EDGARAS BOLŠAKOVAS

Vilniaus universitetas, Lietuva
Vilnius University, Lithuania

VAIZDINIO-LAIKO TRANSFORMACIJA SOVIETINIAME LIETUVOS KINE

The Transformation of the Time-Image
in the Soviet Lithuanian Cinema

SUMMARY

This paper explores a new trend in the contemporary philosophy of cinema – the politicization of Gilles Deleuze's famous film concepts – the time-image and the movement image. This kind of approach usually stands assumes two or more confronting political identities and the political knowledge proceeding from it. This paper argues that this confrontation needs to explain how such knowledge is produced. This approach requires a new hybrid-image. It is argued that this kind of attempt to politicize the time-image contradicts the political philosophy proposed by Deleuze. This thesis is advanced by analysing the assumptions on politicizing the time-image. The impasse is answered by combining the time-image and the movement-image and proposing a new type of the time-image – the *kairos*-image. Finally it is shown how the *kairos*-image functions in the Soviet Lithuanian film *One-Day Chronicle* (1963). This functioning negates the now popular arguments of the non-existent political resistance in the art of Soviet Lithuanian artists.

SANTRAUKA

Straipsnyje įrodinėjama, kad šiuolaikiniuose kino filosofijos tyrimuose atsirandanti tendencija politizuoti Gilleso Deleuze'o kinui skirtus konceptus – vaizdinį-judėjimą ir vaizdinį-laiką, dažnai remiasi nereflektuota prielaida apie du skirtingus politinius tapatumus ir iš jų konfrontacijos atsirandantį politinį žinojimą. Ginama tezė, jog vaizdinio-laiko kinas gali steigti politinį žinojimą. Tačiau eksplicitiškai nesuderinus bet kokių tapatumą neigiančių vaizdinio-laiko klastojimo galių ir tuo pačiu metu steigiamo politinio žinojimo, tyrimai, rekonstruojantys vaizdinio-laiko kine esantį politiškumą, prieštarauja Deleuze'o filosofijos visumai. Tezė argumentuojama kritiškai pateikiant vaizdinio-laiko politizavimo prielaidas, sintezuojant vaizdinį-laiką su vaizdiniu-judėjimu ir pasiūlant naują vaizdinio-laiko rūšį – vaizdinį-*kairos*. Galiausiai vaizdinio-*kairos* funkcionavimas lokalizuojamas filme *Vienos dienos kronika* (1963), taip prieštaraujant pastaruoju metu Lietuvoje populiarėjantiems teiginiams, kad sovietmečio menininkų kūryboje absoliučiai nebūta politinės rezistencijos.

RAKTAŽODŽIAI: Gilles Deleuze, vaizdiny-laisas, vaizdiny-judėjimas, mažasis kinas, sovietinis Lietuvos kinas.

KEY WORDS: Gilles Deleuze, time-image, movement-image, minor cinema, Soviet Lithuanian cinema.

IVADAS

Kinas nuo pat savo ištakų yra lydimas teorinės refleksijos. Viena pirmųjų monografijų, skirtų kino fenomeno suvokimui, – Hugo Munsterbergo *Šviesos pjesė – psichologinė studija* (1916) jau simboliškai žymi vėlesnių teoretikų pastangas rasti lengvai interpretuojamą analogiją – kinas kaip kalba, kaip pasąmonė, kaip ideologija. Feministinės, psichoanalitinės, struktūralistinės kino teorijos suteikia žiūrovui įrankius, padedančius geriau atskleisti prasminius kodus, pasirodančius vaizdinių pavidalu kine. Tačiau reikia pripažinti, kad steigiamas vertikalus, hierarchinis santykis, kurio metu kinas interpretuojamas iš įvairiausių, kartais neadekvačių perspektyvų. Siekiant išlaikyti hermeneutinį sąžiningumą, reikalingas horizontalesnis, dialogu paremtas interpretuotojo ir kino santykis. Reikėjo daugiau nei pusės amžiaus, kad atsirastų kino filosofija, kuri mąstytų ne *apie* kiną, bet *su* kinu.

