

Laiko-viseto-atverties santykis kine ir modernaus kino filosofijoje¹

Jūratė Baranova

Lietuvos edukologijos universitetas, Filosofijos katedra,
T. Ševčenkos g. 31, 03111 Vilnius, jurabara@gmail.com

Anotacija. Straipsnyje svarstomas laiko išsišakojimo į tris modusus (praetities dabartis, dabarties dabartis ir ateities dabartis) klausimas, kuris aktualus klasikinėje filosofijoje (Augustinas, Leibnias, Bergsonas), fenomenologijoje (Husserlis, Merleau-Ponty), literatūroje (Borgesas, Proostas), struktūruojamas kino mene ir modernaus kino filosofijoje. Straipsnyje tiriamos kelios šio laiko išsišakojimo įvaizdinimo ir jo filosofinio reflektavimo trajektorijos: Tarkovskio įvaizdintas laikas, apokaliptinis laikas bei jo virsmas į laiko kristalus (*les cristaux des temps*) Deleuze'o modernaus kino filosofijoje.

Esminiai žodžiai: laiko išsišakojimas, įvaizdintas laikas, laiko kristalai.

Išsišakojantis laikas

Reflektuodamas laiko sampratą modernybėje Gilles'is Deleuze'as (1925–1995) pasiremia daugybe šaltinių. Jis prisimena ir Aurelijų Augustiną, ir Leibnicą, ir argentiniečių rašytoją Jorge Luisą Borgesą. Deleuze'as Leibnico knygą *Teodicėja* pavadina nuostabiu (*étonnant*) tekstu, tapusiu visos moderniosios literatūros ištaka. Jis pasiremia 414–416 paragrafais, kuriuose Leibnias aprašo „atsitiktines ateitis“, kaip atšakų, sudarančią krištolinę piramidę, sumą. Vienoje atšakoje Sekstas nevyksta į Romą ir darbuojasi savo

¹ Straipsnis parengtas pagal projekte „Gilles Deleuze'as: filosofija ir menas“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutarties Nr. MIP-067/2014). Straipsnis parengtas pagal pranešimą „Tarkovsky and Deleuze: From Imprinted Time Towards the Crystals of Time“, skaitytą 7-ojoje tarptautinėje Deleuze'o studijų konferencijoje Stambule 2014-07-14–16 (*Deleuze Studies Conference: Models, Machines and Memories*).

sode Korinfe, kitoje – jis tampa Trakijos (Thrace) karaliumi, o trečioje vyksta į Romą ir užima valdžią. Kita vertus, Borgesas fikcijoje *Sodas išsišakojančiais takais* suskaldė laiką į begalybę laikų. Tsui Penas, pagrindinio naratoriaus Hsi Pengo protėvis, skirtingai nei Newtonas ar Schopenhaueris, netikėjo absoliučiu ir vieningu laiku: „jis tikėjo begalybe laikų, svaiginančiai augančiu išsiskiriančių, susiliejančių ir paralelių laikų tinklu. Šio laiko tinklas – kurio gijos priartėja viena prie kitos, išsišakoja, susipina ar nesusikerta per amžius – apima kiekvieną galimybę. Daugelyje tų laikų mes neegzistuojame“, – pasakoja Stephenas Albertas pagrindiniam naratoriui, Vokietijos pusėje kariaujančiam žvalgiui-japonui, atėjusiam jo nužudyti. „Kai kuriuose esate jūs, bet ne aš, kituose esu aš, o jūsų nėra, dar kituose esame abu“ (Borges, 2001, 77). Kadangi laikas nuolatos šakojasi į nesuskaičiuojamas ateitis, vienoje jų abu veikėjai gali būti draugai, kitoje – priešai. Variacijos neišsemiamos.

Deleuze'as apmąsto šį Borgeso išradimą ir pastebi, kad Borgesas, priešingai nei Leibniscas, kuris laikė tiesią liniją laiko jėga, sukuria laiko, kuris šakojasi ir šakojasi, pereidamas per *nesukomponuojamas (impossibles, несовозможность) dabartis*, sugrįždamas į *nebūtinai teisingas praeitis, labirintą*“ (Deleuze, 1985, 171). Taip atsiranda naujas pasakojimo tipas, nebeieškantis tiesos, o nuo pat pradžių ją falsifikuojantis.

Tikrasis laiko, kaip vidinės sąmonės būsenos, atradėjas – Aurelijus Augustinas: „Tačiau įsitikinęs sakau, jog žinau, kad jei niekas nepraeitų, nebūtų būtojo laiko, o jei niekas neateitų, nebūtų būsimajo, ir jei niekas neegzistotų, nebūtų esamojo laiko“ (Augustinas, 1980, 106). Laikas pratekėdamas per vidinius sąmonės slenksčius pavirsta praeitimi, dabartimi ir ateitimi. Augustinas išvalgiai ir subtiliai medituoja ties laiko paslaptimi iškeldamas iki šiol tebegaliojančius klausimus: „Kaip galimi abu pirmieji laikai – būtasis ir būsimasis, jei būtojo jau nebėra, o būsimajo dar nėra; jei esamasis visada liktų esamuoju ir nepereitų į būtąjį, tai jis jau būtų ne laikas, o amžinybė. O jei esamasis laikas tampa laiku dėl to, kad jis pereina į būtąjį, tai kodėl mes sakome, kad jis yra, jei jo buvimas yra priežastis to, kad jo nebebus?“ (Augustinas, 1980, 106). Augustinas išskiria dar tris galimus šių derinių niuansus: ateities dabartį, dabarties dabartį ir praeities dabartį. Deleuze'as sugrįžta prie Augustino apmąstydamas Alain'o Robbe-Grillet (1922–2008) režisuotą filmą *Praeitais metais Marianbade (L'Année dernière à Marienbad, 1960)*. Šiame filme trys dabartys nekeičia viena kitos nuoseklia seka, bet simultaniškai koegzistuoja kaip praeities dabartis, dabarties dabartis ir ateities dabartis. Laikas tampa gąsdinantis ir nepaaiškinamas, tačiau, anot Deleuze'o, abstrahavimasis nuo nuoseklaus veiksmo, suteikia pasakojimui naują vertybę. Taip judėjimo erdvėje vaizdinys pakeičiamas laiko vaizdiniu. Pasakojimas paskirsto skirtingas dabartis skirtingiems personažams. Jų laikai skiriasi. Kiekvieno personažo laikas yra tikėtinas ir galimas, tačiau kartu jie nesukomponuojami (impossible) ir nepaaiškinami. „*Praeitais metais Marianbade*, – rašo Deleuze'as, – yra X, kuris pažįsta A (o A neprisimena arba meluoja), ir yra A, kuri nepažįsta X (taigi X klysta arba blefuoja). Galiausiai trys charakteriai atitinka tris skirtingas dabartis, bet taip, kad tai, kas nepaaiškinama, dar labiau komplikuojama, užuot tai nušviestus <...>“ (Deleuze, 1985,

133). X gyvena praeties dabartimi, A gyvena ateities dabartimi, ir ta skirtis preziūmuoja dabarties dabartį – trečiojo, t. y. vyro, laiką.

Įsivaizduojamybė leidžia skaldyti laiką ir aprėpti visas jo gijas. Deleuze'as sutraukia toki išsišakojantį laiką į laiko kristalų (*les cristaux de temps*) sąvoką. Viename iš interviu Deleuze'as, aptardamas įsivaizduojamybės sąvoką, nurodo ją kaip labai sudėtingą, nes ji glūdinti realaus ir nerealaus neatskiriamame. Galiausiai priduria, kad įsivaizduojamybė – tai laiko kristalas, kuris turėjo lemiamą reikšmę šiuolaikiniam kinui. Išvardija režisierius, kurie įvairiais pavidalais kūrė laiko kristalą. Šalia *Maxo Ophūlso* (1902–1957), *Jeano Renoiro* (1894–1979), *Federico Fellini'o* (1920–1993), *Luchino Visconti'o* (1906–1976) ir *Krzystofo Zanussio* (g. 1939) pamini ir *Andrejų Tarkovskį* (1932–1986) (Deleuze, 2012, 108).

Deleuze'as įžvelgia vis kitokias fizikinio laiko sampratų raiškas skirtingų režisūrinų mokyklų filmuose. *Luco Bressono* (1901–1999) neorealizmo, *Niujorko mokyklos* ir naujosios bangos filmuose jis įžvelgia *Riemano erdves*, *Robbe-Grillet filmuose* – *kvantines erdves*, *Alain'o Resnais* (1922–2014) filmuose – *tikimybinės ir topologines erdves*, *Yasujirō Ozu* (1903–1963) ir *Michelangelo Antonioni'o* (1912–2007) filmuose – *tuščias ir amorfinės erdves*, o *Wernerio Herzogo* (g. 1942) ir *Tarkovskio filmuose* – *kristalines erdves* (žr. Deleuze, 1985, 169). Kristalinės erdvės kino filmuose struktūruojasi tada, kai peizažai tampa haliuzionuojantys erdvėje, kuri išlaiko tik kristalo užuomazgą ir kristalo materiją. Visų šių erdvių ypatybė – jų nebeįmanoma paaiškinti vien erdvės terminais. Santykiai tampa nebelokalizuojami. Erdvės vietą užima nechronologinis laikas. Akivaizdu viena – *Tarkovskį* ir *Deleuze'ą* suartina manymas, kad modernus kinas suvokiamas tik iš laiko atvertos perspektyvos.

Andrejus Tarkovskis ir Gilles'is Deleuze'as

Andrejus Tarkovskis – rusų kino režisierius, sukūręs septynis pilnametražius meninius filmus. Penkis iš jų Sovietų Sąjungoje: *Ivano vaikystė* (*Иваново детство*, 1962), *Andrejus Rubliovas* (*Андрей Рублёв*, 1966 / 69), *Soliaris* (*Солярис*, 1972), *Veidrodis* (*Зеркало*, 1974), *Stalkeris* (*Сталкер*, 1979). Du paskutiniai filmai buvo filmuojami užsienyje: Italijoje *Nostalgia* (*Nostalghia* (Itališkas pavadinimas) 1983) ir Švedijoje – *Aukojimas* (*Offret* (švediškas pavadinimas), 1986).

Kita vertus, Tarkovskis buvo teoretizuojantis režisierius. Jis apmąstė kiną ir meną apskritai ir kartu su kritike *Olga Surkova* išleido knygą – *Įvaizdintas laikas* (*Запечатленное время*), kuri buvo publikuota tik 1984 metais Vokietijoje, o po poros metų pasirodė ir anglų kalba pakeistu pavadinimu *Sculpting in Time*.

