



6-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Еске түсіруден қиялға дейін
(Бергсонның үшінші түсіндірмесі)





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Еске түсіруден қиялға дейін (Бергсонның үшінші түсіндірмесі)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Фильмдер:

Годар «Карабинерлер»
Росселини «Еуропа 51»
Манкевич «Барлығы Ева жөнінде»

Негізгі идеялар:

1. Бергсон «танымды екі түрге бөледі. Автоматты немесе дағдылы таным жалғасу арқылы жүзеге асады. Екінші жағынан заттың таза оптикалық (дыбыстық) бейнесін құрамыз, сипаттама береміз.
2. Бейнелеудің екі түрін қарама-қарсы қою қажет: оның біріншісі органикалық, екіншісі физико-геометриялық, бейорганикалық.
3. Бергсон: зерделі танымдағы оптикалық (дыбыстық) бейне қозғалыста жалғасын таппайды, ол атаған «бейне-естелік» байланысқа түседі.
4. Заттың сол немесе басқа аспектісіне қиялдау немесе ойлау, еске түсірудің өзіндік зонасы сәйкес келеді: ол үнемі планын немесе шеңберін көрсетеді.
5. Әрбір контур объектіні өшіреді және құрады. Алайда дәл осы «қалыптастыру мен өшірудің екі есе қозғалысы» бірізді пландары, дербес контурлары, бірін-бірі жоққа шығарып, бір-біріне қарама-қарсы келіп, жаңарып және бифуркацияланып бір мезетте физикалық шындықтың қабатын және менталды шындық, жад пен рухты құрады.

Жил Делөздің Кино 2 кітабы бойынша дәрістер циклін әрі қарай жалғастырайық. 2 томның үшінші бөлімінің атауы «Еске түсіруден қиялға дейін деп аталғанымен, автор дәл осы тарауда «бейне-уақыт» түсінігіне қатысты өзінің іргелі ойларын оқырманға жеткізіп, қазіргі киноның бітім-болмысын анықтау тұрғысындағы толғаныстарын берген.

Бергсон «танымды екі түрге бөледі. Автоматты немесе дағдылы таным (сыыр шөпті таныса, мен өзімнің досым Пьерді танымын...) жалғасу арқылы жүзеге асады: Тиімді нәтижеге жету үшін перцепция дағдылы қозғалыста, ал қозғалыс перцепцияда жалғасын табады. Сенсомоторлық таным көбінесе қозғалыс арқылы іске асады: объект түрінің өзі жеткілікті түсінік беретін моторлы механизмдер қалыптасады әрі жинақталады. Біз үнемі бірінші объектіден алшақтайтын сияқтымыз: жазықтық қозғалыс немесе бейнелі ассоциацияны қолданып бізді бір объектіден екіншісіне ауыстырады, дей тұрғанмен біз сол бір планның аясында қала береміз (сыыр бір буда шөптен келесіге ауысады, ал мен досым Пьермен бір әңгіме нысанынан келесі әңгімеге ауысамыз). Зерделі таным болғандықтан, танымның екінші түрі өзгеше. Мен одан әрі қабылдаудан бас тартамын, қабылдай алмаймын. Менің қозғалысым жеңіл әрі оның табиғаты басқа, оның кейбір контурын белгілеп, «қандай-да маңызды сәттерін» шығару үшін объектінің айналасында жүріп оған оралады. Біз басқа сәттері мен контурын белгілеу үшін қайтадан бастаймыз, бірақ әр жолы біз нөлден бастауымыз қажет. Енді әр түрлі объект бір планда жинақталудың орнына объект солай қала береді, бірақ түрлі план арқылы өтеді. Бір жағынан біз заттың сенсомотрикалық бейнесін қабылдаймыз. Екінші жағынан заттың таза оптикалық (дыбыстық) бейнесін құрамыз, сипаттама береміз.

