



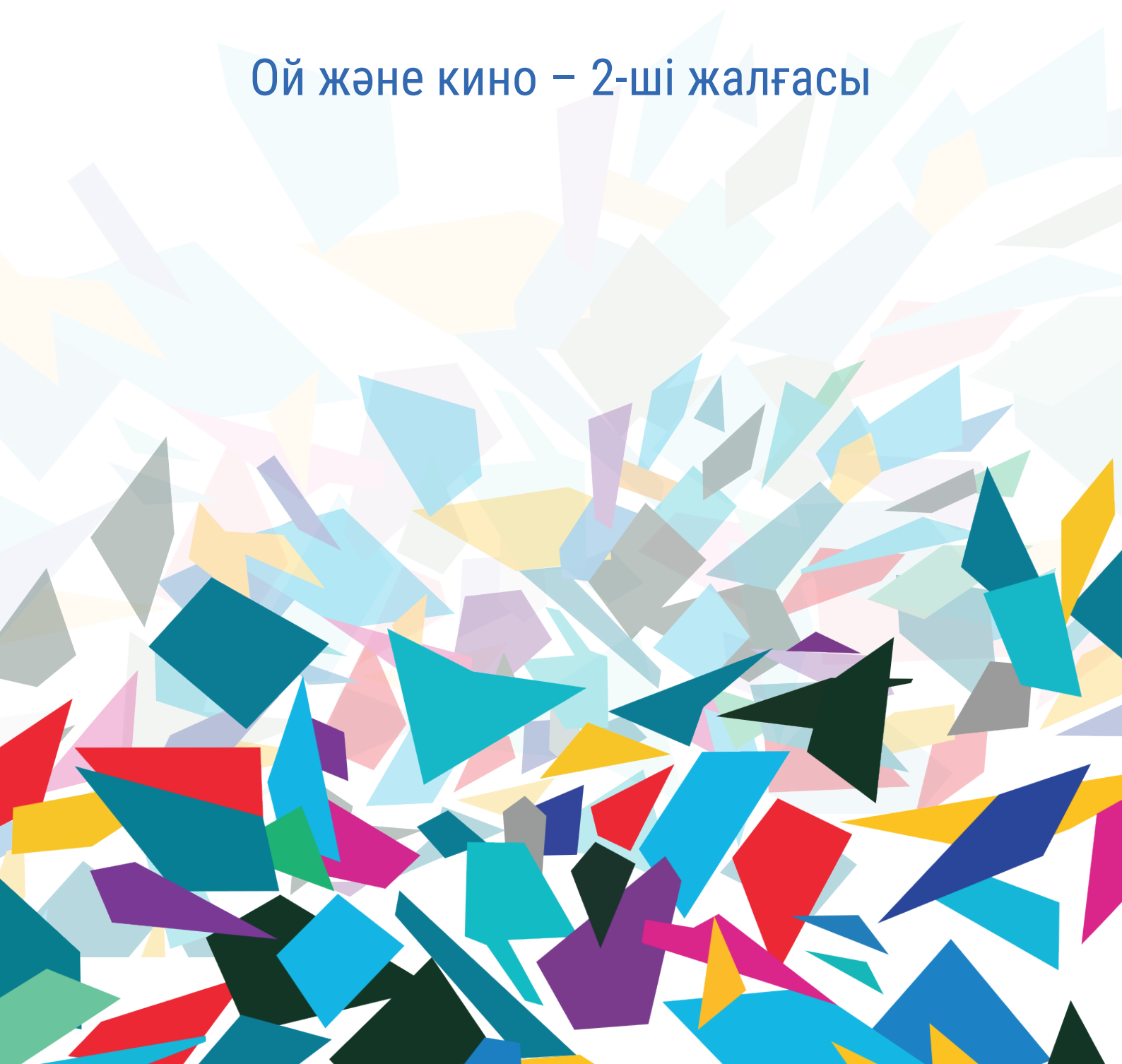
17-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Ой және кино – 2-ші жалғасы





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Ой және кино – 2-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Фильмдер:

Куросава «Қанға бөккен тақ»
Росселини «Еуропа 51»

Негізгі идеялар:

