



КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Кино, тән мен ми, ой – 3-ші жалғасы





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Кино, тән мен ми, ой – 3-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Фильмдер:

Йылмаз Гүней «Жол»
Юсеф Шахин «Александрия, неліктен?»

Негізгі идеялар:

Классикалық және қазіргі кинематограф арасындағы бірінші өзгешелік осында. Классикалық кинода халық қаналған, алданған және құлдыққа түскен, тіпті соқыр не бейсаналы болсын қатысады. Осыдан кинематограф бұқараның өнері ретінде революциялық не демократиялық өнер сипатын алып, бұқараны төлтума субъектке айналдырады дегенге сенім туындайды.

Халық жоқ – бұл ақиқат езілген және эксплуатацияланған, мәңгі азшылықта қалған және ұжымдық өзіндік болмысын айқындауда дағдарыс күйіне түскен Үшінші әлемде өркендеді.

Өнер, соның ішінде кино аталған міндетті шешуге қатысуы қажет, ол назарын хақ өмірдегі болмысы бұлыңғыр халыққа емес, шын халықтың қалыптасуына үлес қосқаны жөн. Қожайынсымақтар мен колонизаторлар «мұнда халық ешқашан болған емес» деп хақ өмірде жоқ халық жайында айтқанда, өзін болашақтың кепілі ретінде ұсынады, саяси қажеттілікке мұқтаж өнерге үлесін қосатын қаланың бұзық, кемсітілген аудандарынан және лагерлерден, күрестің жаңа шарттарынан өзін ойлап табады.

Үшінші дүниенің көптеген фильмдері жадқа назар аударады. Осы құдірет жөнінде Кафка жазған болатын, яғни аз көлемді ұлттарда жад қалай үлестіріледі: «Аз көлемді ұлттарда жад ірі ұлттарға қарағанда қысқа емес; демек ол көзге көрініп тұратын мәліметтерге терең бойлай алады».

Делөздің Кино 2 кітабы бойынша жаңа дәрісімізді бастайық. Бүгінгі дәрісімізде Делөздің Үшінші әлемнің кинематографына көзқарасы на қатысты мәселені қарастыратын боламыз.

Ален Рене мен Жан-Мари Штрауб қазіргі Батыс киносының майталман саяси режиссерлар қатарынан. Алайда, олардың халық болмысына ешбір назар аудармастан оны жетіспей қалған топ ретінде сөйлете алатындығы қызықты. Біз мұны қазіргі испан халқының жас террористер жағындағы қаусаған комитетте не шаршаңқы белсенді кейпінде екенін біле алмайтын «Соғыс бітті» фильмінде, Рене қиыннан қиыстырып көрсетеді. Штраубтың «Ымырасыз» фильмінде неміс халқы қайда, тіпті Бисмрак пен Гитлер тұсында қамшының сабындай уақытқа біріккен және өз елінде бірде-бір революцины жүзеге асырмаған неміс халқының тіршілігі жөнінде не айтуға болады?

Классикалық және қазіргі кинематограф арасындағы бірінші өзгешелік осында. Классикалық кинода халық қаналған, алданған және құлдыққа түскен, тіпті соқыр не бейсаналы болсын қатысады. Кеңестік кино қоржынынан бірқатар мысалдар келтірелік. Халық, Эйзенштейннің халықтың сапалы секірісі «Айбарлы Иван» болмысымен қалайша жүзеге асырылғаны көрсетілген «Ескі мен жаңа» фильмінде қатысатынын аңғарамыз. Пудовкинде халықтың өзін-өзі тануға деген әр жолы актуализация процесінде оның әрқашан виртуалды тіршілігімен бөлінуіне мүмкіндік береді. Вертов пен Довженко әр түрлі халықтың болашақты бастайтын біртұтас сын сағаттары орнатылған унанизмнің (символизмге қарсы реакция ретінде пайда болған әдебиет ағымы) екі түрін сипаттайды.

