



КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Жалған дүниенің қуаты (ішкі
мүмкіндігі)





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Жалған дүниенің қуаты (ішкі мүмкіндігі)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Фильмдер:

Инъяриту «Бабыл»
Курсава «Расемон»

Негізгі идеялар:

1. Бейненің екі режимінің әрбір пунктін қарама-қарсы қоя аламыз: органикалық және кристаллдық немесе, жалпылама айтсақ, уақытқа қатысты және кинетикалық.
2. Органикалық режимде өзара қарсылықта тіршілік ететін екі полюс сияқты өмір сүрудің екі тәсілі бар: шынайы көзқарас бойынша, актуалдылық шебі, елестету көзқарасы бойынша, санадағы өзектілігі артып, қайта жандану.
3. Кристалл режимінің жай-күйі мүлде басқаша: актуалдылық өзінің моторлы жалғасынан, ал шындық өзінің заңды байланыстарынан ажыратылған, ал виртуальды дүниелер, өз тарапынан, өзектілігі артып қайта жанданбайтын болады және жеке құндылыққа ие болады. Өмір сүрудің бұл екі тәсілі бір шеңберде тоғысады, ол жерде шындық пен елестету, актуалдылық пен виртуалдылық бірінің соңынан бірі жүріп отырады, рөлдері ауысады, осылайша оларды айыру мүмкін болмай қалады.
4. Бұл жерден баяндаудың жаңа статусы пайда болады: баяндау шынайы болуын доғарады, шындыққа ұмтылмайды, және тереңінен жалғанға шығарушыға айналады. Бұл шындықтың формасын алмастыратын және жоятын жалғанның жасырын жатқан қабілеті мен ішкі мүмкіндігі, себебі ол бірге өмір сүре алмайтын осы шақтың бір уақытта қатар келуін немесе абсолютті шынайы емес өткен шақтың бірге қатар өмір сүрін негізге алады.
5. Ницше, ол «билікке құштарлық» терминінде шындық формасын жалғанның ішкі мүмкіндігімен алмастырады, сөйтіп шындықтың дағдарысын шешеді, оны біржолата реттеуге ұмтылады, бірақ оның Лейбництен айырмашылығы ол жалған мен оның көркемдік және шығармашылық ішкі мүмкіндігінің пайдасына шешеді

Осыған дейінгі дәрістерден Делөздің мәтіндерінің таза теориялық мәселелерді қаузауға және фильмдерді ия болмаса белгілі бір режиссерлердің шығармашылығын талдауға бөлінетінін аңғарған боларсыздар. Кино 2 еңбегінің «Жалған дүниенің қуаты» атты алтыншы тарауында Делөз «органикалық суреттеу» мен «кристаллдық суреттеу» арасындағы айырмашылық хақында ой толғайды. Сол себепті бүгінгі дәрісімізді таза теориялық мәселелерге арналған дәріс деп айтуымызға болады.

Біз енді Бейненің екі режимінің әрбір пунктін қарама-қарсы қоя аламыз: органикалық және кристаллдық немесе, жалпылама айтсақ, уақытқа қатысты және кинетикалық. Бірінші пункт сипаттамаға қатысты болады. Біз оны өз объектісінің тәуелсіздігі арқылы ерекшеленетін «органикалық» сипаттама деп атаймыз. Біз объект, расында да, тәуелсіз бе дегенді анықтамаймыз, біз тіпті бұл тәуелсіздік сыртқы келбетіне не декорға, (әшекейге) қатысты ма жоқ па деген мәселені де анықтамаймыз. Суреттеліп отырған орта (декор не сыртқы түр бола тұра) өзінің камера арқылы суреттелуінен тәуелсіз түрде анықталады және дүниеге енді келетін шындық болып саналды. «Кристаллды» суреттеу деп, керісінше, өз объектісінің рөлін ойнайтын дүниені айтамыз. Роб Грийенің ойынша, ол оны әрі алмастырады, әрі тудырады, әрі өшіреді, сөйте тұра, алдығы легке қарама-қайшы болса да, өзін орнынан жылжытып, өзгертіп жіберетін өзге суреттеулерге жол береді. Енді суреттеудің өзі бөлшектелген және қайта көбейген жалғыз объектіні қалыптастырады.