Gilles Deleuze'as parašo filosofinių dvitomį, skirtą kinui, dėl kurio kino teorijoje įvyksta *filosofinis* posūkis. Šiam straipsniui yra svarbios politinės Deleuze'o kino filosofijos implikacijos. Trumpai tariant, esminė Deleuze'o įtvirtinama kino vaizdinių distinkcija – vaizdinys-laikas ir vaizdinys-judėjimas – atitinkamai atstovauja laisvai, be prievartos ir

galios politinei santvarkai ir autoritariniam, potencialiai net totalitariniam, politiniam būviui. Tačiau reikia pripažinti, kad praėjus keliems dešimtmečiams, šios distinkcijos nebėra tokios aiškos. Šiuolaikiniuose kino filosofijos tyrimuose atsiranda tendencija eksplikuoti vaizdinio-laiko politiskumą kaip rezistencinį vaizdinį, daugumos politinei galiai prieštaraujantį kiną. Tačiau prisimindami, kad vaizdinys-laikas, anot Deleuze'o, iš esmės negali teigti jokio žinojimo, tokia prieiga tampa nenuosekli, reikalinga paaiškinimo. Šiame straipsnyje siekiama paaiškinti, kaip galimas politinis žinojimas vaizdinio-laiko kine. Siekiant išlaikyti kino filosofijos dialogo principą, straipsnyje atliekama *Vienos dienos kronikos* (1963) interpretacija. Šis konkretus kino filmas pasirenkamas ne tik dėl artimo konteksto, bet ir dėl Sergejaus Eizenšteino eksplikuotos, sovietinės valdžios institucionalizuotos, ideologinės kino teorijos. Nors tyrimo metu tiesiogiai nėra įsitraukiama į šiuo metu vykstančią istorinę diskusiją dėl sovietmečio menininkų kūrybinio kolaboravimo ar pasipriešinimo, tačiau ginama tezė implicitiškai teigia rezistencinio meno buvimą – konkrečiai kino filmo *Vienos dienos kronika* vaizdiniuose matome politinio mąstymo pasipriešinimo formas.

DELEUZE'O POLITINIO KINO FILOSOFIJA

Deleuze'o dvitomio *Vaizdinys-judėjimas* (1983) ir *Vaizdinys-laikas* (1985) pasirodymas atvėrė naujas teorines kino suvokimo ir supratimo perspektyvas bei prisidėjo prie dabar vieno „karščiausių“ filosofijos laukų – *kino filosofijos* atsiradi-

mo. Deleuze'as į kiną žvelgia vedamas kantiškojo imperatyvo – matyti kiną ne kaip priemonę pasiekti savo tikslams, o visada – kaip tikslą savaime. Tai tiesioginis oponavimas kino teorijai, kurioje dominuoja galios centrus, ideologiją,

edipinius kompleksus demaskuojanti žiūra. Bendrame Deleuze'o filosofijos – transcendentalinio empirizmo – kontekste kinui skirtos knygos nuosekliai kyla iš Deleuze'o filosofijos apibrėžimo: „filosofija yra menas formuoti, išgalvoti ir gaminti konceptus“ (Deleuze 2019: 2). Tačiau šio straipsnio tema yra ne Deleuze'o filosofinės prielaidos, įgalinusios šią paradigmos kaitą, bet politinė vaizdinio judėjimo ir vaizdinio-laiko recepcija. Kokios yra politinės vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko implikacijos?

Deleuze'o teigimu, vaizdiny-judėjimas yra vaizdinio rūšis, būdinga absoliučiai visam kinematografui, egzistavusiam iki Antrojo pasaulinio karo. Tai vaizdiniai, kuriuose judėjimas suvokiamas *ikiniutoniškai* – teleologiškai, tvarkingai susidėliojantys į bendrą filmo konfigūraciją, kuri kine pakrikštijama kaip montažas. Montažas, kaip galutinė judėjimo stotelė, irgi nėra savitiksli – jis reprezentuoja tiesą. Iš trijų vaizdinio-judėjimo rūšių – vaizdiny-afektas, vaizdiny-percepcija ir vaizdiny-veiksmas – paskutinytis turi daugiausia politinio žinojimo potencialo. Vaizdiny-veiksmas yra bihevioristinis vaizdiny, dėl savo prigimties lengvai pasiduodantis naratyvo logikai, įvietinantis pagrindinį veikėją į senso-motorinį režimą: „Vaizdiny-veiksmas įkvepia elgesio kiną (biheviorizmas), kadangi elgesys yra veiksmas, kuris pereina iš vienos situacijos į kitą, kuris atitinkamai reaguoja į situaciją, stengdamasis ją pakeisti ar sukurti naują“ (Deleuze 2017: 174). Kadangi politinės situacijos vaizdiny-afektas ir vaizdiny-percepcija keisti negali, natūralu, kad politiniame kine dominuoja vaizdinio-veiksmo filmai. Geriausiai žinomi vaizdinio-veiksmo pavyz-

džiai – Dawido Warko Griffitho ir Sergejus Eizenšteino filmai.