Алайда, унанизм соғысқа дейінгі және соғыстан кейінгі жылдары жарық көрген америкалық киноның саяси сипаттамаларын да анықтайды. Біз мұнда таптық күрес пен идеологиялық қақтығыстар тәлкегінен көрі өзінің бақытсыздық тұңғығы мен үмітінің шыңы ретінде халықтың өзін-өзі тануын ұғынуды қорытындылайтын экономикалық дағдарыс, моральдық ескішілдік, пайдакүнемдер мен даурықшылармен күресті көреміз (Кинг Видор, Капр не Форд унаизмі, өйткені проблема вестерн мен әлеуметтік драмаға қатысты, екеуі де халықтың сын сағаттарын, «өзін-өзі қолына алған» не өзін-өзі тапқан сәттерін бейнелейді).

Америкалық және кеңестік кинода халық әдепкіде реалды, сонан соң актуалды, бұдан басқа идеалды, бейабстрактті түрде бастапқыдан қатысады. Осыдан кинематограф бұқараның өнері ретінде революциялық не демократиялық өнер сипатын алып, бұқараны төлтума субъектіге айналдырады дегенге сенім туындайды. Алайда мұндай сенімнің іргесін көптеген факторлар күйретіп тастады. Бұл кино пәніне қалыптасқан субъектті емес, құлдыққа түскен бұқараны айналдырған гитлеризмнің билік басына келуімен; бұл халық унаизмін бір партияның тираниялық бірлігімен ауыстырған сталинизммен; бұл болашақ жаңа халықтың дүниеге келуімен тең келетін және халықтардың барлығы одан өтетін отбақыр деп өздерін есептеуден қалған америкалық халықтың ыдырауымен байланысты. Қысқасы, қоданыста қандай да бір қазіргі саяси кино болатын болса, оның өзегі «ендігі халық жоқ не әзірге жоқ... халық жоқ» деген түйінге сайып келеді. Күмәнсіз, бұл ақиқат Батыс Еуропа үшін маңызға ие болды, алайда оны ашқан



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Кино, тән мен ми, ой – 3-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

авторлар өте сирек, себебі ол билік механизмі мен мажоритарлы жүйемен бүркемеленді. Дегенмен, бұл езілген және эксплуатацияланған, мәңгі азшылықта қалған және ұжымдық өзіндік болмысын айқындауда дағдарыс күйіне түскен Үшінші әлемде өркендеді. Үшінші әлем мен азшылық өзінің ұлты мен өзінің жеке жағдайында «халық жоқ» деп айтатын авторларды дүниеге алып келді. Кафка мен Клее алғашқы осылай айтқандардың қатарынан. Кафка «азшылықтағы ұлттың» екінші деңгейлі әдебиеті «жекелеп алғанда пассивті және құлдырап бара жатқан ұлттық сананың орнын» толтыруы қажет деп жазды, Клее көркемөнер барлық «ұлы шығармаларды» біріктіруі үшін халық есімді «ең құдіретті күш» қажет, ал халық өкінішке орай жоқтың қасы деп бекітті. Мұның бұқаралық мәдениет ретінде кинематографқа тікелей қатысы бар.

Жекелеп алғанда, Үшінші әлем режиссері америкалық, мысырлық не үнділік телехикаялар, қаратэ жайлы фильмдермен тәрбиеленген сауатсыз көпшілікке жұмыс жасайды, алайда бұл қажетті баспалдақ, себебі әзірге жоқ халықтың ең алдымен осы материядан элементтерін игеру қажет. Ұлттық азшылыққа жататын режиссер Кафка сипаттаған тығырықта қалады. Нәтижесінде, жазудың мүмкін еместігіне, үстем тілде жазудың мүмкін еместігіне, басқалай жазудың мүмкін еместігіне түседі. Сондай-ақ, дағдарыстың мұндай күйінен өту қажет және оны шешу қажет. Жоқ халық жайындағы мұндай «хаттама» саяси кинодан бас тартуды аңғартпайды, керісінше Үшінші әлем мен ұлттық азшылықтың өзегінен тартатын жаңа негіз болады.