Неореализм мен жаңа толқын таза суреттеуді алу үшін шығармашылық және күйретуші функциясын дамыту үшін натуралық түсірілімдерге, съемкаларға жүгінуде. Шындығында да, маманданған ортаның тәуелсіздігін білдіретін органикалық суреттеу сенсомоторлы жағдайды анықтау үшін қызмет етеді. Ал өз объектісін құрайтын кристаллдық суреттеу өзінің моторлы жалғасынан бөлек, таза оптикалық және дыбыстық жағдайға бағыттап жібереді: бұл қимыл қозғалыстағы емес, көруші кинематография. Екінші пункт бірінші пункттен туындайды, ол шынайы мен елестеткен, қияли дүние арасындағы қарым-қатынасқа қатысты. Органикалық суреттеуде көзделген шындық континуальды жағдайына байланысты анықталады, ол кейде үзілмелі болады, оны қалпына келтіретін монтажды қиыстыру, тұрақтылық, әрекеттердің біртектілігі, жүйелілікті анықтайтын заң арқылы танылады: заңды, себебі бар, логикалық, яғни, актуалды бірізді байланыс шектеулі қатынас режимін құрайды. Бұл режим ирреалды дүниені, жадыны, қиялды, елестетуді қамтиды, бірақ ол оны қарсы қою арқылы жүзеге асырады. Елестету бұл жерде наз, каприз түрінде, үзілмелі формада, әрбір образ, бейне өзін трансформацияға ұшырататын дүниемен үйлеспейді. Оны тіршілік етудің екінші полюсы ретінде қарастыруға болады, ол заңды байланыстар емес, санадағы



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Жалған дүниенің қуаты (ішкі мүмкіндігі)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

таза құбылыс арқылы түсіндіріледі. Бұл типтің образдары санада актуалды осы шақтың қажеттілігі немесе шындықтың кризисіне байланысты өзектілігі артып, қайта жанданады. Фильм тұтастай қиялдан туған бейнелерден құралуы мүмкін, ол үздіксіз істен шығуға және тұрақты метаморфозаға, оларды шынайы бейнеге қарама-қарсы қоятын қабілетін сақтайды.

Органикалық режимде өзара қарсылықта тіршілік ететін екі полюс сияқты өмір сүрудің екі тәсілі бар: шынайы көзқарас бойынша, актуалдылық шебі, елестету көзқарасы бойынша, санадағы өзектілігі артып, қайта жандану. Кристалл режимінің жай-күйі мүлде басқаша: актуалдылық өзінің моторлы жалғасынан ал шындық өзінің заңды байланыстарынан ажыратылған, ал виртуальды дүниелер, өз тарапынан, өзектілігі артып қайта жанданбайтын болады және жеке құндылыққа ие болады. Өмір сүрудің бұл екі тәсілі бір шеңберде тоғысады, ол жерде шындық пен елестету, актуалдылық пен виртуалдылық бірінің соңынан бірі жүріп отырады, рөлдері ауысады, осылайша оларды айыру мүмкін болмай қалады. Біз енді Кристалл бейнені нақтырақ анықтай аламыз: актуалды бейне мен виртуалды бейненің бірігіп кетуі, екіге бөлінетін бейненің айырмашылығы болмауы. Бір режимнен екінші режимге, органикалықтан, кристаллға өту процесі елеусіз түрде болуы мүмкін, ал өтпелі аймақтарда режимдер үйлесімділігі пайда болады.

Қимыл мен іс-әрекетте бөлшектер, қосымша, қабаттасу мен ажырату, жіктеу, сыртқы аномалиялар алға шығады, бірақ десе да олар жолдайтын және кеңістікте күш орталықтарын қайт бөлетін заңға бағынады. Жалпы алғанда біз былай айта аламыз: уақыт - қозғалыстан туындайтындықтан жанама түрде қайта қалпына келтірудің объектісі, ол қимылға тәуелді және кеңістікте іске аспай қалады. Қаншалықты астан-кестең болып жатса да, ол хронологиялық қалпын сақтайды.