1. Арто кино нейрофизиологиялық вибрациялармен байланысты және бейне шок, жүйке толқынын тудыруға тиіс деп мәлімдеді, «өйткені ой дегеніміз әрдайым бола бермейтін матрона». Ой өрбігеннен өзгеше жұмыс істей алмайды; ол әрқашан пайда болған сайын өзінің жұмбақтығы мен тереңдігін қайталайды.
2. Арто бейненің объектісі ойдың жұмыс істеуі, ал ойдың жұмыс істеуі бізді бейнелерге әкелетін шынайы субъект болып табылады деген қорытынды жасады.
3. Бұл Артоның айтуынша, «мидың терең шынайылығымен киноны біріктіру», бірақ бұл қасиетті шынайылық - тұтастық емес, керісінше, сызат пен ойық.
4. Арто Эйзенштейннің аргументін керісінше көрсеткендей болады: егер ой, одан туындайтын шокқа (немесе жүйке) байланысты болса, онда ол тек бір нәрсе, яғни, біздің әлі ойлай алмайтынымыз, тұтастық туралы, өз-өзіміз туралы ойлауға дәрменсіздігіміз туралы ойлай алады. Бұл дегеніміз ой әрдайым тастай қатқан, мертіккен, қираған халде болады деген сөз.
5. «Жалпыланған» фильмдерде кездеспейтін кинематографтың мәні өзінің ең биік мақсаты ойдың өзін, басқа ештеңе емес, нақ ойды, оның жұмысын көрсету болып табылмақ.
6. Шефердің айтуынша, қозғалыстан бұрын, әлемнің кідірісі ойды объект емес, ойда үздіксіз бірде пайда болатын, бірде жасырынатын акт ретінде көрініске ие етеді.

Бұл дәрісте Делөздің кинематографтың мәні санайтын – ой, ойдың өркен жаюы хақында, сондай-ақ кинематографтың қасиетті парыздарының бірі – адамның дүниеге деген сенімін қайтаруына қатысты мәселелерді сөз ететін боламыз. Автор киноға қатысты терең философиялық мәселелерге қозғау салады.

Кинематографқа мол үміт артқан қысқа мерзім ішінде драматург Арто, бір қарағанда, бейне-қозғалыстың оймен қатынасына қатысты керемет тақырыптарымен айналысты. Ол кино сол дәуірде дамыған абстрактілі эксперименттік кино мен Голливуд жаппай таратып жатқан фигуративті коммерциялық кино сынды екі кедертасқа ұрынбауы керек деп ашық айтты. Арто кино нейрофизиологиялық вибрациялармен байланысты және бейне шок, жүйке толқынын тудыруға тиіс деп мәлімдеді, «өйткені ой дегеніміз әрдайым бола бермейтін матрона». Ой өрбігеннен өзгеше жұмыс істей алмайды; ол әрқашан пайда болған сайын өзінің жұмбақтығы мен тереңдігін қайталайды. Арто бейненің объектісі ойдың жұмыс істеуі, ал ойдың жұмыс істеуі бізді бейнелерге әкелетін шынайы субъект болып табылады деген қорытынды жасады. Ол сюрреализммен шабыттанған суропалық кинодағы сипаттағы қиялдау қызықты аппроксимация, бірақ бұл мақсат үшін жеткілікті болмайды дейді: қиялдау – ойдың «мәселесінің» тым жеңіл жолы.

Сонымен қатар, Арто автоматты хат композицияның жоқтығын білдірмеген жағдайда, киноны автоматты хатқа теңестіруге болатынына сенеді. Демек ол сыни және саналы ойды толғанысқа толы түпкі санамен біріктіретін жоғары бақылауды негізге алуы керек: бұл дегеніміз рухани автомат.

Бір қарағанда Артоның бұл мәлімдемелері мен Эйзенштейннің айтқандары бір-біріне қарама-қайшы болып көрінбейді: Бейненің ойға беталысында ойдың ішіндегі ойдың тууына дем беретін шок пен вибрация; ойдан бейнеге беталыста бізге шокты қайтара алатын ішкі монологқа тұтасуы тиіс фигура бар. Дегенмен де біз Артодан мүлде өзге дүниені аңғарамыз: яғни киноға әлі бағытталмаған, керісінше киноның нағыз субъектісі мен объектісін анықтайтын дәрменсіздік констатациясы. Кинематографта алдыңғы планға ойдың құдіреті емес, керісінше оның дәрменсіздігі шығарылған. Шындығында да, Арто тұжырымдағандай ойдың бұдан өзге мәселесі де болмаған. Қиялдан гөрі нақ осы мәселенің өзекті екені анық: ойдың қатпарларында жасырынған беймүмкіндік пен қауқарсыздық. Дәл осы үшін де оны қарсыластары айыптады. Ал Арто болса олардың түнектегі даңқ пен киноның тереңдігін аңғармағанын айтады. Іс жүзінде, ол үшін әңгіме бізге сырттан кинематографпен таңылатын әдеттегі тежеу туралы емес, өзектегі тежеу туралы, ішкі апат немесе күйреу туралы, сондай-ақ құрбаны да, іске асырушысы сөзсіз ой болып табылатын «ойдың шарықтауы» туралы болып отыр.