Tiek amerikietiškas organinis montažas Griffitho filmuose, tiek Eizenšteino sovietinis dialektinis montažas, kitaip nei kitos dvi montažo mokyklos – vokiško kokybinio montažo ar prancūzų kiekybinio montažo mokykla – produkuoja politinį kiną. To priežastis yra pagrindinis organinio ir dialektinio montažo veikėjas – istorija. Istorija Griffitho filmuose yra fonas, slypintis už įvairiais laikotarpiais pasireiškiančios politinės įtampos – nuo konfliktų, vykstančių Babilone, Romoje, vergovinėje Amerikoje, iki nūdienos. Atskiro individo užmačios – tai tik paskiri atsitiktinumas, nelemiantys istorijos štilio. Politika Griffitho kine – tai *status quo* palaikantys vaizdiniai. Eizenšteinas atmeta organinio montažo koncepciją ir pasiūlo naują montažo principą – dialektinio istoricizmo. Garsiausio sovietų montažo mokyklos režisieriaus netenkina į didingumą kryptantis, bet normatyvinio užtaiso neturintis istorijos traktavimas: „Šį esminį defektą Eizenšteinas ir siekia pataisyti: jis reikalauja parodyti tikrąsias priežastis, kurios pakeistų monumentalųjį konstravimą į dialektinį (įvairiuose įvykiuose išdaviką, nusigyvenusį ar blogietį – į klasių kovą)“ (Deleuze 2017: 168–169). Eizenšteino kine stengiamasi parodyti tikrąją istorijos veidą – proletariatą, kuris supranta istorijos būtinumą ir vykdo pasaulinę darbininkų revoliuciją.

Vaizdiny-laikas yra vaizdinio rūšis, kuriame tiesiogiai matomas laikas. Tik pokario kine išvystame grynąjį, nereprezentuotą laiką. Alfredo Hitchcocko, Orsono Welleso, Yasujiro Ozu filmuose atsiranda ženklai, liudijantys vaizdinio-judėjimo neįtikinamumą, klasikinių sche-

mų ir pasaulio neadekvatumą. Juose suspenduojamas tvarkingas naratyvas, išeinama už senso-motorinio režimo, nutraukiami chronologiniai kadro, scenos ir visumos ryšiai. Kinas nebeapsimetą, kad reprezentuoja tikrovę, o pradeda mąstyti. Žiūrėdami modernų, vaizdinio-laiko kiną, žiūrovai klausia ne kaip rutuliosis veiksmas toliau, o ką aš matau? (Deleuze 2018: 173).

Deleuze'as šią mąstančio kino tezę pagrindžia remdamasis bergsoniškąja laiko samprata:

Sąmonės laiko kūgis. Iliustracija perpiešta iš Deleuze 2018: 274

Laiko kūgyje pavaizduota plokštuma S yra aktuali dabartis, percepcijos suvokiamas įvykių srautas, senso-motorinio režimo plokštuma. Apverstas kūgis nurodo į virtualumą, kūgio linija A – tai mąstoma dabarties patirtis, kūgio linija B – tai dabarties praeities suvokimas. Abidvi linijos be perstojo viena kitą modifikuoja, vyksta nesibaigiantis tapsmo procesas, kuriasi nauji prasminiai, rizominiai lygmenys: AB', AB'', AB''' ir t. t. Kūgis neturi pabaigos, tapsmo metu galimi begaliniai judėjimai ir susitikimai. Deleuze'o teigimu, kada kūgis susilieja su S plokštuma, išsikristalizuoja laikas. Esminis dalykas, ką Deleuze'as nori parodyti kalbėdamas apie begalines virtu-

alume susitinkančias ženklų konsteliacijas, yra tai, kad tokia kine nebelieka pagrindinio klasikinės konfigūracijos tapatumo – tiesos. Vaizdinys-laikas nebeteigia jokio tapatumo, su kuriuo būtų galima identifikuoti žinojimą: „Iš to kyla naujas pasakojimo statusas: pasakojimas nustoja būti teisingas, tai yra nustoja teigti tiesą, bet tampa fundamentaliai klastojančiu“ (Deleuze 2018: 136).

