



ANDRIUS GUDAUSKAS

Vilniaus universitetas, Lietuva
Vilnius University, Lithuania

AR ANDREJUS TARKOVSKIS SKAITĖ HENRI BERGSONĄ? Did Andrei Tarkovsky Read Henri Bergson?

SUMMARY

In the presence of world chaos, H. Bergson conceptualized the existence of real time duration (*durée*). He firmly established that the duration of real time is always ever-present irrespective of whether it is observed or goes unnoticed. Duration is a real course of life, which never stops, and the creativity and the experience to which it gives rise is only a confirmation of this. The filmmaker A. Tarkovsky proved that his films transcended the structural framework of traditional narrative. Into the rational texture of the story, modern film narratives lay bare the spiritual realm of human situations. The films elicit the enduring existential experience, which does not comply with the clichés of rational thinking. Therefore, not only does the art of film have the capacity to show the chaos of the world, it also lends itself to a religious experience. A. Tarkovsky was among the first filmmakers who sought to capture time at both the theoretical and practical levels. He would compare film to philosophy. He saw real time as a film muse. He studied M. Proust's depiction of the philosophical ideas of time so as to understand the relationship between memory and the present moment within the flow of real or continuous time. Finally, A. Tarkovsky became an adherent of H. Bergson's ideas. A. Tarkovsky gave priority to time as a non-finite and ever-continuous substance, in which we move, think etc.

SANTRAUKA

Šiame straipsnyje iš skirtingų menininko A. Tarkovskio ir filosofo Henri Bergsono pasaulio suvokimo ir mąstymo pozicijų aptariamas kino filmo fenomenas. Ieškoma atsakymo į klausimą – ar yra galimos minėtų intelektualų praktinės veiklos ir teorinio diskurso idėjų sankirtos. H. Bergsonui, L. Manovichiui, M. McLuhanui kinas gali būti tik mechaninis kūrinys. H. Bergsono nuomone, jei kino pasakojimo struktūra remiasi empirine logika, tai jis negalėtų pretenduoti ir į tikrojo meno olimpą. Menas, A. Bergsono teigimu, turi ir

RAKTAŽODŽIAI: kino filmai, Tarkovskis, Bergsonas, menas, realusis laikas.

KEY WORDS: films, Tarkovsky, Bergson, art, real time.

gali išreikšti amžinojo laiko (pranc. *durée*) patirtį, o ne vien pateikti materialistinę pasaulio sampratą – būtent tokia buvo klasikinio kino prerogatyva. A. Tarkovskio koncepcijai būdinga išsiveržti iš kasdienybės rutinos horizonto ir įsiskverbti į vidinį žmogaus pasaulį. Šio režisieriaus kinematografijoje įvairių temporalinių situacijų – prisiminimų, svajonių ir sapnų, dabarties išgyvenimų – koegzistencinis pateikimas reflektuoja rašytojo M. Prousto giliai įkvėpto bergsonizmo idėjų, „prarasto laiko“ paieškas. Sutekęs prioritetą laikui, kaip neužbaigiamai gyvenimo trukmei, kurioje mes judame, mąstome ir darome dar daugiau visko, A. Tarkovskis tapo H. Bergsono idėjų tęsėju.

ĮVADAS: PRAXIS VERSUS CHAOS

Pasaulis ir jo įvykiai mąstančiam žmogui tik iš pirmo žvilgsnio išskyla chaotiškai, be akivaizdžių tarpusavio sąsajų. Tačiau žmogaus prigimtis visada ieško paaiškinimų, ir čia pasitelkiamos įvairiausios veiklos bei praktikos. Anot Luigi Giussani, pabirę ir paskiri pasaulio reiškiniai bei įvykiai žmogui tampa suprantamesni, kai jie išgyvenami ir suvokiami kaip nuo *Kito* iš didžiosios „K“ priklausanti visuma. Santykis su transcendentiniu *Kitu*, t. y. su dievybe, paprastai atsiveria per malda. Malda subordinuoja abipusę ontinę visumos daiktų ir reiškinų priklausomybę, kuri atrandama per religinę patirtį ir religinį jausmą. Atsakymą į visais laikais išskylančią esminį egzistencinį klausimą – kokia *visa ko* prasmė – teikia religinės patirties ir religinio jausmo išgyvenimas, kuris apima visa, kas tik nutinka, ir daugiau niekam nepalieka vietos¹. Tai vienas iš daugelio būdų, kai menamas pasaulio chaosas įveikiamas ar bent apvaldomas.

Pasaulyje diena iš dienos nutinkančių įvykių ir užgimstančių reiškinų visuma neretai pamatoma tik fragmentiškai ir iškart spontaniškai suprantama kaip savotiškos sumaišties raiška. Be religinės patirties išgyvenimo prieš pa-

saulio nepažinumą ir / ar chaosą egzistuoja Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari dar išskirti trys galimi pasaulio stichijos įvaldymo *praxis*: 1) mokslinis pasaulio traktavimas atrandant objektų funkcijas; 2) filosofinis suvokimas suformuojant ir apibrėžiant konceptus²; 3) meninis išgyvenimas pasitelkiant perceptus ir jausmus³. Žmogus, siekiantis steigti ir palaikyti tvarką pasaulyje, pasirenka kultūrinės saviraiškos pozicijas arba / ir religinę laikyseną. Tik įsitikinus, kad chaosas egzistuoja, konstruojami jo suvaldymo planai. Anot G. Deleuze'o ir F. Guattari, iš pasaulio chaoso filosofas išskiria ir konceptualizuoja reiškinų ir įvykių daugybines variacijas (pranc. *variations*), mokslininkai empirikai išskiria ir aprašo pasikartojančius kintamuosius (pranc. *variables*), o menininkas išjaučia ir fiksuoja gyvenimo įvairovę (pranc. *variétés*). Vadinasi, galima pasaulį patirti pasitelkus visą spektrą jausmų, išradingai įkūnijant perceptus meninėse formose, pavyzdžiui, performansuose ar kino filmuose. Filosofo *praxis* ir veiklos laukas yra naujų ir nepažintų konceptų atradimas ir jų pagrindimas, o mokslininkams, nors jie ir dirba su konceptais, iš tikrųjų rūpi pačių daiktų buvimas ir jo prielaidos⁴. Taigi chaotiškas

pasaulis įvaldomas atsiskiriant nuo jo beribės visumos, pasirinkus jo įvaldymo ir suvaldymo strategiją.

Straipsnyje bandoma atsakyti į esminius klausimus: kaip žmogaus gyvenimo chaoso patirtys išreiškiamos ir suprantamos kinematografo ir filosofo kūryboje. Ką kuria kino režisierius A. Tarkovskis – meninę gyvenimo įvairovę ar / ir savo filmuose bei kinematografiniuose trakta-

tuose *suformuoja* filosofinius konceptus. Trumpai tariant, analizuojama, kaip vienas reiškiny, t. y. kino filmas arba audiovizualinės kūrybos fenomenas, vertinamas iš dviejų skirtingų pasaulio suvokimo ir mąstymo pozicijų – menininko A. Tarkovskio ir filosofo H. Bergsono. Ar yra galimos iš šių intelektualų praktinės veiklos ir teorinio diskurso kylančių idėjų trajektorijų sankirtos.