Артоның кинематографқа деген сеніміне селкеу түсті. Ол кино мақсат-мұратынан ауытқып, тек абстрактілі, фигуративті дүниелермен айналысып, қиялдаудың жетегінде кетті деп санай бастады. Бірақ ол кинематографқа кино, шын мәнінде, ой қатпарындағы ойлаудың дәрменсіздігін анықтауға қабілетті деп



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Ой және кино – 2-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

санайтын шамада сенеді.

Егер Артоның нақты сценарийлеріне, мысалы «32» фильміндегі вампирді, «қасапшылар бүлігіндегі» есерсоқтың, әсіресе «Он сегіз секундандағы» өзін-өзі өлтірген кейіпкерлеріне зер салсақ, онда «ойын шашыратып алған», «рухы төмен түскен», «ойындағы бір-біріне қарама-қайшы қаптыққан бейнелердің кезекпен өтіп жатқанын көргеннен басқа ештеңеге қауқарсыз күйге түскен кейіпкерлерді» көреміз.

Рухани немесе менталды автомат – бір идеядан келесісін туындататын ойлаудың логикалық қабілетімен анықталмайды. Сондай-ақ автоматы бейнемен бірге шеңбер құратын ойдың физикалық қуатымен де анықталмайды. Рухани автомат бағытынан жаңылысқан, сал болып, тас сияқты қатып-семіп қалған инстанциямен мумияға айналды. Бұл «ойланудың мүмкін еместігіне, ойдың жоқ екеніне» айғақ болады. Экспрессионизм ендігі бізді ойдың шарықтауына да, тұлға болмысының екіге жарылуына да, гипноздың көмегімен тасқа айналуына да, галлюцинацияға да, күшейіп бара жатқан шизофренияға да үйретті деп айтуы мүмкін. Ондай болса, біз Артоның өзіндік кескін-келбетін тани алмауымыз мүмкін. Өйткені экспрессионизмнен (сонымен бірге сюрреализмнен де) айырмашылығы Ол ойды басып-жаншумен, бейсаналықпен, қиялмен, сексуалдық немесе өліммен емес, биік дәрежедегі «мәселе» сипатындағы оймен салғастырады немесе белгісіздікпен хәм айтылмаған дүниемен байланысқа шығады. «Кіндік» немесе мумия ой барып соқтығысатын одан әрі бөлшектеуге келмейтін қиял ядросы емес; керісінше, бұл ой ядросы, тіпті қиялдың өзі бетпе-бет келетін, одан жалт беретін, қирап түсетін «ойдың теріс жағы». Егер экспрессионизм сергектікті қараңғылықпен емдесе, Арто қиялды жарықпен емдейді. Экспрессионистік сомнамбулаға Артоның «Он сегіз секунданда» немесе «Бақалшық пен священникінде» «вигиламбула» қарама-қарсы тұрады. Сонымен, терминдердің үстірт ұқсастығына қарамастан, біз Арто жобасы мен эйзенштейндік концепция арасындағы абсолютті айырмашылықты көреміз. Бұл Артоның айтуынша, «Мидың терең шынайылығымен киноны біріктіру», бірақ бұл қасиетті шынайылық – тұтастық емес, керісінше, сызат пен ойық.

