikšti patirties, tuomet, ar nenutinka taip, jog kinematografinis menas tampa tikroju patirties perteikėju? Gal, būtent filmas, kurio pamatą sudaro žmogaus akies fiksuoti, o vėliau, kameros akies perteikti, vaizdai, nustumdamas kalbą, užima jos vietą?

Pirmame savo knygos skyriuje Vivian Sobchack rašo: „Kas dar yra filmas, jei ne patirties išraiška patyrimu? <...> Filmas yra matymo aktas, kuris pats save padaro matomu, klausimo aktas, kuris padaro save girdimu, fizinio ir reflektivaus judesio aktas, kuris save padaro reflektiviai jaučiamu ir suprantamu“⁸¹. Objektiviai demonstruoto, vizualiai ir audio būdu mums išreikšto, filmo matymo, girdėjimo ir judėjimo veikla, reiškiasi persismelkiančioje, pirminėje ir įkūnytoje kalboje, kuri teikia pamatą antrinei, mažiau diskretiškai, sistematiškai, mažiau „laukinei“ bendravimo prasmei. Pasak autorės, kinas turi gebėjimą išreikšti buvimo gyvu būdus, jų visiškai nepakeisdamas. Būtent juos mes vadiname tiesiogine patirtimi. Kinas turi gebėjimą, pirmąsios kalbos šaknis padaryti matomomis ir girdimomis. Įkūnytos egzistencijos būdai, tokie kaip matymas, girdėjimas, judėjimas, tampa pagrindine kino kalbos esme, substancija. Priešingai nei kiti klasikiniai menai, kaip, pavyzdžiui, tapyba, kurie siekia judesį perteikti nejudrumu, kinas vaizduoja gyvenimą pačiu gyvenimu. Šiuo atveju, kinas tampa tarsi gyvenimu, išreiškiančiu gyvenimą. Tačiau, kad ir

⁸¹ Vivian Sobchack. *Address of the eye*. – New Jersey., 1992. – P. 3-4.

kaip tai patraukliai skambėtų, filosofės nuomone, ne visos klasikinio ir moderniojo kino teorijos tam pritaria. Filmą, kuris susideda tarsi iš trijų dalių – pačio filmo, kaip tokio, režisieriaus bei žiūrovo – geba ne tik kažką reikšti, turėti prasmę, tačiau ir ją kurti, pasitelkdamas unikalią ir sistematišką komunikavimo formą (tačiau, šioje vietoje svarbu akcentuoti tai, jog kalbame ne apie visiškai komercinį kiną, o apie žinomų režisierių darbus).

„Kuomet mes sėdime kino teatre ir suprantame filmą kaip protingą, prasmingą, mes (ir filmas priešais mus) esame įtraukti į pasaulį ir vizualinio buvimo veiklą. Patirtis yra tiek pažįstama, kiek ji yra intensyvi, ir ji pažymima tokiu būdu, kuriuo prasmė ir įprasminimo veikla yra tiesiogiai juntamos, jausmiškai prieinamos žiūrovui. Įkūnyta precepcijos ir ekspresijos veikla – prasmės buvimas ir jos išraiška – yra mums duota kaip kiekvienos buvimo dabartyje ir prasmės kūrimo patirties modalumas <...>“⁸², - kalbėdama apie įkūnytą ir įpasaulintą akį, rašo Vivian Sobchack. Tai, kas demonstruojama ekrane ir į ką mes žiūrime, kreipiasi į mus kaip išreikšta anonimo, esančio dabar, „kito“ percepcija. Ir tuomet, kai mes stebime šią išraiškingą „kito“ patirties projekciją, mes, taip pat, išreiškiame suvokiančią patirtį. Per mūsų regėjimo kreipimąsi (address) mes sugebame atsakyti kinematografinėi ekspresijai, esančiai prieš mus, filme. Šiam susišnekėjimui pasiekti, mes naudojame vizualinę kalbą, kuri taip pat yra taktilinė, kuri išlaiko ir vikriai sučiumpa perceptive ekspresiją, matymą, tiesioginę percepciją minėtojo anonimo, esančio dabar, jaučiančio ir jaučiamo „kito“.

Filmo patirtis, Vivian Sobchack teigimu, yra bendravimo sistema, paremta kūniškos percepcijos, kuri yra sąmonės ekspresijos įrankis. Ši patirtis ne tik reprezentuoja ir atspindi kino režisieriaus pirminę tiesioginę perceptive patirtį, bet, taip pat, pristato tiesioginę ir reflektivią perceptive patirtį ir filmą, kaip ekspresyvią patirtį. Pats filmas, pasak filosofės, peržengia filmo režisierių tam, kad įsteigtų ir lokalizuotų savo adresą, savo paties perceptive ir ekspresyvią buvimo ir tapimo patirtį. Tačiau, kaip jau minėjome, kalbant apie filmą, svarbu paminėti ir dalyvaujantį žiūrovą. Bet kokio filmo patirtis įtraukia suprantantį ir ekspresyvų, išraiškingą žiūrovą, kuris turi šį filmą interpretuoti bei pažymėti jį kaip patirtį.

Kalbant apie „filmo patirtį“ svarbu pastebėti, jog ši patirtis, Vivian Sobchack akimis, yra ne kas kita, kaip bendravimo sistema. Tačiau kuo ypatinga ši komunikavimo sistema, siekiant išreikšti patyrimą?

Ši „filmo patirtis“ arba, kitaip, komunikavimo sistema atveria ir viešai demaskuoja neapgyvendintą tiesioginės patirties, kaip ypatingo įkūnijimo, erdvę. Vėliau, šią erdvę padaro prieinama bei matoma daugiau nei vienai sąmonei. Susidaro įspūdis, jog būtent

⁸² Vivian Sobchack. *Address of the eye*. – New Jersey., 1992. – P. 8-9.

kinas sugeba tai, kas yra visiškai privatu, pateikti tokia kalba, kurios dėka subjektyvumas atveriamas platesnei masei. Tai kas buvo užrakinta viename žmoguje, tampa prieinama būriui žmonių. Pasak filosofės, kine ši tiesioginė patirtis, apie kurią kalbėjome, ir egzistencinis dalyvavimas priklauso tiek pačiam filmui, tiek jo žiūrovui. Svarbu paminėti tai, jog režisieriaus dalyvavimas šioje patirtyje yra netiesioginis.