Кристаллды баяндаудың жағдайы мүлде басқа, себебі ол сенсомоторлы жүйенің бұзылуын білдіреді. Сенсомоторлы жағдайлар таза оптикалық және дыбыстық дүниелерге орын берді, сөйтіп іс-әрекет жасайтын емес, «көретін» кейіпкерлер оларға жауап қайтара алмайды немесе жауап қайтарғысы келмейді: өйткені оларға ситуация мағынасын «көру» соншалықты қажет. Курасава іліп әкеткен, Достоевскийдің романдарының негізгі ерекше қасиеті міне осындай: кешіктірместен шешім қабылдауды қажет ететін ситуацияда «нақұрыс» мәселенің өзегін қайта қарап шығу қажеттілігін сезінеді, ол ситуациядан да терең, ол одан да өткен тез шешім қабылдауды қажет етеді. (Курасаваның фильмдерінің басым көпшілігінде осындай). Бірақ Озуде, неореализмде, жаңа толқынның фильмдерінде елестету – қимылға қосақталған болжам емес, алдын ала келісілгендей негізге айнала отырып, ол тұтас кеңістікті алады және іс-қимылды алмастырады. Мұндай жағдайда қимыл нөлге таяйды, ал кейіпкер, тіпті план қимыл-қозғалысыз қалады: іс қимылсыз план қайта ашылады. Бірақ бастысы бұл емес, себебі қимыл үстемелеп, үлкейтілген формада берілуі мүмкін, үздіксіз, әлемдік болуы, броуновскийлік, бір орнында тыпырлап тұру, секіру сияқты қимылдардың түр-түрі болуы мүмкін. Бұл жерде қимылдың аномалиясы кездейсоқтық немесе мүмкіндіктер емес негізгі мәні болып саналады. Бұл – Дрейердің кезінен ойлап табылған жалған келісімдердің патшалығы.

Басқаша айтсақ, кристаллды баяндау өткен годологияның және суреттелген Евклид кеңістігінің сәйкестігін бұзады. Өзінің сенсомоторлы байланыстарын жоғалта отырып, нақты кеңістік шиеленісу мен оның мақсатына, кедергілерге, құралдарға және айналма жолдарға орай шешімін табуына байланысты құрылмайды. Киноматографияға қатысы жоқ, бірақ содан мақұлдау тапқан адамның көзқарасы бойынша, былай деуге болады: годологиялық кеңістік пайда болғанға дейін перспективалар бір біріне қабаттасып орналасты, ол жерде алдын ала белгілі болған кедергілерді анықтау мүмкін емес еді, себебі ерекшелігі бар көпті реттілікпен орналастыратын өлшем болған жоқ. Нақты іс-әрекетке көшкен *Fluctuatio animi* – (рух флукуациясы; – латынша) бірнеше жолдар немесе бірнеше объектілер іріктеп алу кезіндегі сенімсіздік (толқу) емес, үйлеспейтін бірақ ұқсас, солай бола тұра, бір-бірімен байланысы жоқ жиынтықтың қозғалыстағы өзара қабаттасуы. Дәл осындай жағдайда, кристаллды баяндау кристаллды суреттеу мен олардың қайталануы, түрленуіне ұласады, осының бәрі қимыл кризисі арқылы жүзеге асады. Бұл уақытта нақты кеңістік годологиялық кеңістік болуын тоқтатады, абстрактілі кеңістік Евклид кеңістігі болуын доғарады, өздерінің заңды байланыстарын жояды, өздері бағынатын экстремум заңдары да күшін жояды.

Әрине, біз өз сферасынан тыс ғылыми анықтамаларға сілтеме жасау кезінде туындаған қауіпті түсінеміз. Бұл – ерікті метафора мен созылған анықтауыш қауіпі. Бірақ біз егер біз ғылыми емес аймаққа жолданатын, қолданбалы да, ауыспалы да да салаға жатпайтын ғылыммен сәйкесетін концептуалды характердің ғылыми операторларын табумен қанаттансақ, бұл қауіпті айналып өтуге болады. Осы мағынада біз Нью-Йорк мектебінің және жаңа толқынның неореализм өкілдері Брессонда Риманов кеңістігі жайлы айта аламыз, Роб-Грийедегі кванттық кеңістік, Ренедегі топологиялық және ықтимал кеңістігі, Тарковский мен Херцогтегі кристалл кеңістігі. Мысалы біз, Риманов кеңістігі деп өз бөлшектерінің үйлесуі күні бұрын



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Жалған дүниенің қуаты (ішкі мүмкіндігі)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

анықталмаған жағдайды айтамыз, бірақ ол әр түрлі тәсілдер арқылы жасалады: бұл үйлестірілмеген, таза оптикалық, дыбыстық, жанасу кеңістігі (Брессондағы сияқты).