Өнер, соның ішінде кино аталған міндетті шешуге қатысуы қажет, ол назарын хақ өмірдегі болмысы бұлыңғыр халыққа емес, шын халықтың қалыптасуына үлес қосқаны жөн. Қожайынсымақтар мен колонизаторлар «мұнда халық ешқашан болған емес» деп хақ өмірде жоқ халық жайында айтқанда, өзін болашақтың кепілі ретінде ұсынады, саяси қажеттілікке мұқтаж өнерге үлесін қосатын қаланың бұзық, кемсітілген аудандарынан және лагерлерден, күрестің жаңа шарттарынан өзін ойлап табады.

Классикалық және қазіргі саяси кинолардың екінші айтарлықтай өзгешелігі саяси мен жекенің арасындағы қатынасқа қатысты. Кафка, ара-жігін айқындап беру қаншалықты күрделі іс болғанымен, «алып» әдебиеттер саяси мен жекенің арасындағы шекараны сақтайтынын, ал кіші әдебиеттер жеке іс шұғыл түрде саяси сипат алып, «өзін өмір не өлім жазасына үкім ететінін» пайымдайды. Шындығында, алып ұлттарда отбасы, ерлі-зайыптылар мен индивидтер жеке істерімен, әлеуметтік қайшылықтар, проблемалар мен оның салдарымен шұғылданады. Сонымен, жеке элемент әлдененің негізделуіне қаншалықты жеткеніне не олардың пайымдап отырған «объектісін» тапқанға дейін мойындалуды ауыстыруы мүмкін. Мұндай мағынада классикалық кино саяси мен жеке арасындағы корреляцияны мақұлдайтын шекараны қолдады, ұғыну тәсілі арқылы бір қоғамдық күштен екіншісіне, бір саяси бағыттан екіншісіне өтуіне мүмкіндік берді. Мәселен, Пудовкиннің «Ана» фильміндегі қаһарман нағыз объектін табады, ол эстафетаны соғыстағы баласынан анасының алуымен анықталады. Фордтың «Ашудың шоғы» фильмінде белгілі кезге дейін жағдайды анасы бақылайды, жағдайлар өзгегеннен кейін анасынан баласы эстафетаны алады.

Қазіргі саяси кинематографта істер басқа арнада, өйткені кем дегенде арақашықтық не эволюцияны қамтамасыз ететін шекара қалмады. Жеке істер тікелей әлеуметтік не саяси өмірмен тоғысып кеткен. Йылмаз Гүнейдің «Жол» фильмінде отбасылық кландар өте тығыз қарым-қатынастар негізінде коалиция құрғаны соншалық, персонаждардың бірі дүниеден өткен ағасының әйеліне үйленуі міндетті болса, екінші персонаж өзінің кінәлі әйелін жазаға тарту мақсатында шөл даланы кезіп іздеуге аттанады.

Гүнейдің «Жол» фильмінен үзінді

«Жол» фильміндегідей «Отар» фильмінде белсенді қаһарман өлім жазасына алдын ала кесіліп қойылған. Бізге сөз архаикалық шаруа отбасы жөнінде болып жатқанын айтады. Алайда сөз «Ескі мен жаңа», яғни Дәстүршілдік пен Жаңашылдық, бірінен екіншісіне секірісті жүзеге асырған революция жөнінде болып отырған жоқ. Шамасы, оңтүстік америкалық кино секілді біз ескімен көмкерілген жаңаны не «абerrация формасын» қабылдаған олардың өзара кірігуін көріп отырмыз. Саяси мен жекелік арасындағы корреляцияны абсурдқа жеткен алуантүрлі әлеуметтік кезеңдердің қатар тіршілік етуі алмастырады. Дәл осылай Глаубер Рош шығармашылығында халық, сәуегейлік пен бандитизм жайындағы мифтер капиталистік зорлық-зомбылықтың архаикалық ішкі көрінісі болып табылады, халық аталған көріністерді сыртқа шығарған және әлденеге табынуға қажеттілігі туындаған жағдайында өзіне-өзі қарсы еселеген қаһарын бағыттап, одан зәбір көрген болар еді («Қара Тәңірі және ақ ібіліс»).

