



ANDRIUS GUDAUSKAS

Vilniaus universitetas, Lietuva
Vilnius University, Lithuania

FILMAVIMO KAMERA KAIP GYVENIMO SĄMONĖ

The Filmmaking Camera as Life-Consciousness

SUMMARY

The filmmaking, or the movie camera, is an important part of contemporary human expression. By capturing the events of life on film and permeating them, it unveils layers of human existential experience. Clearly the cinema camera, now a universal eye for observing life, easily transverses stylistic differences in film, whether of genre, artistic movement, or time period. The cinematic camera has the function of a pen (the *caméra-stylo*), a vision of fluidity and mobility. Experiments by filmmakers on what the eye of the cinema lens sees or should see have shaped the idea that the camera's gaze is an *alter* vision – in effect, a subordinate cinematic consciousness.

SANTRAUKA

Dabartinio žmogaus saviraiškos kelyje svarbią vietą užima filmavimo arba vaizdo kamera. Ji, fiksuodama kino juostoje gyvenimo įvykius ir į juos įsiskverbdamą, tuo pačiu metu praskleidžia ir žmogaus egzistencinės patirties klodus. Akivaizdu, jog kino kamera, tapusi universalia gyvenimo stebėjimo akimi, lengvai perskrodžia kino filmų stilistines diferenciacijas tiek žanrinio, tiek meno srovių ar laikmečio požiūriu. Kino kamerai yra priskiriama rašiklio funkcija (pranc. *la caméra-stylo*), lankstumo bei mobilumo vizija. Kino plėtotojų eksperimentai, ką kino objektyvo akis mato ar turi matyti, suformavo idėją, jog kameros žvilgsnis yra *alter* matymas, ekvivalentiškas subordinuotai kinematografinėi sąmonei.

*God decided to create the motion picture camera.
And he did so. And then he created a filmmaker and said,
„Now here is an instrument called the motion picture camera.
Go and film and celebrate the beauty of the creation and
the dreams of human spirit, and have fun with it.“*

Jonas Mekas (Mekas 2014: 164)

RAKTAŽODŽIAI: kino kamera, avangardas, filmavimas, vaizdas, kinematografija.

KEY WORDS: movie camera, avant-garde, filmmaking, image, cinematography.

IVADAS

XIX ir XX a. sankirtoje kino filmų kūrėjų duotas magiškas pažadas žiūrovui užfiksuoti ir atkurti prabėgantį žmogaus gyvenimą buvo stulbinantis. Tai buvo išskirtinė kino industrijos žmonių privilegija. Taigi kino veikla iki XX a. pabaigos iš esmės buvo orientuota į žiūrovą, nes vaizdo generavimo veikla buvo išskirtinai režisierių ir kino operatorių užsiėmimas. Paradoksalu, jog nūdien dėl išmaniųjų telefonų atsiradimo situacija išties ūmai pasikeitė ir veiklos su profesionalios raiškos kino kamera tapo kasdienybės dalimi. Viena vertus, šios transformacijos ne tik patvirtino faktą, jog žmonija įžengė į vizualinės kultūros suklestėjimą ir įsitvirtinimą (pgl. Debray 1992), bet ir nuo pjedestalo nukėlė šios kultūros protagonistus arba privertė juos pagalvoti apie savo vaidmenį pakitusioje visuomenėje, kai vaizdo įrašymas ir atkūrimas tampa kasdiene medijų vartotojo veikla.

Naujasis medijų raštingumas nebereikia vien tik teisingų prasmų ar propagandinių manipuliacijų atpažinimo. Dabartinis medijų raštingumas realizuojamas ir naujais gebėjimais generuoti vizualų medijų turinį, kuriuo galima dalintis įvairiose interneto platformose: *youtube*, *facebook*, *instagram* etc. Kino teorijos ir praktikos istorijoje esama pranašišku išvalgu, jog netrukus gyvenimo fiksavi-

mas kino kamera būsiąs kiekvieno žmogaus *modus operandi*. Straipsnyje siekiama aptarti, kaip dėl šiuolaikinio interneto ir naujų technologijų išsivystymo šios vizionieriškos kinematografų mintys tampa ypač aktualios stengiantis suprasti ir apibrėžti vaizdo kameros vaidmenį aktyvių medijų vartotojų kasdienybėje.