Kino filosofijoje mąstytojai žvelgia į kiną kaip į dialogo partnerį, pasiremdami įvairiais kino filmais, stengiasi apibrėžti problemas, kurios būtų aktualios tiek kinui, tiek filosofijai. Dominuoja partikuliaristinė prieiga, pagal kurią pats kinas nurodo, į kokius konceptus gali būti išversti filmo vaizdiniai: „Kino filosofijos lygmeniu ne tik kad neprasminga, bet ir iš esmės klaidinga bandyti „subendravardiklinti“ visas šias kino filosofijos versijas, nes, lokalizuodamos save skirtingose teritorijose, jos iš principo negali būti subendravardiklintos ir suvestos į „vienaskaitą“ (Milerius 2013: 12). Pagal apibrėžimą trečiosios teritorijos – horizontai, kuriuose susitinka kinas ir filosofija, – gali būti įvairiausios. Kada filosofija ir kinas susitinka politikoje, ši horizontą galima pavadinti *mažuoju kinu*. Sąvoką *mažasis kinas* pasiūlo Deleuze'o tyrinėtojas Davidas Normanas Rodowickas (1997: 139), sintezuodamas Deleuze'o ir Felixo Guattari tezes apie mažąją literatūrą knygoje *Franz Kafka: towards a minor literature* (1986) ir modernaus politinio kino sampratą. Mažąjį kiną kuria įvairioms engiamoms politinėms mažumoms atstovaujantys, kitokį mąstymą apie rasę, lytį, tautą, istorinę atmintį, valstybę siūlantys režisieriai. Deleuze'as išskiria tris esminius modernaus politinio kino bruožus:

1. Mažumos virtualumas. Engiama politinė grupė negali remtis mažumos savastimi, jos išivaizduojamu tapatumu.
2. Privačios ir viešosios sferos skirties nebuvimas. Kadangi viešuma yra uzurpuota daugumos, klasikinė politikos / ūkio skirtis nebegalima.
3. Mažojų kino režisieriaus performatyvumas.

Davidas Martinas-Jonesas savo monografijoje *Deleuze, Cinema and National Identity* (2006) teigia, kad vaizdinys-judėjimas reprezentuoja kapitalistinę, engiančią, *įvietinimo* logiką, o vaizdinys-laikas – rezistencinę, parazitinę, *išvietinimo* logiką. Autorius nūdienoje vykstančiam fenomenui įvardyti pasiūlo *hibridinio* kino sąvoką (David Martin-Jones 2006: 5). Tokiame kine mažumų ta-

patumai tarnauja juos engiantiems naratyvams. Monografijoje implicitiškai išlaikoma nuostata vaizdinio-laiko atžvilgiu, kaip parazituojančios antitezės, prasmę įgaunančios tik santykyje su vaizdiniu-judėjimu. Tačiau jeigu mažajame kine egzistuojantis vaizdinys-laikas įgauna prasmę tik opozicijoje su vaizdiniu-judėjimu, tai paneigiama pamatinė Deleuze'o kino ontologijos tezė, kad laikas įgalina bet koki tapatumą ir iš to kylantį žinojimą. Žvelgiant į dabartinius delioziškus kino filosofijos tyrimus natūraliai kyla klausimai: ar dabar vis aiškiau matoma nauja hibridinė vaizdinio rūšis yra tiesiog *suprekintas* vaizdinys-laikas? Ar vis dėlto egzistuoja atvejai, kai vaizdinio-laiko kinas tiesiogiai konfrontuoja su politine tikrove?