Deleuze'as kino filosofijoje, publikuotoje dviejuose tomuose *Cinéma 1. l'Image-mouvement* (1983) ir *Cinéma 2. l'Image-temps* (1985), ne tik nurodo apie keturis šimtus filmų ir daugiau kaip pusantrą šimto kino režisierių, bet ir pasiremia jų išsakytomis įžvalgomis. Jis cituoja *Sergejų Eisensteiną* (1989–1948), *Paolo Pasolinį* (1922–1975), *Felliniį*, etc. Prie

Tarkovskio fenomeno Deleuze'as taip pat priartėja iš dviejų perspektyvų. Viena vertus, jis skaito ir cituoja jo tekstą *Apie kinematografinį atvaizdą* (*De la figure cinématographique*), publikuotą žurnale *Positif* 1981 metų gruodį. Kita vertus, kai reflektuoja pamatinį antrojo tomo konceptą – laiko kristalai (*les cristaux de temps*) – jis aptaria tokius filmus, kaip *Soliaris*, *Veidrodis ir Stalkeris*. Ronaldas Bogue knygos *Deleuze and Cinema* pradžioje pasinaudoja Deleuze'o požiūriu į Tarkovskį siekdamas nusakyti Deleuze'o prieigą prie modernaus kino filosofijos. Jis rašo: „*Kine 2. Vaizdinys-laikas*“, Deleuze'as pritariamai cituoja Tarkovskio teiginį, kad moderniam kine „laikas tampa kino pagrindu, kaip garsas muzikoje, kaip spalva tapyboje“ (Bogue, 2003, 11). Bogue prie Tarkovskio laiko sampratos knygoje daugiau negrįžta.

Teoriškai Tarkovskis dar turėjo galimybę žinoti, ką Deleuze'as manė apie jo kūrybą. Pirmasis Deleuze'o *Kino* tomas pasirodė 1983, antrasis – 1985 metais. Tarkovskis mirė 1986. Tačiau vargu, ar jis apskritai pastebėjo Deleuze'o figūrą. Jei Tarkovskis vis dėlto būtų skaitęs, ar Deleuze'o interpretacija būtų padariusi jam įspūdį? Seanas Martinas pastebi, kad Tarkovskis nepalenkiamai priešinosi bet kuriai intelektinei savo filmų interpretacijai. Tarkovskio dažnai klausdavo, ką kas reiškia jo filmuose, o jis dažniausiai atsakydavęs, kad niekas nieko nereiškia. Yra tiesiog tai, kas yra. Lietus nieko nesimbolizuoja, o, anot režisieriaus, buvo tipiškas peizažas, kuriame jis užaugo, o šuo *Stalkeryje* „yra tik šuo“, o „Zona yra Zona“. Tarkovskis atskyrė vaizdinius ir simbolius ir jautė, kad jo filmai yra sudaryti tik iš pirmųjų (Sean, 2005, 34–35). Kita vertus, nors Tarkovskis nuoširdžiai manė, kad jo filmai nieko nesimbolizuoja, jis paradoksaliai teigdavo ir priešingus dalykus. „Zona, – jis pripažino, – būdama vien tik zona, taip pat simbolizavo paties gyvenimo išbandymus ir vargus, o medžio laistymas *Aukojime* man yra tikėjimo simbolis“ (Sean, 2005, 39). Tarkovskis, kaip kūrėjas, pasižymi poetine negatyviąja geba. Jis vienu metu gali ką nors teigti, o pasukęs už posūkio – neigti. Poeto įžvalgos vertinamos pagal gebėjimą įspėti to, kas egzistuoja, slaptąją gelmę, o ne už loginį nuoseklumą (Baranova, 2006, 95).

Tarkovskio filmai interpretuojami iš įvairių perspektyvų. Jeremy'as Markas Robinsonas, laikydamas Tarkovskį vienu iš labiausiai užburiančių kino kūrėjų, rašo: „Jis yra nepaprastai romantiškas, senoviškas, tradicinis menininkas, kuris labai gerai jaučiasi Leonardo da Vinci'o, Pietero Brueghelio, Aleksandro Puškino, Fiodoro Dostojevskio, Bizantijos ikonų tapytojų ir romantikų, tokių kaip Johannas Wolfgangas von Goethe, draugijoje. Tarkovskis, be abejonės, yra magas, tačiau siekia demistifikacijos (net jeigu jo filmai išaukština paslaptį). Jis nepalaujamai kalba apie 'tiesą', apie 'dvasią', apie 'tikėjimą'. Jis kalba krikščioniškais, platoniskais, neoplatoniškais, romantiniais, metafiziniais ir religiniais terminais. Jis yra puristas, visada siekęs daiktų esmės. Jo filmai yra perpildyti magiškų įvykių, sapnų, įvairiausių požiūrių, daugybės laiko skalių ir keistų sutapimų. Jis yra nuostabus kino režisierius, stebuklų kūrėjas, 'gamintojas' poetas (graikų kalba žodis *poetas* reiškia 'gamintoją')“ (Robinson, 2006, 33).

Tarkovskis nuolatos mąstė apie pasaulio pabaigą ir dauguma jo filmų turi apokaliptinės krizės elementų, išreikštų arba per charakterius (toks yra beribis Rubliovo pasibaisėjimas

totorių žiaurumais ir savo paties nusikaltimu, po kurio jis nusprendžia liautis tapęs ir priima tylėjimo įžadus), arba sociumu kaip visuma (karas *Ivano vaikystėje*, ekologinė krizė *Stalkeryje* ir branduolinio karo baimė *Aukojime*). Nerijus Milerius knygoje *Apokalipsė kine. Filosofinės prielaidos* išvelgia Tarkovskio kūryboje pasikartojantį pasaulio pabaigos be pabaigos motyvą, „kai pabaiga vienaip ar kitaip sugrąžina į pradžią arba bent jau projektuoja tokį sugrįžimą kaip paties žiūrovo pratęsiamą trajektoriją“ (Milerius, 2012, 190). Kita vertus, Milerius pastebi, kad Tarkovskio kronikinis nechronologinis laikas susipina su „Deleuze’o vaizdiniu-laiku, tačiau priešingai nei Deleuze’o atveju, turi tikėjimo kronikos įskiepą“ (Milerius, 2012, 225).

Deleuze’as tarsi ignoruoja krikščioniškuosius ir platoniškuosius Tarkovskio kūrybos aspektus, tarsi jo nedomintų ir apokalipsės klausimas – tik laiko kristalas. Vis dėlto vokiečių režisieriaus Wernerio Herzogo filme *Stiklo širdis* (*Herz aus Glas*, 1976) (šį filmą Deleuze’as įvardija kaip filmą, išryškinusį didžiausius kristalus-vaizdinius kino istorijoje), galima išvelgti Tarkovskiui artimų apokaliptinių išvalgų. Filmu scenarijų Herzogas parašė pagal Herberto Achternbuscho prozos kūrinį. Veiksmas vyksta XVIII šimtmečio Vokietijoje, Bavarijos miestelyje netoli Triero. Filmu laikas skyla į tris atšakas. Ateities laikas nuolatos pulsuoja niūriuose kalnuose gyvenančio atsiskyrėlio Hiaso pranašystėse (personažas sukurtas remiantis legenda apie bavarų pranašą Mühlhias). Praeities laikas susijęs su raudonojo kristalo gamyba, nes buvo gyvas meistras, žinojęs jo gamybos paslaptį. Tačiau meistras mirė. Dabarties laikas – tai desperatiškas, į beprotybę vedantis, vietinio barono ir gamyklos savininko nesėkmingas bandymas įminti šią pradingusią paslaptį. Tarkovskio filme *Andrejus Rubliovas* bažnytinių varpų liejimo paslaptį žinojęs meistras taip pat nusinešė į kapus. Ir Tarkovskio, ir Herzogo filmuose galima išvelgti pasikartojantį motyvą – atsiskyrėliams tarsi nerūpi šių paslapčių įminimo rūpesčiai. Tylintis Andrejus Rubliovas iš tolo stebi mirusio meistro sūnaus apsišaukėlio, neva žinančio varpų liejimo paslaptį, desperatiškus judesius žūtbut išlieti varpą. Pranašas Hiasas, gyvenantis kalnuose, iš aukšto žiūri į kristalo paslapties ieškotojus, gyvenančius slėnyje, atsiribodamas nuo jų fraze, „ten beprotybė“. Jis medituoja kalnuose ir išvelgia juose pasaulio pakraštį. Galiausiai Herzogo filme iš nevirties pamišęs baronas sudegina fabriką, o Tarkovskio filme – varpas išliejamas. Rubliovas išsižada tylėjimo įžadų, išreikšdamas solidarumą su varpo kūrėju. Jame Rubliovas išvelgia savąjį alter ego, o sakydamas „eisi-me kartu, tu liesi varpus, aš tapysiu ikonas“ jis tarsi sugrįžta į pradžią. Tarkovskio filme lieka daugiau atsinaujinimo ir ateities vilties, išreiškiamų būtent per kūrybą ir žmoniškąjį artumą. Herzogo filme išsigelbėjimo viltį ženklina beprotybė. Raudonojo kristalo paslapties ieškotojai gelbėdamiesi nuo pasaulio pabaigos išplaukia į atvirą vandenyną. Tačiau Deleuze’as vertina priešingai. Skyriuje *Laiko kristalai* (*Les cristaux de temps*) apie Herzogo filmą *Stiklo širdis* jis rašo: „Alcheminės širdies ir raudono kristalo paslapties ieškojimas yra neatskiriamas nuo kosminių ribų, kaip aukščiausios dvasios įtampos ir giliausio realybės lygmens, ieškojimo. Tačiau kristalo liepsna turės susijungti su įvairiausio pobūdžio pasaulio gamyba tam, kad liautųsi būti plokščia amorfiška aplinka,

pasibaigiančia ties įlankos pakraščiu, ir tam, kad atskleistų savo begalines kristališkas galimybes („žemė pakyla iš vandenų, aš matau naują žemę...“). Mūsų tyrimui svarbu tai, ką Deleuze'as priduria tokiu sakiniu: „Analogišką pastangą pastebime Tarkovskio kūryboje, ji pereina iš vieno filmo į kitą, bet visada lieka vėl uždaryta“ (Deleuze, 1985, 100; Deleuze, 1987, 72). Nors Tarkovskio sukurtą laiko kristalą Deleuze'as (mūsų galva, nepelnytai) vertina kaip uždarytą, o Herzogo – kaip atvirą, vis dėlto Deleuze'as nuolatos mini Tarkovskį, kai svarsto kristalinio laiko problemą. Deleuze'o vertinime Tarkovskis nėra senosios krikščioniškosios kultūros simbolių kūrėjas. Visų pirma, jis yra vienas iš modernaus kino, pagrįsto laiko vaizdiniu, autorių ir teoretikų. Tarkovskis pasirodo tik antrajame *Kinas 2. Vaizdinys-laikas* tome, kai svarstomos modernaus kino sąsajos su laiko kristalo ženklu.