Filmas yra ypatingas tuo, jog, Vivian Sobchack teigimu, jis tampa egzistencinės patirties matomybe. Kinas geba perteikti tai, kas yra nematoma, individualu. Taip pat, geba tai, kas iki šiol buvo intersubjektyvus tiesioginės patirties privatumas, įkūnyti į kažką matomą, viešą. Kiekvienas žmogus yra savotiškai pasmerktas gyventi pasaulyje, komunikuoti, plėtoti daugybę įvairiausių santykių, jis yra pasmerktas prasmei. Toks žmogus, būdamas įkūnyta būtybe, yra visuomet esantis pasaulyje, o šio buvimo viena iš svarbiausių išraiškų yra kalba. Tačiau, Vivian Sobchack teigimu, svarbiausia yra pirminė kalba, kuri kyla iš žmogaus buvimo pasaulyje ir yra tarsi egzistencinė sistema. Kiekvienu savo judesių, ženklų mes gebame komunikuoti, ir tik po kiek laiko, šis komunikavimas, šio tipo kalba keičiame kita, mums yprasta žodine kalba, kuri, kaip jau minėjome seniau, yra kur kas labiau nutolusi nuo tikrosios patirties bei sąlyčio su pasauliu. Žodžiai tarsi naikina, ištrina patirtį, ją paversdami raidžių junginiais, neturinčiais atitikmenų tikrovėje. Šia pirmine kalba, filosofės teigimu, galime drąsiai laikyti filmą. Judantys vaizdiniai, esantys filme, pirmiausiai save supranta ir išreiškia, ir tik vėliau – save artikuliuoja, siekdami paaiškinti tam tikras detales, veikėjus, situacijas, esančius filme.

Kinas yra privileijuota komunikavimo forma. Filmas mums, žiūrovams, yra duotas ir mūsų priimamas kaip percepcija, kuri yra apversta ir į mus nukreipta kaip ekspresija. Jis geba išreikšti ir reprezentuoti mums, dėl mūsų ir per mus tikruosius modelius ir struktūras buvimo kaip kalbos, buvimo kaip sistemos, per kurią mes, kiti ir pasaulis komunikuojame, keičiamės savo prasmėmis pasitelkiant pagalbon gestus. Todėl visiškai nenuostabu, kodėl fenomenologija, siekianti priartėti prie pačių daiktų, prie pačio tiesioginio patyrimo, savo teorinei konstrukcijai pasitelkia į pagalbą kinematografinį meną. Pačiai Vivian Sobchack filmas nėra tiesiog „peržiūrėtas daiktas“. Filosofei jis yra tam tikri matomi vaizdiniai, kuriuos mūsų rega geba matyti, pasisavinti bei prijungti sau pačiai. Sėdint kino teatre, mūsų regėjimas visuomet susitinka su filmo vaizdiniu, su kuriuo dalinamės pasauliu bei savo patirtimi.

4.2. Naujosios psichologijos ir kino santykis Merleau-Ponty fenomenologijoje

Gilles Deleuze'as savo knygoje apie kino filosofiją teigia, jog fenomenologinė perspektyva, kalbant apie kiną, nėra tinkama. Kyla klausimas – kodėl filosofo manymu fenomenologija, kuri mus kvietė grįžti atgal prie pačių daiktų, atgal į mūsų gyvenamą pasaulį, nėra tinkama, o gal tiksliau – nėra pajėgi – analizuoti kino fenomeno? Taip yra todėl, jog, anot Gilles Deleuze'o, fenomenologijai kinematografinio meno kuriamas vaizdas užimtų išvestinės, antrinės patirties vietą, lyginant su natūraliąja percepcija. Taip pat, pasak filosofo, skelbiant filmo filosofiją, intencionalumo sąvoka nėra pakankama.

Savo knygoje „Akies kreipimasis“ Vivian Sobchack rašo: „<...>egzistencinė fenomenologija suteikia privilegiją „natūraliai percepcijai“ nesutarimuose su kinematografinė prasme“⁸³. Anot filosofės, Gilles Deleuze'as kiną regi kaip galimą fenomenologijos problemą. Kinas mus gali priartinti prie tam tikrų daiktų, vėliau nuo jų nutolinti, taip pat – periodiškai prie jų grįžinėti. Visa tai susilpnina subjekto bei pasaulio horizonto įsitvirtinimą.

Šiame skyriuje, nepaisant neigiamo Gilles Deleuze'o pasisakymo fenomenologijos atžvilgiu, bus mėginama į kinematografinį meną pažvelgti iš fenomenologinės perspektyvos, analizei pasitelkę Merleau-Ponty knygos „Sąmoninga ir nesąmoninga“⁸⁴ ketvirtąjį skyrių, skirtą filmo bei naujosios psichologijos analizei.