Бейненің екі түрі қалай ажыратылады? Басында сенсомотрикалық бейне керемет көрінгендей болады, өйткені ол біз қолданатын қозғалыста жалғасын табатын зат. Ол кезде таза оптикалық бейне нашар әрі шашыраңқы көрінеді: Роб Грийе айтқандай бұл зат емес, ол заттың орнын басуға ұмтылатын «бейнелеу», яғни нақты затты бүркемелейді және оның кейбір белгілерін ғана тандап алады, қайта орналастыратын немесе ауыстыратын үнемі уақытша, күмәнді болып табылатын басқа да линиялары мен белгілерін ұстап тұратын өзге бейнелеуге де орын қалдырады. Бізге кез келген кинематографиялық бейне, тіпті сенсомоториканың өзі сөзсіз бейнелеу деп қарсылық білдіреді. Олай болса бейнелеудің екі түрін қарама-қарсы қою қажет: оның біріншісі органикалық (мәселен, орындық отыру үшін жасалған, немесе шөп жеу үшін қажет деп айтқанда), екіншісі физико-геометриялық, бейорганикалық. Росселинидің «Еуропа-51» фильмінен ауқатты әйелдің көрген зауыты визуалды және дыбыстық абстракция, онда «нақты денотат» өте сирек екенін, бірнеше сипаттама беретінін аңғаруға болады. Ал Годар «Карабинерінде» әрбір планды бейнелеуге айналдырады, яғни объектіні ауыстыратын және басқа бейнелеуге орын қалдырады, сондықтан органикалық бейнелеудің орнына қажет уақытында шашырап, өшіріліп кететін таза бейнелеуді көрсетеді.

«Карабинерлер» фильмінен үзінді (1963) - 06.00. – 06.30.



Егер жаңа киноның «жаңа роман» бағыты секілді философиялық және логикалық маңызы бар болса, Роб-Грийе көтерген дескрипция теориясы оның себебі болды. Бұл жерде барлығы өзгереді. Сенсомотрикалық бейне шын мәнінде бізді қызықтыратын затты ғана ұстап тұрады немесе кейіпкердің реакциясымен жалғасады. Оның айқын қанықтығының себебі бұл бейне сол планға ұқсас көптеген заттарды өзгесімен байланыстырады, сондықтан олар ұқсас қозғалысты шығарады: шөпкоректілер жалпы шөпке қызығады. Дәл осы мағынада сенсомоторлық схема абстракциялық факторды көрсетеді. Керісінше, таза оптикалық бейне ситуацияны білмейтін немесе оған ықпал ете алмайтын бейнелеу мен кейіпкерге қатысты ғана емес: бұл бейне қисынды әрі бірегей, себебі ол линия мен қарапайым нүктені сақтайды, «шағын әрі маңызды емес фрагмент» әр жолы затты айтарлықтай даралық деңгейіне жетелейді әрі басқа бейнелеуге жол тартып, шексіз сарқылмайтын дүниені бейнелейді. Сонымен, шын мәнінде Оптикалық бейне қанық әрі «ерекше» болып саналады. Егер біз оның не үшін қолданылатынын білген болсақ, онда ол іске асар еді. Сенсомотрикалық бейнеге қарап, оны бейне-перцепция мен бейне-әрекетті байланыстыру үшін қолданатынын қиындықсыз айтуға болады. Біріншісін екіншісіне орнатып және бірін екіншісіне жалғастырады. Ал таза оптикалық бейнеде мәселе мүлде бөлек қойылады, ол бейненің не болмаса перцепцияның басқа түрі болғандықтан ғана емес, себебі оның жалғасуы өзгеше. Бергсон алдын ала бұған қарапайым түрде жауап береді: Зерделі танымдағы оптикалық (дыбыстық) бейне қозғалыста жалғасын таппайды, ол атаған «бейне-естелік» байланысқа түседі.