VAIZDINYS-KAIROS

Mažojų kino paradigmoje artikuliuojami hibridiniai vaizdiniai gali būti randami įvairiuose kontekstuose. Vaizdinys-laikas, matomas feministiniame, pokolonijiniame, naujųjų kino bangų filmuose, paneigia išivyravusius naratyvus sukurdamas erdvę kitokio gyvenimo išivaizdavimui. Netgi Lietuvoje Nepriklausomybės epochoje kuriamame kine randami naujų apibrėžčių ieškantys hibridiniai vaizdiniai. „Šiuose filmuose akivaizdžiai susikerta vaizdinio-judėjimo ir vaizdinio-laiko kino modalumai, kurie deramai siejasi su personažų vystymo strategija – nuosekliu judėjimu į bet-kokią-erdvę, kuri yra kito tapsmo ir naujų subjektyvumų arba formavimosi, arba susinaikinimo erdvė“ (Šukaitytė 2011: 54). Hibridinis vaizdinys, išlaikydamas jam būdingas klastojimo galias, taip pat teigia ir politinį žinojimą, kuris, priklausomai

nuo konkretaus kino filmo, gali arba patvirtinti esamą *status quo*, arba išivaizduoti žmones, kurių dar nėra, šitaip steigdamas rezistencinį, politinį kiną. Siekiant išlaikyti deliozišką filosofiją, kaip konceptų kūrimo dvasį, verta praplėsti Deleuze'o kino sintaksę papildomu vaizdiniu – vaizdiniu-kairos. Vaizdinį-kairos galima pavaizduoti taip:

Engiamos sąmonės laiko kūgis

Mažojo kino specifika – performatyvūs kalbos aktai, viešumo ir privatumo erdvės nebuvimas ir mažumos virtualumas – atsiranda dėl iliustracijoje pavaizduotos K linijos. Ši linija – tai galios centro siekis kontroliuoti virtualumo lauką, kuris gali pasireikšti įvairiausiais pavidalais: kapitalizmo logika, istoricizmu, įvairiomis ideologijos formomis. Kitaip tariant, mažajame kine svarbiausia tampa ne tapatumas, bet galios santykiai. „Šiuolaikinis politinis kinas ne atspindi esamą socialinę stratifikaciją, bet susieja skirtingus socialinius darinius ar sluoksnius“ (Žukauskaitė 2011: 214).

Virtualumas, esantis tarp K linijos ir S plokštumos, ir yra vaizdinio-kairos laikas. Visos kontrolės formos, kuriomis

siekiama apriboti begalines laiko konsteliacijas, transformuoja vaizdinio-laiko klastojimo galias į rezistencinį, politinį žinojimą teigiantį kiną. K linija pažymėta punktyru, nes vaizdinyje-kairos esantis žinojimas yra aktualus (delioziškąja prasme) tol, kol egzistuoja kontrolė arba dauguma. Siekiant aiškiai pamatyti, kaip funkcionuoja toks politinis kinas, reikia identifikuoti oficialų, prievartinį naratyvą, taip pat būtini konkretūs kino pavyzdžiai, keliantys įtampą kontrolės atžvilgiu. Ne tik dėl artimo konteksto, bet ir dėl vienos iš nedaugelio aiškiai eksplikuotos, ideologinės Eizenšteino kino teorijos sovietinis Lietuvos filmas *Vienos dienos kronika* tampa patogiu pokalbio dalyviu vaizdinio-kairos pasirodymui.

SOVIETINIO KINEMATOGRAFO K LINIJA

Kaip ir minėta, mėginant identifikuoti mažojo kino virtualumą siekiančią kontroliuoti K liniją, reikia partikuliaristinės ir lokalsios žiūros. Tačiau bendrą šios kontrolės struktūrą Deleuze'as randa Eizenšteino montažo teorijoje. Deleuze'o teigimu, dialektinio montažo teorijos trys esminiai postulatai – jausmas, konceptas, visuma. Kino ir žiūrovo santykis Eizenšteino suvokime buvo pavloviškas-hėgeliškas santykis. Stambaus plano kadrai turi sukelti emocijas, jausmus, kurie įelektrintų ir būtų pratęsimi mąstymo – konceptų. Šie konceptai yra atsakingi už jau esančios masės, *žmonių, kurie jau egzistuoja*, sąmoningumo skatinimą. Šis sąmoningumas nukreiptas ne bet kur, bet į istorijos dėsnių, kurie yra tapatūs gamtos dėsniams, suvokimą. Kitaip tariant, mėgstamas Eizenšteino posakis *per aspera ad astra* reiškia, kad per mentalinį šo-

ką – pavaizduotą kančią ar bjaurastį (supuvusios mėsos davinys jūreiviams filme *Šarvuotis Potiomkinas*) – būna pasiekiamos žvaigždės – individualus mąstymas susilieja su dialektine tikrove:

Kūrinys veikia absoliučiai individualiai kiekvieną žiūrovą ne tik dėl to, kad jis pakyla iki natūralaus reiškinių, bet ir dėl konstruojančių dėsnių, kurie tuo pačiu metu valdo kūrinio žiūrovus, kiek jie yra organinės gamtos dalis. Kiekvienas žiūrovas jaučiasi organiškai susijęs, sujungtas, suvienytas su tokio pobūdžio darbu, taip pat kaip ir jaučiasi susivienijęs ir susijungęs su organine gamta aplink jį (Eisenstein 1977: 161).