G. Deleuze'as, analizuodamas kino filmus, sutelkė ypatingą dėmesį į technologinį kino meno aspektą kaip į disponuojantį materialumą, kuris neišvengiamai paveikia ir galutinį meninės raiškos rezultatą – kūrinį (žr. Deleuze 1983, 1985). Kino teoretikai ir avangardas vaizdo kamerą suprato kaip veikėją, kuris tarnauja demokratijos ir pažinimo plėtojimui, saviraiškos užtikrinimui ar dvasios išlaisvinimui (Astruc 2014; Benjamin 2005; Mekas 2000). Štai kino avangardistas Jonas Mekas troško, jog kino kamera, kaip puikus Dievo kūrinys, atsidurtų visų žmonių rankose. XX a. kino avangardistų nuojauta, jog netrukus ateis laikas, kai vaizdo kameros iš tikrųjų bus prieinamos beveik kiekvienam civilizuotam piliečiui, šiandien, regis, išsipildė. Jei kinematografininkai arba, anot J. Meko pasakymo, *filmininkai* ir vizionieriai buvo teisūs, tai kokios jų teorinės ir praktinės išvalgos yra reikšmingos kasdieniam vaizdo kamerų vartotojui šiandien?

KINO KAMERA VERSUS KINO MONTAŽAS

Kino evoliucija be galo glaudžiai siejama su pagrindiniu vaizdo kameros vaidmeniu – fiksuoti prezentuojamo pasaulio vaizdą. Didžioji kino teorija dau-

giausiai dėmesio skiria sukurto kinematografinio vaizdo analizei. Tačiau iki galutinio vaizdo sugeneravimo ir pateikimo auditorijai esama ir daugiau svarbių kino

industrijos dėmenų. Kaip liudija kino istorija, pirmiausia kino teorijoje buvo aptariama ir analizuojama beveik antžmogiška, kitaip tariant, pervertinta kino montažo galia (Eisenstein 2014; Vertov 2014; Deleuze 1983 etc.), galinti sukurti ir išpildyti pačius įvairiausius troškimus – nuo politinių manipuliacijų iki estetinių ar intymiausių emocijų išgyvenimų.

XX a. antroje pusėje manipuliacinei, dažniausiai politinių ar komercinių tikslų vedamai montažo galiai pasipriešino didysis autorinis kinas. Pasak A. Tarkovskio, filmuojamą vaizdą sunku nuskaidyti ir apibrėžti, nes jis iš esmės yra neskaidomas ir nedalomas: „vaizdas veržiasi į begalybę ir veda prie absoliuto“ (Tarkovskij 2021: 145). Ir greičiausiai dėl šios priežasties režisierius vaizdui suteikia realaus pasaulio ir sąmonės reikšmę. Čia galima prisiminti jam gerai pažįstamą Marcelio Prousto kūrybą, per kurią ateina bergsoniškosios realaus laiko patirties (*durée*) suvokimas, kur žmogaus sąmonė reiškiasi per du integralius poliūs – intuciją ir intelektą. Taigi filmuojamas vaizdas apima ne dalis, o visumą, kuri „akloms akims“ nepastebima, netgi žmogaus žodinė kalba yra giliai simbolišnė, nurodanti į kur kas didesnę kontekstą ar net visumą. Taigi vaizdas yra daugiau nei ištarti žodžiai. Autorinio kino režisierius įsisąmonina, jog filmavimo metu su kino kamera formuojamas vientisas nenutrūkstantis vaizdas, kuris yra lyg savotiška sąlyga įminti mįslę apie pasaulio sandarą (žr. Tarkovskij 2021: 145–146).