KINEMATOGRAFINĖ STRUKTŪRA – FORDO KONVEJERIS

Į meną kaip tikrovės atvaizdavimą galime pažvelgti iš įvairių pozicijų. Labai svarbu, kokį metodą pasitelkę analitiškai vertinsime meną, nes nuo to pasirinkimo priklausys, ar apskritai interpretuojamą reiškinių laikysime menu. Minėtinas prancūzų filosofas, Nobelio premijos laureatas H. Bergsonas, kuris, analizuodamas XX a. pradžios kiną, niekaip negalėjo jo priskirti prie tuo metu pripažintų meno stichijų: tapybos, šokio, muzikos, teatro ir kitų.

H. Bergsonas kiną suprato ir traktavo kaip priemonę, išreiškiančią apibrėžtą materialistinį požiūrį į žmogaus gyvenimą. Filosofas kritikuoja pozityvistinio mokslo suformuotą kino struktūrą. Uždara grynoji materialistinė kinematografinė struktūra, susitelkusi tik į dabarties prezentaciją, iš tikrųjų neapėpia daugelio esminių žmogaus dvasinių išgyvenimų. Šiuo atveju H. Bergsonas yra tikrai teisus ir tam pagrįsti šiandien užtenka net ir tokio mažo pavyzdžio, kurio pats filosofas neakcentavo, – klasikinė kino medija paliko nuošalyje kinematografinę virtualybę. Filmų personažai klasikiniuose filmuose veikia tiktai tarsi gyvū-

nai instinktyviai reaguodami į akivaizdžiai matomus aplinkos dirgiklius. Pažvelgę į Sergejaus Eizenšteino filmo juostą *Šarvuotis Potiomkinas*, pirmiausia pamatysime racionalią, nuoseklią linijinę naratyvo eigą⁵. Filmu personažai baltagvardiečiai nepatenkinti esama tvarka laive, jaučiasi išnaudojami buržuazijos atstovų. O nepasitenkinimo kulminacija pasiekama tada, kai jūreiviams patiekiamas maistas su gyvomis vabzdžių lervomis. Ne ką mažiau meistriškai vizualia kalba taip pat pašiepiamas ortodoksų dvasininkas – matome: jis pasipūtęs ir storas, ir dar suveltai plaukais. Pamažu jūreivių protestai plečiasi, kyla arši kova dėl išnaudojimo, ir filmo pabaigoje regime, kaip visi buvę eiliniai baltagvardiečiai vienijasi pereidami į opoziciją prieš baltagvardiečių karininkus. Galiausiai paskutiniame filmo plane išvystame, kaip eiliniai jūreiviai, caro pasiūsti malšinti protestuotojų, iškelia raudoną vėliavą. Esminė filmo idėja – laimi proletariatas, – atskleista būtent finaliniame epizode, lyg ir akivaizdžiai valdo visą filmo pasakojimo eigą, nes pergalė užprogramuota nuo pat kinematografinio

pasakojimo pradžios. Filmo naratyvas nuo pat pirmo plano sukonstruotas taip, jog vienas įvykis eina po kito, kol pasiekiamas filmo finalas. Filme netgi nėra vadinamųjų *flashback*'o kadru, nukeliančių į užmirštų prisiminimų šalį⁶. Personažų nekankina slogi praeitis – filme nėra vaizdų, kurie vizualizuotų vidinę personažų būklę. H. Bergsonui, Eisenšteino amžininkui, toks linijinis kinematografinis naratyvas greičiausiai asocijuojasi su vienpusiška realybe be metafizinio lygmens. Tokia linijinio naratyvo konstrukcija, vaizduodama žmogaus gyvenimo eigą, remiasi gyvenimo įvykių abstrakčiu perkonstravimu ir tik kartoja grynuosius materialistinio ir praktinio mąstymo procesus. Filmo *Šarvuotis Potiomkinas* atveju galime kalbėti apie ideologinį propagandinį kiną, siekiantį įtikinti žiūrovą ir patvirtinti tai, kad bet kokia kaina proletariatas laimi.

H. Bergsono požiūrį į kino filmus galima gretinti su XXI a. medijų tyrėjo Levo Manovichiaus apibūdinimu, jog pirmieji klasikiniai kino filmai yra lyg pasisavinę industrinę gamybos logiką, kai prekė gaminama pagal iš anksto turimą precizišką planą. Būtent kinas, kaip naujoji medija, komponuodamas naratyvines savo struktūras, rėmėsi nauja gamybos organizavimo forma – fabriko konvejerine linija. Fabriko sistemos sampratą JAV 1913 m. atskleidė Henris Fordas: „Nenuostabu, kad moderniosios medijos vadovaujasi fabriko logika, ne tik kalbant apie darbo paskirstymą, kurį akivaizdžiai parodo tokie pavyzdžiai, kaip animacijos, televizijos ir Holivudo kino studijos, bet ir kalbant apie jų materialios struktūros lygmenis.“⁷ Fabriko konvejerinė logika

yra tokia: užbaigus vieną etapą, pereinama prie kito. Šią logiką L. Manovichius taiko ankstyvojo kino linijinio pasakojimo struktūroms pagrįsti. Iš tikrųjų klasikinėje kino juostoje įvykiai eina vienas po kito, tarsi jie kartotų fabriko konvejerinį gamybos procesą. Linijinis pasakojimas nuosekliai jungia užfiksuotus vaizdus – tai fotografijų loginės sekos, pakartojančios materialistinio mąstymo schemas. Antai ir Marchallas McLuhanas, rašydamas apie klasikinį kiną, apie Charlie'o Chaplino filmus, pažymi, jog filmas yra sudarytas iš trūkčiojančių mechaninių judesių, atitrūkusių nuo realaus gyvenimo patirties: „Mechanizuotas pasaulis visuomet tik rengiasi gyventi, ir šiam tikslui jis pompastiškai pasitelkia pačius netikėčiausius įgūdžius, metodus, išteklius.“⁸ M. McLuhanas tęsia bergsonišką idėją apie kinematografinį mąstymą, kai kine fiksuotu judesiu – fotografijomis – mechanškai išryškinami pokyčiai, bet tuo pačiu metu ši kintančio, zigzaganio judesio vizualizacija užkerta kelią tiems pokyčių aktams suvokti⁹.

Racionalios veiklos schemas paprastai neišvengiamos ir kasdienėje žmogaus veikloje. Tokiomis praktinėmis schemomis vadovaujantis surenkamos, pavyzdžiui, garsiosios Ikea'os spintos „žudikės“. Tos spintos pagal pateiktas schemas lengvai ir greitai sustatomos ir išardomos, ir, jei reikia, vėl sustatomos. Ir jeigu pagal rekomendacijas jos nebus pritvirtintos prie sienos, tai netikėtai gali sugriūti ir sužeisti arba net nužudyti išsiblaškiusius vaikus ar net suaugusiuosius¹⁰. Įtikinama grynoji empirinė schemų ar instrukcijų, ar planų akivaizdybė. Bergsonui veiklos planas – tai kalėjimas,

uždarantis kelią naujumą skleidžiančiam kūrybos polėkiui¹¹.