Klasikinė psichologija teigia, jog mūsų vizualinis laukas yra tam tikra suma, ar net mozaika, visų jutimų, kurių kiekvienas yra griežtai priklausomas nuo lokalinio regos stimulo. Kaip priešpriešą šiai psichologijai, Merleau-Ponty pateikia Naująją psichologiją. Būtent ji, anot filosofo, atskleidžia, jog, visų pirma, tokia paralelė tarp jutimų ir nervinio fenomeno yra nepriimtina, net jei kalbėtume apie paprasčiausius ir tiesioginius jutimus. Mūsų rega yra toli gražu ne homogeniška. Pavyzdžiui, tam tikros akies dalys yra visiškai aklos mėlynai ar raudonai spalvai, tačiau, kuomet mes žiūrime į mėlyną ar raudoną paviršių, mes nesugebame matyti jokių to paviršiaus vietų, kurios būtų bespalvės. Kodėl taip nutinka? Anot filosofo, taip yra todėl, kad net pradedant nuo paprasto spalvų matymo, mūsų percepcija (suvokimas) nėra limituota registruojant tai, ką tinklainė nurodo. Būtent ji, mūsų percepcija, reorganizuoja tinklainės stimulus taip, kad atstatytų homogeniškumo lauką. Iš to tampa aišku, jog apie mūsų regos lauką mes turime kalbėti ne kaip apie mozaiką, bet kaip apie konfigūracijų sistemą. Merleau-Ponty teigimu, grupės labiau nei sugretinti elementai yra principinės ir pirminės mūsų percepcijoje. Pavydžiui, net dabartiniai žmonės yra linkę

⁸³ Vivian Sobchack. *Address of the eye*. – New Jersey., 1992. – P. 31.

⁸⁴ Merleau-Ponty knygos skyrius, kuriuo bus naudojamas šiame darbe, angli kalba buvo publikuotas internete. Žiūrėti: pubpages.unh.edu/~jds/Signs%20Ch4.htm

grupuoti žvaigždes į tuos pačius žvaigždynus, į kuriuos grupavo mūsų protėviai, nors yra visiškai įmanoma nupiešti dangaus žemėlapi ir kitu būdu. Taip pat, mums duotas raidžių serijas ab cd ef gh ij, mes būsime linkę jungti taip pat, nors, raidžių grupavimas bc de ir kiti taip pat yra įmanomi.

Filosofas pateikia ir kitą gerą pavyzdį. Prieš mūsų akis sergantis žmogus, kontempliuojantis ant jo kambario sienos kabantį plakatą. Kas nutiks plakatui, jei staiga figūra esanti jame taps fonu, o tai, ką dažniausiai laikome fonu – taps figūra? Jis visiškai pasikeis. „Idėja, kurią mes turime apie pasaulį būtų apversta, jei mes sugebėtume matyti intervalus, esančius tarp daiktų (pavyzdžiui, tarpą tarp medžių prospekte) kaip objektų ir, atvirkščiai, jei mes matytume daiktus – medžius – savaime kaip foną“⁸⁵, - rašo Merleau-Ponty savo knygos „Sąmoninga ir nesąmoninga“ ketvirtame skyriuje. Šį filosofo pavyzdį detaliau galime iliustruoti dar vienu pavyzdžiu, pasitelkus dëlionės įvaizdį. Prieš mūsų akis dëlionė, kurioje yra triušio ir medžiotojo įvaizdžiai. Dëlionėje mes nesugebame matyti triušio arba medžiotojo todėl, jog šių figūrų elementai yra suardyti ir sujungti į kitas formas. Tai, kas turėtų būti triušio ausis yra tik tuščias intervalas tarp dviejų medžių miške. Triušis ir medžiotojas, anot filosofo, tampa matomais per naują lauko perspektyvą, naują visumos organizavimą.

Analogišką pavyzdį galime pateikti ir kalbėdami apie garso fenomeną, tačiau čia daugiau bus apeliuojama į laikines formas, o ne į erdvines.

Melodiją galėtume apibūdinti kaip tam tikrą garsų figūrą, kuri nesimaišo su fono garsais, galinčiais ją akomponuoti (pavydžiui, koncerto metu išgirsta greitosios sirena). Taip pat, galime teigti, jog melodija nėra ir natų suma. Ir taip yra būtent todėl, jog kiekviena nata melodijoje yra laikoma vertinga tik atsižvelgiant į visumą. Štai kodėl, anot Merleau-Ponty, melodija pastebimai nepasikeičia sukeitus tam tikras natas, esančias tarpusavio sąryšyje. Tačiau, kita vertus, tik vienas pakeitimas šiuose minėtuose tarpusavio santykiuose – ir to pakaks modifikuoti visai melodijai.

Visų šių pavyzdžių esmė yra ta, jog ši visumos percepcija yra labiau natūrali ir labiau pirminė nei izoliuotų elementų percepcija. Tai puikiai atsiskleidžia žvelgiant į sąlygojamojo – reflekso eksperimentus, kuriuose, per pasikartojančias mėsos gabalėlio asociacijas su šviesa arba garsu, šunys yra mokomi atsakyti į dirgiklius seilių išsiskyrimu.

Filosofas teigimu, mes esame įpratę girdėti, jog turime penkias jusles. Taip pat, dažnai atrodo, jog visos jos nepalaiko tarpusavio ryšio. Juk visiškai natūralu, kad šviesa ir spalvos esančios prieš mūsų akis nepaveiks mūsų klausos ir lytėjimo. Nepaisant to, jau ilgą laiką žinoma, jog akli žmonės geba išreikšti (ženklinti) spalvas, kurių jie negali matyti, į

⁸⁵ Žiūrėti: pubpages.unh.edu/~jds/Signs%20Ch4.htm

pagalbą pasitelkdami girdimus garsus. Pavyzdžiui, aklas žmogus gali teigti, jog raudona spalva turi būti kažkas panašaus į trimito gaudesį. Ilgą laiką buvo manoma, jog tokie fenomenai yra pavieniai, tačiau, tiesa ta, jog jie yra visuotiniai, teigia Merleau-Ponty. „Žmonėms, apsvaigusiems nuo meskalino (stimuliuojančio narkotiko), garsai yra reguliariai akomponuojami šviesos taškų, kurių atspalvis, forma ir ryškumas varijuoja su tonine kokybe, intensyvumu ir muzikos aukštumu“⁸⁶, - rašo filosofas. Anot jo, net visiškai normalūs, jokių sutrikimų neturintys, subjektai, kalba apie karštas, kietas, šaltas spalvas, apie garsus, kurie yra aštrūs, aiškūs, šiurkštūs, sodrūs, apie skvarbius aromatus.