Pirmasis didysis kino eksperimentas įvyko 1895 m., kai broliai Lumière'ai Paryžiuje pradėjo demonstruoti 15–20 metų kino juostoje įamžintus įvykius, pra-

slenkančius beveik per vieną minutę (Mikalauskas 1999: 23). Tie filmai – tai ilgi nenutrūkstantys kino planai, nepaliesti vaizdo montažo technikos, kuri tuo metu ir nebuvo dar įvaldyta. Taigi kinas prasidėjo nuo eksperimento. Nors ir paradoksalu, bet prie šio pirmojo eksperimento patirčių – vientisame vaizde įkūnyti nenutrūkstamą veiksmų seką – vis sugrįžtama. Po montažo mokyklos triumfo didieji kino meistrai ir ypač avangardinio kino kūrėjai, sutelkę dėmesį į filmavimo veiklą, tai yra į vaizdo generavimą, analizavo ir kompleksišką kino filmų prigimtį. Buvo atrasta ir įsisąmoninta, kad nufilmuotas judesys yra kino esmių esmė.

Žvalgantis į literatūros istoriją, kino pirmtakai ir jų sekėjai nepailstamai aiškino, iš kokių elementų jungties gimsta kinematografinis naratyvas. Kino kamera suprantama kaip naujas elementas tradiciniame pasakojime, kartais jai priskiriama netgi nepriklausomo veikėjo funkcija. Kameros indėlių kine Dziga Vertovas aptaria net savo filme „Žmogus su kino kamera“ (Бертов 1929). Šio režisieriaus indėlis interpretuojamas dešimtmečiais ir jam priskiriama „kino akies“ metaforos autorystė. Mūsų dienų tyrėjas Levas Manovichius pakvietė mus, įžengusius į naująją interneto medijų erą, peržiūrėti dar kartą minėtą Dz. Vertovo filmą ir paieškoti sąsajų tarp interneto duomenų bazių bei klasikinio ar modernaus kino kūrybos strategijos ir struktūrinių kino filmų konstrukcijų (Manovich 2009). Atradimas pribloškiantis: kasdienis medijų vartotojas naviguoja interneto platumose, vadovaudamasis analogiška logika, kaip būtų konstruojama modernaus naratyvo

seka. Kitaip tariant, pasitvirtina Marshallo McLuhano įžvalgos, jog kiekviena nauja medija perima prieš tai buvusios medijos technologinio veikimo strategijas

(McLuhan 2003). Prieiname išvadą, jog skirtingų epochų gretinimas steigia, bergsoniškai tariant, „kūrybinės evoliucijos“ patirtį (pgl. Bergson 1998).

MEDIJŲ RAIDA IR KINO KAMEROS VARTOTOJAS

Kino kameros žvilgsnis tampa tyrėjo instrumentu, kuris pasitelkiamas siekiant užfiksuoti ir įiminti praktines ir egzistencines gyvenimo mįsles. G. Deleuze'as, analizuodamas kino industrijos technologijos elementus, tokius kaip kino kamera, montažas ir pan., juos diferencijuoja kaip atskirus ir autonomiškus. Kino technologijų elementai kinematografinės raiškos lauke turi labai konkrečias, apibrėžtas bei savitas veikimo trajektorijas. G. Deleuze'as paskirai aptaria ne tik montažą, kino kamerą, kino vaizdą, jų tipus, bet ir garsą, spalvas, šviesas ir dar daug kitų elementų (Deleuze 1983, 1985). Tad pažvelgus į kino raišką ir į kaip industrinio progreso veiksnį, atpažįstame, jog ji pasižymi gebėjimu integraliai atsiverti vis naujai atrandamoms technologinėms inovacijoms, pavyzdžiui, filmavimas nuotoliu, dronais, *time-lapse* ir kt. Akivaizdu, jog šioje technologinėje praktinėje evoliucijoje vaizdo kamerasi tenka pagrindinis vaidmuo.