Бергсон

Мүмкін бізге басқа да бір-біріне жақын келетін немесе түрлі ықтимал жауаптарын қарастыру қажет шығар: сонда шындық пен қиял, физикалық пен менталдық, объективтілік пен субъективтілік, шынайылық пен виртуалдық байланысқа түседі... Кез келген жағдайда мұнда ең маңызды байланысқа түсетін екі термин табиғаты жағынан ерекшеленеді, сонда да «бірінің артынан бірі жүріп отырады», бір-біріне оралып отырады, қайсысы бірінші екеніне қарамастан бір-біріне әсер етеді, шегіне жеткенде ажырата алмайтын сол бір нүктеге түсіп тұтасып кетуге бейім болады. Заттың сол немесе басқа аспектісіне қиялдау немесе ойлау, еске түсірудің өзіндік зонасы сәйкес келеді: ол үнемі планын немесе шеңберін көрсетеді, сондықтан зат өзінің жеке «қабаты» не болмаса аспектісіне сәйкес келетін шексіз көп план немесе шеңбер арқылы өтеді. Ал басқа бейнелеуге өзге виртуалды менталды бейне сәйкес келеді, керісінше де басқа шеңбер де осылай құрылады.

«Еуропа-51» фильміндегі басты кейіпкер зауыт тынысымен танысқанда, сотталған адамдарды көргендей болады: «мен сотталғандарды көрдім деп ойладым...» (бұл кейіпкердің қарапайым еске алуы емес, не болмаса зауыт оған түрмені еске салып тұрған жоқ, мұнда кейіпкер галлюцинацияға жақын менталды көріністі еске түсіреді). Ол жадында зауыттың басқа тұстарын да сақтап қалуы мүмкін еді: жұмысшылардың кіруі, зауыттағы сиренаның дабылы, «маған өлім жазасының мерзімі ұзартылған тірі қалғандар қараңғы қапасаға жүгіріп кіріп бас сауғалап жатқандай көрінді...». Бұл саналуан контур арқылы өтетін сол бір объект (зауыт) деп қалай айтуға болады, өйткені әр жолы бейнелеу объектіні жояды, сол уақытта менталды бейне одан өзге объект жасайды ма?

Росселинидің «Еуропа 51» (1952) фильмінен үзінді – 57.00. – 57.30.

Дәулетті әйел, өзі жұмысқа орналастырғысы келген алты баланың орнына зауытқа келеді.

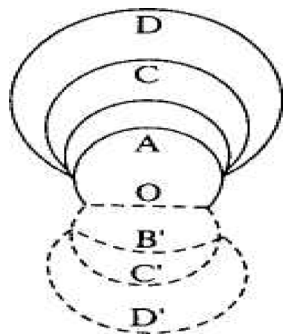
Әрбір контур объектіні өшіреді және құрады. Алайда дәл осы «қалыптастыру мен өшірудің екі есе қозғалысы» бірізді пландары, дербес контурлары, бірін-бірі жоққа шығарып, бір-біріне қарама-қарсы келіп, жаңарып және бифуркацияланып бір мезетте физикалық шындықтың қабатын және менталды шындық, жад пен рухты құрады. Бергсонның пікірі бойынша «зейінді күшейту көрген затты ғана емес ол қатысы бар жалпы жүйені жаңартуға септігін тигізеді, сондықтан В, С, Д шеңбері жадтың терең өрісін көрсетеді, оның бейнесі В, С, Д шындықтың терең қабатына бойлайды».

«Карабинерлер» фильмінен үзінді - 21.32.- 22.02.

Сонымен қатар Росселинидің «Стромболи» фильмінде арал барлық терең бейнелеу (descriptions) арқылы беріледі: айнала, балық аулау, жанартаудың атқылауы сол кезде аралға тап болған шетелдік қыз бейнелеу тұңғыыққа батып кеткенге дейін көтеріле түседі, орасан зор қысым рухын сөндіреді. Атқылаған



вулканның ылдиынан төменде ауыл көрінеді, кара толкын нұрланып, «мен құрыдым, маған қорқынышты, қандай құпия, қандай ғажап, о құдайым...» деп рух сыбырлағандай болады. Одан әрі сенсомоторикалық бейне жалғаспайды, бірақ таза оптикалық және дыбыстық бейнелер арасында анағұрлым күрделі байланысты болуы бір жағынан болса, екінші жағынан планда уақыт пен ой арқылы келген бейнелер арасында аралдың жаны мен тәнін қалыптастыра отырып, барлығы бірге орнымен көрсетіледі.