Racionalaus plano viršybė įtikina, jog materialistinius kūrinius įmanoma pakartoti konstruojant juos iš įvairių detalių, vėliau išardant ir vėl sustatant. Vis dėlto, žvelgiant iš bergsoniškos perspektyvos, tikrasis menas nuo praktinės racionalistinės veiklos skiriasi tuo, jog vieną kartą sukurtą ar atliktą originalių kūrinių neįmanoma identišškai pakarto-

ti¹². Menas H. Bergsonui yra nepakartojamas. Juk tapytojas, kartą nutapęs, nebesudės spalvų atgal į molbertą. Gyvai atlikta muzika kaskart užmegs vis kitokius santykius tarp atlikėjų ir klausytojų.

Taigi galima teigti, kad H. Bergsonui, L. Manovichui, M. McLuhanui kinas gali būti tik mechaninis kūrinys. Pasak H. Bergsono, jei kino pasakojimo struktūra remiasi empirine logika, tai jis negali pretenduoti ir į tikrojo meno olimpą.

MODERNUS KINAS: POSŪKIS NUO KLASIKINIO KINO

Pačioje klasikinio kino evoliucijos pradžioje nekasdienišku, t. y. virtualių, epizodų pateikimas buvo nežinomas reiškinys. Vis dėlto viena praeities ar sapnų vaizdavimo forma atsiranda klasikiniame kine prieš Antrąjį pasaulinį karą. Praeities vaizdų pateikimas kine pavadinamas *flashback'u*. Kino srovė – *film noir* – susitelkusi į kriminalinį, juodąjį kiną kas kartą naudojant *flashback'o* techniką nukeliaudavo į praeities vaizdavimą.

G. Deleuze'as, retrospektyviai analizuodamas Marcelio Carné filmą *Le Jour Se Lève* (*Kylanti aušra*, 1939) nurodo, jog prisiminimų scenos šiame filme ir labai aiškiai diferencijuojamos, ir techniškai pakartoja linijinio pasakojimo logiką. Praeities scenos išskyla kaip *flashback'as*, kuris „yra sutartinis ir išorinis procesas, paprastai išsiskiriantis persidengiant skirtingiems vaizdams, kurie įsiterpia kaip sulėtinti arba pagreitinti. Jie – kaip iškaba: „Dėmesio! Prisiminimas!“ Taigi jie sutartinai nurodo psichologinį priešastingumą, tačiau laikosi analogiško sensomotorinio determinizmo; nepaisant šių pasikeitimų, tokie vaizdai užtikrina

linijinio naratyvo nuoseklią eigą¹³. Roberto De Gaetano, komentuodamas deliozišką sampratą apie praeities ar atsiminimų rodymą klasikiniame kine, teigia, kad *flashback'as yra visada identifikuojamas, o tai nėra tikrasis virtualumo atvaizdavimas. Flashback'o* kadruose parodyta sena praeitis yra paprastai atpažįstama kaip prisiminimas, kuris suaktyvina aktualų dabarties veiksmą¹⁴.

Retrospektyviai žvelgiant į A. Tarkovskio filmus, pradedant nuo pirmojo pilno metražo filmo „Ivano vaikystė“ (1962) ir baigiant paskutiniu filmu „Aukojimas“ (1986), į akis krinta režisieriaus kūrybinės pastangos nutolti nuo klasikinės *flashback'o* sampratos. Kitaip tariant, režisierius savo kūryboje ieškojo naujų formų praeities ir vidiniams išgyvenimams pavaizduoti. Galiausiai jam pavyksta peraugti *flashback'o* linijiškos laiko sampratos determinizmą. Kyla klausimas – kaip? Antai filmas „Ivano vaikystė“ yra iš esmės sukurtas laikantis tradicinio klasikinio naratyvo principų, tačiau šio filmo principinė linijinio pasakojimo struktūra suardyta virtualio-

mis pasakojimo scenomis. Filme yra penki sapnų ir vizijų epizodai, perteikiantys vidinį paslėptą pagrindinio herojaus Ivano pasaulį. Ivanas savo vizijose svajoja apie laimingą ir nerūpestingą vaikystę. Režisierius į šias Ivano svajonių scenas žiūrovą perkelia akivaizdžiai jį kinematografinė raiška įspėdamas. Pavyzdžiui, tik po to, kai snaudžiantis Ivanas karininko nuneštas į lovą užmiega, iškyla sapno realybė. Režisierius pirmajame savo ilgo metražo filme kol kas naudoja *flashback'o* techniką. Prieš kiekvieną persikėlimą į virtualybę ar paslėptą vidinį Ivano pasaulį žiūrovas įspėjamas: „Stop! Dabar bus kita realybė“. Taigi akivaizdu, kad A. Tarkovskis, vaizduodamas virtualybę, savo kūrybos pradžioje bent iš dalies sekė klasikinio kino tradicija ir logika, susiformavusia dar begarsiam kine, kai būdavo net užrašoma dideliais titrais, kas bus toliau rodoma ekrane.

G. Deleuze'as įsitikinęs, kad 1941 m. sukurtas Orsono Welleso filmas „Piliėtis Kane'as“¹⁵ davė kino kūrėjams reikšmingą paskatą keisti iki tol susiformavusį klasikinio kino mąstymą: nuo racionalių veiksmo schemų imta pereiti prie autonomiškų konceptualių vizualizacijų. Minėtame filme rasime kinematografinių situacijų, kurios tarsi nutrūkusios nuo loginės įvykių sekos grandinės, nes šios išskirtinės situacijos estetizuoja ir konceptualizuoja mintis, pasitelkusios tik vaizdo raišką.

Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad šiame filme klasikinio nuoseklaus pasakojimo schema sumaniai supainiota arba net suardyta. Filme parodytos mįslingos scenos nėra iškart atskleistos ar paaiškintos,

kas buvo būdinga klasikiniam kinui. Štai pagrindinis herojus Charlesas Fosteris Kane'as, prieš mirtį rankoje laikydamas stiklinį sniego rutulį, ištarė „magišką“ žodį „Rosebud“, kurio iš karto niekas nesupranta¹⁶. Mįslės įminimo siūlais apraizgytas visas filmas. Skirtingose situacijose įvairūs personažai ištaria šį paslaptinę žodį 22 kartus¹⁷. Ir tik filmo pabaigoje sužinome, kad pagrindinį herojų persekiojo prarasti ir brangūs vaikystės išgyvenimai.