Žygintas Pečiulis, išskirdamas kino kameros svarbą, apibendrina, jog jau nuo XX a. pradžios kino teorijose „kalbama apie kūrybinę kameros vaidmenį. (...) diskutuota dėl kameros judesio ir žiūrėjimo kampo (rakurso). Pirmieji kino filmai kurti statiška kamera“ (Pečiulis 2018: 143). Vėlesni technologiniai sprendimai ne tik pamažu darė kino kamerą vis mobilinesnę, bet suteikė daugiau galimybių

filmavimą išbandyti vis didesniai būriui žmonių.

Ar galėtume kino kamerą sulyginti su rašikliu rankose? Dar XX a. viduryje Alexandre'as Astruc'as, pavadinęs kino raišką naująja kalba, kino kamerasi priskyre rašiklio funkciją (pranc. *la caméra-stylo*). Kino tyrėjas vaizdo kamerasi priskyre ir lakstumo bei mobilumo viziją, net jeigu tuo metu kamera dar tokia ir negalėjo būti, kaip kad jau gali šiandien (Astruc 2014: 201). Taigi ši metafora – *la caméra-stylo* – pamažu realizuojama avangardo kino režisierių filmuose, kur daug ilgų nebetraukiamų kino planų, lyg supamą pasaulį stebinčių žvilgsnių. O štai Suomijoje pedagogai padavė vaizdo kamerasi vietoje rašiklių į moksleivių rankas – naujasis raštingumo etapas ne tik prasidėjo, bet ir įsitvirtina (Jaakkola 2017).

Pandemijos iššūkių ištikta žmonija kaip niekad anksčiau yra priversta daug intensyviau naudotis vaizdo kameromis. Ką šiandien žmogus fiksuoja su lengvai disponuojama vaizdo kamera rankose? Ar šiuolaikinės išmaniųjų telefonų kino kameros pakeis senąjį susirašinėjimo ir bendravimo būdą? Šių pokyčių akivaizdoje pildosi kino praktikų mintys, nes kino kamera tikrai suteikia galimybę labiau ir iš esmės išgyventi mūsų gyvenimą. Štai Walteris Benjaminas rašo, jog „tapytojas išlaiko natūralų atstumą nuo realybės, o kino operatorius giliai įsi-

skverbia į realybę“ (Benjamin 2005: 233). Anot autoriaus, kino kamera galima įsi-skverbti į realybę kur kas preciziškiau, nei žmogus tai darytų be jos.

JAV XX a. antroje pusėje J. Mekas iš-nešė kino kamerą iš kino studijų į gatves, į žmonių namus. Taigi dar tada, kai kino kamera buvo išties egzotiškas dalykas. J. Meko filmuose atgyja kvietimas išdrįs-ti fiksuoti kasdienybę, kuri pati savaime nėra iš anksto sukurtas naratyvas. J. Me-kas mokė ir kvietė žmones viską filmuo-ti aplink taip, lyg tai būtų jų pačių regos žvilgsnis (Mekas 1990; 1999). Taigi mo-dernus avangardinis požiūris teigia: ka-mera nuostabus instrumentas kiekvieno žmogaus rankose, padedantis, filmuojant ir peržiūrint nufilmuotus vaizdus, geriau patirti ir pažinti realybę.