Tačiau mentalinio šoko negana. Jausmas ir konceptas turi susiliesti į visumą, kurioje išlaikoma klasikinė politikos dorybė – mąstymo, kalbos ir veiksmo atitikimas. Už šį vientisumą yra atsakingas

montažas, dialektinį žmogaus ir gamtos pasaulių judėjimą reprezentuojantis mechanizmas.

Tikėtina, kad dėl kino teorijos nuvertinimo ir dėl užsidarymo „paryžietiška-me sinefilizime“ (Rodowick 1997: XIV) Deleuze'as nepastebi, kad vaizdinio-laiko išpopuliarėjimas jo gyvenamuoju laikotarpiu vis dėlto yra istorinis reiškinys. Kitaip tariant, beveik visi Deleuze'o pokalbio su kinu dalyviai – tuometinės vakarietiškos produkcijos filmai. Natūralu, kad siaura mąstymo medžiaga ir

apribojo galimai kitokius vaizdinio-laiko raiškos tipus. Kaip ir minėta, Deleuze'as lakoniškai užsimena apie politinių mažumų kiną, tačiau jo pateikiami pavyzdžiai nurodo kiną, kuris priešinasi subjektyvioms, vidinėms galios formoms. Neatsitiktinai tokio kūrėjo pavyzdys *par excellence* – Franzas Kafka – Čekijos žydas, rašęs vokiškai. Tačiau kas atsitinka, kada objektyvi tikrovė yra viešai ir aiškiai cenzūruojama? Kokį kiną kuria politinės mažumos, kurių menas tiesiogiai varžomas oficialiosios ideologijos?

VAIZDINYS-KAIROS SOVIETINIAME LIETUVOS KINE

Vienos dienos kronika – tai antrasis Vytauto Žalakevičiaus pilnametražis filmas, vaizduojantis vienos sovietinės dienos įvykius. Tai turbūt labiausiai cenzūruotas į kino ekranus išleistas sovietinės Lietuvos filmas. Juosta ne tik buvo karpoma siekiant išimti „pavojaingesnes“ filmo vietas, bet ir kūrybiškai „patobulinta“ – režisieriui Žalakevičiui buvo liepta nufilmuoti optimistiškesnių, iš bendros filmo dinamikos iškrentančių scenų: šviesaus ryto apšviestas Vilnius su jame tvarkingai važiuojančiais troleibusais, nuo prekių gausos lūžtantys kiškai, mergaitė, žaidžianti sviediniu šalia vandenį šnypščiančio fontano.

Pagrindinis filmo veikėjas teisėjas Rimša, kaip svetimšalis klaidžiojantis po Vilnių, iš egzistencinio abejingumo prabunda teismo metu, klausydamasis liudininko Venckaus pasakojimo apie netoli įvykusią žmogžudystę. Klausimas, kurį pateikia teisėjas Rimša konformistui liudytojui – kodėl tu stovėjai po medžiu, kai šalia tavęs žudė žmogų? – tampa viso filmo leitmotyvu. *Kronikoje* galima fiksuoti sąlyginio naratyvo buvimą –

Rimšos kelionė į jo jaunystės draugo Muratovo laidotuves. Tačiau minimas naratyvas netampa esmine filmo dalimi, kelionė tampa tikrai pretekstu suspenduoti vaizdinį-judėjimą – to paties asmens pasikartojantis, bet vis kitokie prisiminimai iš pilietinio Ispanijos karo, tarpukario Rusijos, ambivalentiškai veikėjų moraliniai portretai, dialogai, kurie nepaaiškina, ką matome ekrane, bet atvirkščiai – verčia žiūrovą klausti, ką jis mato.