Бұл Бергсонның ең бірінші маңызды схемасы, ММ, р. 250 (115): Бұл схеманың күрделілігі AA' формасында көрсетілген «айрықша тар шеңберінде» сияқты, ал АО формасында ол «О объектісінің бірізді бейнесінен тұрады, қамту үшін қайта еске түседі (қабылдаудан кейін бірден еске түсіру). Нәтижесінде біз мұндай шеңбердің ішкі лимиттің рөлін ойнауға мәжбүр болып отырған себебіне куә боламыз.

Таза оптикалық және дыбыстық (бейнелеу) ситуация актуалды бейне болып саналады, қозғалыста жалғасын табудың орнына виртуалды бейнемен тіркесіп онымен бірге шеңбер құрады. Мұндағы мәселе оның виртуалды бейненің рөліне қабілеті жететінін нақты білу. Бергсон атаған «бейне-естелік» бір қарағанда қажетті сапасы бар секілді. Бейне-естеліктің автоматты танымға араласатыны сөзсіз: ол толқу мен жауап беру арасында тұрады, және оның психологиялық себебінің көмегімен күшеюіне және моторлы механизмді тиімді реттеуге атсалысады. Бірақ бұл мағынада олар автоматты танымға тек оқыстан әрі жанама түрде араласады, сонда олар зерделі танымда маңызын арттырады: бұл солар арқылы жасалады. Демек, бейне-естелік субъективтіліктің жаңа мағынасын туындатады. Біз субъективтіліктің бейне-қозғалыста байқалатынын көрдік: ол қабылданған қозғалыс пен орындалған қозғалыстың, әрекет пен реакция, толқу мен жауап қату, бейне-перцепция мен бейне-әрекет арасында үзіліс бос аралық болғанда пайда болады. Егер аффект субъективтіліктің бірінші өлшемі болып есептелсе, оның басты себебі бос аралық жататындығы және оны «ішінен» құрастырады, белгілі бір деңгейде оның орнын басатындай көрінеді, бірақ толықтырмайды әрі орнын толтырмайды. Енді, керісінше бейне-естелік бос аралықты толтырады, әрі нәтижелі толықтырады бұл бейне жалпы қозғалыста жалғасудың орнына бізді жеке қабылдауға (перцепцияға) апарды.

Бейне-естелікке бос аралық тиімді және сиымдылығын ескеріп, оны шамалайды, дегенмен оның табиғаты бөлек. Олай болса, субъективтілік бұдан кейін моторлы немесе материалды емес пендешілік және рухани болып жаңа мәнге ие болады: ол материяға «қосылады», оны енді созбайды; бұл енді бейне-қозғалыс емес, ол бейне-естелік.

Актуалды бейне мен бейне-еске түсіру арасындағы қатынас (flash-back) ретроспекцияда көрінеді. Бұл дәл сол тұйық шеңбер, ол осы шақтан өткенге жол тартады, содан кейін бізді осы шаққа қайта алып келеді. Карненің «Жаңа күн басталады» фильмінде бұл көптеген шеңберден тұрады, оның әрбірі еске түсірудің аясы арқылы өтеді және содан кейін осы шақтағы ситуацияның терең, шарасыз күйіне оралады. Карненің кейіпкері әрбір шеңбердің соңында қонақүйдің бөлмесінде, полиция қоршауында болады, әр уақытта түбінде қатер төніп тұрады (сынған терезе әйнектері, қабырғадағы оқ саңылаулары, толассыз темекі...). Дегенмен flash-back-тың шартты және жанама тәсіл екені белгілі: ол жалпы фильмнің бір сценадан келесісіне бірқалыпты өтуі туралы белгі береді, ал ол енгізген бейнелер көбінесе ұзақ тұрады немесе растр көмегімен клишеленеді. Бұл хабарландыруға ұқсайды: «Назар аударыңыз! еске түсіру».