J. Meko filmuose matome, kaip jų per-sonažai nesibodi į juos nukreiptų fotoka-merų ar kino kamerų objektyvų, fiksuo-

jančių realybę. J. Meko personažai tary-tum kvieste kviečia pačiam paimti kino kamerą ir pabandyti patirti kino magiją (Mekas 1976). Jo filmuose apstu vaizdų, kuriuose užfiksuota, kaip žmonės filmuo-ja vienas kitą. Kyla įvairiausi klausimai: kam ir kodėl? Viena tikra, jog menininkas buvo pranašiškas: šiandien tai tampa vos ne kasdieniu įprastu reiškiniu minint gy-venimo įvykius. Antai dar iki pasaulinės pandemijos Lietuvos miestų senamiesčio gatvelėse buvo galima sutikti grupes tu-ristų iš įvairių kitų šalių, kurie su filma-vimo kameromis rankose intensyviai fiksuodavo kelionės po Lietuva akimir-kas. O grįžus į namus vaizdo įrašai leis-davo dar labiau pažinti save ir užfiksuoto pasaulio fragmentą. Vaizduose užfiksuo-tas gyvenimas kur kas išsamiau pristato gyvenimo kelionės patirtis ir sukuria nau-jus, dar nežinomus nuostabios tarpasme-ninės komunikacijos išgyvenimus.

KĄ FIKSUOJA KINO KAMERA?

Nuo pat savo ištakų klasikinis kinas bandė orientuotis į literatūrinių tekstų kompozicijos tradiciją. Ji kyla iš antikos filosofo Aristotelio sukurtų literatūrinių teorijų ir koncepcijų. Anot Aristotelio, kiekvienas pasakojimas imituoja ir pa-mėgdžioja realų žmogaus gyvenimą. Klasikiniai literatūriniai pasakojimai pa-prastai turi dėsningas pasakojimo dalis: tokias kaip prologas, užuomazga, ato-mazga ar pabaiga (Aristotelis 1990: 292–301). Aristotelinėje pasakojimo vystymo (dėstymo) schemoje siekiamas pagrindi-nis tikslas yra per „įvykių jungtį“ sukur-ti intrigą, kuri kyla dėl opozicinių verty-binių komponentų, kaip antai, geras ir

blogas, gražus ir bjaurus ir pan. (Ricœur 1983: 116). Kontrastingų personažų są-veikos yra išreiškiamos per abipusius personažų susitikimus tose pačiose erd-vėse, kuriose vyksta fabulos veiksmas. Iš esmės savo gimimo ištakose klasikinis kinas stengėsi vienaip ar kitaip laikytis šio dramaturginio modelio, t. y. šios na-ratyvinės schemas.

Kino istorija parodė, jog kino kamerai fiksuojant tikrovę, evoliuciškai vėrėsi vis platesnės ir iš pat pradžių net neįsivaiz-duojamos kūrybinės galimybės. Anot G. Deleuze'o, vienas esminių modernaus kino atradimų glūdi tame, jog kino ka-meros žvilgsnis vis dėlto „išmoksta“

atsiplėšti nuo tapatinimosi su vaizduojamais gyvais pasakojimų personažais, jų veiksmis ar mintimis (Deleuze 1985). Be personažų vaizdavimo, kino kameros objektyvas dabar atveria savitą ir autentišką regos horizontą, į kurį gali pakliūti ir net visiškai nenuspėjami ar nenumatyti fenomenai. Taip filmavimo kamera transformuojasi į autonomišką tyrėją ir ieškotoją, tampantį beveik tolygiu tam pačiam veikėjui-personažui, esančiam matomame vaizdo kadre. Filmavimo kamera savo vizualiajame žvilgsnyje pirmiausia fiksuoja judėjimą ar judesį, ir tai yra filmavimo kameros prerogatyva. Kino kameros regos lauke judėjimo fiksavimas per jojo ekspresyviają išraišką ima ir atveria paties gyvenimo mobilumą (Colebrook 2002: 30). Taigi kino kamera, atsidūrusi garsių ir talentingų režisierių rankose, pasaulį ima fiksuoti ne vien kaip naratyvinių schemų valdomą struktūrą, bet mokosi fiksuoti gyvenimą kaip tokį ir be jokių išankstinių schemų.