Арто

Ол киноға сенген шағында, оның тұтастық хақында ойға иландыруды емес, керісінше «бейболмыс фигурасы» мен «алдамшы жырыққа» енгізетін «диссоциациялық күш» болғанына мән береді. Сонымен бірге, киноны ішкі монологтың хәм метафора ырғағына талаптарына сәйкес бейнелерге оралуға бағыттамайды, керісінше дауыс массасына, бір дауыс әрқашан басқасымен байланыста болатын ішкі диалогтарға сәйкес «метафораларды бұғаудан босатады». Қысқа қайырғанда Арто кино мен ой арасындағы қарым-қатынастардың барлық жиынтығын төңкере салады: бір жағынан, монтаждау арқылы ойлайтын тұтастық жоқ; екінші жағынан, бейнелерде көрініс беретін ішкі монолог жоқ. Арто Эйзенштейннің аргументін керісінше көрсеткендей болады: егер ой, одан туындайтын шокқа (жүйке немесе сүйек кемігі) байланысты болса, онда ол тек бір нәрсе, яғни, біздің әлі ойлай алмайтынымыз, тұтастық туралы, өз-өзіміз туралы ойлауға дәрменсіздігіміз туралы ойлай алады. Бұл дегеніміз Ой әрдайым тастай қатқан, мертіккен, қираған халде болады. деген сөз. Ойлау берілген болмыс әрдайым болашақта – осылай тұжырымдаған Хайдеггер оны әмбебап формулаға айналдырады, Арто да осылай есептеген еді ғой.

Бірақ мәселенің мәні, «осының бәрінің кинематографқа қандай қатысы бар?» – деген сұрақта жатыр. Өйткені, бұл әдебиеттің, философияның немесе тіпті психиатрияның мәселесі емес пе еді. Бірақ оның киноның ерекшелігіне қатысы қандай және оның өнердің басқа түрлері мен пәндерден айырмашылығы неде? Бұл мәселе әр салада әртүрлі түсіндіріледі, басқа құралдардың көмегімен тұжырымдалады. Осы тұста кино ой, оның дәрменсіздігі хақындағы мәселелерді қандай жолмен шешпек деген сауал туындайды. Нашар (кейде жақсы) кино көрерменді иландыратын қиялдау күйімен немесе немесе жиі талдауға ұшырайтын қиялға толы байланыспен шектеледі. Бірақ «жалпыланған» фильмдерде кездеспейтін кинематографтың мәні өзінің ең биік мақсаты ойдың өзін, басқа ештеңе емес, нақ ойды, оның жұмысын көрсету болып табылмақ. Бұл тұрғыда Жан-Луи Шеффердің кітабының ерекшелігі, автордың: «кино оймен қалай сәйкес келеді және не себепті ол әлі жоқ?» – деген сұрағымен астасып жатыр. Ол көп ұзамай кинематографиялық бейне нің қозғалыстың өз-өзіндегі абберрациясын мойындайтынын, ол әлемдік қозғалыстың кейінге шегерумен жұмыс істейтіндігін немесе көзге көрінетін нәрсенің үстіне көмескіні қабаттастыратын және бұл тәсілдердің Эйзенштейннің жобаларынан айырмашылығы ойды жарыққа шығармайтынын, керісінше, ойда мән берілмейтін хәм көзбен көру мүмкін емес дүниелерге назар аударатынын айтады. Мүмкін, автордың көзқарасына қарама-қайшы, бұл «қылмыс» емес, тек жалғанның ішкі мүмкіндігі болар. Шеффер кинодағы ой өзінің дәрменсіздігінің тығырығына тірелген, дегенмен дәл сол тығырықтан құдіретті қуатқа,



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Ой және кино – 2-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

қайта жандануға мүмкіндік алады деп жазады. Ол киноның шарттары тек бір ғана эквивалентке ие екенін және бұл елестете алмайтын қауышу емес, керісінше ал біз залдан шыққанда жауған жаңбыр; қиял емес, қараңғылық пен ұйқысыздық деп тұжырымдайды. Шефердің ойлары Артоның көзқарасымен сабақтасып жатыр. Шын мәнінде, оның кино концепциясы (кездейсоқ болса да) Гаррель шығармаларына өте жақын.

Алайда, мұндай туындылардың тіпті іш пыстырарлық немесе дерексіз емес екенін, кинода көрсетуге болатын аса қызықты, жанды және тебіренетін дүниелер екенін нанымды түрде дәлелдегеніміз жөн. Дрейердің «Вампир» фильмінің соңындағы диірмендегі тау болған ақ ұн бейнелеген ғажайып сценамен бірге, Шефер «Өрмекші қорғаны» фильмінің бастауын мысал ретінде ұсынады («Макбеттің» куросавалық нұсқасы): көрінбейтін пердемен, бірақ «тән мен бейнесіз ой» арқылы заттарға тартылған сұр фон, түтін мен тұман «бейненің арғы жағын» құрайды.