Өзін-өзі ұғыну мәртебесі интеллектуалдар жасағандай бос ауадан туындады не ол әлдебір қалыпта Антонио дес Мортестегі секілді зорлық-зомбылықтың әр түрлі типтерін және олардың бірінің екіншісіндегі



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Кино, тән мен ми, ой – 3-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

жалғасын анықтайтын мүмкіндігіне ғана ие болу салдарынан құлдырады. Мұндай жағдайда не қалады? Қалатыны тек «насихат» киносы. Насихат ендігі санадан келіп шықпайды, ол трансқа жүктелуден тұрады. Халық, оның қожайындарын, камераның өзін зорлық-зомбылықтың әрбір түріне жол сілтеуші қызметші ретінде және жеке істі саяси, саясиды жеке іс ретінде жасау үшін барлығын абберация күйіне жеткізу болып табылады («Жердің транс»). Осыдан келіп Рош мифін сынаудың маңызды аспектісі туындайды. Мифті архаикалық мағынасы мен көне құрылымын талдау мақсатында емес, архаикалық мифті қазіргі қоғамның аштық, құштарлық, сексуалдық, билік, өлім, діни культтер секілді импульстеріне жатқызу маңызды. Брокк шығармашылығында біз мифтің астарынан Азия мәдениетіне тән дәрекі импульстер мен әлеуметтік зорлық-зомбылықтарды анықтаймыз, өйткені алғашқысы «натуралды» еместігі соншалық, екіншісі де соншалықты «мәдениетсіз». Мифтен тіршілігін тоқтатқан нәрді іздеу өмір сүрудің мүмкін еместігімен тең, алайда ол үздіксіз саяси киноның трансқа жүктелу, дағдарысқа түсу секілді жаңа объектілерін туындатады.

Қазіргі саяси кино классикалық кинематографқа қарағанда эволюция мен революция мүмкіндігі шеңберінде емес, Кафка рухындағы мүмкін емес төзімсіздіктен өрбиді.

Халықты, саналылық, эволюция мен революцияны жоқ деп тапсақ, төңкеріс сызбасы да жоқ болып табылады. Онда билікті жұмысшылар да, бір не біріккен халық та ешқашан жаулап ала алмайды. Үшінші әлемнің ең үздік режиссерлері бір уақыттары қара-қайшылықтарға сенген болатын. Роштың геваризмі, Шахиннің насеризмі, АҚШ-тың негритяндық киносының блэк-пауэризмі осыған сайып келеді. Алайда осы аспектіде аталған режиссерлердің классикалық концепцияға қатыстары бар, өйткені жаңа арнаға көшу әрқашан баяу болып, аңғарылмайды және оның нақты ізін кесу мүмкін емес. Саналылықтың құнсыздануы сонда, ендігі кезекте саналылық бір ғана халықтың емес, бірнеше халықтың меншігі болып табылады. Себебі әрқашан халықтың шексіз көптігі проблемасы қалып отырады.

Осының негізінде ғана Үшінші әлемнің кинематографы ұлттық азшылықтың кинематографына айналды, өйткені халық жоқ болғандықтан, ол азшылықта өмір сүреді. Дәл осы азшылықта жеке істер бірден саяси сипат алып кетеді. Халықтардың кірігуі не жалпы бірігуі жүзеге аспады, осыдан қазіргі саяси кино халыққа қарсы тираниялық әрекеттерден қорқты, ол ұлттық ұшқындардың фрагментарлығы мен жарылысы төңірегінде қалыптасты. Міне, оның үшінші ерекшелігі осында. 1980 жылдардың басында АҚШ-тың негритяндық киносы қаланың әділетсіздікке ұшыраған аудандарының өмірі мен саналылықтың «жан-жақтылығын» көрсетуге қайта оралды. Афроамерикалықтардың жағымсыз образдарын қалыптыға ауыстырудың орнына оның түрлері мен «сипаттамаларын» көбейтіп жіберді. Олар эмоциялар мен импульстерді көріністер, дыбыстар күйінде үзіп-үзіп берді. Негритяндық киноның басты сипаттамасы «күрестің тәсіліне жүгінуге міндетті күрес» формасымен анықталды.