Iš viso to, galime teigti, jog Merleau-Ponty skelbiama percepcija nėra suma vizualinių, taktilinių bei audio duotybių suma. „Aš suvokiu absoliučiu būdu, visu savo buvimu, aš sučiumpu išskirtinę daiktų struktūrą, išskirtinį buvimo būdą, kuris kalba visomis mano joslėmis vienu metu“⁸⁷, - rašo filosofas .

Trumpai aptarę Merleau-Ponty aprašytą naujosios psichologijos skirtumą klasikinės atžvilgiu, galime žengti toliau ir paklausti – kodėl būtent psichologinė perspektyva yra pasitelkiama filosofo, siekiant pradėti kalbėti apie kiną?

Savo knygos „Sąmoninga ir nesąmoninga“ ketvirtame skyriuje „Filmas ir naujoji psichologija“ Merleau-Ponty pasitelkė į pagalbą geštaltpsichologijos teoriją, siekdamas kinematografinio-vaizdo patirtį apibūdinti kaip trilypę sąvokinę struktūrą: okuliarinis-laikinis geštalt; okuliarinis-laikinis ritmas; sąveikaujantis įsivaizduojamas-kitas. Anot autoriaus, percepcijos geštalt yra pagrindinis gyvenamo-pasaulio supratimo būdas, ir taip yra todėl, kad jis susideda iš laikinės dimensijos. Būtent laikinė dimansija yra ryškus taškas, kuris atskleidžia skirtumą tarp geštalt percepcijos ir analitinės percepcijos, kalbant apie kino suvokimą. Merleau-Ponty manė, jog analitinė percepcija yra atskirta nuo egzistencinio geštalt laikinumo.

“<...> filmas nėra visų vaizdų suma, bet laikinis geštalt”⁸⁸, - rašo filosofas. Būtent čia, anot Merleau-Ponty, galime prisiminti žymųjį Pudovkino eksperimentą, kuris aiškiai atskleidžia melodingą filmų vienybę. Vieną dieną, Pudovkin’as, kuris, beje, buvo žinomas Sovietinio kino režisierius, scenaristas ir aktorius, nufilmavo nebyliojo kino aktorių Mozhukhin’ą stambiu planu. Galime teigti, jog vyro veido ekspresija buvo visiškai rami. Šio veido kadras atsirasdavo antras, po to, kai režisierius parodydavo kitą kadre esantį vaizdą. Šis montažas susidėjo iš trijų dalių, trijų vaizdų: pirma – sriubos dubens, vėliau – jaunos moters,

⁸⁶ Žiūrėti: pubpages.unh.edu/~jds/Signs%20Ch4.htm

⁸⁷ Ten pat.

⁸⁸ Ten pat.

gulinčios karste, galiausiai – vaiko, žaidžiančio su meškučiu. Po kiekvieno iš šių vaizdų, režisierius parodydavo aktoriaus veidą. Kuris, kaip mes jau žinome, visuose trijuose kadruose buvo toks pats. Tačiau žiūrovai, žiūrėdami į moterį, Mozzhukhin'o veide matė liūdesį, žiūrėdami į vaiką – švytinčią šypseną. Juos stebino ekspresijos kaita, nors visus tris kartus buvo panaudotas tas pats kadras, su neutralia ekspresija.

Anot Merleu-Ponty, iš to galime suprasti, jog kadro prasmė priklauso nuo to, kas filme vyksta pirmiau jo. Ši scenų seka sukuria visiškai naują realybę, kuri nėra paprasčiausia dalių suma, kadų suma. Čia, anot filosofo, turime įtraukti trukmės faktorių, būtent kuris atskleidžia visas montažo gudrybes. Neveltui čia pateikiamas Pudovkin'o pavyzdys. Juk būtent šis režisierius buvo laikomas montažo subtilybiu ieškotoju. Anot jo, montažą galime laikyti kino meno pagrindu, pačia esme.

Jei toliau kalbėsime apie trukmę, anot Merleau-Ponty, svarbu paminėti dar vieną prancūzų rašytoją bei režisierių, filosofijos studentą, kurį apžavėjo kinas. Tai – Roger Leenhardt. Pagrindinė priežastis, kodėl Merleau-Pontį jį mini, yra ta, jog būtent šis režisierius sukūrė savotišką kinematografinio ritmo apibrėžimą, kuris – skamba taip: tam tikra kadų tvarka ir tam tikra šių kadų trukmė – visa tai paėmus drauge – jie sukuria trokštamą įspūdį maksimaliu efektyvumu. Anot Rodger Leenhardt, trumpa trukmė tinka kadre vaizduojant patenkintą šypseną, vidutinė trukmė – išreikšti abejingumui veide, o ilga trukmė – kančios, liūdesio ekspresijai. „Kuomet tu žiūri filmą, pamėgink atspėti momentą, kuomet kadras atidavė viską ir jam atėjo metas keistis, pasibaigti, arba būti pakeistam keičiant kampą, atstumą <...>“⁸⁹, - rašo Merleau-Ponty.

Gal dėl to, jog filmas susideda ne tik iš montažo (kadų selekcijos, jų tvarkos ir trukmės), bet ir iš karpymo (scenų ir eilės selekcijos, jų tvarkos ir trukmės), jis įgauna ypatingai sudėtingą formą, kurios viduje, kiekvieną akimirką vyksta daugybė veiksmų ir reakcijų. Anot filosofo, ekspresyvi montažo galia slypi gebėjime priversti mus jausti koegzistenciją, vienalaikiškumą gyvenimų tame pačiame pasaulyje. Pavydžiu galėtų būti aktoriai, kurie yra vienokie mums ir visiškai kitokie sau. Filmų vaizdas yra kažkas daugiau nei judesyje nufotografuota pjesė, o jo garso takelis nėra paprasčiausia fonografinė garso reprodukcija. Filmą, anot Merleau-Ponty, yra kur kas daugiau.