Сонымен қатар, Евклид координаттарын жоғалтқан (Озу немесе Антонионидегі сияқты) аморфты және бос кеңістіктер бар. Кристаллды кеңістік кристалл ұрығы мен кристаллданатын материя ортасында пейзаж галлюцинациялық болғанда пайда болады.

Қорыта айтқанда, бұл кеңістіктердің ортақ қасиеті – оларды таза кеңістікке тән тәсілдермен түсіндіріп бере алмаймыз. Бұл жерде тұрақты мекені жоқ қарым-қатынасты көреміз. Бұл – тікелей уақыт бейнесінің әр түрі болып саналады. Біз қимылдан туындайтын уақыттың жанама бейнесімен емес, қимыл тудыратын уақыттың тікелей бейнесімен бетпе-бет келеміз. Бұл – аномалды қимылдар арқылы аударуға болатын хронологиялық уақыт емес, бұл – «аномалды» және таза «жалған» қажеттілігі бар Қимыл тудыратын бейхронологиялық уақыт. Монтаж тереңдікпен де, тереңдіксіз де эпизод планының пайдасы үшін жоғалуға ұмтылады. Бірақ бұны ұстанымға айналдырудың қажеті жоқ, монтаж ең басты кинематографиялық қимыл болып қала береді. Қимыл тек бағытты өзгертеді: бейне-қимылды уақыттың жанама бейнесі туатындай етіп жинақтаудың орнына ол қарым-қатынасты тікелей уақыт бейнесі шеңберінде одан әр түрлі қимыл тудыратындай деңгейде ыдыратады. Бұл хроникалық қарым-қатынасты анықтайтын еске алу да, қиял да емес. Еске алу бейнесі мен қиял бейнесі сенсомоторлы схемада пайда болады және ол жерде кеңейеді немесе күшін азайтады, бірақ бөгде зат ықпалымен бөлінбейді. Егер уақыт тікелей түрде пайда болса, өзектілігін жойған (дезактуалды күйдегі) осы шақ шебінде және өткен шақтың виртуалды қабатында болады. Уақыттың жанама бейнесі органикалық режимде сенсомоторлы жағдайға байланысты құрылады, бірақ екі жанама уақыт бейнесі таза оптикалық және дыбыстық жағдайда кристаллды режимде бір-біріне қарап тұр.

Осы жерде бұрынғыдан да күрделі, және өте жалпылама төртінші пункт келіп туындайды. Егер біз ойлау тарихын алып қарасақ, Уақыт шындық түсінігіне үнемі күдікпен қарағанын байқауға болады. Бірақ ол шындық әр түрлі дәуірге сәйкес өзгеріп отырады деген сөз емес. Шындық дағдарысы уақыттың эмпирикалық мазмұнымен түсіндірілмейді, ол оның формасымен, нақтырақ айтсақ, уақыттың таза күші шындық дағдарысын тудырады. Бұл дағдарыс көне антикалық дәуірден буырқанып келеді және «кездейсоқ келешек» парадоксында көрініс тапқан. Егер ертең теңіз соғысы болатыны рас болса, онда одан туындайтын екі салдардың бірінен қалай қашып құтыламыз: мүмкін емес жағдай мүмкін жағдайдан туындайды (егер соғыс болып жатса, оның болмай қалуы мүмкін емес), немесе, өткен шақ қажетінше шындыққа жанаспайды (өйткені соғыс болмауы да мүмкін). Бұл софизмді парадокс ретінде оңай түсіндіруге болды. Ол шындықтың уақыт формасымен жанама қарым-қатынасының ойлаудың қаншалықты қиын екенін дәлелдейді, және шындықты мәңгілікте немесе оның иммитациясын жасаушыда қазіргі бар шындықтан алыс орналастыруға бізді мәжбүрлі түрде итермелейді.