Filme „Piliėtis Kane'as“ nauja dar tai, jog gilūs arba ilgi panoraminiai planai lyg aprėpia ir demonstruoja kelias realybes tarsi vienu metu. Pavyzdžiui, viename iš operos teatro epizodų Susanai Alexander Kane bedainuojant ariją, kino kamera lėtai pakyla nuo teatro scenos iki aukštai užkulisuose besiklausančių ir bendraujančių vyrų. Pro kameros akies nenutrūkstanti žvilgsni praslenka kelios faktinės erdvės: scena, užkulisų įranga ir besiklausantys vyrai. Visas šias situacijas, nufilmuotas vienu nepertrauktu kino kameros judesiu, nesunkiai galima patirti ir suvokti kaip organiško ir vientiso laikiškumo išgyvenimą. Kita ištis reikšminga filmo „Piliėtis Kane'as“ scena yra ta, kurioje Kane'as eina savo prabangių rūmų koridoriumi, o ant sienos vienas prieš kitą kabantys veidrodžiai multiplikuoja lyg iki begalybės gilaus kino plano perspektyvoje judantį Kan'e povyzos atvaizdą. Įkūnijama mintis, kad egzistuoja visa virtinė herojaus atvaizdų: dar nuslėptų ar neatskleistų. Trumpai tariant, O. Welleso sukurta vizualinė estetika atitraukia žiūrovą nuo liniškos mąstymo paradigmos, o neįprastos pateiktų vaizdų vizualinės kompozicijos

sukelia nuostabą ir priverčia pamąstyti apie tai, kas gi čia vaizduojama.

A. Tarkovskio vėliau sukurtuose filmuose „Veidrodis“ (1974), „Nostalgija“ (1983) ir „Aukojimas“ (1986) matysime paradoksalių vizualių naturmortų, kur personažai lyg neadekvačiai reaguoja į esamas situacijas; pavyzdžių, kai gaisro ugnis tampa susitelkimo, atsiribojimo ar net pasigėrėjimo objektu. Tokia netikėta personažų reakcija atskleidžia, jog režisierius nedokumentuoja gyvenimo faktų, o greičiau išgrynina egzistencines personažų nuostatas ar conceptualius vidinius požiūrius į gyvenimą ir į jo prasmę. Sovietinio kino tiesmukiškai idėjų propagandinei retorikai A. Tarkovskis priešpriešina savo požiūrį: kinas turi pristatyti gilia, intymią ir unikalą, nepakartojamą ir būtiną patirtį, dėl kurios išgyvenimo žmonės ir susirenka į tamsias sales su užgesintomis šviesomis¹⁸.

A. Tarkovskio filmams, kaip ir daugumai modernių ir postmodernių filmų, būdingas rodymas to, kas paprastai esti už brutalių kasdienybės rutinos horizonto – išsiskverbiamą į vidinį žmogaus

pasaulį. G. Deleuze'o terminais kalbant, tai virtualaus pasaulio atskleidimas ir rodymas. Tai ir atplaukiantys iš praeities prisiminimai, ir svajonių ar sapnų pasaulio atskleidimas, būtų ir nebūtų vizijų išgyvenimai, obsesinės mintys ir vaizdiniai ar dar kas, ką būtų galima diferencijuoti kaip ne kasdienybės / realybės išgyvenimą. Tačiau visos šios už kasdieninės rutinos nuvedančios patirtys A. Tarkovskio kine pristatomos kaip sulaužančios linijinio pasakojimo rėmus. Pavyzdžiui, filme „Nostalgija“ į personažų dialogą gali koegzistenciškai įsiveržti vaizdai, kurie nukelia į kitą realybę, nors pats dialogas ir nenutrūksta. Taigi siužetinė linija tiesiog vienu metu tarsi aplimpa keliais prasminiais klodais.

A. Tarkovskiui, kaip modernaus kino atstovui, buvo svarbu atskleisti ir suvokti žmogaus elgesio motyvus, kurie plika akimi ne iš karto pastebimi. Jis siekė atskleisti žmogaus vidinio arba dvasinio mąstymo principus, suvokti daugiasluoksnius dvasinio gyvenimo klodus, o tai ir yra esminis modernaus kino siekis. Ir čia A. Tarkovskio indėlis į kino evoliuciją yra tikrai nenuginčijamas.

ĮKŪNYTAS LAIKAS

Kokiais kriterijais menininkas vadovaujasi analizuodamas meno kūrinį? Ar jis meną aptaria menu? Kino filmų turinys ne tik pasakoja istorijas, paisydamas žinomų tradicinių naratyvų struktūrų, bet ir pateikia naujų, iki tol neapmąstytų idėjų. Ypač tai būdinga po Antrojo pasaulinio karo susikūrusiam moderniam ir postmoderniam kinui. Bent tokiu novatoriškumu – naujų idėjų generavi-

mu – ir išsiskiria A. Tarkovskio kinas. Natūralu, kad režisieriams novatoriams būdinga pažvelgti į savo kūrybą iš šalies, o savo atrastas idėjas jie geba ne tik vizualizuoti kinematografinė raiška, bet ir įžodinti senąja tradicine rašto raiška.

1986 m. A. Tarkovskis užbaigė savo rankraštį apie kino teoriją ir kritiką *Įkūnytas laikas* (*Запечатленное время*). Aki-vaizdu, kad šio režisieriaus knyga *Įkūny-*

tas laikas radosi kaip atsakas į tai, ką jis savo laiku girdėjo, matė ir skaitė apie kino raišką. Jis siekė pateikti savo kontrapoziciją ir išryškinti tai, ko nerado knygoje apie kiną¹⁹. Autorius išdėstė savo koncepciją apie kino prigimtį ir jo gebėjimą, pasitelkus kinematografinę materiją, vienu laiku atverti ir generuoti žmogaus minčių plėtojimosi logikas²⁰. A. Tarkovskio knyga kupina ne tik autoriaus filmų analizės – čia pateikiami ir įvairūs autoriaus biografiniai faktai, pasakojamos konkrečios gyvenimo situacijos ir aplinkybės, kurios turėjo įtakos ne tik filmo raidai, bet ir paties autoriaus kaip menininko ir žmogaus brandai. Taigi ši knyga parašyta nesilaikant vien mokslinės analitikos principų, nelengva viena-reikšmiškai apibrėžti ir knygos žanrą. Nuo beletristikos, memuarų raiškos formų nuosekliai einama prie filosofinių svarstymų apie kino meno prigimtį. Menininko kaip meno kūrėjo pateikiamas kūrybos vertinimas kyla iš autentiškos, savitos, tiesioginės jausminės patirties spektro. Ta patirtis fragmentiškai referuoja daug ką – nuo kasdieniškos gyvenimiškos patirties iki komunikacijos, filosofijos ir, žinoma, menotyros mokslų. Visa tai veda į atsiveriančią tarpdiscipliniškumo perspektyvą. Kaip menininkas realizuoja emocijas? A. Tarkovskis kuria ir mąsto pasitelkęs emocijas bei jausmus, kuriuos jis paprastai sudeda į pasirinktą kinematografinę formą, kurią bando apibrėžti savo teoriniais samprotavimais.

A. Tarkovskio teorinės filosofinės išvalgos, pavyzdžiui, vertinant kino kadro visumos prigimtį, nelieka nepastebėtos G. Deleuze'o. Jam kino praktikos esmė glūdi gebėjime artikuluoti filosofinį laiko

konceptą kaip prioritetinį modernaus kino veiksnį. Tačiau svarbu pažymėti, kad A. Tarkovskis dar iki susiformuojant garsiajai delioziškajai kino teorijai *laikas-vaizdas* atkakliai gilinasi į filosofinį *laiko* konceptą. Tai nusako ir A. Tarkovskio knygos pavadinimas *Įkūnytas laikas*. G. Deleuze'as analizuoja ankstesnę A. Tarkovskio tekstą „Apie kino atvaizdą“²¹, kuris vėliau, papildytas ir patobulintas, buvo įtrauktas į minėtą knygą. Šis įžvalgus straipsnis prancūzų filosofo traktuojamas kaip turintis begalinės svarbos kinematografijos teorijos raidai²².