«Қанға бөккен тақ» фильмінен үзінді

Уэллстің «Макбеті» туралы да осыны айтуға болады. Фильмдегі жердің судан, аспанның жерден, ізгіліктің зұлымдықтан айрықшаланбауы өзінің бірге өмір сүру мүмкін еместігі хақындағы ойды туындататын «сананың алғытарихын» қалыптастырады. Бұл біздің есімізге Эйзенштейннің түпкі ойына қарамастан, Одессадағы тұманды есімізге салмайды ма?

Шефердің айтуынша, қозғалыстан бұрын, әлемнің кідірісі ойды объект емес, ойда үздіксіз бірде пайда болатын, бірде жасырылатын акт ретінде көрініске ие етеді. : «бұл жерде әңгіме көрінетін ой туралы болып отыр деп айтуға келмейді, өйткені көрінетін нәрсе ойдың бастапқыдағы өзара байланысы жоқтығынан, оның әу бастағы осы қасиетінен ендігі зақымдалады, түзелместей болады. Кинодағы адамның әдеттегі суреттемесі осындай: бұл рухани автомат, «механикалық адам», «эксперименттік манекен», біздің ішіміздегі батискаф, басымызда тұрған белгісіз дене, және оның жасы біздің балалық шақтағы жасымызға да сәйкес келмейді, өйткені бұл таза күйдегі аз ғана уақыт. Бұл ойлау тәжірибесі тек қазіргі заманғы киноға қатысты болса, онда оның себебі, ең алдымен, бейненің өзгерістерге ұшыруымен байланысты: ол сенсомоторлы болуды тоқтатады. Таза кинематографиялық көзқарас тұрғысынан Артоны құлабыз деп атайтын болсақ, мұның себебі оның «ойдың сытылып шығу үшін арасынан саңылау іздейтін шынайы психикалық жағдайларға, «көзге жасалған тікелей соққыдан драматизм туындайтын таза визуалды ситуацияларға жүгінетіндігінде көрініс тапқан. Бұл сенсомоторлы алшақтық өзінің басты түсіндірмесін адам мен әлем арасындағы байланыстардың үзілуінен тауып, өзі де осы үзілістің биігіне көтеріледі.

Сенсомоторлы алшақтық адамды бұл әлемдегі төзгісіз дүниеге осалдық танытқан және ойдағы ойға келмеген нәрсеге тап болған сәуегейге айналдырады. Осы екі құбылыстың арасында ой тастай болып қатады, мұны оның қарекет етуге қабілетсіздігі мен өз-өзін және әлемді игеруден ада болуының белгісі деп атауға болады. Өйткені ой жан төзгісіз нәрселер хақында толғанысы керемет һәм ақиқат дүние үшін емес, осынау дүниенің өзінің төзгісіз болғанынан шығар. Ол енді дүние де, өзі де туралы ойлана алмайды. Төзгісіз дүние ендігі жерде асқан әділетсіздікті емес, күнделікті ағымның перманенті күйін сипаттайды.

Адам жан төзгісіз азапты бастан кешіретін, өзін тар қапасаққа қамағандай сезінетін әлемнен өзге өздігінен өзге әлем бола алмайды. Рухани автомат жауап қайтаруға, яғни ойлануға қабілетсіз болған сайын соғұрлым жақсы әрі одан әрі әрекет ете алатынын сезіп отырған сәуегейдің психикалық халіне тап болды. Олай болса тар саңылаудың қайда болғаны? Ізгі дүниеге болмаса да, адам мен дүниенің арасындағы байланысқа, махаббатқа не болмаса өмірге сену. Мүмкін емес һәм көкейге қонымды болмаса да ойлану: «маған мүмкіншілік беріңіз, мен тұншығып бара жатырмын» деп жанталасу, дәл осы илану ойға келмеген дүниені ойға тән мүмкіндікке айналдырады. Осының бәрі абсурд арқылы және абсурдтың негізінде өтеді. Арто ешқашан ойдың дәрменсіздігін, әдетте ойға қатысты бізді билеп алған кембағылдық деп санамайды. Дәрменсіздік ойдан ажырағысыз, сондықтан біздің ойдың құдіреттілігін қалпына келтіру хақындағы жанталасуымызды қойып, оны ойымыздың бейнесіне айналдыруымызға тура келеді. Біз өмірге сену және ой мен өмірдің тепе-теңдігін табу үшін осы дәрменсіздікті барынша пайдалануымыз керек: «мен өмір туралы толғанамын, мен жасай алатын күллі жүйелер ешқашан менің жанайқайыма, өмірін мағыналы еткісі келген адамның зарына тең бола алмайды...» Росселлини «Еуропа-51» фильмінде бұл мәселеге қатысты өз ойын дүние адами сипатқа ие болған сайын суретшінің де адамның дүниемен үйлесімділігіне сенуі һәм өзгелерді де осыған сендіруі биік парызға айналады, өйткені бұл дүниені адам баласы жасаған» дейді.