Ar galėto taip nutikti, kad Tarkovskio idėjos darė kažkokią įtaką Deleuze'o modernaus kino, pagrįsto laiko kristalu, sampratai?

Laiko kristalai

Deleuze'as taip nepasakytų. Pagrįsdamas laiko kristalo sampratą Deleuze'as remiasi Henrio Bergsono knyga *Materija ir atmintis*, taip pat ir Kantu. Teoriškai idėja priklausytų Bergsonui, kuris pastebėjo laiko skylimą į du nesimetriškus srautus: per vieną jų srovėna visa dabartis, kitas išlaiko praeitį. „Kai mes mąstome tą dabartį, kuri turėtų būti, jos dar nėra; kai mes mąstome ją kaip egzistuojančią, ji jau praėjo“, – rašo Bergsonas *Materijoje ir atmintyje*. Jis išskiria grynąjį prisiminimą (*le souvenir pur*), vaizdinį-prisiminimą (*le souvenir-image*) ir suvokimą (*perception*) (Bergson, 1965, 80).

Laikas susideda iš šio išsišakojimo ir taip formuojasi laiko kristalas. Viena iš interviu Deleuze'as išskiria Rilkei ir Bergsonui svarbų Atverties konceptą. Konceptas nurodo visetą (bet ne visumą), susijusį su laiko tvarka, perkertantį visas visumas ir trukdantį joms visiškai užsiverti. „Laikas – tai Atvertis, kuri keičiasi ir nesiliauja keitusi kiekvieną akimirką savo prigimties. Tai visetas, kuris yra ne visuma, o nuolatinis perėjimas nuo vienos visumos prie kitos, vienos visumos virsmas kita“, – sako Deleuze'as (Deleuze, 2012, 92). Deleuze'as mano, kad šį laiko-viseto-atverties santykį yra labai sunku mąstyti, tačiau kinas būtent ir palengvina šią užduotį. Deleuze'as neskiria daug dėmesio įsivaizduojamybei, nes pagrindinę euristinę funkciją, jo manymu, atlieka laiko kristalas, atveriantis trigubą mainų grandinę: aktualumo-virtualumo, skaidrumo-matiškumo, užuomazgos-aplinkos. „Kita vertus, paties kristalo vertę sudaro tik tai, kas jame matoma, taigi įsivaizduojamybė peržengiama. Kristale matomas autonomišku tapęs, nuo judėjimo nepriklausantis laikas, laikiniai santykiai, nuolat tampantys netikro judėjimo užuomazga“ (Deleuze, 2012, 108).

Kita vertus, Deleuze'as pastebi, jog Kantas apibrėžia laiką kaip interioralumo formą. Ne laikas egzistuoja mumyse, bet mes esame laike. Rašydamas esė *Apie keturias poeti-*

nes formules, kurios gali reziumuoti Kanto filosofiją Deleuze'as pradeda nuo, jo žodžiais tariant, didžiosios Hamleto formulės: *The time is out of joint*. Ši Hamleto frazė, pastebi Kristupas Sabolius knygoje *Įsivaizduojamybė*, „reiškia ne tik 'sugverusią gadynę' (kaip skaitome lietuviškame vertime (Shakespeare, 1986, 362), t. y. netikusį metą, kuriame dedasi siaubą keliantys dalykai, pasakojami dramos siužete. Čia Hamletas nusako ir pačią spektrinio apsiereiškimo sąlygą – laikas išsinarina iš savo įprastos trajektorijos, jis nebėra unifikuojanti sintezė, o išsišakoja taip, tarsi turėtų keletą lygiagrečių tėkmių“ (Sabolius, 2013, 145–146). „Mes judame iš vieno labirinto į kitą“, – rašo Deleuze'as, reziumuodamas Kantą. Labirintas nebėra ratas ar spirālė, Deleuze'ui įsiminė citata iš Borgeso teksto, sakanti, kad labirintas yra sudarytas „iš vienos tiesios linijos ir ji yra nedaloma, nenutrūkstama“. Būtant tas labirinto paprastumas ir yra mistinis. Tačiau pasirodo ši Borgeso idėja gali būti asocijuotina su Kanto veikalu *Grynojo proto kritika*. Deleuze'as išvelgia: „Laikas daugiau nėra siejamas su judėjimu, kuris jį matuoja, bet judėjimas siejamas su laiku, kuris jį sąlygoja: tai yra pirmasis didžiulis Kanto apvertimas *Grynojo proto kritikoje*“ (Deleuze, 1984, VII). Deleuze'o akimis žiūrint, Kantas panaikinęs laiko kaip sekos, o erdvės kaip simultaniškumo sampratą. Viskas juda ir kinta, bet pats laikas nekinta, jis tampa nekintančia kitimo ir judėjimo forma, kuri Deleuze'ui taip pat pasirodo mistiška: ji reikalaujanti naujos laiko sampratos, kurią Kantas, anot jo, turi atrasti arba sukurti.

Bergsonas ir Kantas skirtingai suvokia laiką, bet, Deleuze'o pastebėjimu, Bergsonas yra daug artimesnis Kantui, nei jis pats galvoja (Deleuze, 1985, 110). Melinda Szaloky tekste *Mutual Images: Reflections of Kant in Deleuze's Cinema of Time* knygoje *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy* atskleidžia Kanto ir Bergsono tarpusavio sąsajas ir parodo jų įtaką Deleuze'o kino filosofijai (Szaloky, 2010). Davidas N. Rodowickas knygoje *Gilles Deleuze Time Machine* interpretuoja visą Deleuze'o kino filosofiją pasitelkęs du jo konceptus: netiesioginį laiko vaizdinį judėjime ir tiesioginį laiko įvaizdį laike, laikydamasis nuomonės, kad Deleuze'as sekė Kantu ir Bergsonu (Rodowick, 1997). Nė vienas nemini Tarkovskio, t. y. kad jis darė įtaką Deleuze'o išvalgoms. Daniela Angelucci studijoje *Deleuze and the Concepts of Cinema* aptardama laiko sąvoką pamini Kantą, bet gilesniam radikalaus skirtumo ir nuolatinio kismo tarp praeities ir dabarties, aktualumo ir virtualybės laiko kristale suvokimui sugrįžta prie trečiojo Bergsono knygos *Materija ir laikas* skyriaus. Kaip „kristalinio“ laiko kūrybos kine pavyzdį, ji pamini kai kuriuos Deleuze'o minėtus režisierius: Josephą Losey'ų (1909–1984) (*Tarnas, The Servant*, 1963), Orsoną Wellesą (1915–1985) (*Piliėtis Keinas, Citizen Kane*, 1941; *Ledi iš Šanchajaus, The Lady from Shanghai*, 1947), Resnais (*Praeitais metais Marianbade, Last Year at Marienbad*, 1961), Fellini'į (*Ir laivas plaukia, And the Ship Sails On*, 1983), Akirą Kurosawa (1910–1998) (*Rašomonas, Rashomon*, 1950), Antonioni'į (*Naktis, The Night*, 1961), Ophülsą (*Madam ...pajamos, The Earrings of Madame de...*, 1953), Luisą Buñuelį (1900–1983) (*Dienos gražuolė, Belle de jour*, 1967, *Diskretiškas buržuazijos žavesys, The Dicreet Charm of the Bourgeoisie*, 1972), Robbe-Grillet (*Praeitais metais Marianbade, Last Year at Marienbad*). Tarkovskio šiame sąrašė nėra.

Vis dėlto Tarkovskis yra įtrauktas į Deleuze'o sąrašą. Dvitomio *Kinas* antrajame tome *Vaizdinys-laikas*, skyriuje „Laiko kristalai“ (*Les cristaux de temps*) Deleuze'as, paminėjęs jau aptartą Herzogo filmą *Stiklo širdis* (*Heart of Glass*) kaip puikiausią kristalinio laiko kine pavyzdį, pasisuka Tarkovskio link ir apmąsto tris (o gal ir keturis) jo filmus: *Veidrodis*, *Stalkeris* ir *Soliaris*. Galima manyti, kad užsimena ir apie *Andrejų Rubliovą*. Laiko kristališkumo sampratai išryškinti, kur realybė nuolatos persikeičia su virtualybe, šiai sampratai suvokti tinkamiausias yra filmas *Veidrodis*. Deleuze'as rašo: „*Veidrodis* yra besisukantis kristalas su dviem briaunomis, jei mes susiejame jį su nematomais suaugusiųjų charakteriais (jo motina, jo žmona), su keturiomis briaunomis, jei mes susiejame jį su dviem matomomis poromis (jo motina ir vaikas, kuriuo jis buvo, jo žmona ir jo vaikas). Ir kristalas sukasi pats kaip automatinis taikiklis, ieškantis nesuprantamos aplinkos: kas yra Rusija, kas yra Rusija, kas yra Rusija...?“ (Deleuze, 1985, 100–101). Deleuze'as nepažymi dar vienos poros, kurią sudaro jo motina ir jo žmona, tarsi vienos tapatybės, bet dvi skirtingos, apie pagrindinį herojų laike besisukančios kristalo briaunos. Kita vertus, dar viena atsitiktinai susitikinusi kristalo pora – pasenusi motina ir sūnus arba anūkas. Ji paskambina į duris, jis atidaro, ji pasako – ne čia pataikiau. Jie vienas kito neatpažįsta, nes berniukas pažįsta tik jauną mamą. Ir galiausiai paskutinė laiko kristalo briauna: jau pasenusi motina veda per lauką savo mažus vaikus (o juk kai jie buvo maži – ji buvo jauna).