Бұдан басқа тәсіл – араб режиссері Жүсіп Шахиннің «Александрия, неліктен?» фильміндегі композиция әдісінде бірнеше сюжеттік бағыттар араласып кеткен. Алайда бір сюжет басты болып (баланың тарихы), қалғандары онымен тоғысады.

«Александрия, неліктен?» фильмінен үзінді

«Жад» фильмінде басты желі жоқ, ал сюжет автордың өзін-өзі жазалауы мен өзіне үкім шығаруының көрінісі ретінде жүрек талмасына жеткізу мақсатында саналуан желілер бойынша қозғалады. Бұл – өз алдына «Неге мен?» ұғымын тудырады, алайда ішкі артерия сыртқы желілермен тікелей қатынаста болады. Шахин шығармашылығында «Неге?» сұрағы таза кинематографиялық мағынада үлестіріледі, аналогиялық Годар бойынша «қалай?». «Неге?» – жеке «менге» тиесілі ішкі сұрақ, егер халық болмаса не бірнеше аз топтарға бөлініп кетсе, онда ең бірінші халық – бұл мен, мен – ол менің атомдарымның халқы (Кармело Бене айтқандай), мен – менің артерияларымның халқы (Шахин айтқандай). Өз кезегінде Герима «егер қандай да бір көптеген каранәсілді «қозғалыстар» бар болса, онда әрбір режиссер өз бетінше сондай қозғалыстарды бейнелейді. Неге былай? Бұл сұрақ – жоқ бола тұра, өзін ойдан құрастырып алатын, тіпті өзіне қандай жеке «мен» қатынас жасаған болса, сол жеке «менге» осы сұрақты қою арқылы өзін-өзі ойдан құрастырып алуға мүмкіндігі бар шеттен келген әрі әлем қойатын сұрақ: Александрия – бұл мен, мен – бұл Александрия» өз тұжырымын жасаған болатын.

Үшінші дүниенің масса фильмдері жадқа – имплицитті тұрғыдан назар аударады. Кей жағдайларда – мысалы, Перроның «Дүниенің жалғасуы үшін», Шахиннің «Жад» фильмі, Хлейфтің «Жанданған жад» фильмдеріндегі атауларының өзі имплицитті қатынасты көрсетіп тұрады. Бұл тіпті естеліктерді тірілту қабілетіне ие психологиялық жад та емес, ұжымдық жадқа да тең келмейді, яғни тіршілік етуші



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Кино, тән мен ми, ой – 3-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

халықтың жады емес. Өзіміз көріп отырғанымыздай – бұл ішкі мен сыртқының, халықтық іс пен жеке іс, тіршілік етпейтін халық пен жетілмеген «мен» араларында, мембарана және екі жақты қалыптасумен тікелей байланыс құра алатын оғаш қабілет. Осы құдірет жөнінде Кафка жазған болатын, яғни аз көлемді ұлттарда жад қалай үлестіріледі: «Аз көлемді ұлттарда жад ірі ұлттарға қарағанда қысқа емес; демек ол көзге көрініп тұратын мәліметтерге терең бойлай алады». Ұзақтықтан алалмаған дүниесін ол терең әрі шалғай өлшемдерден қол жеткізу арқылы орнын толтырады. Ол ірі ұлттың жадын психологиялық не ұжымдық тұрғыдан асыра қабылдай алмайды, не болмаса «шағын елдерде» әрбір адам өзіне тиесілі мұрасын ғана алады және осы үлесінен артық оның еншісінде ешнәрсе жоқ, тіпті артық мұрасы бар бола тұра, ол оны білмей жүрсе немесе сақтамаған болса да ол тиесілі мұрадан асып ешнәрсеге ие бола алмайды. Бөлшектерге бөлінген әлем мен «мендегі» дүние мен «мен» арасындағы байланыс ешқашан тоқтамайды. Демек, әлемдегі барлық жад өздерін әрбір каналған халыққа теліп қойылғандай, ал «меннің» барлық жады белгілі бір органикалық дағдарысқа байланыстырылып телінген. Маған қатысты халықтың артериясы немесе менің артериядағы халық...