Pasak G. Deleuze'o ir Félixo Guattari'o, esmingiausias gyvenimiškas konceptas yra pats žmogaus gyvenimo skrydis, kuris yra nuolatinis judesys ir kintamumas ir kuris nerimastingai išstrūksta iš bet kokių jį sulaikančių rėmų (Deleuze, Guattari 1991: 11). Filosofas, analizuodamas pasaulinio kino šedevrus, pastebėjo tai, kad kino kamera gali fiksuoti žmogaus gyvenimą apeidama racionaliąją ir materialiąją žmogaus mąstymo paradigmą. Tokiu racionalumo įtrūkiu galima pavadinti ir politinių transformacijų periodus, kurie meistriškai užfiksuoti dokumentiniuose kino filmuose.

Kino filmų režisieriai įrodė, jog filmuojami gyvenimo įvykiai leidžia žiūrovui į gyvenimą pažvelgti išeinant už

nustatytų naratyvinių, stilistinių ar propagandinių rėmų. Būtent gyvenimo įvykiai, o ne dramaturginės kinematografinės schemos formuoja filosofinius konceptus. Renata Šukaitytė, analizavusi XX a. paskutiniųjų dešimtmečių Lietuvos, Latvijos, Estijos įvairių režisierių dokumentinį kiną, apibrėžia vieną esminę konceptą, kurį suformuoja būtent lūžių ir transformacijų meto įvykius stebintis kino kameros žvilgsnis: „Filmų centre atsiranda kolektyvinis subjektas – ori ir drąsi tauta, kuri kenčia nuo totalitarinės sistemos, geba jai priešintis ir ginti demokratines vertybes“ (Šukaitytė 2020: 99). Kino akies horizonte atsiradę įvykiai stebimi, tačiau nevertinami, ir kaip tik tai formuoja požiūrį ir konceptą „apie Baltijos kelią kaip ikoninį politinį įvykį, kuris įrodė pilietinės visuomenės egzistavimą regione ir ryžtą siekti valstybingumo“ (ten pat: 100). Šiuo atveju fiksuoti tikrai reikšmingi visuomenės įvykiai, tačiau kino akis visada gali nukrypti ir į kiekvieno žmogaus kasdienį gyvenimo lauką, kuriame atrandamas ir atpažįstamas gyvenimą keičiantis judesys.

Kokia yra filmavimo kameros vaizdavimo amplitudė, iš kokių lygmenų ji susideda? Koks kameros ryšys su aplinka, kurioje ji juda ir veikia? Kaip diferencijuoti tai, kas pakliūva į kameros objektyvo lauką? Galiausiai kyla esminis klausimas: kamera mato žmones ir daiktus objektyviai ar subjektyviai? Į iškelto klausimus atsakymų galima ieškoti G. Deleuze'o kinematografiniuose tyrimuose. Analizuodamas filmavimo kameros funkciją fiksuojant personažą kine, jis rašo: „Ekrane veikiančiam personažui yra pavesta matyti pasaulį tam tikru būdu. Bet tuo pačiu metu kino

kamera stebi jį, žvelgia į jo pasaulį iš kito žiūros kampo, tuokart mąstydamą, reflektuodama ir transformuodama personažo žiūros kampą“ (Deleuze 1983: 108). Atrodo, šiuo atveju susiduriame su dviem žvilgsniais vienu metu. Taigi kino kamera imasi keleriopų vaidmenų vos ne tuo pačiu metu. Viena vertus, ji identifikuoja su personažu ar net tarsi įsikūnija į jį, arba jį seka ir mato visą aplinką taip, kaip ją regi personažas. Tačiau, kita vertus, kamera turi ir „savo supratimą“, kaip interpretuoti visa tai, kas nutinka prieš objektyvą. Filmavimo kamera, atradusi savo gebėjimą savarankiškai fiksuoti pasaulį, tai ir daro atitoldama nuo literatūrinių pasakojimo varžtų. Dvitomės monografijos *Kinas* autorius tokį kameros funkcionalų modališkumą pavadina „grynąja forma“ – tai kinematografinis konstruktas, kuris neapibrėžiamas įprastais subjektyvumo ar objektyvumo terminais, nes išskyla kinematografiniame audinyje kaip au-