Дегенмен егер flashback және бейне-естелік өзінің негізін тағдырдан тапса, онда ол тек салыстырмалы немесе шартты түрде болады. Өйткені тағдырдың өзі басқа жолмен көрсетілуі мүмкін, сонымен қатар барлық жадтың шегінен шығатын, барлық еске түсіруден асып түсетін өткені уақыттың таза мүмкіндігін дәлелдейді: біз мұнда Карне өз шығармасында соқырлар мен кезбелердің экспрессионисттік фигураларын ғана көп қолданбайды, сонымен қатар «Кешкі қонақтар» фильміндегі қозғалыссыз немесе тас болып қату тәсілдерін, «Жұмақ балаларында» жалпы жарықта мимиканың қолданылуы, Карне атмосфераның барлық



нюансын беретін француздың ақшыл сұр стилін пайдаланады және ай мен күннің үлкен тұйық шеңберін құрады.

Манкевич flashback қолданған ұлы режиссер болып саналады. Ол мұны ерекше қолданғаны соншалық бейне-еске түсірудің нағыз екі полюсі ретінде тіпті Карнеге қарама-қарсы қоюға болады. Мәселе тағдырда өзін жеңетін түсініктеме, себептілік, немесе сызықтық туралы емес. Мұнда керісінше түсіндіруге келмейтін құпия туралы, кез-келген сызықтың үзіндісі, шексіз бифуркация және себептен алшақтау туралы сөз қозғалып отыр.

Манкевичтің уақыты Борхестің «Соқпақ жолға бөлінген бақ» фильмінде бейнелеген уақытпен толық сәйкес келеді: бифуркацияланатын бұл кеңістік емес, ол уақыт, «уақыт кадры жақындай түседі, екіге бөлінеді, кесіледі немесе ғасырлар бойы еленбейді, барлық мүмкіндікті ескереді». Міне мұнда flashback өзінің негізін табады: әрбір нүктесінде уақыттың бифуркациясы. Сондықтан шеңбердің саналуандығы жаңа мәнге ие болады. Бұл әрбірінде flashback бар бірнеше адам емес, бірнеше адамға бағытталған flashback («Жалаң аяқ графиняда» үшеуіне қатысты, «Үш әйелге хатта» үшеуіне, «Барлығы Ева жөнінде» фильмінде екеуіне қатысты). Бұл олардың арасында бифуркацияланатын шеңбер ғана емес, ол екіге бөлінген шаш іспеттес өзіне қатысты бифуркацияланатын әрбір шеңбер. «Үш әйелге хат» фильмінің үш шеңберінде әрбір әйел өзінің отбасылық өмірінің қашан әрі қалай шайқала бастағанын бифуркациялық жолмен бара жатқанына өздігінше сұрақ қояды. Тіпті бір ғана бифуркация болғанның өзінде, мәселен тәкаппар және әсем әйелдің балшықты ұнатуы («Жалаң аяқ графиня») оның қайталануы жиналып қалғаннан емес, оның көрінісі жөнге салуға немесе тағдырын қалыпқа келтіруге мұрша бермейді, бұл көрініс пен қайталау бірқалыпты күйді бұзуын тоқтатпайды және әр кезде жаңа «бұраланды» дайындайды, себеп-салдарлық байланысы қайта бұзылады, әрбір өткен жағдаймен бірге жүріп екі ойлы болады, осының барлығы сызықтық емес қатынасты құрады.

Сонымен Уақыттың бифуркациясы “flashback”-қа қажеттілік туындатады, ал бейне-естелік ол шынайылық, өткеннің салмағы, оларсыз шартты болып қалар еді. Неліктен және қалай? Жауабы қарапайым: Бифуркация нүктелері көбінесе байқалмайды, мұқият зейін салып, артынан аңғаруға болады. Мұндай тарихты өткен шақта баяндауға болады.