Бұл парадокс айлалы һәм ақылды және жоғары дәрежедегі астарлы шешімін табу үшін бізге Лейбницті күту керек болды. Лейбництің ойынша, теңіз соғысы болуы да мүмкін, болмауы да мүмкін, бірақ ол бір әлемде болмайды: бір әлемде болса, екінші әлемді болмайды, бірақ екеуара бір мезгіде қатар өмір сүруі мүмкін емес. Бұл парадоксты шешу үшін және шындықты құтқару үшін «бірге өмір сүруі мүмкін емес» деген әдемі термин енгізуіміз қажет (қарама-қайшылықтан мүлдем өзге): бұл түсінікке орай мүмкіннен мүмкін емес емес, тек қатар бірге өмір сүре алмайтын туады, – ал өткен шақ шындық болуы мүмкін, қажеттіліктен туған болашақ шындық емес. Бұл оның шешімі емес, тек шындық дағдарысында туған үзіліс. «Бірге өмір сүре алмау» бір әлемге ғана тән, ал бірге өмір сүре алмайтын әлемдер бір ғана ғарыш әлеміне тән деп айтуға бізге ешкім кедері келтіре аламайды: «Фанда құпия бар, есікті белгісіз біреу қағады. Фан келген адамды өлтіре алады, келген адам Фанды өлтіре алады, екеуі де тірі қала алады, немесе екеуі де өлуі мүмкін... және т.б. Міне сіз маған келдіңіз, мүмкін болған өткен шақта сіз менің дұшпаным болғансыз, ал басқасында сіз менің досым болғансыз. ...» Борхестің Лейбницке берген жауабы осындай: түзі линия уақыттың күші, уақыт лабиринті сияқты шашыранды, тармақталған линия болып саналады, ол үздіксіз шашырау, ол қатар тұрып өмір сүре алмайтын осы шақ арқылы өтеді, ол абсолютті емес өткен шақ шындығына қайтып оралады.

Бұл жерден баяндаудың жаңа статусы пайда болады: Баяндау шынайы болуын доғарады, шындыққа ұмтылмайды, және тереңінен жалғанға шығарушыға айналады. Бұл «әркімнің өз шындығы бар» деген сөз емес, мазмұнның құбылмалы мінез құлқы емес. Бұл шындықтың формасын алмастыратын және жоятын жалғанның жасырын жатқан қабілеті мен ішкі мүмкіндігі, себебі ол бірге өмір сүре алмайтын осы шақтың бір уақытта қатар келуін немесе абсолютті шынайы емес өткен шақтың бірге қатар өмір сүрін негізге алады. Кристал түрін суреттеу шынайы мен қиялдағы дүниені айырудан қалады, бірақ оған сәйкес



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Жалған дүниенің қуаты (ішкі мүмкіндігі)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

оны жалғанға шығаратын баяндау алға бір қадам жасайды және осы шақта түсіндіріп бере алмайтын айырмашылық енгізеді, ал өткен шақта шындық пен жалғанның арасында шешілмейтін альтернатив кіргізеді. Шынайы адам өледі, барлық шынайы модель, үлгі баяндаудың жаңа түрінің пайдасы үшін жойылады. Мәселені жете зерттеуде сүбелі үлес қосқан автор жайлы әлі айтқан жоқпыз: Ол Ницше, ол «билікке құштарлық» терминінде шындық формасын жалғанның ішкі мүмкіндігімен алмастырады, сөйтіп шындықтың дағдарысын шешеді, оны біржолата реттеуге ұмтылады, бірақ оның Лейбництен айырмашылығы ол жалған мен оның көркемдік және шығармашылық ішкі мүмкіндігінің пайдасына шешеді... Роб Грийенің романдағы да, кинематографиядағы да шығармашылығы бейнелерді жасаудың принципі ретінде жалғанның ішкі мүмкіндігін көрсетеді. Бұл жай ғана рефлексияның қарапайым принципін немесе типті тану емес: «Назар аударыңыз! Бұл жай ғана кино». Ол шабыттың қайнар көзі. Өткен шақ шындықтың қажеттілігі ғана болмау үшін немесе мүмкіннен мүмкін емес туатындай жағдайда бейнелерді солай жасау керек.

Роб-Грийе бейнеге жалғанның элементін қосатын детальды пайдаланады. (Мысалы «Өтірікші адам» фильмінде кейіпкер бірнеше жыл өткеннен кейін бірдей галстук тағып, бірдей костюм кимеуі керек.), жалғанның ішкі мүмкіндігі тікелей уақыт бейнесінің қарым-қатынас жиынтығына себепкер болған жалпы принципті қамтиды. Бір әлемде екі кейіпкер бір-бірін таниды, басқа әлемде олар бір-бірін танымайды, үшіншісінде бірінші кейіпкер екіншісін таниды, төртіншісінде, ақыр аяғында, екінші кейіпкер біріншісін таниды. Немесе екі кейіпкер бір-бірін сатса, онда бірінші кейіпкер екіншісін сатуы мүмкін, немесе ешкім ешкімді сатпайды, немесе бірінші кейіпкер мен екінші кейіпкер әр үрлі есіммен өзін-өзі сатқан бір адам: бұған кереғар пікір ретінде Лейбниц былай деп жорамалдады: осы әлемдердің барлығы бір ғаламшарға тиесілі, және бір ғана тарихты өзгертеді.