tonomiška turinio vizija: „Nebesame daugiau prieš subjektyvius ar objektyvius vaizdus; esame ryšyje, kuris randasi tarp vaizdo-suvokimo ir kinematografinės sąmonės, kuris tą (vaizdą-suvokimą) transformuoja (taigi nebekeliame klausimo, ar vaizdas yra subjektyvus, ar objektyvus). Toks kinas yra labai ypatingas, įgijęs gebėjimą ‘pajausti kamerą’“ (Deleuze 1983: 108). Šie kino kameros atradimai atvėrė duris į naujus horizontus, kurie driekiasi palikdami aiškias ir numatytas klasikinio organinio pasakojimo schemas, kai fiksuojamas kiekvienas veiksmas, sukeliantis apčiuopiamas pasekmes, dabar šios chemos ima užleisti vietą meditatyviam ir konceptuoliam žvilgsniui į aplinką. Tokį kino kameros žvilgsnį labiausiai išryškino avangardo režisieriai ir daugelis kitų. Neabejotinai J. Meko sukurti filmai, išsivadę iš tradicinio kino fabulų rėmų, atvėrė gyvenimiškų akimirku žavesį ir nenusipėjimą.

IŠVADOS

Nors ir paradoksalu, tačiau šiandien kiekvienas žmogus gali nesunkiai išgyventi ir pakartoti vieną svarbiausią žمونijos atradimų – kino filmo sukūrimą. Tiksliau tariant, šiandien kiekvienas žmogus su savo išmanojo įrenginio filmavimo kamera gali nufilmuoti / sukurti panašios formos trumpą filmuką, kaip tai buvo padaryta pirmųjų kino autorių brolių Lumière'ų. Avangardinio ir poetinio kino krypties eksperimentai su kino kameros objektyvo galimybėmis ir amplitudėmis, ką kino akis mato ar turi matyti, suformavo idėją, jog kino kameros žvilgsnis yra *alter* matymas, ekvivalen-

tiškas subordinuotai kinematografinėi sąmonei. Šią sąmonę steigia visuma fenomenų, pakliūvančių į filmavimo objektyvą, ir, svarbiausia, pats judėjimo faktas filmuojamame vaizde. Srūvančio arba tekančio gyvenimo laiko konceptui ekvivalentiškas judėjimas yra labai nuodugnai ir plačiai išnagrinėtas G. Deleuze'o dvitomėje monografijoje *Kinas* (Deleuze 1983; 1985). Tačiau ir kiti autoriai dar iki jo nurodė, jog laiko prezentacija kino juostoje yra kino prigimties pagrindų pagrindas (žr. Тарковский 1979). Esminė kino funkcija yra judėti laike iš vienos vietos į kitą, ir ši judesio logika

yra nepaneigiama, bet kino praktika įrodoma ir pagrindžiama kaip teorema (Astruc 2014).

Kino kameros atradimai koegzistenciškai fiksuoti objektyvią ir subjektyvią patirtį suformavo „grynosios formos“ žiūros lauką ir kamerą padarė ne tik „matančia“, bet ir „jaučiančia“ (pgl. Deleuze 1983: 108). Visa tai atvėrė duris į naujus žiūros horizontus, kurie driekiasi palikdami aiškias ir numatytas klasikinio organinio pasakojimo schemas, kai fiksuojamas kiekvienas veiksmas, sukeliantis apčiuopiamas pasekmes. Dabar kameros žvilgsnis gali atsiverti ir užleis-

ti vietą meditatyviam žvilgsniui į aplinką. Tokį kino kameros žvilgsnį būtent ir atrado režisierius J. Mekas. Jo kuriamas kinas, išsivadavęs iš tradicinio kino fabulų, atvėrė gyvenimiškų akimirkų žavesį ir nenuspėjamumą. Tokie kinematografininkų atradimai šiandien tampa raktu kiekvienam vaizdo įrašymo funkciją įsijungusiam išmaniojo įrenginio vartotojui. Kino avangardistai buvo įsitikinę, kad tik nuolatinė kūryba ir bendravimas leidžia įminti gyvenimo mįslę. O kino kameros žvilgsnis, nelygu žmogaus atmintis, fiksuoja ir išsaugo gyvenimo akimirkas.