Deleuze'as konkrečiai nenurodo, kuriame filme skamba klausimas, „kas yra Rusija, kas yra Rusija, kas yra Rusija...?“. Aidas girdimas kiekviename Tarkovskio filmų, tačiau aiškiausiai atpažįstamas automatiškai besisukančio laiko kristalo briaunose – filmo *Andrejus Rubliovas* segmentuose-novelėse. *Andrejus Rubliovas* tam tikra prasme gali būti suprastas kaip neartikuliuojamo darinio – rusų dvasios – vaizdinys-kristalas. Toliau Deleuze'as pereina prie Tarkovskio filmų *Soliaris* ir *Stalkeris* ir juose pastebi pasikartojantį vaizdinio-kristalo uždarumą: „Atrodytų, kad užuomazgos yra išalusios šiuose permirkusiuose, išplautuose ir sunkiai persiviečiančiuose vaizduose, jų kartais melsvuose, kartais ruduose paviršiuose, kai žalia aplinka, atrodytų, Lietuvoje yra nepajėgi peržengti saugančio savo paslaptį vandeningo kristalo. Ar galime tikėti, kad minkštoji planeta Soliaris atsakys, kad ji suderins vandenyną ir mintį, aplinką ir užuomazgą, iš karto iššifruodama skaidrų kristalo veidą (naujai atrasta moteris) ir kristalinę visatos formą (naujai atrastas būstas)? *Soliaris* neatveria šio optimizmo, o *Stalkeris* sugrąžina aplinką į neapibrėžtos zonos nepermatomumą, o užuomazgą – prie nutrūkusio liguistumo, prie uždarų durų“ (Deleuze, 1989, 73). Akivaizdu, kad Deleuze'as Tarkovskio filmuose pasigenda vilties. Modernus kinas, pasak Deleuze'o, turėtų suteikti naują tikėjimą, Deleuze'o žodžiais, ne geresniu pasauliu, o ryšiu tarp žmogaus ir pasaulio, meile arba gyvenimu – tikėti visu tuo, kas neįmanoma, kaip ir nemąstoma, ką, kita vertus, tik ir galima mąstyti (*Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable, qui pourtant ne peut être que pensé*) (Deleuze, 1985, 221). Paradoksas tas, kad apie tikėjimą, kaip kino meno tikslą, kalba taip pat ir Tarkovskis: „Menas negalvoja logiškai ir neformuluoja elgesio logikos, jis išreiškia savo

paties tikėjimo postulata“ (Тарковский, 2002, 135). Tačiau Deleuze'o ir Tarkovskio keliai išsiskiria vilties pagavoje. Deleuze'as apeliuoja į naują mąstymą, turintį sugrąžinti viltį, Tarkovskis – kalba apie intuíciją. Deleuze'as galiausiai kalba apie tikėjimą šiuo pasauliu kaip apie tikėjimą kūnu, Tarkovskis meno paskirtį supranta kaip idealo ilgesį. Jo manymu, intuícija mene, kaip ir religijoje, yra lygiavertė įsitikinimui ir tikėjimui. Filmo *Stalkeris* pabaiga, kuri Deleuze'ui atrodo paliekanti uždarą, be optimistinės vilties perspektyvą, pačiam Tarkovskiiui neatrodo uždara. Milerius pritartų Tarkovskiiui. Jis rašo: „Rašytojas ir Mokslininkas vis dėlto neišdrįsta įeiti į Zonos kambarį. Jiems sugrįžus atgal ir stebint Stalkerio pasitikti atėjusią žmoną, tampa aišku – tikras stebuklas glūdi ne Zonoje, tikras stebuklas yra ši besąlyginė meilė. Tačiau tada pasidaro aišku ir tai, kad nors Rašytojas ir Mokslininkas į kambarį neįžengė, jų transformacija įvyko, nes jie sugebėjo atpažinti šį kasdienybės stebuklą“ (Milerius, 2013, 289).

Kuo išsiskiria Tarkovskio suvoktas nechronologinis laikas, žvelgiant iš paties režisieriaus perspektyvos?

Marcelis Proustas (1871–1922) ir įvaizdintas laikas

Tarkovskis knygos *Įvaizdintas laikas* (*Запечатленное время*) trečiojo skyriaus pačioje pradžioje cituoja dialogą iš rusų rašytojo Fiodoro Dostojevskio romano *Demonai* (*Бесы*). Vienas iš pokalbio dalyvių Stavroginas praneša, kad „Apokalipsėje angelas prisiekia, kad nebebus daugiau laiko“. Kirilovas nesiginčija. Jis sako: „Aš žinau. Tai visai teisinga, pasakyta aiškiai ir tiksliai. Kai žmonija pasieks laimę, nebebus daugiau laiko, nes jo neberekės.“ Stavroginas toliau domisi laiko likimu. „Kur jie jį tada paslėps?“ – klausia (*Куда же его спрячут?*). Kirilovas atsako labai įsitikinęs: „Jie niekur nepaslėps. Laikas nėra daiktas, tai idėja. Jis užges prote (*Погаснет в уме*)“ (Tarkovsky, 1987, 57).

Tarkovskis cituoja šį dialogą kaip prieigą prie intrigos. Kaip suvokti laiką? Kaip prie jo priartėti? Laikas nėra daiktas, bet ar jis – idėja? Jei ne idėja – tai kas? Ar galime stebėti laiką? Ar jis matomas vizualiai? Ar laikas gali sutapti su vaizdiniu? Su įžvalga? Su išpūdžiu? Tarkovskio sąvoka *Įvaizdintas laikas* (*Запечатленное время*) tarsi numato šią galimybę. Bet laikas yra daugiau negu išpūdis. Tarkovskis pradeda nuo egzistencinės laiko pasmės. „Laikas – tai mūsų aš egzistavimo sąlyga“ (*Время – это условие существования нашего Я*).

Deleuze'as antrame knygos *Kinas* tome priartėja prie tos pačios problemos, tik iš kitos perspektyvos. Laikas jau įvaizdintas – tai modernaus kino vienas pagrindinių ženklų: jau yra įvykęs posūkis nuo judėjimo link laiko. Laikas nesudegė kaip žvakė, kaip tikėjosi Dostojevskio Kirilovas. Jis tik įgavo kiek kitą formą – tapo kristalu (*Les cristaux de temps*).

Ryškesniausiai laiko kristalas atsiskleidžia Tarkovskio kine *Veidrodis*. Saulius Macaitis pastebėjo, kad Tarkovskis šiame filme siekė iš XX amžiuje mūsų akyse byrėjusios ir greitai tebebyrančios civilizacijos skeveldrų, it iš veidrodžio šukių, vėl civilizaciją atkurti – tegul

jau tik mozaikiškai. „Keistomis, netikėtomis epizodų, kadru, net akimirkų sąsajomis jis siekia filosofiškai atskleisti nenutrūkstamą laikų ryšį, atsargiai, it brangenybę, atidengti tuos paprastai nepastebimus asociatyvinius ryšius tarp gal tau vienam teturinčio slaptą prasmę vėjo gūσιο, girgždančios svirties, dagties liepsnelės prisiminimo ir visos epochos, šalies, net žmonijos likimų“ (Macaitis, 2007, 3).

Knygoje *Ivaizdintas laikas* Tarkovskis pats apmąsto šį laiko skyliamą. Jis rašo: „Sakoma, kad laikas yra negrižtamas. Tai teisinga tik ta prasme, kai sakoma, kad negali sugražinti atgal praeities. Bet kas iš esmės yra ši praeitis? Ar ji yra tai, kas praėjo? Ir ką gi reiškia tas praėjo, jei kiekvienam būtent praeityje glūdi nepraeinantis dabarties ir kiekvieno esaties momento pastovumas? Tam tikra prasme praeitis yra realesnė ar bent jau stabilesnė, patvaresnė negu dabartis. Dabartis išslysta ir dingsta kaip smėlis tarp pirštų, įgaudama materialų svorį tik prisiminimuose. Karaliaus Solomono žiede buvo įrašyta „Viskas praeina“, priešingai, aš norėčiau atkreipti dėmesį, kaip laikas savo moraline prasme yra nukreiptas atgal. Laikas negali be pėdsakų išnykti tik todėl, kad jis yra subjektyvi, dvasinė kategorija. Išgyventas laikas išpaudžia mūsų sielose patyrimą, kuris randasi laike“ (Тарковский, 2002, 157). Lietuvių režisierius Šarūnas Bartas filme *Namas (The House)* pasiūlo priešingą suskilusio laiko alternatyvą, kuri tarsi sako, jog tik ateitis yra reali, nes ateityje esame laisvi nuo praeities. „Aš nesuprantu dabarties – medituoja užkadrinis pagrindinio pasakotojo balsas, – ji taip greitai keičiasi. Aš neįsitikinęs, kad ji egzistuoja.“ Niujorke gyvenantis rusų kino kritikas Michailas Jampolskij apibūdino Tarkovskio kiną ir jo personažus kaip beviltiškai bandančius įžengti į dabartį (Milerius, 2013, 193). Anot Jampolskio, „beveik visi Tarkovskio įvykiai – tai praeities įvykiai. Jo pasaulis – absoliutus nostalgijos pasaulis, neturintis prieigos prie dabarties patyrimo. Tai susiję su tuo, kad laikas mums pateiktas kaip tam tikra estetinė forma, pagal apibrėžimą užbaigta“ (Jampolskij, 2011, 367). Jampolskij tarsi pratęsia Deleuze'o išvalgą apie Tarkovskio filmuose sukuriamą uždarą laiko formą, pridėdamas mintį, kad „srovių tekme kartais ir sukuria šios formos atvirumo iliuziją“ (Jampolskij, 2011, 368).

Tačiau ar iš tiesų Tarkovskio sukurtas kino laikas nesusiliečia su dabartimi? Iš tiesų jis nesusiliečia, bet ir susiliečia taip, kaip kad pastebėjo Bergsonas: „Mūsų suvokimas, nors jis ir momentinis, susideda iš nesuskaičiuojamos daugybės prisimintų elementų, ir, tiesą sakant, bet koks suvokimas jau yra atmintis. Praktiškai mes suvokiame tik praeitį, kadangi grynoji dabartis yra nepagaunama praeities eiga, kurią jau praryja ateitis“ (*Votre perception, si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d'éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongéant l'avenir*) (Bergson, 1965, 90). Tačiau, kita vertus, anot to paties Bergsono, visa mūsų asmenybė su visais prisiminimais nedaloma įeina į dabarties momento suvokimą. Nors prisiminimai lokalizuojami praeityje, niekas nesirausia jų masėje lyg maiše, traukdami tuos, kurie arčiau pasitaikė po ranka. Atmintis tiesiog plečia savo paviršių ir atpažįsta tą prisiminimą, kuris iki tol nebuvo suradęs sau lokalios vietos.