Iki šiol, vaizdą ir garsą, kaip filmo komponentus, aptarinėjome eiliškai, bet realybėje, anot Merleau-Ponty, kuomet mes juos sudedame, sukuriame naują visumą, kuri negali būti suvesta į savo komponentus. „Garsinis filmas nėra nebylus filmas pagražintas

⁸⁹ Žiūrėti: pubpages.unh.edu/~jds/Signs%20Ch4.htm

žodžiais ir garsais, kurių vienintelė funkcija yra užpildyti kinematografinę iliuziją⁹⁰, - rašo filosofas. Ryšys tarp vaizdo ir garso yra kur kas glaudesnis, nei mes galėtume pagalvoti. Geriausias pavyzdys, atskleidžiantis šį ryšį, yra dubliuoti filmai, kuriuose ploni žmonės yra priverčiami kalbėti storų žmonių balsais, jauni turi senų balsus ir atvirkščiai. Visa tai yra absurdas, jei sutiksime su tuo, ką minėjome anksčiau, jog balsas, profilis ir charakteris formuoja nematomą vienybę. Mūsų minima garso ir vaizdo vienybė, anot filosofo, pasirodo net tik veikėjų charakteryje, bet ir pačiame filme kaip visumoje: „Todėl ne atsitiktinai, veikėjai vieną akimirką kalba, kitą – tyli. Žodžių ir tylos kaitaliojimas yra sąmoningai panaudotas sukurti kuo labiau paveiklų vaizdą“⁹¹.

Detaliau atskleisti garso ir vaizdo santykiui filme, Merleau-Ponty pasitelkia prancūzų rašytojo Andre Malraux dialogų suskirstymą. Anot rašytojo, galimi trijų rūšių dialogai. Pirmasis yra aiškinamasis dialogas, kurio esmė dramatiško veiksmo aplinkybes paversti žinomomis. Būtent šio tipo dialogų, pasak Andre Malraux, tiek filmai, tiek novelės, privengia. Antroji dialogo rūšis – toninis dialogas, kuris suteikia kiekvienam veikėjui tam tikrą akcentą, ypatingai dominuojantį situacijose, kuriose veikėją sunku vizualizuoti. Tokiam veikėjui prakalbus, mes akimirksniu galime jį atpažinti. Trečiasis dialogo tipas, rašytojo teigimu, yra dramatinis (draminis) dialogas, kuris atskleidžia, pristato diskusiją ir veikėjų konfrontaciją. Būtent ši dialogo forma yra svarbiausia filme.

Tačiau ką filmas pažymi, ką jis reiškia? Merleau-Ponty rašo: „Kiekvieną kartą filmas pasakoja istoriją: tai yra, jis susieja tam tikrą skaičių įvykių, kurie įtraukia tam tikrus veikėjus, ir kuris galėtų, bent jau taip atrodo, būti papasakotas prozos forma, nes pradžioje viskas esti scenarijuje. Kalbinis filmas, užverstas dialogais, užbaigia šią iliuziją. Todėl judesio vaizdai (nuotraukos) yra dažnai suvokiami kaip vizualinės ir garsinės reprezentacijos, arčiausia įmanoma dramos reprodukcija, kurią literatūra galėtų atkurti tik žodžiais, o filmas yra laimingas galėdamas ją nufotografuoti“. Tai, kas lemia šį dviprasmiškumą yra faktas, jog filmai turi pagrindinį realumą: aktoriai turi būti natūralūs, filmavimo aikštelė taip pat turi būti kaip įmanoma realistiškesnė. <...> nors mažiausia stilizacija ir filmas tampa lėkštas“⁹². Tačiau, svarbu atkreipti dėmesį, jog tai nereiškia, kad filmų lemtis yra leisti mums pamatyti ir išgirsti tai, ką mes matytume ir girdėtume dalyvaudami analogiškame įvykyje.

Estetika su šia problema jau susidūrė kalbant apie noveles ir poeziją. Merleau-Ponty teigimu, novelė visuomet turi tam tikrą idėją, kuri gali būti apibendrinta keliais

⁹⁰ Ten pat.

⁹¹ Žiūrėti: pubpages.unh.edu/~jds/Signs%20Ch4.htm

⁹² Ten pat.

žodžiais. Filmo idėja gali būti išreiškiama keliomis scenarijaus eilutėmis. Poema, filosofo teigimu, visuomet nurodo, kreipiasi į daiktus ar idėjas. Tačiau, jokių būdu, negalime teigti, jog gryniosios novelės ar poezijos funkcija yra bandymas tam tikrus faktus padaryti suprantamais mums. Idėjos ir faktai, anot Merleau-Ponty, yra tik žalia, pirminė meno medžiaga. Novelės meniškumas glūdi pasirinkime, kas sakoma ir kas nutylima, apskritai, perspektyvu pasirinkime, pasakojimų tempe. Poezijos meno esmė nėra didaktinis daiktų apibūdinimas ar idėjų ekspozicija, bet kalbos mašinos kūrimas. Būtent ši kalbos mašina poezijos skaitytoją patalpina tam tikroje poetinėje būsenoje.

Filmai visuomet pateikia tam tikrą pasakojimą, istoriją bei idėją. Tačiau filmo funkcija, jokių būdu, nėra bandymas tam tikrus faktus ir idėjas padaryti mums žinomais. Merleau-Ponty teigia, jog Kanto pastaba, kad žiniose vaizduotė tarnauja supratimui, o tuo tarpu mene, supratimas tarnauja vaizduotei, yra labai gilus. Kitais žodžiais tariant, idėjos ir proziniai faktai yra tik tam, kad suteiktų kūrėjui galimybę atskleisti simbolius bei jais sekti. Filmo reišmė yra inkorporuota į jo ritmą. Pavyzdžiui, tam tikro gesto reišmė gali būti suprasta, perskaityta pačiame veiksmo bei geste.