«Еуропа-51» фильмінен үзінді



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Ой және кино – 2-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

«Еуропа-51» фильмінің кейіпкері нәзіктікті паш ететін мумия. Әрине, киноның негізінде дінмен әу бастан-ақ ерекше қарым-қатынас орнаған. Кинематографтың католик екені хақындағы түсінік бар (көптеген режиссерлер тіпті Америкада да ашық католиктер болды). Католицизмде қойылымдық көңіл-күй жоқ па, ал екінші жағынан алғанда, Эли Фордың пікірінше, кинематографта кафедралдық соборлардан эстафетаны қабылдаған культ жоқ па? Шамасы, киноға қатысты дүниелер Ницшенің «мұнда біз одан да асқан тақуамыз» деген тұжырымдамасына сәйкес келетін секілді. Болмаса, әу бастан-ақ христиан діні мен революция, христиан сенімі мен революциялық фанатизм бұқаралық өнерді өзіне тартатын екі полюс болды. Бұл театралдық бейнелерге қарағанда, кинематографиялық бейнелердің бізге адам мен әлем арасындағы байланысты көрсеткенімен түсіндіріледі. Олай болса, олардың адамның әлемді қайта сомдау бағытында да, адамға тән ішкі һәм биік әлемді табу үшін де қияға өрмелегендері анық. Қазіргі таңда кинодағы бұл екі полюс әлсіретіп кетті деп айтуға болмайды: католиктік тұрпат режиссерлердің көпшілігін шабыттандырып келеді, ал революциялық құштарлықтар үшінші әлемнен кинематографқа қарай ойысты. Дегенмен мәні өзгергені айқын, сондықтан Росселлини немесе Брессонның Фордтың католицизмінің арасында айырмашылықтар бар, Руш немесе Гүнейдің, айталық Эйзенштейннің революционаризмнің арасында да айырмашылық бар.