Filme nėra aiškiai teigiamų veikėjų, bet nėra ir klasikinių, blogi įkūnijančių personažų. Žiūrovas daugiausia laiko praleidžia stebėdamas komunistą Rimšą, tačiau teigti, kad jis yra filmo protagonistas, būtų klaidinga. Nelogiškos, tačiau kartinės filmo scenos – kai jauni Rimša su Muratovu, siekdami kolektyvizuoti Rusijos valstiečių maistą, yra užkasami iki galvų po žeme – yra vienos akivaizdžiausių vaizdinio-*kairos* pasirodymo vietų. Scenoje paneigiama viena esminių sovietinių mitologemų – herojaus kultas. Per veidą – vaizdinį-afektą ir alogišką montažą – suspenduojamas istorijos priežastingumas, užklausiama paviršaus – da-

barties būtinumas. Abu jaunieji kariai išgyvena ir sulaukia apdovanojimų dėl gryno atsitiktinumo. Šie sovietiniai herojai – tai ne eizenšteiniški proletariato sukilėliai, supratę savo istorinę misiją ir įkūnijantys po Europą skraidančią komunizmo šmėklą, bet tiesiogine prasme nejudantys, nieko didingo nuveikti negalintys jaunuoliai. Jų gerovė ir vėliau išgyventa pergalė įmanoma tik dėl atsitiktinės kaimo merginos – Šūros – gailesčio. Nors filme prisiminimų scenos lokalizuojamos – Ispanijos pilietinis karas, tarpukario Rusija, – vaizdo ir erdvės medžiagiškumas primena Roberto Rossellini filmų erdves, kurias Deleuze'as įvardija kaip bet-kokią-erdvę. Tai erdvės, kurios nėra griežtai apibrėžtos, jose nebegalioja priežastingumas. Tai erdvės, kuriose klasikinės vaizdinio-judėjimo schemos – veiksmas > situacija > veiksmas arba situacija > veiksmas > situacija – yra nebeįmanomos. Galvų, kyšančių iš žemės scena – tai atsisakymas traktuoti istoriją teleologiškai. Tai scenos, kuriose įvedamas atsitiktinumas – laikas – į priežastingumo formulę. Cenzorių iškarpyti kadrai ir siužeto linijos: alogiškas pianinas Katedros aikštėje (Mikonis-Railienė ir Kaminskaitė-Jančorienė 2015: 298), sovietinio herojaus Muratovo karjeros darymas genetikoje (sovietinės nomenklatūros suvokimu, fašistiniame moksle) leidžia įsivaizduoti, kad filme būta ir daugiau vaizdinio-laiko ženklų. Šie ženklai, atsidurdami mažumos suvokimo perspektyvoje – aktualumo ir ribojamo virtualumo (K linija), vietiniam Lietuvos ir kitų tarybinių respublikų žiūrovui galėdavo transformotis į vaizdinius-kairos. Kitaip tariant, visada be pozityvaus turinio delioziškos skirties vardai – laikas, atsitiktinumas, šansas, apriboti ideologinio lauko, – įgy-

ja pozityvumo per neigimą. Sovietinis herojus, dirbantis genetikoje, teisėjas, klausiantis kitų, kas yra teisingumas, tvarkingoje erdvėje be vietos stovintis pianinas, vieno iš antraeilių veikėjų padėka už žmonos suviliojimą nurodo laisvesnį, marksistinių-eizenšteiniškų determinizmą nevaržomą pasaulį. Šie vaizdiniai, paneigdami oficialų naratyvą, tuo pačiu metu produkuodavo politinį, rezistencinį žinojimą – egzistuoja kitokia tikrovė, istorijos eiga nėra būtina, galimas kitoks nei faktinis pasaulis, – tad gali egzistuoti ir Lietuva, kuri nebūtų tarybinė respublika.