Қалай дегенмен де бұл «мен» – Үшінші дүние интеллектуалының «мені» емес пе; бұл портрет колоналы тәуелелділікті жойатын қауқары бар интеллектуалға тиесілі. Алайда тәуелділікті колонизаторлардың қатарына қосылу арқылы жүзеге асыра алады. Кафка екі жағынан да қауіп-қатермен шекаралас тар екі аяқты жолды ғана көрсетті: өйткені «жоғары талант иелері» немесе жоғары санаттағы жеке тұлғалар шағын әдебиеттерден асып кете алмайды. Автор ойдан шығарылған тарихты еске түсіретін жеке пікірлерді жарыққа шығаруға дайын емес; алайда халықта жоқ болуына байланысты автор ұжымдық болып үлгерген және келешек халықтың жемісін еске түсіретін пікірлерді туындатуға мүмкіндігі жетеді. Мұндай пікірлердің саяси мағыналары тура әрі бұлжымас айқын.

Автор өзінің белгілі бір сауатсыздығының жиегінде болуы мүмкін немесе одан мүлде алшақ болуы да ықтимал. Осындай үлкен негізге сүйене отырып, ол қандай да бір әлеуетті күштерді бейнелейді, тіпті келешекте жалғыз өзі болған күннің өзінде катализатор ретінде мықты ұжымдық агент, ұжымдық фермент болуға қабілетті. Кафканың әдебиет туралы тұжырымдары көп жағдайда кинематограф үшін дұрыс келеді, өйткені ол өздігінен ұжымдық тағдырларды біріктіреді. Нәтижесінде, дәл осы тұжырым қазіргі заманғы саяси киноның белгілерін анықтауға қызмет етеді. Кинорежиссер екі рет каналған халықтар мәдениетінің көзқарасын алыстан көре алады. Ол өзге елдерден таралған сандырақ ойлардан колонияланады, сонымен бірге колонизаторлардың қызметі барысында тұлғалық қасиетінен айрылғандар қатарына қосылғандардың өздері ойлап тапқан мифтер де бар. Ендеше, режиссер өз халқының этнологы бола алмайды, сонымен қатар авторы жоқ кез келген мифтер секілді қандай да бір жекелеген тарихи оқиғаларды ойдан шығару немесе кез келген жеке пікірлерді қолдан жасап алу «шаруалардың» қанжығасына берілген. Сондықтан біз Руштың мифті ішінен ыдыратқандығын, ал Перроның режиссер ойлап табуы мүмкін барлық ойдан шығарылған дүниелерін әшкерелегенін көре аламыз. Режиссер өзіне «қорғаушы» тауып алуына мүмкіндігі бар, яғни ойдан құрастырылған емес, шынайы кейіпкерлерді алуына болады. Бірақ ойдан құрастырылған «оқиғаларды», «әпсаналарды» бейнелеумен айналысатын күйге оларды теліп қою мүмкін емес. Автор кейіпкерлеріне қарай қадам жасаса, кейіпкерлері авторына қарай бағытталады: екі жақты қалыптасу.