Біздің бұл әлемге сенбейтіндігімізді – қазіргі әлемнің шындығы деуімізге болады. Біз тіпті өзімізде тап болатын махаббат пен өлімге де сенбейміз, өйткені олар бізге ішінара ғана қатысты сияқты көрінеді. Енді біз кино түсірмейміз, өйткені әлемнің өзі нашар фильм сияқты біздің алдымызға шығады. «Тарқаған банды» фильміне орай Годар «адамдар шынайы, ал әлем өзін бөлек ұстайды. Әлем өзі үшін кино түсіреді. Әлем синхронды емес, олар әділ, шыншыл және өмірді бейнелейді. Олар қарапайым тарихты бастан кешіреді, ал олардың айналасындағы әлем жаман сценарий бойынша өмір сүреді» – деп жазады. Адам мен әлем арасындағы байланыс үзілген. Мұндай жағдайда, бұл байланыстар сенімнің нысаны болуы керек: мүмкін емес дүниені сенімнің күшімен ғана қайтаруға болады. Дін енді өзге әлемге емес, жаңғырған дүниеге, әлемге бет бұрады. Адам әлемге таза оптикалық және дыбыстық жағдайға түскендей тап болады. Ал адам айырылып қалған реакцияны енді сенім ғана ауыстыруы мүмкін. Тек әлемге деген сенім адамның көріп, естігенімен байланысын қалпына келтіре алады. Кино пленкаға әлемді емес, біздің осы әлемге деген сенімімізді, онымен байланысымызды ғана түсіруі қажет. Кинематографиялық иллюзияның табиғаты туралы сұрақ жиі қойылады. Әлемге деген сенімді қайтару – бұл қазіргі киноның қуаттылығы. осында. Христиандар немесе атеистер, ортақ әмбебап шизофрениямызда біздің осы әлемге сенуге деген мұқтаждық бар. Бұл «сенім» ұғымын қайта құру сияқты. Паскальдан Ницшеге дейінгі философиядағы ұлы өзгерістер сонымен ұштасқан: білім үлгісін сеніммен алмастыру. Бірақ сенім бұл әлемге сенуге мәжбүр еткен кезде ғана білімді алмастыра алады. Кинодағы бұл өзгерісті ең алдымен Дрейер, содан кейін Росселлини жасады. Соңғы фильмдерінде Росселлини инфантильдік пен аяушылықты сөгетін, дүниені жоғалтқанымызға қайғыратын өнерден мүлде бас тартады. Өнерді бізге сенімді қайтаратын, өмірді мәңгілік ете алатын моральмен ауыстырғысы келеді. Әрине, Росселлини әлі де білім идеалын ұстанады һәм бұл соқраттық идеалдан ол ешқашан бас тартпайды. Бірақ онда білімді дінмен, адам мен әлемге деген қарапайым сеніммен негіздеуге деген мұқтаждық бар. Неге «Алаудағы Жанна» дұрыс қабылданбады? Өйткені, Жанна д'Аркте жұлмаланған осы әлемге сену үшін көкпен қауышуға мұқтаждық болды. Бұл әлемге тек мәңгілік биіктіктен сенуге болады. Росселлинде біз христиан дініндегі төңкерісті көріп отырмыз, бұл ең жоғары парадокс. Сенім – тіпті Киелі жазудың кейіпкерлері — Мария, Иосиф және Исамен бірге атеисттер жағына өтуге дайын. Росселиниде сақталған білім идеалы, соқраттық идеал Годарда қирайды: «жақсы дискурс» – жауынгер дискурс, революционер, феминист, философ, режиссер және тағы басқалары жаманнан артық саналмайды. Бұл сенімге ие болу, оны әлемге қайтару туралы сөз болып отырғандықтан һәм оны сөздің екі жағымен де жеткізіліп отырғанымен түсіндіруге болады. Сенімге негіз табу үшін тіпті ол өнер мен кескіндеме көгі болса да көкте болу жеткілікті ме? Немесе көк мен жер арасындағы тең органы ойлап табу керек пе? Әрине, бұл сенімнің о дүниеге де, жаңғырған дүниеге деген сенімін де білдірмейді. Бұл әшейін – тәнге деген сенім. Бұл денеге дискурсты қайтару дегенді білдіреді, ал осы тұрғыда заттар аталғанға дейін тәнге жету керек, содан кейін ғана дискурста жүгінуге болады: «алғы-есім», тіпті оның алдындағы дүние. Артоның «Мен – өмірден айырылып қалғандықтан, бар күш-жігерімді соны табуға жұмсаған жанмын» деуі де тәнге деген сенімді айғақтап тұр барлық құралдармен оны орнына қайтаруға ұмтылған адаммын» деген сенім туралы айтқан болатын. Годар оны «Амансың ба, Марияда» әйгілейді: Иосиф пен Мария не туралы сөйлесті, олар оған дейін не жайында сөйлесті? Тәнге сөзді қайтару хақында.

Біздің сеніміміздің тәннен өзге объектісі болуы мүмкін емес. Біз тәнге сену үшін өзгеше дәлелдерге мұқтажбыз. Біз тәнге сенуіміз керек. Алайда бүкіл айдынды шұғыласын шашатын өмір ұрығы сияқты



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Ой және кино – 2-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

түйінге, өмірді паш еткен киелі кебінде немесе мумия шекпенінде мәңгіге қалған тәнге сенуіміз керек. Бізге қандай да бір этика немесе сенім қажет. Бұған нақұрыстар күле қарайды. Бұл дегеніміз не болса соған сену деген сөз емес. Бұл осы әлемге деген сенім.

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:

1. Хайдеггер М. Бытие и время. – М.: Академический проект, 2015.
2. Росселини Р. <https://to-name.ru/biography/roberto-rossellini.htm>
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.