Манкевич туындысының театралды сипаты жөнінде жиі айттық, онда романдық элементтер де кездеседі (немесе, нақтырақ айтсақ «новеллистік», өйткені оған «не болды?» деп сұрақ қоятын новелла). Алайда олардың арасындағы өзара қатынас жеткілікті деңгейде талданған жоқ, оның бірегей қосылысы Манкевичке кинематографиялық ерекше дүниені қайта құруға мүмкіндік жасайды. Бір жағынан романдық элемент, баяндау, жадта пайда болады. Жаненің тұжырымдамасына сәйкес Жад шынында баяндайды. Негізінен ол сөйлейтін немесе сыбырайтын және не болғанын хабарлайтын дауыс. Flashback-пен ілесетін кадрдан тыс дауыс осылай пайда болады. Манкевичте көбінесе жадтың бұл рухани рөлі о дүниемен байланысты тіршілікке негізделеді: мәселен, «Миссис Мьюрдің авантюрасы» фильміндегі ғажайып құбылыс, «Ел не дейді» фильміндегі елес, «Тыңшы» фильміндегі автоматтар. «Үш әйелге хатта» біз көрмейтін төртінші құрбысы бар, бір рет еміс-еміс жылт етіп көрінеді, ол үшеуіне олардың біреуінің жолдасымен айырылысатынын айтады (бірақ қайсысымен?): оның кадрдан тыс дауысы үш flashback-тың үстінен шығады. Кез- келген жағдайда дауыс жад ретінде көрініс табады және flashback-ты кадрлейді. Екінші жағынан оның хабарлағаны, «көрсеткенінің» барлығы әлі де дауыс, әрине кейіпкерлер мен декорацияларға назар салады, бірақ мұндағы ең маңыздысы олардың айтқаны мен дыбысы. Бұл театрлық элемент: кейіпкерлер арасындағы жүргізілген диалог, ал кейде сол кейіпкердің өзі баяндау жасайды («Барлығы Ева жөнінде»).

«Үш әйелге хаттағы» flashesback-тардың бірінде профессор күйеуі оның жарнамашы-әйелінің және оның бастығымен кешкі ас ішкен сцена бейнеленген. Кейіпкерлердің қимыл-әрекеті мен камераның қозғалысы олардың арасындағы қызу әңгіме мен бір-біріне қарама-қарсы екі дыбысты айрықшалауымен айқындалған: радиобағдарлама мен профессордың суқаны сүймейтін классикалық музыка. Демек мұнда баяндаудың дәнекері ретіндегі жадтың романдық элементі мен кейіпкерлердің өзін-өзі ұстау мәнері ретіндегі сұхбаттың, сөздер мен дыбыстардың театралдық элементі арасындағы қатынастың тереңдігін негізгі желіге айналдырған. Бұл аталмыш қатынастардың әрқашанда Манкевич интерпретациясында өзіндік демаркацияға ие болатынын көруге болады. Делөздің мұнда сөз етіп отырғаны рельстердің түйісуі, ауытқу, бифуркация. Дегенмен бифуркация соңынан, flashback-тардың көмегімен айқындалғанымен, оны алдын-ала сезіп, орта жолдан қағып алатын, кейін оны ізгілік не зұлымдық жолында пайдаланғысы келетін кейіпкер әрқашан табылады. Мұнда сценаларда Манкевичке жетер жан жоқ. Бұл «Жалаң аяқ графиня» рөліндегі Гарримен бірге, «Барлығы Ева жөнінде» фильміндегі екі үлкен сценаға да тән дүние.



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Еске түсіруден қиялға дейін (Бергсонның үшінші түсіндірмесі)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

«Барлығы Ева жөнінде» фильмінен үзінді

Алдымен актрисаның костюмер-хатшысы Еваның алаяқтығы мен оның екі түрлі болмысын бірден аңғара қояды. Ева ойдан шығарған оқиғаларын айтып жатқанда, көрші бөлмеде отырып-ақ бәрін түсініп қояды. Сосын Еваны көзімен көріп, оның айтқандарына шүбә келтіретінін айтпақ үшін кадрға енеді. Соңынан аса айлакер театр сыншысы, Еваның актрисаның көңілдесін айналырғысы келгеніндегі сәтіндегі бифуркациясын да біліп қояды. Сыншы кадр арасында, бәлкім кадр сыртындағы кеңістікте тұрып-ақ, жартылай ашық қалған есіктен бір нәрсені естіді, не көргенде болар. Ол бұл жайтты кейінірек пайдаланғанымен, қазір бәрін жақсы түсініп тұр (яғни әрбір кейіпкер болып жатқан оқиғалардың мәнін әр сәтте және әр жаңа бифуркацияда түсінеді).