Būtent kinas, Tarkovskio manymu, skirtingai nuo kitų menų, turi galimybę tiesiogiai įvaizdinti laiką (*непосредственно запечатлеть время*) ir sukurti realaus laiko matricą. Kinematografo jėga, režisieriaus manymu, ir glūdi tame, kad jis pajėgus susieti laiką su kasdien ir kas valandą mus supančia realybės materija (žr. Тарковский, 2002, 162).

Ir Tarkovskio, ir Deleuze'o apmąstymams apie dabarties ir praeities susipynimą neabejotinai įtakos turėjo Marcelio Prousto skaitymai. Tarkovskis cituoja Proustą, pavaizdavusį, kaip pagrindinis pasakotojas išsilaisvina nuo bokštų vaizdinio aprašęs bokštus. Tą patį Tarkovskis patyrė sukūręs filmą *Veidrodis* – išsilaisvino nuo vaizdinių, atklystančių iš vaikystės prisiminimų (Тарковский, 2002, 241). Deleuze'as šifruoja Prousto kūrybą knygoje *Proustas ir ženklai* (*Proust et les signes*, 1964, 1976), pastebėdamas dvi atminties galimybes: valingąją (*la mémoire volontaire*) ir nevalingąją atmintį (*la mémoire involontaire*). Valingoji atmintis grįžta nuo realios dabarties prie dabarties, kuri „buvo“, tai yra prie to, kas buvo ir ko daugiau nebėra, ir tiek. Tokia atmintis nepagauna praeities tiesiogiai, ji vėl išoriškai ją sujungia su dabartimi, ji primena fotografijas. Todėl kažkas reikšminga išslysta iš valingosios atminties: *praeities būtis savyje* (*l'être en soi du passé*). Atmintis čia veikia taip, kad praeitį konstituoja tik dabartis, todėl reikia laukti naujos dabarties, kad praeitis praeitų ir taptų praeitimi. Tačiau tokiu būdu, rašo Deleuze'as, sekdamas Proustu, praeitis išslysta iš mūsų. Šiame atminties lygmenyje Deleuze'as įžvelgia Bergsono ir Prousto panašumą. Bergsonas *Materijoje ir atmintyje* rašęs, kad mes nepereiname iš aktualios dabarties į praeitį, mes iš naujo nesujungiamo praeities su dabartimi, bet iš karto persikeliamo į pačią praeitį, kuri nebėra tuo, kas buvo, o tuo, kas yra ir egzistuoja savyje kaip dabartis; praeitis neišlieka niekur kitur kaip tik pati savyje, nes ji egzistuoja tik savyje. Tačiau šioje vietoje, anot Deleuze'o, Prousto ir Bergsono keliai išsiskiria, nes Bergsonas nekelia klausimo, kaip išlaikyti praeitį mums tokią, kokia ji yra pati savyje, o Proustas tą klausimą kelia. Taip Proustas pereina prie nevalingosios atminties, kuri buvusį kontekstą padaro neatskiriamą nuo dabartinio pojūčio. *Madlen* pyragaičio skonis apima ir tą skonį, kurį patiria pagrindinis veikėjas valgymo momentu, ir tą, kurį buvo patyręs praeityje kaip vientisą subjektyvų potyrį. Taip dviejų momentų panašumas pereina į tapatumą ir skirtumą. Šios nevalingos atminties esmė – interiorizuota ir tapusi imanentiška skirtis. Kombre jau sugrįžta ne tuo, kuo buvo praeityje, o grynojoje praeityje, kuri koegzistuoja su dviem dabartimis. Deleuze'as sekdamas Proustu rašo: „Tai nėra tik panašumas tarp dabarties ir praeities, tarp aktualios dabarties ir praeities, kuri buvo dabartimi, netgi ne dviejų momentų tapatumas; bet – anapus, *praeities būtis savyje*, daug gilesnė negu visa buvusi praeitis, negu bet kuri buvusi dabartis. „Truputis laiko grynu pavidalu“ (*Un peu de temps à l'état pur*) – tai yra lokalizuoto laiko esmė“ (Deleuze, 1964, 76). Šis 'truputis laiko grynu pavidalu' patiriamas kaip vientisas subjektyvus išgyvenimas. Jis įmanomas aprašyti literatūroje, kaip liudija Prousto romanas *Prarasto laiko beieškant*. Tačiau kaip padaryti, kad kine suskilęs praeities ir dabarties laikas neišsiskaidytų į išorinius segmentus, o taptų interiorizuotu laiku mums?

Tarkovskis siekia sujungti šiuos du laikus į vientisą laiko blyksnį jau pirmajame filme *Ivano vaikystė* (Deleuze'as, beje, šio filmo nemini). Tarkovskis sukuria keturis Ivano sapnus, kuriuose skleidžiasi virtualus laikas, primenantis galimą Ivano praeities laiką iki karo, kol pasaulis dar buvo gražus ir jaukus, mama dar buvo gyva. Realus dabarties laikas – karo laikas, Ivanas – mažas berniukas, našlaitis, kaip žvalgas kariauja kare. Viename iš sapnų Ivanas ir mama žvelgia į šulinio dugną. Žiūrovas mato juos kaip atspindį veidrodyje – šulinio vandenyje. Atspindys fiksuoja virtualųjį laiką – prarastą ir jau negalimą realybę, disonuojančią su niūria karo kasdienybe. Realybės laike, kai Ivanas sapnuoja, mama jau yra žuvusi. Tačiau sapne ji vis dar gyva. Ivanas nusileidžia į šulinį, kad sugautų atsispindinčią žvaigždę (*Kaip ji čia spindi*, – klausia mamos, – *juk diena*). Pasigirsta šūviai, vokiškų frazių nuotrupos. Ir pačiame sapne iš sapno laiko Ivanas bloškiamas atgal į realybės laiką. Kitas kadras – Ivano mama guli parkritusi, ją užlieja šulinio vanduo. Ivano ir mamos atspindys vandenyje tuo pat metu aprėpia tris susipynusius laikus: sapno laiką, kuriame neegzistuoja karas ir kuris sutampa su galima praeitimi. Kita vertus, egzistuoja realus karo laikas, kuriame Ivanas sapnuoja. Be to, Ivano mamos žūtis – tai nors ir sapnuojamas, bet jau realios realybės laikas, tapęs praeitimi ir iki vidinio sapno laiko, ir iki sapnavimo fakto laiko. Kita vertus, visi šie trys susipinantys laikai, parodyti per kelias filmo laiko minutes, koegzistuoja vienu metu. Sapno laikas tampa veidrodžiu realybės laikui, taip dar labiau išryškindamas, kas jame nepakeliama ir žiauru. Vidiniame sapno laike karas neegzistuoja, bet jis įsiveržia į šį laiką ir sugrąžina jį atgal. Sapno laikas ir realybės laikas ima koegzistuoti, jie tampa neatskiriamai kaip dvi laiko kristalo pusės, kaip du veidrodžiai, sustiprinantys vienas kito atspindį. Laikas suskyla, bet visos suskilusios alternatyvos sujungiamos į vienu metu suvokiamą laiko kristalą. Kas nutinka Ivanui būsimajame ateities laike, žiūrovas sužino tiktai tada, kai laikas jau yra tapęs praeitimi, kai karui pasibaigus sušaudytųjų archyve randama ir Ivano nuotrauka. Dabartis ir ateitis vienu kartu sulydoma į kristalą, kai filme *Veidrodis* jauna motina (vaidina Margarita Terechova) priėjusi prie veidrodžio vietoje savo dabartinio jaunos moters atspindžio pamato savo būsimą seną žmogaus veidą (vaidina paties Tarkovskio motina). Šį gebėjimą nuamatyti ateitį dabarties momentu ir kelių laiko ciklų susipynimą filme *Veidrodis* pastebi ir Macaitis: „<...> Motina su savo vyru, abu labai jauni ir gražūs, čia susėda vešlioje pievoje. Ji, tiesa, dar net ne motina – ne veltui mylimasis intymiai šnabžda: berniukas? Mergaitė? Herojė nukreipia susimąščiusį žvilgsnį į tolį ir akimirka tarsi regi ir sunkią ateities našta, ir karo netekimus, ir mylimojo ilgesį, jau realiai mato, kad iš brangaus judviejų meilės namo telieka piktžolėmis užžėlę pamatai...“ (Macaitis, 2007, 3).

Laikas *versus* montažas: nuo klasikinio prie modernaus kino

Deleuze'as pirmą sykį pamini Tarkovskį antrajame *Kinas 2* skyriuje *Trumpa vaizdinių tipų ir ženklų apžvalga (Récapitulation des images et des signes)*, svarstydamas klausimą – koks laiko ir montažo santykis. Deleuze'as rašo: „Tarkovskis sako, kad svarbiausia yra būdas, kuriuo laikas įplaukia į kadra, jo įtampa ir išretėjimas, 'laiko spaudimas kadre' (*давление времени внутри кадра*)“ (Deleuze, 1985, 60).

Montažas yra pagrindinis klasikinio kino vienetas ir pirmajame knygos *Kinas* tome *Vaizdinys-judėjimas* Deleuze'as, remdamasis skirtingomis filosofinėmis prielaidomis, išskiria keturias klasiškas nacionalines montažo mokyklas. Nacionalines montažo mokyklas Deleuze'as susieja su filosofinių mokyklų skirtumais: amerikietiškąją vadina organiniu-aktyviuoju (*organique-actif*) arba empiriniu (*empirique*) montažu, tarybinę – dialektiniu (*dialectique*) organiniu, materialiuoju montažu, prancūzų – kiekybiniu-psichiniu (*quantitatif-psychique*), o vokiečių – intensyviu dvasiniu (*intensif-spirituel*) (Deleuze, 1983, 81).

„Montažas aprėpia sujungimus, kupiūras ir klaidingus sujungimus ir apibūdina globalinę Visumą (*du Tout*) <...>“, – sako Deleuze'as (Deleuze, 1983, 46). Deleuze'o žvilgsnis beveik platoniškas: jis ieško, kas slypi už visų šių įvairiausių montažo aspektų. Montažas, pasak Deleuze'o, sujungia vaizdinius-judėjimus tam, kad iš jų būtų išskirta visuma, idėja, netiesioginis laiko įvaizdis (*l'image du temps*). Šis laiko įvaizdis išgaunamas netiesiogiai, bet montažas nėra tai, kas atliekama filmavimo pabaigoje. Montažas išreikia ne tik pasaulėžiūrą, bet ir filosofiją, ir kiekviena nacionalinė mokykla turi savąją filosofiją (Deleuze, 1983, 82).