To meto populiariojoje receptijoje Žalakevičiaus juosta buvo suvokta kaip filmas, kritikuojančias etinį konformizmą. Tačiau prisimindami vieną iš mažojo kino savybių – bet kokios kūrybos politiškumą, aiškiau matome, kad tai pirmiausia yra politinis filmas, verčiantis suabejoti esamos tikrovės būtinumu ir atveriantis kelią į kitokius, neeizenšteiniškus mąstymo ir žiūrėjimo modusus. Nors *Kronika* yra aiškiausias vaizdinio-kairos filmas, bet ne vienintelis. *Jausmai* (1967), *Birželis, vasaros pradžia* (1969), *Visa teisybė apie Kolumbą* (1970) yra pavyzdžiai kino, prieštaraujančio oficialiam, sovietiniam naratyvui. Visus minimus filmus vienaip ar kitaip palietusi cenzūra nesugebėjo ištrinti per skirtingus registrus vaizduojamo sovietinės teorijos ir pasaulio neatitikimo. Su *Kolumbu* pasibaigia gausiausias vaizdinio-kairos, sovietinio Lietuvos kino laikotarpis. Po atšilimo epochos prasideda sąstingis – įsivyrėja žanrinis, pramoginis kinas. Kuriami apolitiški filmai su egzistencializmo priemaišomis apie vaikus, filmuojamos folklorinės arba ideologinės juostos. Vaizdinys-laikas savo grynuoju pavidalu grįš tik po Nepriklausomybės –

Šarūno Barto, Valdo Navasaičio, Audriaus Stonio kine. Tačiau *Vienos dienos kronika* iki mūsų laikų išlieka kaip vienas

aiškiausių vaizdinio-*kairos* kino pavyzdžių, kurio metu mąstoma alternatyvi dialektiniam materializmui tikrovė.

IŠVADOS

Deleuze'o tik punktyriškai nužymėtos vaizdinio-laiko politinės implikacijos tampa vienu pagrindinių kino ir dabartinės filosofijos žiūros taškų. Rekonstruojant vaizdinį-judėjimą ir vaizdinį-laiką politikos kontekste, aiškiau matyti šiems kino mąstymo conceptams būdingos politinio mąstymo analogijos – vaizdinys-judėjimas sutampa su moderniu, vertikaliu, hierarchiniu politiniu būviu – autoritarine visuomene, o vaizdinys-laikas arba mažasis kinas steigia postmodernią, horizontalią, lygybe paremtą liberalią santvarką. XXI a. matoma šių conceptų konvergencija leidžia kalbėti apie hibridinius vaizdinius, kai vaizdinio-laiko klastojimo galios yra instru-

mentalizuojamos siekiant didesnio klasikinio naratyvo įtaigumo. Tačiau tai nėra vienintelis hibridinių vaizdinių veikimo būdas. Tyrimo metu atskleidžiama kitokia šios konvergencijos dinamika – konceptualizuojamas politiškai engiamos šalies – sovietinės Lietuvos filmas, hibridinio vaizdinio pavyzdys – *Vienos dienos kronika*. Netgi klasikinio žinojimo visumoje – konkrečiai, Ezeinšteino kino teorijos kontekste, – hibridiniai vaizdiniai siūlo rezistenciškus, alternatyvius to meto politinei tikrovei mąstymo būdus. Hibridinis vaizdinys, kuris išlaiko politinį rezistenciškumą ir nepaklūsta kapitalizmo logikai, vadinamas vaizdiniu-*kairos*.

Literatūra

- Deleuze G. 2017. *Cinema I The Movement-image*. Translated from French by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Bloomsbury Academic.
- Deleuze G. 2018. *Cinema II The Time-image*. Translated from French by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Bloomsbury Academic.
- Deleuze G., Guattari F. 2019. *Kas yra filosofija?* Iš prancūzų k. vertė Daina Habdankaitė ir Nijolė Keršytė. Vilnius: Jonas ir Jokūbas.
- Eisenstein S. 1977. *Film Form Essays in Film Theory*. Translated from Russian by Jay Leyda. New York: A Harvest/HBJ Book.
- Martin-Jones D. 2006. *Deleuze, Cinema and National Identity Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mikonis-Railienė A., Kaminskaitė-Jančorienė L. 2015. *Kinas sovietų Lietuvoje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Milerius N. 2013. Įvadas, *Kinas ir filosofija*. Sud. Nerijus Milerius. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Rodowick D. N. 1997. *Gilles Deleuze's Time Machine*. London: Duke University Press.
- Šukaitytė R. 2011. Gilles'io Deleuze'o kino filosofija ir jos atspindys Šarūno Barto filmuose, *Intensyvumai ir tėkmės: Gilles'io Deleuze'o filosofija šiuolaikinio meno ir politikos kontekste*. Sud. Audronė Žukauskaitė. Vilnius: LKTI.
- Žukauskaitė A. 2011. *Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*. Vilnius: Baltos lankos.