Pasak Merleau-Ponty, filmas, kinematografinis kūrinys, nereiškia nieko kito, kaip tik patį save. Meno laimė slypi tame, jog jis sugeba parodyti kaip kažkas įgauna prasmę, ne atsižvelgiant į tai, kas jau kažkada buvo išreikšta, bet remiantis laikinomis struktūromis bei erdviniu elementų išsidėstymu. Filmas turi reišmę tokiu pat būdu, kaip ją turi daiktas, teigia filosofas. Nė vienas iš jų nekalba su izoliuotu supratimu bei abu apeliuoja į mūsų gebėjimą tyliai, be žodžių iššifruoti pasaulį, žmogų bei koegzistuoti drauge su jais. Tačiau kinematografinė drama yra kur kas geriau struktūruota nei tikro gyvenimo dramos. Ji vyksta pasaulyje, kuris yra kur kas tikslesnis, nei tikrasis pasaulis. Filmas nėra mintis, jis yra suvokiamas. Štai kodėl filmai, pateikiantys žmogų, gali būti tokie intriguojantys. Jie mums neduoda šio žmogaus minčių, kaip tai ilgą laiką darė novelės, tačiau pateikia jo elgseną. Jie geba tiesiogiai išreikšti erdvinį buvimo pasaulyje būdą, komunikavimą su kitais daiktais bei žmonėmis, kurį mes regime ženklų kalboje, atsirandančioje iš gestų bei žvilgsnių. Filmams, kaip ir Merleau-Ponty aprašytai naująjai psichologijai, svaigulys, meilė, sielvartas, pyktis, kaltė ir daugybė kitų emocijų tampa elgsenos modeliais, būdais.

Ši naujoji psichologija, anot Merleau-Ponty, su šiuolaikine filosofija dalinasi panašiais bruožais, kuomet kalbama apie sąmonę, įmestą į pasaulį, subjektą, žvelgiantį į kitus. Fenomenologinė ar egzistencinė filosofija yra nuostabos, kylančios iš savęs neatskyrimo nuo pasaulio, išraiška. Būtent filmai yra tinkamiausi atskleisti proto ir kūno, proto ir pasaulio sąjungai. Štai kodėl, filosofo teigimu, yra svarbu kalbėti apie filosofiją, įeinančią į santykį su kinematografija.

Kalbėdamas apie filmo galią apjungti protą su kūnu, Merleau-Ponty pateikia pavyzdžiu vieno prancūzų režisieriaus, kino kritiko Alexandre Astruc'o pasisakymą apie filmo „Štai atvyksta misteris Jordan'as“ siužetą, kuriame negyvas vyras, praradęs savo kūną, lieka gyvuoti pasaulyje. Jo siekis, susirasti kitą kūną ir jame apsigyventi. Sau vyras, net kitame kūne, išlieka toks pats koks buvo kadaise, tačiau kitiems – kitoks. Jis blaškosi tol, kol jo mylima moteris jį atpažįsta, nepaisant naujos išvaizdos. Čia tarsi atkuriamą harmoniją tarp „sau“ ir „kitiems“. Filosofo teigimu, šio filmo tikrasis režisierius turi pilną teisę susierzinti ir išsiųsti Alexandre Astruc'ą atgal prie filosofinių tyrinėjimų. Tačiau tiesa yra ta, jog abi pusės šiame ginče yra teisios, rašo Merleau-Ponty. Viena - dėl to, jog menas nėra nulemtas demonstruoti idėjas, o kita – dėl to, jog šiuolaikinė filosofija susideda ne iš konceptų jungimo draugėn, bet iš sąmonės ir pasaulio susijungimo apibūdinimo.

Mes negalime teigti, jog filmas išaugo iš filosofijos. Judantys vaizdiniai, kurie yra filmo esmė, visų pirma yra techninis išradimas, kuris filosofijai nieko nereiškia. Bet taip pat, mes neturime teisės teigti, jog filosofija išaugo iš kino, kurį ji perkelia į idėjų lygmenį. Jei filosofija yra harmonijoje su kinu, jei mintis ir techninės pastangos yra nukreiptos ta pačia linkme, taip yra todėl, kad filosofai ir kino režisieriai dalinasi tam tikru buvimo būdu, tam tikru matymo būdu, kuris priklauso visai kartai. Todėl čia, anot filosofo, puikiai tinka Goethes frazė, bylojanti, jog tai, kas egzistuoja viduje, egzistuoja ir išorėje.