Todėl montažas, pasak Deleuze'o, iš karto sukuria netiesioginį laiko vaizdinį (*une image indirecte du temps*) konkrečiame vaizdinio-judėjimo tipo filme kaip visumos rėmuose. Kokie yra pagrindiniai laiko iššūkiai, į kuriuos reaguoja kinas, tampantis tuo, kas jis yra?

Deleuze'as atsako: „Viena vertus, tai – kintanti dabartis, kita vertus – ateities ir praeities beribiškumas.“ Skirtingi montažo tipai skiriasi tik tuo, kaip jie susieja šiuos du aspektus: kintančią dabartį (*present variable*) su praeities bei ateities beribiškumu (*L'immensité du futur et du passé*) (Deleuze, 1983, 82).

Tačiau moderniajame kine, pradėdant nuo neorealizmo, ypač Vittorio de Sica filmuose (*Dviračių vagys, Ladri di biciclette, Umberto D (Umberto D.)*), ilgi kadrai pradeda po truputį mažinti montažo svarbą. Perėjimas prie ilgų kadro montažo kiną pavertė trukmės kinu. Tokiu klasikiniu trukmės kino pavyzdžiu tapo Alfredo Hitchcoco filmas *Virvė (Rope)* (1948), kuriame vienas kadras trunka aštuoniadešimt nepertraukiamų minučių. Tačiau, kaip pastebėjo André Bazinas, „reali problema nėra rodomo filmo trukmė, bet laiko struktūra, kurioje vyksta įvykis. *Virvė* gali būti filmuojama nekeičiant dėmesio centro, be jokių kadro pertrūkių ir vis dėlto sukurs dramatinį spektaklį, nes originalioje pjesėje įvykiai jau yra dramatiškai sustyguoti pagal dirbtinį laiką – teatrinį laiką – kaip yra muzikos laikas ir šokio laikas. Bent jau dviejose *Umberto D.* scenose fabulos ir scenarijaus

problema įgauna kitą aspektą. Šiuose epizoduose daromas „gyvenimo laikas“ – paprasčiausias besitęsiantis gebėjimas būti asmeniu, kuriam nieko ypatinga nenutinka – įgauna spektaklio, dramos pobūdį“ (Bazin, 2011, 111–112).

Ši diskusija apie montažo ir ilgos kadruotės santykį ir priešpriešą tapo kino teorijos klasika. Kieno pusę šioje diskusijoje palaikytų Tarkovskis?

Atrodytų, jis yra artimesnis neorealizmui, kuris pirmenybę teikia ilgiems kadrams. Tarkovskis parašė scenarijų filmui *Andrejus Rubliovas* kartu su kitu žinomu rusų kino režisieriumi Andrejumi Michalkovu-Končalovskiu. Tai buvo jų paskutinis bendras projektas. Dokumentiniame filme *Крестный путь Андрея Тарковского* Michalkovas-Končalovskis, paklaustas, kodėl jų keliai išsiskyrė, trumpai apibūdino: jie negalėję sutarti dėl pernelyg ilgų kadru. Tarkovskis norėjo ilgų kadru, o jis prieštaravo. „Aš ir dabar manau, kad *Rubliovo* laikas labai išstėtas“, – sako Michalkovas-Končalovskis. Kaip pastebi Jampolskis, atskirdamas savo mėgstamo režisieriaus Aleksandro Sokurovo filmų laiką nuo Tarkovskio mokyklos: „tam tikra prasme jo estetika buvo artima André Bazino ir jo mumifikuoto laiko teorijos palikuonė <...>. Laiką Tarkovskis supranta kaip tam tikrą priežasčių ir pasekmių linijiškumą, kontinuumą. Priežastys ir pasekmės sudaro grandinę; laikui nebūdingos lygiagrečios sekos“ (Jampolskij, 2011, 365). Jampolskij rašo, kad „Tarkovskį galėtume pavadinti atitikimo meistru (kai kameros judesys arba fotografinio pasaulio atvaizdo plastika nori sutapti su tam tikru tikrovės ritmu), o Sokurovą veikiausiai reikėtų vadinti neatitikimo meistru“ (Jampolskij, 2011, 368). Tarkovskis **rašydamas** iš tiesų deklaravo, kad laikas kine turi turėti fakto stuktūrą taip, kaip jis pasiekiamas stebėjimu rytietiška haiku. Bet ar iš šios Tarkovskio išvalgos savaime aišku, kad jo **režisuotiems** filmams nebūdingos lygiagrečios laiko sekos, sudarančios laiko kristalą? Tarkovskio sąlytį su dabarties momentu tiksliai nusakytų Bergsono pastebėjimas: „Suvokimas niekada nebūna paprasčiausias dvasios sąlytis su esančiu daiktu, jis visada yra persunktas jį papildančiais ir jį paaiškinančiais vaizdiniais-prisiminimais“ (Bergson, 1965, 80).

Knygoje *Įvaizdintas laikas* Tarkovskis labai aiškiai išreiškia savo poziciją. Jis rašo: „Aš atmetu „montažinio kino“ principus, nes jie neleidžia filmui tęstis anapus ekrano rėmų, tai yra neleidžia žiūrovui susieti savo patirties su tuo, ką jis mato prieš save juostoje. Montažinis kinematografas užduoda žiūrovui rebusų ir mįslių, priverčia jį šifruoti simbolius, mėgautis alegorijomis, apeliuodamas į jo intelektualiąją patirtį. Tačiau kiekviena šių mįslių turi savo verbalinį tiksliai formuluojamą įminimą“ (Тарковский, 2002, 229). Tarkovskis kritikuoja Eisensteiną, kad jis nesuteikiąs auditorijai galimybės atskleisti savo jausmų reguojant į tai, ką jie mato. Balalaikos ir Kerenskio palyginimą Eisensteino filme *Spalis* Tarkovskis traktuoja kaip metodo sutapatinimą su tikslu. Pats konstravimo principas, anot jo, tampa savitiksliu, ir autorius ima totaliai atakuoti žiūrovą, primesdamas jam savo požiūrį į tai, kas vyksta. Tarkovskis neįvardija iki galo, bet galima numanyti, jog jis išvelgia, jog už Eisensteino montažinio kino meistriškų variacijų glūdi vienos partijos (bolševikų) ideologijos įdiegimo kodas.

Deleuze'as nepastebi šio Tarkovskio priešiško Eisensteino montažo kinui. Dar daugiau – jis netgi juos sujungia vienu pagrindu, priskirdamas abu tai pačiai sovietinei montažo mokyklai. Tiesa ne pats, o nekritiškai pacituodamas Serge'ą Daney, kuris žurnale *Liberation* (27 janvier 1982) rašė: „Amerikiečiai labai toli pasistūmė studijuodami nuoseklų judėjimą ... judėjimą, kuris ištuština vaizdą nuo svorio ir materialumo... Europoje, taip pat ir TSSR, kai kurie režisieriai leido sau prabangą tyrinėti judėjimą kitu aspektu – sulėtindami jį ir įvesdami pertrūkį. Paradžanovas, Tarkovskis (bet jau anksčiau ir Eisensteinas, Dovženko arba Barnetas) stebėjo, kaip materija kaupiasi, kol susidaro perteklius, taip sukurdami išstęstą geologinį cheminių elementų, purvo ir brangenybių kaupimą. Jie sukūrė sovietinės sistemos, šios nejudrios imperijos, išorinio blizgesio kiną (*Ils font le cinéma du glacis soviétique, cet empire immobile*). Ir visa tai – nepriklausomai nuo to, ar imperija to norėjo, ar nenorėjo“ (Deleuze, 1985, 101). Deleuze'as yra linkęs skirstyti kino režisierius į nacionalines mokyklas ir todėl pritariamai cituoja Serge'o Daney sociologines apibendrinamas įžvalgas su fizikiniu ir cheminiu prieskoniu. Daney pastebėjo, kad po Dovženko kai kurie tarybiniai kino kūrėjai (ar kai kurie iš rytų Europos, pavyzdžiui, Zanussi) išlaikė skonį sunkiems metalams ir tirštiems natuirmortams, kuriuos, priešingai, išstūmė judėjimas vakarų kine. Ar iš tiesų stiprieji metalai ir tiršti natuirmortai gali automatiškai padaryti Tarkovskio kiną *le cinéma du glacis soviétique, cet empire immobile*? Mūsų galva, toks pernelyg platus apibendrinimas neatitinka Tarkovskio kūrybos ypatybių. Kita vertus, radikaliai išsiskiria Eisensteino ir Tarkovskio santykis su *soviétique, cet empire immobile*. Eisensteino filmuose *Šarvuotis Potiomkinas* (*Броненосец «Потёмкин»*, 1925), *Spalis* (*Октябрь*, 1927) nepaisant genialių kinematografinių atradimų, o gal būtent kaip tik ir dėl jų buvo diegiama ir įtvirtinama bolševikų ideologija, o Tarkovskio kinematografas skirdamas didžiausią dėmesį amžinosioms dvasinėms problemoms kvestionuoja šios ideologijos pamatus. *Soviétique, cet empire immobile* Tarkovskį traktavo kaip jos pamatų išjudintoją, todėl visi Tarkovskio filmai, išskyrus *Soliarį*, buvo priskirti antrajai kategorijai; sukurtas filmas *Andrejus Rubliovas* penkerius metus laukė, kol bus parodytas žiūrovui. Tarkovskiui taip ir nepavyko sukurti filmų, kuriuos jis planavo – ekranizuoti *Hamletą*, Hoffmano, Dostojevskio *Idioto*. Eisensteinas studijavo Hegelį ir Engelsą, o Tarkovskis – Florenskį, Bibliją, Tolstojų, Dostojevskį.