Роб-Грийе бейнеге жалғанның элементін қосатын детальды пайдаланады. (Мысалы «Өтірікші адам» фильмінде кейіпкер бірнеше жыл өткеннен кейін бірдей галстук тағып, бірдей костюм кимеуі керек.), жалғанның ішкі мүмкіндігі тікелей уақыт бейнесінің қарым-қатынас жиынтығына себепкер болған жалпы принципті қамтиды. Бір әлемде екі кейіпкер бір-бірін таниды, басқа әлемде олар бір-бірін танымайды, үшіншісінде бірінші кейіпкер екіншісін таниды, төртіншісінде, ақыр аяғында, екінші кейіпкер біріншісін таниды. Немесе екі кейіпкер бір-бірін сатса, онда бірінші кейіпкер екіншісін сатуы мүмкін, немесе ешкім ешкімді сатпайды, немесе бірінші кейіпкер мен екінші кейіпкер әр үрлі есіммен өзін-өзі сатқан бір адам: бұған кереғар пікір ретінде Лейбниц былай деп жорамалдады: осы әлемдердің барлығы бір ғаламшарға тиесілі, және бір ғана тарихты өзгертеді.

Баяндау енді шынайы баяндау емес, ол енді шынайы суреттеуді (сенсомоторлы) тізбектемейді. Процесс бір мезгілде жүзеге асады: суреттеу жеке объектіге айналады, ал баяндау уақытша және жалған болады. Кристаллдың құрылуы, уақыттың күші, және жалғанның ішкі мүмкіндігі бірін бірі толықтырып тұратын қарым-қатынаста болады және бір бірін бейненің жаңа координаты ретінде тартады.

Александро Гонсалес Иньяритудың «Бабыл» фильмінен үзінді

Фильм үш негізгі сюжеттің төңірегінде өрбиді. Осының барлығы жинала келе картина көрерменге біздің әлемімізді адамдардың бір-бірімен тіл табысуына, өз дегендеріне жетуге, өзгелерді де тыңдай білуі тиіс үлкен Бабыл ретінде көрсетеді.

Мароккалық сюжеттік линияда – Сан-Диеголық ерлі-зайыпты америкалық туристер Ричард Джонс (Брэд Питт) пен Сьюзан Джонстың (Кейт Бланшетт) тағдыры Марокко тұрғындарының тағдырымен шиеленісе өрбиді. Америкалықтар тап болған мароккалық қыстақтағы мүлде жат қарапайым жандардың тұрмыс-тіршілігі мейлінше еш бояусыз суреттеледі. Қойшы баланың мылтықтан атқан оғынан байқаусызда Сьюзан жараланады. Мұның ақыры қайғы-қасыретке душар етеді.

Мексика мен АҚШ-тағы сюжеттік линияда – Ричард пен Сьюзанның балаларының күтушісі болып жұмыс істейтін мексикалық әйел Амелия (Адриана Барраса) хақында баяндалған. Мароккодағы қайғылы оқиғадан соң ол өзі бағып отырған балаларды Мексикадағы ұлының тойына бірге алып кетуге мәжбүр болады. Балалар Дебби мен Майк у-шуға толы мексикалық үйлену тойына куәгер болады. Думандағы көргендері оларды таң-тамаша етіп, шаттыққа да бөлейді, есеңгіретіп те тастайды. Сан-Диегоға қайтар жолда қуғыншылардан қашқан Амелия қасындағы балалармен бір тамшы суға зар болып шөл далада қалады.