IŠVADOS

1. Kinas – viena naujausių meno šakų, kurios atžvilgiu filosofija ilgą laiką buvo nusiteikusi priešišškai. Filosofų bei menininkų manymu, kinas, neturintis savitos, unikalios kalbos, negali pretenduoti į meno vietą, o režisierių teigimu, filosofai, imdamiesi aiškinti kiną, šiam menui begėdiškai primeta savo sukurtas teorijas, taip nakindami kinematografinio meno unikalumą. Prancūzų filosofas Gilles Deleuze'as, kiną traktuodamas kaip ženklų bei vaizdų kompoziciją, imasi kurti kino filosofiją, turinčią savitą, kinematografiniais konceptais paremtą, kalbą. Šios filosofijos pamatu tampa Henrio Bergsono trukmės, kinematografinio laiko bei vaizdo teorijos.
2. Viena iš pamatinių Henrio Bergsono filosofinės sistemos sąvokų yra trukmė, kurią filosofas skiria į du tipus: pirmasis – tai realioji trukmė, kuri gali būti traktuojama kaip kūryba, antrasis – tai tiesiog trukmė, kuri įvardijama kaip kinematografinis kūrybos principas. Anot Henrio Bergsono, tikrovė visuomet yra amžinas tapsmas, tačiau mūsų intelektas, kuris yra užsiėmęs momentinių, o tai yra statiskų, materijos tapsmo nuotraukų darymu, neleidžia mums pamatyti pačio kūrybos proceso. Intelektui pavaldus, mąstantis žmogus yra užstrigęs fragmentuose.
3. Bergsoniškosios kinematografinio laiko koncepcijos, kuri yra linijinio pažinimo simbolis, iliustracija tampa kinematografinė juosta bei vaizdų jungimas joje. Pritarus, jog Henrio Bergsono minėtasis kinematografinis mechanizmas yra kinematografinio meno veikimo analogas, filosofo išsakyta kritika intelektui nukreipiama į kino meną. Pagrindinė kritika kinui, Henrio Bergsono teigimu, skamba taip: nuo tos akimirkos, kuomet filmas sukuriamas, laikas jame nustoja atlikti kuriamąją funkciją; judesys, esantis kinematografinėje juostoje, sudarytoje iš nejudančių momentinių nuotraukų, yra netikras; filmas nesugeba savyje apgyvendinti trukmės. Bandant šią kritiką sušvelninti, pastebima, jog kino menas yra kur kas panašesnis į kitus menus, pavyzdžiui, į muziką.
4. Kurdamas savo kino filosofijos koncepciją, Gilles Deleuze'as neslepia, jog jo susidomėjimas kinematografu, arba, apskritai, kinematografiniu menu, remiasi bergsoniškąja vaizdinio samprata. Henrio Bergsono teigimu, materija yra vaizdinių suma, o sakant vaizdinys, turima tam tikra egzistencija. Pritarus teiginiui, jog pasaulis taip pat yra vaizdinys, nenuostabu, kodėl Gilles Deleuze'as imasi kurti filosofiją, kurios esmė tampa vaizdiniai, o tiksliau, vaizdinys-judėjimas ir vaizdinys-laikas.
5. Gilles Deleuze'as teigia, jog pasaulis, kuriame gyvename, yra sudarytas iš vaizdinių-judėjimų. Taip nutinka todėl, jog pasaulis visuomet yra suvokiamas

remiantis sensomotorine schema. Tai – linijinio, chronologinio laiko, įpročių pasaulis. Vaizdinio-judėjimo kinu Gilles Deleuze'as vadina klasikinį kiną, kuriame visuomet išlaikoma aiški siužetinė linija, veiksmų nuoseklumas. Tokio tipo kinas yra iliustracija bergsoniškosios kinematografinio laiko koncepcijos.

6. Vaizdinys-laikas, anot Gilles Deleuze'o, aiškiai reiškiasi už empirinio laiko eiliškumo: praeitis – dabartis – ateitis. Tai – koegzistencija skirtingų trukmių, skirtingų trukmės lygių. Vaizdinio-laiko kinas – tai modernusis, naujosios bangos kinas, kuriame laikas tampa dezorganizuotas, suiręs, netvarkingas. Nebėra laiko, priklausančio nuo judesio, tačiau atsiranda neįprastas judesys, kuris tampa priklausomu nuo laiko. Tokio tipo filmai, montažo bei neracionalių iškarpymų pagalba, praranda linijinį siužetą.
7. Gilles Deleuze'o teigimu, fenomenologinė perspektyva, kalbant apie kiną, yra netinkama. Anot filosofo, fenomenologijai kinematografinio meno kuriamas vaizdas visuomet užims išvestinės, antrinės patirties vietą, lyginant su natūraliąja percepcija. Tačiau, nepasant šio priekaišto, į kino meną žvelgiama iš fenomenologinės perspektyvos.
8. Pasak fenomenologės Vivian Sobchack, kinas turi unikalų gebėjimą pirmąs kalbos šaknis padaryti matomomis ir girdimomis. Įkūnytos egzistencijos būdai, tokie kaip matymas, girdėjimas, judėjimas, tampa pagrindine kino kalbos esme, substancija. Priešingai nei kiti klasikiniai menai, kurie siekia judesį perteikti nejudrumu, kinas geba vaizduoti gyvenimą pačiu gyvenimu.
9. Kito fenomenologo Merleau-Ponty nuomone, filmas nereiškia nieko kito, kaip tik pats save. Anot filosofo, šio meno laimė slypi tame, jog jis geba parodyti, kaip kažkas įgauna prasmę, ne atsižvelgiant į tai, kas jau kažkada buvo išreikšta, bet remiantis laikinėmis struktūromis bei erdvinių elementų išsidėstymu. Filmą turi reikšmę tokiu pat būdu, kaip ją turi ir daiktas. Nė vienas iš jų nekalba izoliuotu supratimu, o kaip tik, apeliuoja į mūsų gebėjimą tyliai, be jokių žodžių iššifruoti pasaulį, žmogų bei koegzistuoti drauge su jais. Būtent filmai, Merleau-Ponty nuomone, yra tinkamiausi atskleisti proto ir kūno, proto ir pasaulio sąjungai. Štai kodėl filosofas siūlo kalbėti apie filosofiją, gebančią įeiti į santykį su kinematografija.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Ashton, Dyrk. Using Deleuze: The Cinema Books, Film studies and effect, etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Ashton%20Dyrk.pdf?bgsu1151342833
2. Bergson, H. Kūrybinė evoliucija. – Vilnius, Margi raštai, 2004
3. Bergson, H. Matter and Memory. – London, George Allen and Unwin, 1911.
4. Bogue, R.. Deleuze on cinema. – New York, Routledge, 2003
5. Dagys, J. ir Milerius, N. Klasikinės ir šiuolaikinės filosofijos problemos (DVD). – Vilnius, 2008.
6. Deleuze, G. Apie Vaizdinį-Judėjimą // Baltos lankos Nr. 21/22. – Vilnius, Baltų lankų leidyba, 2006.
7. Deleuze, G. Apie Vaizdinį-Laiką // Baltos lankos Nr. 21/22. – Vilnius, Baltų lankų leidyba, 2006.
8. Deleuze, G. Cinema 1. – London, Continuum, 2005.
9. Deleuze, G. Cinema 2. – London, Continuum, 2005.
10. Deleuze, G. and Guattari, F. What is philosophy? – New York, Columbia uiniversity Press, 1994.
11. Estetikos ir meno filosofijos teritorijų kaita. – Vilnius, kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006.
12. Gaižutis, A. Meno sociologija. – Vilnius, Enciklopedija, 1998.
13. Gyvybinis polėkis: Bergsono filosofijos interpretacijos. – Vilnius, Versus aureus leidykla, 2008.
14. Goodman, N. Languages of art. – Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1988
15. Herzog, A. Images of Thought and Acts of Creation: Deleuze, Bergson, and the Question of Cinema, www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/herzog.htm
16. Iser, W. Fiktyvumas ir įsivaizdavimas. – Vilnius, Aidai, 2002.