Dostojevskio *Idiotą* skaitė taip pat ir Deleuze'as. Kristaliniame pasakojime, kuris ženklina modernųjį kiną, Deleuze'as išvelgia pagrindinio personažo tarsi Dostojevskio idioto laikyseną. Kai sensomotorinės situacijos užleidžia vietą optinėms ir garsinėms situacijoms, personažai siekia ne veikti, o „numatyti“ situacijos prasmę. Taip vyksta daugelyje japonų režisieriaus Kurosavos filmų. Deleuze'as sako: „Tokia yra charakteringa Dostojevskio romanų ypatybė, kurią perėmė Kurosava: situacijoje, kur būtina priimti neatidėliotiną sprendimą, „idiotas“ jaučia būtinybę ištyrinėti problemas, gilesnės nei situacija, duomenis ir reikalauja dar labiau neatidėliotinių sprendimų“ (Deleuze, 1985, 168). Atrodytų, kad Deleuze'as skaitė Dostojevskį, kaip ir kiti to meto prancūzų intelektualai, paveiktas Levo Šestovo. Knygoje *Kas yra filosofija?*, parašytoje kartu su Feliksu Guatarri,

Deleuze'as pastebi, kas Šestovas Dostojevskio knygoje randa naują privataus mąstytojo ir viešo mokytojo opoziciją. Idiotas yra privatus mokytojas, priešingas viešajam mokytojui (mokykloje). Deleuze'as reflektuoja ties Dostojevskio bei Šestovo išryškinta senojo idioto ir naujojo idioto perskyra. „Senasis idiotas norėjo tiesos, bet naujasis idiotas nori paversti absurdą aukščiausia minties galia – kitais žodžiais, kurti. Senasis idiotas norėjo atsižvelgti tik į protą, bet naujasis idiotas, artimesnis Jobui negu Sokratui, nori atsižvelgti į kiekvieną istorijos auką“ – tai yra netapačios sąvokos.“ O Deleuze'as išvelgia dviejų idiotų ryšį: „atrodytų, kad pirmasis turi prarasti protą tam, kad antrasis iš naujo atrastų, ką kitas, gaudamas protą, prarado iš anksto: Descartes'as išprotėjantis Rusijoje?“ – užklausia Deleuze'as (Deleuze, 1991, 64). Dostojevskio vardas nuolat kartojamas knygoje *Tūkstantis plokštikalnių* (Deleuze, 1987, 196, 257, 530), kaip, beje, ir kito rusų rašytojo Antono Čechovo (Deleuze, 1987, 206). Knygoje *Kas yra filosofija* taip pat minimas ir Čechovas (Deleuze, 1994, 62, 169), ir Levas Tolstojus (Deleuze, 1994, 169).

Kaip pastebi Milerius, Tarkovskio filmuose chronologines laiko trajektorijas laužė specifinės personažų figūros – visuomenės autsaideriai – šventieji keistuoliai, stalkeriai, jurodivai ir jų vizijos, turintys ir religinių, ir politinių kanotacijų: „silpnindamos tokius sensomotorinius ryšius, jurodivų ir kitų „šventųjų bepročių“ vizijos įgauna ir religinio, ir politinio maišto prieš inertiškus kanonus ir oficialiai įteisintą *status quo* krūvį atspalvį“ (Milerius, 2013, 192). Tačiau Deleuze'as, šiaip apmąstęs idioto sampratą rusų kultūroje, vis dėlto nepastebi nesutapimo su *soviétique, cet empire immobile* Tarkovskio kūryboje. Imperijos (stalinizmo) auka jis labiau linkęs laikyti Eisensteiną, daug dėmesio skyrė jam pirmajame *Kinas* tome *Vaizdinys-judėjimas* ir nė sykiu nekelia klausimo apie ideologinę Eisensteino kino meno potekstę. Klausimą apie ideologijos ir kino meno santykį jis iškelia daug vėliau, jau antrajame tome *Vaizdinys-laikas*. Skyriuje *Mintis ir kinas* Deleuze'as apgailėstauja, kad šiuolaikinis kinas susmulkėjo ir suniveliavo pirmųjų jo kūrėjų, taip pat ir Eisensteino, atradimus. Kinas miršta nuo kiekybės ir vidutinybės. Tapęs masių kinu, jis degradavo iki propogandos ir manipuliacijos, nusirito iki fašizmo, suartino Hitlerį ir Holivudą. Deleuze'as priekaištauja Leni Riefenstahl, kad toli gražu nebūdama vidutinybe (*qui n' était pas médiocre*) ji kino meno dėka padėjo pamatus fašistinei ideologijai (Deleuze, 1985, 214). Eisensteinas išvengia šio Deleuze'o priekaišto, nors Eisensteino įkarštis įtvirtinti bolševikų ideologiją buvo net ryškiau matomas nei Riefenstahl – fašizmo. Ir kinas Eisensteino kūrybos metu buvo ne mažiau kinas masėms. Riefenstahl beveik išvengia lozungų ir kalbų – kurdamą ji remiasi beveik vien vaizdais. Eisensteinas įtaigauja ne tik virtuoziskai kuriamu montažu, bet ir sustiprina įspūdį pateikdamas eksplikaciją žodžiu. Tarkovskis negalėjo nejausti priešiško Eisensteino kino vaizdiniam-prievartiniam spaudimui. Tai prieštaravo jo vertybiniais principams.

Tai, kad Tarkovskis kūrė anapus sociologinių ir politinių štamų, liudija ir jo kūrybos recepcija tarp vakarų kino kūrėjų. Larsas von Trieras dedikavo savo filmą *Antichristas* Andrejui Tarkovskiui. Tarkovskis žavėjosi Bressonu, Bunueliu, Ingmaru Bergmanu (1918–2007). Bergmanas atsakė jam tuo pačiu. Bergmanas rašė: „Pirmasis Tarkovskio

filmo atradimas man buvo tarsi stebuklas. Staiga aš pasijutau stovįs šalia kambario durų, nuo kurių iki šiol man nebuvo duota raktų. Tai buvo kambarys, į kurį visada norėjau įeiti ir kur jis judėjo laisvai ir visiškai lengvai. Aš pasijutau padrąsintas ir paskatintas: kažkas išreiškė tai, ką aš visada norėjau pasakyti, tik nežinojau kaip. Tarkovskis man yra didžiausias kūrėjas, tas, kuris išrado naują kalbą, tinkamą kino prigimčiai, kuri sugauna gyvenimą kaip atspindį, gyvenimą kaip sapną“ (Robinson, 2006).

Ką turėjo galvoje Bergmanas, sakydamas, kad Tarkovskis sukūrė naują kino kalbą? Atrodo, kad tai nėra įprasta literatūrinių tekstų kalba.

Knygoje *Įvaizdintas laikas* Tarkovskis kelia jam pačiam labai svarbų klausimą: koks yra literatūros ir kino meno santykis? Jis išvelgia vieną bendrą abu menus jungiančią savybę – abiejose sferose menininkai gali mėgautis laisve pasirinkti medžiagą iš to, ką jiems siūlo realus pasaulis, ir nuosekliai ją organizuoti. Kita vertus, Tarkovskis mato nesuderinamus skirtumus (*непримиримые различия*), kylančius iš esminio žodžio ir ekraninio vaizdo nesugretinamumo: literatūra vartoja žodžius, kad aprašytų pasaulį, o filmas neturėtų vartoti žodžių: jis tiesiogiai demonstruoja pats save. Dar daugiau, pasak Tarkovskio, „pirmą sykį meno ir kultūros istorijoje žmogus surado priemones, kaip tiesiogiai įvaizdinti laiką (*непосредственно запечатлеть время*). O kita vertus – ir galimybę daugybę kartų atgaminti tą laiką ekrane, kartoti jį, grįžti prie jo“ (Тарковский, 2002, 161).

Deleuze’as pastebi ir pabrėžia Tarkovskio išvalgą, kad kinas nėra kalba, kuri veikia tam tikruose junginiuose, net jeigu jie yra reliatyvūs ir skirtingų lygmenų: montažas nėra aukštesnio lygmens junginys, kuris turi galią kadrams kaip junginiams ir kuris tuo būdu suteikia judėjimui vaizdinius su laiku kaip nauja kokybe. „Tarkovskio kino laiko koncepcijoje, – rašo Deleuze’as, – svarbi pati ženklų, kurį jis šifruoja, funkcija“ (Deleuze, 1985, 60–61). Deleuze’as pastebi, kad Tarkovskis pavadina savo tekstą „Apie kinematografinę figūrą“, nes jis vadina figūra tai, kas yra „tipiška“. Vis dėlto, kaip rašo Deleuze’as, Tarkovskis išreiškia tai grynuoju singularumu, kaip kažką unikalų „Tai yra ženklas, tai yra pati ženklų funkcija“, – apibendrina Deleuze’as (Deleuze, 1985, 60–61).

Tarkovskis kino režisierių lygina su skulptoriais: „Panašiai kaip skulptorius, kuris paima marmuro luitą ir, vidumi jausdamas savo būsimo daikto bruožus, atmeta visa tai, kas nereikalinga, taip ir kino kūrėjas iš „laiko luito“, aprėpiančio didžiulę ir nepadalytą gyvenimo faktų sancaupą, atkerta ir atmeta visa tai, ko nereikia, palikdamas tik tai, kas turi tapti būsimo filmo elementu, tai, kas turi išryškėti kinematografiniame vaizde“ (Тарковский, 2002, 163). Ir skulptorius, ir režisierius dirba tyloje, tikrindami savo išvalgas tik su pačiu laiku. Žodis ir literatūra jam tarsi niekuo nebegali padėti. Žodinė kalba nebevaidina jokio vaidmens ar net suspenduojama Šarūno Barto filmuose *Namas, Koridorius, Laisvė*. Barto filmai tarsi patvirtina šį Tarkovskio atvertą kino meno, kaip bežodės laiko tekės, kuriamo įvaizdžio unikalumą. Barto filmuose, nutylus žodžiams, labai išryškėja išorinio pasaulio keliamas triukšmas: durų bildesys, vyrių girgždesys, vėjo gausmas. Išorinio pasaulio bildesys provokuojamai kelia klausimą: kodėl tyli žmogus? Ar dėl to, kad režisierius yra suvokęs kalbos beprasmybę? Kad į visus klausimus jau atsakyta labai

giliai, anapus kalbos? Kad kino kūrėjai tuo pabrėžia kino anapus literatūros specifika? O gal dėl to, kad ištartas žodis taptų visetu, perrėžiančiu laiko spiralę? Kad, Deleuze'o žodžiais tariant, išryškintų laiko-viseto-atverties santykį? Prasiveržtų į ateties laiką? «Судьба по следу шла за нами / как сумашедший с бритвою в руке», – ši Tarkovskio filme *Veidrodis* tylos smelkiamą vaizdo erdvę perrėžusi režisieriaus tėvo, poeto Arsenijaus Tarkovskio, eilėraščio nuotrumpa tampa tokiu laiku, kaip atverties taško, blyksniu.