A. Tarkovskiui regisi, kad žmogaus gyvenime vyksta nuolatiniai pasirinkimai, lyg tai būtų pastovus montažo procesas. Režisierius bando apibrėžti savo požiūrį, kad į gyvenimą kine reikia žvelgti ne iš šalies, bet jame dalyvauti. Iš kinematografinės techninės perspektyvos žvelgiant, tarkovskiškoje kino raiškoje paskiras ir paprastai ilgas kadras įkūnija būtent vidinį kino kadro montažą. Paskirame kadre, vientisame kameros objektyvo judesyje, susijungia įvairios gyvenimo linijos sukurdamos platesnį ir sodresnį gyvenimo kontekstą. Vieną tokią kadro mozaiką lengvai rasime filme „Nostalgija“, kai pagrindinis herojus Gorčakovas su savo vertėja iš italų kalbos Eugenija leidžiasi apžiūrėti miestelio Bagnio Vignioni²³. Šiame epizode režisierius meistriškai ir koegzistenciškai įdeda net keletą siužetinių linijų: miestelio kvailys Domenico bendrauja su savo šunimi Zoja, terminiamе garuojančiame vandenyje miestelio poilsiautojai diskutuoja, Gorčakovas stebi aplinką, Eugenija bando formaliai ir fragmentiškai bendrauti su visais čia matomais autonomi-

kais „pasauliais“. Visa tai galima pamatyti ir suvokti dėl režisieriaus panaudotų ilgų kino planų. Juose vienu ir tuo pačiu metu vizualizuojami tų paskirų žmonių atskiri pasauliai, kurie, nors ir būdami fiziškai vienas šalia kito, yra labai nutolę ir labai svetimi. Šiame epizode kaip vientisoje laiko tėkmėje akivaizdžiai išryškėja įvairių kultūrų, kalbų ir socialinių sluoksnių bei gyvenimo stilių skirtumai.

A. Tarkovskis savo gimtojoje šalyje kaip menininkas mokėjo labai didelę kainą už tai, kad galėtų įgyvendinti tai, ką norėjo. Jo filmai vidutiniškai pasirodydavo tik kas penkerius metus. Gyvendamas Sovietų Sąjungoje jis sukūrė penkis ilgo metražo filmus, o iš viso – septynis. Tas negalėjimas kurti daugiau ir intensyviau ir be cenzūros A. Tarkovskį paralyžiavo ir smukdė. Suvaržymų įtampa vyrauja ir jo paties kūryboje. 1984 m. jis pasiprašo politinio prieglobsčio Italijoje²⁴. Režisieriaus filmuose galime ieškoti ir jo paties gyvenimo atspindžių. Štai filme „Nostal-

gija“ pagrindinis herojus, rusų poetas Gorčakovas, viešėdamas Italijoje, vieno pokalbio metu su vertėja Eugenija teigia, kad „būtina nugriauti sienas“. O paklaustas – „kieno sienas?“, – atsako: „valstybės“. Deja, griežtas politinis Europos žemėlapių padalijimas į Rytus ir Vakarus neišnyko iki pat šiandien, nors Europos vakarietiškąją dalį ir papildė valstybės naujokės, nugriovusios ne tik metaforiškai, bet ir realiai jas skyrusias politines sienas. Taigi nutiko tai, ką būtų galima pavadinti įsiklausymu į tarkovskišką paraginimą „nugriauti valstybių sienas“. Paskutinės dvi Vakarų Europoje sukurtos kino juostos „Nostalgija“ ir „Aukojimas“ bei knyga *Įkūnytas laikas*, kuri išversta į šešiolika kalbų²⁵, A. Tarkovskį išgarsina dar labiau. Dabar jis ne tik įvardijamas, bet ir pripažįstamas pasauliniu mastu kaip XX a. kinematografijos genijus, jo filmai pelnė įvairius tarptautinius apdovanojimus, tarp kurių Kanų ir Venecijos kino festivalių prizai²⁶.

MENAS IR REALUSIS LAIKAS

Filosofui H. Bergsonui vieną kartą realizuoti meno kūriniai, tokie kaip muzika, dailė, šokis, yra nebepakartojamos realybės arba vis atgimstančios naujybės. Vieną dieną sušoktas šokis nebus tas, kuris buvo šoktas anądien. Šokio meno improvizacijoje įmanomi daliniai mechaniniai, identiški pasikartojimai, o visa šokio visuma niekada nebus identiška prieš tai buvusiam, ir kaskart išgyvenamas katarsis visada bus vis kitoks. Arba vieną kartą užbaigtas meno paveikslas nebegali spalvų pavidalu sugulti atgal į spalvingą paletę²⁷.

Bergsonizmo teorija teigia, kad menininkui jo užgimusi ir įgyvendinta idėja nėra grynoji reprodukcija taip, kaip Walteris Benjamins apibūdina fotografijas ir kino filmus²⁸. H. Bergsono teigimu, menininkas savo meno kūriniumi išskleidžia savaimingas ir savalaikes idėjas, kuriomis pripildoma reali gyvenimo tėkmė²⁹. Meno gyvastingumą ir nuolatinį gimimą tarsi vėl iš naujo užtikrina ne tik kūrėjo bravūra, bet ir jo gebėjimas generuoti idėjas ir telkti jas į konceptualią kūrinio formą. Meno kūrinių įžiebtos mintys ir patirtys – tai lyg

nemirštančios gyvybės syvai, artinantys prie amžinybės išgyvenimo. Amžinasis arba realusis gyvenimo laikas pripildomas kintančių kūrybos aktų. O visa tai gali išryškinti H. Bergsono atrastą ir plačiau jo aprašytą konceptą apie laiko trukmės (pranc. *durée*) egzistavimą. Esminga esą tai, jog realaus laiko trukmė egzistuoja visada – nesvarbu, ar ji yra pastebėta, ar ne. Tai reali gyvenimo tėkmė, kuri niekada nesustoja, o kūryba ir iš jos išskylantys recipientų (stebėtojų) išgyvenimai tik patvirtina šią patirtį.