Жапондық сюжеттік линияда – Чиэко (Ринко Кикүти) атты мылқау жасөспірім қыз туралы баяндалады. Қыз бала туып-өскен ортасының, қаласының, мәдениетінің, одан қалса күллі әлемнің өзін қабылдағанын



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Жалған дүниенің қуаты (ішкі мүмкіндігі)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

қалайды. Оны басқа адамдардан оқшаулап тастаған мылқау дуалдарды қирату үшін оған азда болса көңіл бөлсе жеткілікті еді. Сол бір қырсық шалғыр оқ атылған мылтықты бір кездері мароккалыққа сыйға тартқан қыздың әкесімен сөйлеспекші болған полиция детективі (Сатоси Никайдо) дәл солай жасайды да.

Айтылғандарды былайша қорытындылауға болады: фальсификатор кино кейіпкеріне айналып кетті деуге болады: ол қылмыскер емес, ковбой, не әлеуметтік психологиялық немесе тарихи кейіпкер, не қолында билігі бар адам емес (бейне-қимылда болғандай), ол жай ғана фальсификатор, және бұның бәрі қимылға нұқсан келтіреді. Егер жақында ғана фальсификатор белгілі бір жеке тұлғалық формада болса, мысалы өтірікші немесе сатқын ретінде, енді оның тұлғасы алып масштабқа ие болды және тұтас фильмге өз әсерін тигізіп, өзгеріс енгізді. Ол бір мезгілде әрі таза суреттеудің адамы, шынайы мен қиялдағыны айыра алмайтын кристалл бейнесін жасаушы; ол кристаллға кезігеді және ол тікелей бейне-уақытты көрсетеді, ол шешілмейтін альтернативтер, шындық пен жалғанның түсіндіре алмайтын айырмашылығын тудырады, осылайша жалғанның ішкі мүмкіндігін адекватты уақыт ретінде және уақытты тәртіпке келтіретін шындықтың кез-келген формасында тепе-теңдікті ұстайтын қарсы салмақ ретінде мәжбүрлі түрде міндеттейді.

Жалғанның ішкі мүмкіндігі ішкі мүмкіндіктер сериясының бір аспектісінде ғана өмір сүреді, үнемі біреуін екіншісіне жібереді, бірін бірінің ішіне салады. Қорытындысында тергеушілер, куәгерлер, кінәлі және кінәлі емес кейіпкерлер жалғанның ішкі мүмкіндігіне қатысы бар болып шығады, әр этапта баяндаудың әр түрлі дәрежесін жүзеге асырады. Ницше айтқандай, тіпті «шыншыл адам да өзінің тек өтірік айтып келгенін түсінеді». Демек, фальсификатор тұтас фальсификаторлар қатарының ажырамас құрамы, ол өзі сол фальсификатор қатарына айналады.

Жалғанның ішкі мүмкіндігі көпшіліктен бөлінбейді. Формула «Мен басқамын» формуласын «Мен деген мен» формуласы алмастырады. Жалғанның ішкі мүмкіндігі ішкі мүмкіндіктер сериясының бір аспектісінде ғана өмір сүреді, үнемі біреуін екіншісіне жібереді, бірін бірінің ішіне салады. Қорытындысында тергеушілер, куәгерлер, кінәлі және кінәлі емес кейіпкерлер жалғанның ішкі мүмкіндігіне қатысы бар болып шығады, әр этапта баяндаудың әр түрлі дәрежесін жүзеге асырады. Ницше айтқандай, тіпті «шыншыл адам да өзінің тек өтірік айтып келгенін түсінеді». Демек, фальсификатор тұтас фальсификаторлар қатарының ажырамас құрамы, ол өзі сол фальсификатор қатарына айналады.

Куросаваның «Расемон» фильмінен үзінді

Фальсификатор қайталанбайтында жалғыз болмайды, «Ставиский» немесе «Ұлы алаяқтағы» қаржылай операция сияқты тіпті ол мемлекет болса да, егер фальсификатор бір нәрсені анық анықтайтын болса, ол өзінің артында тағы бір фальсификатор жасырынып тұрғанын ғана анықтайды. Шыншыл адам тізбектің бір басында, ал жалғанның басқа дәрежесін жасаушы суретші тізбектің екінші басында болады. Пайымдауда осы фальсификаторларды анықтаудан, олардың бір біріне ойысуын, олардың метамарфозын нақтылаудан өзге мазмұн жоқ.