Deleuze'as pastebi, jog Tarkovskis išvelgia nuolatinę grėsmę grįžti prie kalbos kino vaizde: „Bet kai ženklai įgauna materialumą vaizdinyje-judėjime, kai jie suformuoja singuliarus išraiškingus bruožus iš judančios medžiagos, jiems gresia pavojus prikelti kitą bendrybę, kuri prives prie to, kad jie bus supainioti su kalba. Laiko reprezentacija iš to gali būti ištraukta tik kaip asociacija ar apibendrinimas arba kaip sąvoka (todėl Eisensteinas susieja montažą ir sąvoką). Tokia yra sensomotorinės schemos, abstrakcijos veikėjos, dviprasmybė. Tik tada, kai ženklas tiesiogiai atsiveria laikui, kai laikas pats signalizuoja, kad tai, kas laikina, sutampa su singuliarumo bruožu, atskirtu nuo motorinių asociacijų. Ir tada – konstatuoja Deleuze'as – išsipildo Tarkovskio troškimas: „kino kūrėjui pavyksta užfiksuoti jslėmis suvokiamus laiko indeksus (jo ženklus)“. Jslėmis suvokiami užfiksuoti laiko ženklai – tokia yra pirminė Tarkovskio sąvokos *Запечатленное время* reikšmė.

Deleuze'as, apmąstydamas Tarkovskio kino koncepciją ir jo kuriamą kiną, vengia tokių epitetų, kaip poetinis ar sakralinis. Šie epitetai neišvengiamai veda į literatūrą. Jis suranda kitą metaforą, vienu žodžiu nusakančią Tarkovskio kūrybą, – prilygina ją akvarelei. Tarkovskis išnyra kaip menininkas, dirbantis su drėgna medžiaga – akvarele. Moteris plauna plaukus prie drėgnos sienos filme *Veidrodis*, nuolatos lyja lietūs. Šie Tarkovskio akvarelės potėpiai, Deleuze'o akimis žiūrint, sukuria kiekvienam filmui ritmą, kuris yra toks pat intensyvus kaip ir Antanioni'o ar Kurosavos filmuose. Tačiau, skirtingai nuo šių režisierių, Tarkovskis pamato, jog šie ritmai užduoda visai kitą klausimą: „koks degantis krūmas, kokia ugnis, kokia siela, kokia kempinė sustabdys šios žemės kraujavimą“ (*quel buisson ardent, quel fue, quelle ame, quelle éponge étanchera cette terre?*) (Deleuze, 1985, 101) Ar iš tiesų Deleuze'as nepastebėjo apokaliptinių aspektų Tarkovskio filmuose?

Išvados

1. Prie Tarkovskio fenomeno Deleuze'as priartėja iš dviejų perspektyvų. Viena vertus, jis skaito ir cituoja Tarkovskio tekstą *Apie kinematografinį atvaizdą* (*De la figure cinématographique*), publikuotą žurnale *Positif* 1981 metų gruodį. Kita vertus, kai reflektuoja pamatinę antrojo tomo laiko kristalų koncepciją, jis aptaria tokius jo filmus, kaip *Soliaris*, *Veidrodis* ir *Stalkeris*.
2. Pagrįsdamas laiko kristalo sampratą Deleuze'as remiasi laiko išsišakojimo samprata Augustino Leibnico, Borgeso, Bergsono, Kanto tekstuose. Kita vertus, Tarkovskio

ir Deleuze'o laiko išsišakojimo sampratą suartina bendri abiem Prousto skaitymai. Deleuze'as ne syki pastebi, kad Tarkovskis, kaip ir Herzogas, kūrė kristalinės erdvės kiną, tačiau laiko kristalai Tarkovskio kine Deleuze'ui atrodo uždari, nepaliekantys optimizmo alternatyvos. Ir Deleuze'as, ir Tarkovskis remiasi prielaida, kad šiuolaikinis kinas turi sugrąžinti tikėjimą gyvenimu, tačiau Tarkovskis ir Deleuze'as skirtingai interpretuoja tikėjimo pamato sampratą. Deleuze'as remiasi kūnu (Antonino Artaud koncepcija), o Tarkovskis – dvasiniu idealu. Kita vertus, jie abu apmąsto Bressono, Bergmano ir Bunuelio kūrybą.

3. Deleuze'as pastebi Tarkovskio kino sampratos, pagrįstos laiku, skirtumą nuo Eisensteino klasikinio kino, pagrįsto montažiniu judėjimu-vaizdiniu, tačiau neakcentuoja jų priešiško, nes kartoja Sergey'o Daney apibendrinimą, kad abu režisieriai kuria *soviétique, cet empire immobile* kiną. Vis dėlto, mūsų nuomone, Tarkovskio kūryba, skirtingai nei Eisensteino, nepatenka į šios kategorijos filmų sąrašą.

Literatūra

- Angelucci, D. (2014). Deleuze and the Concepts of Cinema. *Deleuze Studies*, 8 (3), 309–414.
- Aurelijus Augustinas. (1980). Išpažinimai. Vienuoliktoji knyga. In *Filosofijos istorijos chrestomatija* (pp.102–120). Vilnius: Mintis.
- Baranova, J. (2006). *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos*. Vilnius: Tyto alba.
- Bazin, A. (2011). *Andre Bazin and Italian Neorealism*. Ed. B. Cardullo. Maiden Lane, New York: Continuum.
- Beasley-Murray, J. (1997). Whatever Happened to Neorealism? Bazin, Deleuze, and Tarkovsky's Long Take. *Gilles Deleuze, philosophe du cinema / Gilles Deleuze, Philosopher of Cinema*. Ed. D. N. Rodowick. Special Issue of *Iris*, 23 (Spring 1997), 37–52.
- Bergson, H. (1965). *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps a l'esprit*. Paris: Les Presses universitaires de France.
- Bird, R. (2008). *Andrei Tarkovsky Elements of Cinema*. London: Reaktion Books.
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema*. New York, London: Routledge.
- Borges, J. L. (2001). *Fikcijos*. Vilnius: Baltos lankos.
- Deleuze, G. (1964). *Proust et les signes*. Paris: Quadrige / Puf.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1. l'Image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. (1984). On Four Poetic Formulas Which Might Summarize the Kantian Philosophy. In *Kant's Critical Philosophy* (pp.vii–xiii). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. l'Image-temps*. Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. London, New York: The Athlone Press.

- Deleuze, G., Guattari, F. (1987). *Capitalism and Schizophrenia. 2. A Thousand Plateaus*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2012). *Derybos. 1972–1990*. Vilnius: Baltos lankos.
- Dostojevskis, F. (2010). *Demonai*. Vilnius: Margi raštai.
- Jampolskij, M. (2011). *Kalba-kūnas-įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Vilnius: Mintis.
- Jeong, S. (2012). The Surface of the Object: Quasi-Interfaces and Immanent Virtuality. In D. Martin-Jones, W. Brown (Eds.). *Deleuze and Film* (pp. 210–226). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Green, P. (1993). *Andrei Tarkovsky. The Winding Quest*. Houndmills, London: The Macmillan Press.
- Horner K. (2011). Andrei Tarkovsky's Mirror Viewed Through Gilles Deleuze's Time Image: *Film International*, 2011.05.04. [žiūrėta 2014 m. lapkričio 25 d.]. Prieiga per internetą: <http://filmint.nu/?p=1787>.
- Johnson, V. T., Graham, P. (1994). *The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Figure*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Kovacs, A. S. (2000). The Film History of Thought. In G. Flaxman (Ed). *The Brain is the Screen* (pp. 153–170). Mineapolis, London: University of Minnesota Press.
- Macaitis, S. (2007). Andrejaus Tarkovskio *Veidrodis. Šiaurės Atėnai*, 2007.08.04, 29 (855), 3.
- Menard, D. G. (2003). A Deleuzian Analysis of Tarkovsky's Theory of Time-Pressure. Part A. Tarkovsky's Theory of Time. Pressure as "Cine-physics". [žiūrėta 2014 lapkričio 25 d.]. Prieiga per internetą: www.offscreen.com.
- Milerius, N. (2013). *Apokalipsė kine. Filosofinės prielaidos*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Riley, M. (2008). Disorientation, Duration and Tarkovsky. In I. Buchanan, P. MacCormach (Eds.). *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema* (pp. 52–62). London, New York: Continuum.
- Robinson, J. M. (2006). *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Maidstone: Crescent Moon.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, London: Duke University Press.
- Sabolius, K. (2013). *Įsivaizduojamybė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Sean, M. (2005). *Andrei Tarkovsky*. Harpenden, Herts: Pocket Essentials.
- Szaloky, M. (2010). Mutual Images: Reflections of Kant in Deleuze's Cinema of Time. In D. N. Rodowick (Ed.). *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy* (pp. 47–96). Mineapolis, London: University of Minnesota Press.
- Tarkovsky, A. (1987). *Sculpting in Time*. Texas: University of Texas Press.
- Tarkovsky A. (2006). *Interviews*. Ed. J. Gianvito. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Totaro, D., Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project. Part 2. Cinema 2. The Time-image. [žiūrėta 2014 m. lapkričio 24 d.]. Prieiga per internetą: www.offscreen.com.
- Тарковский, А. (2002). Запечатленное время. In *Архивы, документы, воспоминания* (с. 95–350). Москва: Подкова, Эксмо-пресс.
- Волкова, П. Д. (2002). Стать самим собой. In Тарковский А. *Архивы, документы, воспоминания* (с. 9–94). Москва: Подкова, Эксмо-пресс.
- Волкова, П. Д. (2002). *Цена "Nostos" – жизнь*. Москва: Зебра.

Time-Whole-Openness Relation in Cinema and the Philosophy of Modern Cinema

Jūratė Baranova

Lithuanian University of Educational Sciences, Department of Philosophy,
T. Ševčenkos str. 31, LT-03111 Vilnius, jurabara@gmail.com

Summary

The main question of this paper – how the forking of the time into three streams - the presence of the past, the presence of presence and the presence of the future which is possible to be reflected in the classical philosophy (Augustine, Leibniz, Bergson), in phenomenology (Husserl, Merleau-Ponty), in literature (Borges, Proust), is structuring itself in the cinema and in the philosophy of modern cinema. The article investigates some trajectories of this bifurcation: Tarkovsky's imprinted time, apocalyptic time and its turn into the crystals of time in the philosophy of cinema of Gilles Deleuze.

Keywords: *forking of time, imprinted time, crystals of time.*

Pateikta / Submitted 2014-10-06

Priimta / Accepted 2014-10-13