Žmogaus intelektas apmąsto ir pastebi įvykstančius pokyčius, bet negali niekaip racionaliai įvardyti ir apibrėžti realaus laiko *pastovaus* judesio, nes jei tai padarytų, būtų suspenduota pati laiko tėkmė, kitaip tariant, būtų išeita iš paties laiko tėkmės³⁰. O tokiu atveju kalbėtume tik apie laiko atkarpą arba fragmentą. Intelektas yra ištikimas matematiniais samprotavimams ir todėl yra neįgalus visiškai perprasti laiko esmę, t. y. jo *tėkmę*. Intelektas laiką apibrėžia materialistiškai, tiksliau tariant, chronologiškai. H. Bergsonas, nuvainikuodamas intelekto prioritetinę poziciją, įrodinėja, kad žmogaus gyvenime būtent *tėkmė* yra visa ko esmių esmė. Rašydamas apie tėkmės išsąmoninimą, filosofas išskiria žmogaus dvasinę pajautą, pavadindamas ją intencijos vardu. Davidas Normanas Rodowickas teigia, kad intencija kaip metodas atkuria realybės išgyvenimą kaip „judantį vienišumą“, kuriame viskas keičiasi ir viskas palieka. Tai yra trukmė H. Bergsono akimis³¹. Pats H. Bergsonas tvirtina: „Mes nemąstome realaus laiko. Bet mes jį išgyvename, nes gyvenimas išsilieja už intelekto ribų. Mes jaučiame savo evoliuciją ir visų daiktų evoliuciją grynoje trukmėje, ir šis jausmas apjuosia tikrai intelektualinį vaizdinį miglota drigne, išnykstančia tamsoje. Mechanizmas ir finalizmas sutartinai kreipia dėmesį tik į švytintį branduolį, spindintį centre.“³² H. Bergsono pagrindinė išvalga, kurią jis norėjo išplėtoti, yra ta, kad žmogus gali ieškoti kuo įvairiausių būdų, kaip patirti ir išgyventi realųjį laiką. Patirdamas realųjį laiką, vis dėlto žmogus savo gilumoje yra apimtas suvokimo, jog jis jau yra jame paniręs. Trukmė iš tikrųjų yra atvira visuma, kuri analogiškai nurodo bergsonišką dalykų sąmonę, kur materija juda neprisirišdama prie referencinių centrų ar nepajudinamų įsitvirtinimų³³.

Bandysime atsakyti į klausimą: kaip galėtume ieškoti sąsajų tarp minėtų bergsonizmo aspektų ir A. Tarkovskio suformuotų ir realizuotų kinematografinių idėjų? Paradoksaliau, tačiau režisieriaus knygoje *Įkūnytas laikas* nerasime H. Bergsono pavardės: tad kodėl vis dėlto spėjama ir / ar tvirtinama, jog esama šio filosofo įtakos?

Ko gero, pats A. Tarkovskio knygos *Įkūnytas laikas* pavadinimas iš pirmo žvilgsnio sukelia asociacijas ir skatina mąstyti apie sustabdytą laiko formą. Kaip žinome, iš tikro kino filmų juostoje užfiksuotas laikas susideda iš sustabdytų akimirkų sekų, turinčių konkrečius fotografijų formatus. Pavyzdžiui, į „Betacam“ videokasetę įrašyta viena filmo sekundė susideda iš 24 fiksuotų fotografinių kadro. Anot H. Bergsono, po tokia išskleista fotografine linijine seka būna palaidota giliausia ir esminė *laiko* dimensija – nesustabdoma ir netikėtus atradimus skleidžianti praeinančio laiko *truk-*

mė. „Bet fizika, priversta naudotis kinematografiniu metodu, negali paisyti laiko-išradimo. Ji apsiriboja tuo, kad skaičiuoja vienalaikiškumus tarp šį laiką sudarančių įvykių ir judančio kūno *T* padėtis jo trajektorijoje. Ji atskiria šiuos įvykius nuo visumos, kuri kas akimirką įgyja vis naują formą, ir perduoda jiems ką nors iš savo naujumo.“³⁴ Kinematografinis matymas skaičiuoja akimirką po akimirkos, deda kadra prie kadro, kad sukurtų logišką ir racionalią istoriją. Norint sukurti tokį aiškų statinį, reikia turėti aiškų planą ir meistriškai gaudyti ypatingas akimirkas kaip detales, iš kurių būtų konstruojama tai, kas numatyta. Paradoksalu, nes realusis žmogaus gyvenimas negailestingai koreguoja tokius žmogaus planus.

Materialus techninis požiūris kino filmų kūryboje Tarkovskiui reiškia nutolimą nuo realaus žmogaus gyvenimo. Gyvenimo trajektoriją įsivaizdavus kaip liniją, ją galima padalinti į „kiek tik nori dydžio dalių, bet visada tai bus ta pati linija“³⁵. Kino kūrėjas, žmogaus gyvenimą išskaidęs vien į detales, kaip į konkrečius etapus, iš kurių sukuriama nuosekli drama, skausmingai rizikuoja nežvelgti dvasinės sielos būklės. Pavyzdžiui, reklamos filmukuose dažniausiai nesigilinama į filosofinius prasmės klausimus, bet yra nemažai sukurta ir kitokių filmų formatų, kur protagonistu gali tapti grynosios politinės idėjos ar ideologijos ar net populiarus motociklas *Vespa*, kuris Italijoje neretai būdavo pateikiamas vos ne kaip pagrindinis filmo herojus³⁶.

Akivaizdu, kad A. Tarkovskis laiko idėją suvokia, kaip ir H. Bergsonas, iš dviejų perspektyvų. Pirma, laikas – at-

skiri gyvenimo tarpsniai ir nutikimai, antra, nepertraukiama laiko trukmė nukelia į transcendentinį laiko išgyvenimą. Vis dėlto režisierius labiausiai siekia suvokti žmogaus gyvenimo būtį, o ne vien tik paskirus gyvenimo fragmentus. Viena vertus, faktų pateikimu įmanoma racionaliai žongliruoti, neva vien pačiam valdant gyvenimo eigą. Kita vertus, atsiplėšęs nuo šių išorinių manipuliacijų žmogus susitaikytų ir susitiktų su savimi ir su Dievu (2 Kor, 5, 20). Pavyzdžiui, filme „Nostalgija“ pateiktame herojės Eugenijos, vertėjos iš italų kalbos į rusų, dialoge su Viešpačiu girdimas jo patikinimas, jog jis, Viešpats, pagrindiniam herojui Gorčakovui leidžia just savo buvimą, bet jis jo nesupranta. Priešingai, Gorčakovas leidžiasi būti užvaldytas miestelio kvailio Domeniko idėjos išgelbėti pasaulį. O norint tai padaryti, reikia labai mažai – tik su uždegta žvake pereiti baseiną, bet to padaryti kvailam Domeniko neleidžia žmonės, nes mano, kad jis nori nusiskandinti. Gorčakovas, greičiausiai net nesuprasdamas to veiksmo (i)racionalumo, imasi tai padaryti – ir miršta sau ir pasauliui. „Gorčakovas miršta, nes nesugebėjo įveikti savo dvasinės krizės, atkurti vienybės laike, kuris, akivaizdu, jam suaižėjo į gabalus...“³⁷ A. Tarkovskiui, kaip ir H. Bergsonui, rūpi, kodėl praeitis sugrįžta atminties pavidalais, jei laikas yra nepakartojamas? Kaip susigyventi su praeitimi? Ar ją užmiršus nenužudomas ir pats žmogus, jo laisvė?

Antai kitame epizode daktaras iš A. Tarkovskio kino filmo „Veidrodis“ prie merdinčio lignonio lovos paklaustas, kodėl žmogus miršta nuo paprasčiausios anginos, atsako: „Kuo čia dėta angina.