Қиялдау – бұл тұлғасыз миф емес, бірақ ол бір адамның ойдан шығарғанына да жатпайды. Бұл кейіпкерді өзінің жеке ісін саясаттан алшақ ұстауына және өзі де ұжымдық пікірлерді ойлап табуына мүмкіндік беретін үздіксіз шекараны кесіп өтуіне көмектесетін әрекеттің сөзі, сөздегі әрекет. Данейдің байқауынша, африка кинематографы (барлық Үшінші дүниеге қатысы бар) өзі туралы батыстық көзқарасқа қарама-қайшы, яғни биге негізделген емес, сөзге негізделген кинематография. Бұл жерде сөз өзара әрекетті тудырады. Соның әсерінен ол ойдан шығарылған пікірлер мен этнологиядан алшақ бола алады. «Седдо» фильмінде Сембен Усман көзбе-көз сөйлесу үшін тірек болатын және ойдан құрастырылған еркіндік пен сол қияли ойдың циркуляциясына түрткі болған қиялдаудың ойынын табады. Соның арқасында ислам колонизаторларының мифына қарсы тұратын ұжымдық пікірлерге қол жеткізеді. Бұл операцияларды Бразилияның мифына қарсы Рошта жасаған еді. Оның сыни пікірі ішкі жағдайларға байланысты болды. Ең алдымен өзекті, басынан өткерген, бүгінгі күнгі «осындай» қоғамда өмір сүру мүмкін емес, адам төзгісіз жағдайларға («Қара Құдай және ақ шайтан», «Транстағы жер») үстінен қарау ғана; нәтижесінде сөз шыдамсыз сөздік акттен қиялдау ойынының актін ажыратып алуға ұмтылды. Бұл жағдай аңызға қайта оралу емес, керісінше жаңа халықты дүниеге әкелуге қабілетті ұжымдық пікірлерді қалыптастыру («Антонио дас Мортес», «Жеті басты арыстан», «Кесілген бастар»). Оған ену мен тасымалдану өтпелі әрі аралық болып саналады: колонизаторлардың идеологиясына, каналғандардың мифына және зиялылардың



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Кино, тән мен ми, ой – 3-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

мылжындарына қарамастан дәл осы жағдай сөздік актіні мүмкін болатын жағдайға жеткізеді. Режиссер біртұтастықты құрайтын өзінің халқын бейнелеу мақсатында халықтың бір бөлігін трансқа итермелейді.

Ойдан құрастыру өздігінен жадқа айналады, ал жад – кез келген халықтың ойдан құрастырғаны. Мүмкін, осының барлығының шығар шыңы «Ағаштарсыз тұл жер» фильмі болуы мүмкін. Бұл фильмде барлық жабдықтар біріктірілген немесе керісінше «Саналы ойы жоқ ел» фильмінде барлық жабдықтар сирек қолданылған. Бұл жерде сөз қандай да бір құлдырап, жойылып кеткен халықтың мифі туралы емес, керісінше келешектегі халықтың ойластыратын қиялдары туралы. Өзге биліктің қол астында өмір сүру мүмкін емес екендігін бейнелеу үшін билеуші тілдің аясында сөздік акт шетелдік тілге айналуы тиіс. Шынайы кейіпкер өзінің бөлігін тастап, ал режиссер – екі жақтылықты қалыптастыру үшін абстрактылы күйін сақтап қалады. Африкадағы Жан Руштың «Ессіз мырзалар» фильміндегі транс кейіпкерлер екі жақты қойылымдарын жалғастыруда. Шынайы кейіпкерлер қиялға беріліп бейнелерін өзгертеді, тіпті автордың өзі шынайы кейіпкерлерді тарту арқылы өзгеріске ұшырайды.

Сөздік акт – келешектегі халықты бейнелеуші әрі қабылдаушы көпбасты тіршілік иесі секілді, мысалы өзіне тиесілі емес-тура сөз Африка өзі туралы, Америка немесе Париж туралы формада.

Үшінші дүние елдері кинематографтарының мақсаты: транс немесе дағдарыс арқылы өзара әрекеттестіктің сызбасын қалыптастыру. Осы сызба арқылы ұжымдық пікірлерге қабілетті бөлшектер бірігеді және бұл әлі өмірге келмеген халықты мадақтап, әспеттеуге бағытталған.

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:

1. Кино Азии, Африки, Австралии, Латинской Америки. Режиссерская энциклопедия. – М., Материк, 2006.
2. Гусейнов А. Йылмаз Гюней. Жизнь — подвиг. М., 1987.
3. Юсеф Шахин. <https://www.peoples.ru/art/cinema/producer/shahin/>
4. Сычев Т.А. Кинематограф XX века в киноэстетике Жилия Делёза. https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/aest/aest_3/10.pdf