Егер неміс киносында ортақ бір бірлік болатын болса, ол Вендерс, Фассбиндер, Шмид, Шретер, Шлендорфтін арасында бар, ол (соғыстың қорытындысы ретінде) өз элементтерінің арасында үздіксіз өзгеріп отыратын байланыс түрімен жасалады: кеңістік өзінің суреттеуіне дейін көлемін кішірейтеді, (шөл қалалар мен қиратылып жатқан нысандар); ізінен қалмай келе жатқан ауыр әрі пайдасыз, ырыққа көнбейтін уақыттың кейіпкерлерін тікелей көрсету; полюстер арасында баяндау өзегін «жалған қимылда» жүзеге асатындай етіп жалғанның ішкі мүмкіндігін құрайды. Немістердің құмарлығы қорқынышқа айналып кетті, бірақ қорқыныш бұл адамның маңызды дәлелі әлдебір жаңа дүниені мадақтайтын, даңқын шығаратын ерлігі, айбыны, шығармашылық - қорқыныштан туындайтын бұл бекзат құмарлық. Егер біз айтқан сөздерімізді растайтын, бірақ оны абсолютті етпейтін мысал іздейтін болсақ, онда ол Шлендорфттың «Жалған, жасанды» фильмі болар еді: Бейруттеге соғыстан іші қаңырап бос қалған адам, өзге өткен шақтан шыға отырып, фальсификаторлар шебіне келіп көліктің терезе жуғышына жатырқап қарап тұрады. Лингвистикалық типтес семиология, семиокритика «диснарратив» атты көп әрі күрделі зерттеу барысында жалғанға шығаратын баяндаудың проблемаларына жолықты. Бұндай семиология кинематографиялық бейнені рикір айтумен теңдестірді, ал кез-келген жүйелікті, реттілікті жалпылама баяндаумен теңдестірді, баяндау түрлерінің арасындағы айырмашылық тек оларды құрап тұрған бейнеге негіз болатын интеллектуалдық құрылымы бар тіл процесстерінен болады. Бұл құрылымды синтагма мен парадигма жасайды, олар бір-бірін толықтырып тұрады, бірақ дәстүрлі түрдегі баяндауда екіншісі әлсіз әрі анық емес, тек біріншісі ғана шешуші рөл ойнайтындай талап қойылған. (Кристиан Мец). Егер



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Жалған дүниенің қуаты (ішкі мүмкіндігі)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

ол солай болатын болса, парадигмаға құрылымдық тәртіптің негізі болу керек, ал құрылымға синтагманың үстемдігімен түсіндіретін парадигма жиынтық, біртекті және теңдес сипатын жоғалтатындай топтама болу керек. Біз «ұлы синтагматика» шеңберінен шығып кеттік, Ұлы Бикеш өлді және құлады, микроэлементтер оны жегідей жеуде немесе оның өмірге ұрпақ әкелуге итермелеуде. Синтагманың жаңа түрлері пайда болуы мүмкін, бірақ олар синтагманың басым екеніне куәгер. Кино әрқашан нарративті (баяндау түрінде), оның нарративтілігі үздіксіз ұлғайып отырады, - бірақ оның диснарративтілігі баяндауға қайталау, мекендегіс өзгеріс және түбегейлі өзгеріс дәрежесінің көлеміне қарай болады. Десек те, таза семиотика семиология жүрген жолмен жүре алмайды, себебі бейненің болмысы болған баяндау (немесе суреттеу) жоқ. Баяндаудың әртүрлі типерін аватардың көмегімен немесе жалпы бейненің негізі болып саналатын тіл структурасының жағдайымен түсіндіруге болады. Олар сезілетін бейне формасына және сәйкес сезімдік белгілеріне жібереді, олар ешқандай баяндауды білдірмейді, бірақ одан «анау емес, сол шығар» оның типі келіп туындайды. Сезілетін типтерді тіл процесімен алмастыруға болмайды. Дәл осы мағынасында, жалғанға шығаратын баяндау тікелей бейне-уақытқа, опсигнум мен хроносигнумға тәуелді, дәстүрлі сөз әр түрлі бейне-кимыл формаларына және сенсомоторлы белгілерге жібереді.

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:

1. Борхес, «Проза разных лет», «Сад расходящихся тропок», пер. Б. Дубина, М., «Радуга», 1984.
2. Метц К. Воображаемое и означающее. Психоанализ и кино. <http://www.fedy-diary.ru/html/112010/11112010-01a.html>
3. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
4. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем», 2004. – С.9-20.