Tai paprasčiausias atvejis. – Paprasčiausias? – Na, žinote, kažkieno numiršta mama, žmona, vaikas. Kelios dienos ir žmogaus nėra, o buvo visiškai sveikas. – Na, bet jo niekas nenumirė... – Bet yra sąžinė, atmintis...“³⁸ Taigi šio filmo kristalinė struktūra ir yra sudaryta iš atsiminimų, kurie iškilo sergančiam pagrindiniam herojui Aleksui. Tie nevalingi herojaus sąmonę gromuliuojantys prisiminimai filme iškyla ir skleidžia simbolinę prasmę – nuolatines ir persekiojančias būsenas, nuvedančias į konkrečius gyvenimo įvykius. Režisierius filme „Veidrodis“ kuria meninę impresiją, kad ne įvykiai formuoja gyvenimą, o jis, gyvenimas kaip visuma, yra papildomas įvairiausių patirčių – liūdnų ar džiaugsmingų išgyvenimų. Būtent ir H. Bergsonui laikas rūpi visų pirma kaip visuma, kurioje veikiama ir judama kaskart atsi- veriant netikėtų patirčių stichijai.

XX a. buvo aktualu studijuoti ir nagrinėti ne vien mokslo traktatuose, bet ir meno kūrinuose, grožinės literatūros veikaluose aprašytą filosofinę laiko problematiką. Tokioje aplinkoje gyveno ir režisierius A. Tarkovskis, kuris knygoje *Įkūnytas laikas* atkreipė dėmesį į tai, kad mokslininkai ir kritikai analizuodami laiką literatūroje, muzikoje ar dailėje kalba apie metodą, kaip įrašyti ar užrašyti laiką. Jam rūpėjo suprasti, ką daryti su atmintimi, kuri nepaliaujamai arba net kankinama sugrįžta į dabartį ir ją užvaldo. Režisierius, analizuodamas kinematografinį vaizdą, filmą ir laiką, ne vieną kartą referuoja ir cituoja Marcelio Prousto darbą *Prarasto laiko beiėškant*. Kaip žinome, šis rašytojas nedaro nieko daugiau, kaip „perrašo“ H. Bergsono knygas, pasitelkęs

romano stilistiką. Tiesa, M. Proustas rašo ne filosofinį traktatą, o grožinės literatūros kūrinį. Paradoksalu, bet kritikai tarsi juokauja, kad laikas čia yra pagrindinis herojus³⁹. Rašytojas, dažnai žvelgdamas į gamtos peizažą ar paprasčiausius kasdienybės daiktus, išgyvena nevaldomą atminties sugrįžimą į dabarties išgyvenamą akimirką. Atsiminimai, siejantys su dabarties patyrimu, kyla iš visur ir neretai net iš pačios vaikystės. A. Tarkovskis pripažįsta išgyvenęs tas pačias prustiškąsias praėjusio laiko emocijas, nukėlusias jį į vaikystės išgyvenimus. Vaikystės atmintis režisierių persekiojo be paliovos, laikė jį kankinamai įkalintą⁴⁰.

M. Proustui laikas tampa pačiu jo kūrinijų herojumi, o A. Tarkovskiui, įkvėptam romano *Prarasto laiko beiėškant* autoriaus, laikas kine tampa visiškai nauja materija, tiesiogine šio žodžio prasme – nauja mūza⁴¹.

Atrodo, nesunku suprasti tai, kad bergsoniškosios laiko teorijos idėjos ateina į A. Tarkovskio kinematografinės veiklos lauką iš prustiškosios H. Bergsono interpretacijos. Kas galėtų dar labiau tai patvirtinti? Dabar palyginkime A. Tarkovskio pagrindinius terminus, kuriuos jis vartoja kalbėdamas apie laiko koncepciją, su H. Bergsono analogiškais terminais. A. Tarkovskis, kalbėdamas apie laiko situacijas, jas apibrėžia dvejopai: laiką vadina realiu ir tekančiu, kurio negalima montuoti, kitaip nei konvencionalų arba faktologinį laiką⁴². Realaus laiko terminą analogiška reikšme randame ir H. Bergsono veikale *Kūrybinė evoliucija*. Tačiau realųjį laiką režisierius siekia nufilmuoti tiesiogiai ir visa, kas nutinka, tai nutinka laike, rašo A. Tar-

kovskis⁴³. Taigi ilgas panoraminis kino planas, kuriame išsidėsto skirtingi personažai ir nutinka įvairūs įvykiai, yra tokia kinematografinė forma, kur laikas teka savo iniciatyva. Priename išvada, kad tai būtų H. Bergsono idėjos – žmogus gyvena laike – pavykusi tiesioginė vizualizacija. Be to, randame akivaizdžių pasikartojančių sąsajų tiek A. Tarkovskio knygoje *Įkūnytas laikas*, tiek jo filmuose su H. Bergsono realaus laiko koncepcija, pateikta knygoje *Kūrybinė evoliucija*.

Šiuolaikinėje psichoterapijos teorijoje teigiama, kad išsivaduoti iš įkurių ir persekiojančių atsiminimų galima detalai juos išdėstant popieriaus lape. Užrašyti, kitaip tariant, įdabartinti, o svarbiausia, permąstyti prisiminimai nurimsta ir tam-

pa ne tokie įkūrūs⁴⁴. Regis, pats to nežinodamas, tokiu metodu pasinaudojo A. Tarkovskis. Dar net neplanuodamas kurti filmo „Veidrodis“ režisierius popieriaus lape išdėstė kai kuriuos jį kankinčius atsiminimus. Ir po to kilo vis kiti atsiminimai, ir toliau kankino, kol visa tai pavirto į autobiografinį kino filmą „Veidrodis“⁴⁵. Taigi apibendrintai galima teigti, kad tiek Bergsonui, tiek A. Tarkovskiui praeitis kuria ateitį tik tada, kai ją įsileidžiame į dabartį, o nesekame pasukti ją, nes tokiu atveju dvasiškai mirštama. Taip pat mirštama ir tada, kai visiškai išstumiamo praeitis į užmarštį. Tiesa, viską harmonizuojantis kūrybos aktas – sunkus uždavinys, bet visada žadantis ir skleidžiantis polėkį ir naujumą.

IŠVADOS

XIX a. pabaigoje atsiradęs kino menas nebuvo iškart laikomas tokia meno raiška, kurioje glūdi metafizikos plotmės, kaip kiti transcendentiniai ir nepasikartojančių laiku operuojantys menai: šokis, muzika, dailė. H. Bergsonas buvo įsitikinęs, kad kine vyrauja materialistinis tekančio laiko traktavimas ir todėl kine nėra vietos realaus laiko prezentacijai. Pasaulio chaosas suvaldomas racionaliai, jam net nepasireiškus. Klasikinio kino režisierius, pasitelkęs montažo techniką, apibrėžia kino kadru funkcijas ir plėtoja propagandinį ideologinį diskursą (S. Eisenšteinas). Kiti autoriai (L. Manovichius, M. McLuhanas) nurodo, kad klasikinis kinas gali būti traktuojamas kaip mechaninis kūrinys. Kadangi kino naratyvo struktūra vadovaujasi konvencine logika, laikas sukonstruojamas kaip empirinės

linijinės sekos. Toks racionalus kino menas negalys pretenduoti ir į tikrojo meno olimpą, kur laikas srūva savo iniciatyva.