17. Milerius, N. Kaip galima kino filosofija? // Problemos Nr. 72, Vilnius, VU leidykla, 2007
18. Milerius, N. Apokaliptinės vizijos kine. Filosofinės banalaus žanro prielaidos // Problemos Nr. 78, Vilnius, VU leidykla, 2010.
19. Milerius, N. Utopijos ir antiutopijos vizijos kine. Filosofinės banalaus žanro prielaidos // Problemos Nr. 79, Vilnius, VU leidykla, 2011.
20. Nerijus Milerius. Kino „istorija“ kurios niekada nebuvo // Baltos Lankos Nr. 21/22, Vilnius, Baltų lankų leidykla, 2006.
21. Mullarkey, J. Bergson and Philosophy. – Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.
22. Parkinson, D. Kino istorija. – Italija, R. Paknio leidykla, 1999.
23. Postmodernizmo fenomeno interpretacijos. – Vilnius, Versus aureus, 2009.
24. Ponty, M. M. The Film and the New Psychology, pubpages.unh.edu/~jds/Signs%20Ch4.htm
25. Ponty, M. M. Kitas ir žmonių pasaulis // Baltos lankos Nr. 14. – Vilnius, Baltų lankų leidykla, 2002.
26. Rodowick, D. N. Afterimages of Gilles Deleuze's film philosophy. – Minneapolis, University of Minesota Press, 2010.
27. Sabolius, K. Vaizduotė anapus įsivaizduojančiojo // Problemos Nr. 69, VU leidykla, 2006.
28. Shusterman, R. Pragmatist Aesthetics. Living beauty, Rethinking Art. – Cornwall, Graphicraft Typesetters Ltd, 1992.
29. Sobchack, V. The Address of the Eye. – New Jersey, Pirnceton University Press, 1992.
30. Sodeika, T. Filosofija ir tekstas. – Kaunas, Technologija, 2010.
31. Sterritt, D. The Films of Jean Luc Godard: Seeing the Invisible. – Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
32. Sutton, D. Photography and Cinema from birth to death, www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/views/629/542

33. Tarkovsky, A. *Sculpting in Time*. – Austin, University of Texas Press, 1987
34. Totaro, D. Art for all „Time“, www.film-philosophy.com/vol4-2000/n4totaro
35. Totaro, D. Gilles Deleuze's Bergsonian film project (1part),
www.horschamp.q.ca/9903/offscreen-essays/deleuze1.html
36. Totaro, D. Gilles Deleuze's Bergsonian film project (2part)
www.horschamp.q.ca/9903/offscreen-essays/deleuze2.html
37. Totaro, D. Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism,
www.horschamp.qc.ca/new-offscreen/Bergson-film.html

Dalia Tučkutė

Vilniaus Pedagoginis Universitetas

Kino meno interpretavimo filosofinės prielaidos

Santrauka

Galima teigti, jog ilgą laiką filosofija kino atžvilgiu buvo nusiteikusi priešiškai. Filosofai bei menininkai abejojo kino priklausomybe meno sričiai, nes kinas, anot jų, neturi savitos ir unikalios kalbos, o režisieriai piktinosi, jog filosofai, interpretuodami tam tikrus filmus, jiems primeta savas teorijas, taip atimdami iš kinematografinio meno jo unikalumą. Šio darbo tikslas – pažvelgti į kinematografinį meną iš filosofinės perspektyvos, o, tiksliau, kokias prielaidas interpretuojant kiną gali pasiūlyti filosofija. Aptariant tokius konceptus kaip – laikas, trukmė, kinematografinis mechanizmas, vaizdas, vaizdinys-judėjimas, vaizdinys-laikas, momentinės nuotraukos, montažas ir kt. – nuo filosofinės disciplinos pereinama prie kinematografinio meno, bei bandoma įrodyti, jog kinas, bent jau kartais, turi nemažai bendro su filosofinėmis teorijomis. Kino kuriami vaizdiniai gali tapti iliustracijomis filosofijos kuriamų konceptų.

Pagrindinės sąvokos, vartojamos darbe: kinematografinis menas, kinematografinis mechanizmas, laikas, trukmė, momentinės nuotraukos, vaizdinys, vaizdinys-judėjimas, vaizdinys-laikas, kinas, percepcija.

Dalia Tučkutė

Vilnius Pedagogical University

Philosophical assumptions of cinematic art interpretation

Summary

We can say, that for a very long time, philosophy was bad-minded in regard to cinema. Philosophers and artists had doubts about cinema's subordination to art, because, in their opinion, cinema doesn't have his own, unique language, and film directors were in anger, because philosophers, in their interpretations of certain films, tried to enforce their own theories to cinema, by taking away its unique being. The aim of this work - to look into cinematic art from philosophical perspective, more precise, what assumptions of cinema interpretation can offer philosophy. Discussing concepts like – time, duration, cinematic mechanism, image, image-movement, image-time, snapshot, montage – we move from philosophical discipline to cinematic art, by trying to prove, that cinema has something common with philosophical theories. Images composed by cinema, can become illustrations of philosophical concepts.

Main concepts used in this work: cinematic art, cinematic mechanism, time, duration, snapshots, image, image-movement, image-time, cinema, perception.