Осы жағдайлардың бәрінде біз жадтың сыртына шықпаймыз. Баяндау арқылы өткеннің қызметін атқарып тұрған жадпен бірге болған оқиғаны басқа жадтың алдағы нысанына айналдыру үшін ұстап тұрған, болашақтың қызметі ретіндегі жадтың тууына куә боламыз. Осының бәрін Манкевич терең ұғына алған: жад егер өткен шақ осы шақ болып тұрған, яғни болашақта мақсаты бар сәтте қалыптаспаса өткенді жандандыра да, ол туралы әңгімелей де алмас еді.

Тіпті Жад осы шақ өткен шаққа айналатын келешекте біз пайдалануымыз үшін өткен шақта «туындайды» деп айтсақ та болады.

Нақ осы шақ туралы жад екі элементтің, яғни баяндаушы хабарламадағы романдық жад пен айтылған диалогтарда кездесетін театралды осы шақтың ішкі сәйкестігіне әсер етеді. Жад – кинематографиялық мағынада алқашқы екеуін түйіндейтін үшінші элемент.

Манкевич кинематографының қуаты сергек һәм еріксіз куәгер рөлінде көрініс тапқан: бұл жадтың визуалды және есту тұрғысынан өмірге келуі. Сондықтан, біз оның кадрлық кеңістіктен тыс екі түрлі аспектісін нақты анықтай аламыз: күтпеген жерден бифуркацияны байқап қоятын кейіпкерге сілтейтін аралас және оны өткенмен байланыстыратын кейіпкерге сілтейтін кадрдан тыс аспект. Дегенмен, шын мәнінде, сол кездегі flashback пен бейне-естелік осылайша уақыттың сондай бифуркацияларында өз негіздерін тапса, онда бұл негіздер, керісінше, Карненің басынан өткен жағдайды көргеніміздей, flashback-сіз және жадтың араласуынсыз да тікелей әрекет ете алады.

Бергсон бейне-естелікте өздігінен өткеннің белгісі болмайтынын, яғни ол бейнелердің өзге түрлерінен ерекшелетін «виртуалдығымен» белгіленбегенін жиі есімізге салады. Егер бейне бейне-естелік арқылы құралса, онда ол «таза естелікті» іздеген жерде ғана жасалады. Жадтың терең қатпарларынан туындаған таза естеліктер бейне-естеліктерге ұласады. Елестету дегеніміз еске түсіру дегенмен бірдей дүние емес. Әрине, естеліктің өзектілігі артқан сайын бейне сыпатында жандануға ұмтылады. Алайда керісінше болуы жалған, оны іздеу үшін, оны түнектен жарыққа әкелген үдемелі қозғалыстың сұрлуін табу үшін өткенге сапар шекпесем, бейненің мені өткенмен қауыштырмайтыны анық..

Біздің алғашқы гипотезамызға қарсы, бейне-естеліктің субъективтіліктің жаңа өлшемін анықтауға жеткіліксіз екенін бағамдадық. Бейне-естелік бізге өткенді ұсына алмайды, тек өткені бар қазіргі шақты репрезентациялайды. Бір сөзбен айтқанда, бейне-естелік те, мұқият тану да жадтағы кедергілер мен танудағы сәтсіздіктерге әкелмесе, бізге оптикалық-дыбыстық бейненің дәл корреляциясын бере алмайды.

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:

1. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
2. Бергсон «Творческая эволюция». – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
3. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.
4. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жилло Делезу. – М.: Киноведческие записки № 46, 2000.