Pasaulinio chaoso akivaizdoje H. Bergsonas konceptualizuoja realios laiko trukmės (pranc. *durée*) egzistavimą. Esminga yra tai, kad realaus laiko trukmė egzistuoja visada – nesvarbu, ar ji yra pastebėta, ar ne. Tai reali gyvenimo tėkmė, kuri niekada nesustoja, o kūryba ir iš jos išskylantys patyrimai tai tik patvirtina.

Režisierius A. Tarkovskis įrodė, kad jo kuriamas kinas yra pranokęs tradicinio pasakojimo struktūrinius rėmus. Modernieji kino naratyvai į racionalų pasakojimo audinį įterpia ir išryškina tokias žmogaus dvasinės patirties situacijas, kurios kino filmuose dažniausiai atveria egzistencinės patirties išgyvenimus, nepaklūstančius racionalaus ma-

tymo klišėms. Todėl kino menas gali ne tik parodyti pasaulio chaosą, bet leidžia jame kurti ar leisti į religinio išgyvenimo patirtis. A. Tarkovskis yra pirmasis kino režisierius, kuris gilinasi į laiko fiksavimą kino filmuose tiek teoriniu, tiek praktiniu lygiu. Jis netgi kiną sulygino su pačia filosofija, o realųjį laiką pavadino kino mūza; domėjosi rašytojo M. Prousto filo-

sofinių laiko idėjų vaizdavimu literatūroje siekdamas suvokti atminties ir dabarties santykį realaus arba amžinojo laiko tėkmėje. Galiausiai A. Tarkovskis, teikdamas prioritetą laikui kaip nebaigtinei, bet nuolat besitęsiančiai substancijai, kurioje mes judame, mąstome ir darome visko dar daugiau, tapo H. Bergsono idėjų tęsėju.

Literatūra ir nuorodos

- 1 Luigi Giusanni, *Il senso religioso: volume primo del PerCorso*. Milano: Rizzoli, 1997, p. 5.
- 2 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* 13 leid. Paris: Minuit, 1991, 111–112.
- 3 Deleuze ir Guattari, p. 154–155.
- 4 Deleuze ir Guattari, p. 190.
- 5 Sergei M. Eisenstein, *The Battleship Potemkin*. 1925. Eureka video, 2000.
- 6 *Flashback*'as (angl. *flashback* – žvilgsnis į praeitį) – kinematografinis terminas, reiškiantis staigią ir netikėtą, atmintyje iškylančią prisiminimų sceną, vaizduojančią praeities įvykius. Terminas *flashback*'as Vakarų Europos kalbose paprastai neverčiamas, kai kalbama ir rašoma apie kiną.
- 7 Lev Manovich, *Naujųjų medijų kalba*. Vilnius: Mene. 2009, p. 100.
- 8 Marshall McLuhan, *Kaip suprasti medijas: Žmogaus tęsiniai*. Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 280.
- 9 Marshall McLuhan, p. 30.
- 10 „Ikea issues urgent warning over popular range of drawers after third child is crushed to death by a toppling unit.“ MailOnline, 2016. <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3549208/Ikea-issues-urgent-warning-popular-range-drawers-child-crushed-death-toppling-unit.html>> [2017-01-10].
- 11 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*. 8 leid. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, p. 106.
- 12 Ronald Bogue, *Deleuze on cinema*. New York: Routledge, 2003, p. 14.
- 13 Deleuze, p. 66–67.
- 14 Roberto De Gaetano, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*. Roma: Bulzoni editore, 1996, 75–76.
- 15 Orson Welles, *Citizen Kane*. 1941. Universal Studios, 2008.
- 16 Gilles Deleuze, *L'image-temps: Cinéma 2*. Paris: Minuit, 1985, p. 138–139.
- 17 Herman J. Mankiewicz – Orson Welles. „Citizen Kane“. Daily Script. <<http://www.dailyscript.com/scripts/citizenkane.html>> [2016-12-09].
- 18 Andrej Tarkovskij, *Scoprire il tempo*. Milano: Ubulibri, 1995, p. 168.
- 19 Tarkovskij, *Scoprire il tempo*, p. 9.
- 20 Tarkovskij, *Scoprire il tempo*, p. 21.
- 21 Andrej Tarkovskij. „Sulla figura cinematografica.“ Kn. *Andrej Tarkovskij : le ragioni della poesia*. Vincenzo Camerino (sud.). Lecce: Capone Editore, 1990, 87–105. / Андрей Арсеньевич Тарковский, „О кинообразе.“ *Искусство кино*, no. 3, 1979, 80–93.
- 22 Deleuze, p. 60–66.
- 23 Andrej Tarkovskij, *Nostalgia*. 1983. Artificial Eye (UK), 2002.
- 24 Tullio Masoni – Paolo Vecchi, *Andrej Tarkovskij*. Milano: Editrice Il Castoro, 2001, p. 19.
- 25 Юлия Чечикова, „Андрей Тарковский-младший: „Чтобы понять фильмы отца, нужно встать на цыпочки“. m24.ru., 2016. <<http://www.m24.ru/articles/112327>> [žiūrėta 2017-09-20].
- 26 Vida T. Johnson ir Graham Perrie, *The Films of Andrei Tarkovsky : Visual Fugue*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- 27 Bergson.
- 28 Walter Benjamin, „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje.“ Kn. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga, 2005, p. 214–243.
- 29 Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 340.
- 30 Henri Bergson, *La pensée et le mouvant : essais et conférences*, 4 leid. Paris: Librairie Félix Alcan, 1934, p. 35–36.
- 31 David Norman Rodowich, *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press, 1997, p. 214.

- ³² Bergsonas, *Kūrybinė evoliucija*. Vilnius: Margi raštai, 2004, p. 63. / Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 46.
- ³³ Rodowich, p. 32.
- ³⁴ Henri Bergson, *Kūrybinė evoliucija*, p. 368–369. / Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 341.
- ³⁵ Bergson, *Kūrybinė evoliucija*, p. 336. / Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 309.
- ³⁶ „Piaggio: inaugurata la mostra “La Vespa e il Cinema”.“ Piaggio Group, 2010. <<http://www.piaggiogroup.com/it/archivio/comunicati/piaggio-inaugurata-mostra-%E2%80%9C-vespa-e-cinema%E2%80%9D>> [2017-03-04].
- ³⁷ Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 58.
- ³⁸ Andrej Tarkovskij, *Lo Specchio (Zerkalo)*, 1974. Campi Bisenzio: General Viseo Recording, 2006.
- ³⁹ Karolis Dambrauskas, „Dar kartą apie iššvaistytą ir susigražintą laiką.“ Šiaurės Atėnai, 2013. <<http://www.satenai.lt/2013/06/21/dar-karta-apie-issvaistyta-ir-susigrazinta-laika/>>. [2017-03-04].
- ⁴⁰ Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 119.
- ⁴¹ Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 56.
- ⁴² Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 110. / Тарковский, „Запечатленное время, p. 228.
- ⁴³ Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 59. / Тарковский, „Запечатленное время, p. 62.
- ⁴⁴ Christophe André, *Netobuli, laisvi ir laimingi: savivertės pratybos*. Vilnius: Tyto alba, 2015.
- ⁴⁵ Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 119.