Literatūra

- Aristotelis. 1990. *Rinktiniai raštai*. Iš senosios graikų k. vertė J. Dumčius, M. Ročka, V. Sezemanas. Vilnius: Mintis.
- Astruc Alexander. 2014. The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo (France, 1948), MacKenzie S. (ed). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*: 850–856. Berkeley: University of California Press. Prieiga per internetą: *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/viluniv-ebooks/detail.action?docID=1650802> [žiūrėta: 2021 10 20]
- Benjamin Walter. 2005. Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje. Iš vokiečių k. vertė L. Katkus. *Nušvitimai: esė rinktinė*: 214–243. Vilnius: Vaga.
- Bergson Henri. 1998. *L'évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Colebrook Claire. 2002. *Gilles Deleuze*. London: Routledge.
- Debray Régis. 1992. *Vie et mort de l'image*. Paris: Gallimard.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit.
- Deleuze Gilles. 1983. *L'image-mouvement: Cinéma 1*. Paris: Minuit.
- Deleuze Gilles. 1985. *L'image-temps: Cinéma 2*. Paris: Minuit.
- Jaakkola Maarit. 2017. Let the Camera Be Your Pen, *Nordicom-Information*, 2 (39): 42–45. Prieiga per internetą: <http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/jaakkola2.pdf> [žiūrėta: 2021 10 20]
- Manovich Lev. 2009. *Naujųjų medijų kalba*. Iš anglų k. vertė T. Čiučelis. Vilnius: Mene.
- McLuhan Marchall. 2003. *Kaip suprasti medijas: Žmogaus tęsiniai*. Iš anglų k. vertė D. Valentina-vičienė. Vilnius: Baltos lankos.
- Mekas Jonas. 2000. *The Lost Lost Lost Book. Le Livre de Lost Lost Lost*, Chodorov P., Imbeau É., Lebrat Ch. (ed.). Paris: Éditions Paris Expérimental Re: Voir Vidéo.
- Mekas Jonas. 2014. Anti-100 Years of Cinema Manifesto (USA, 1996). MacKenzie S. (ed). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*: 164–166. Berkeley: University of California Press. Prieiga per internetą: *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/viluniv-ebooks/detail.action?docID=1650802> [žiūrėta 2021 10 20]
- Mikalauskas Vytautas. 1999. *Kinas Lietuvoje: nuo atrakciono iki nacionalinio kino meno*. Vilnius: Margi raštai.
- Pečiulis Žygintas. 2018. *Bokštą gaubianti paslaptis: TV medijos radimasis Lietuvoje*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Ricœur Paul. 1983. *Temps et récit*. Paris: Seuil.
- Šukaitytė Renata. 2020. Sovietmečio epochos baigtys ir jų naratyvai kūrybinėje Lietuvos ir Baltijos šalių dokumentikoje, Mikonis-Railienė A., Šu-

kaitytė R. (sud.). *Politinis lūžis ekrane: (po)komunistinė transformacija Lietuvos dokumentiniame kine, videokronikoje ir televizijoje*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.

Tarkovskij Andrej. 2021. *Įamžintas laikas*. Iš rusų k. vertė D. Saukaitytė. Vilnius: Kitos knygos.
Тарковский Андрей Арсеньевич. 1979. О кино-образе, *Искусство кино* 3: 80–93.

Filmografija

Mekas Jonas. 1990. *Scenes from the life of Andy Warhol: Friendship and Intersections*. USA.
Mekas Jonas. 1999. *This side of Paradise*. USA.

Mekas Jonas. 1976. *Lost Lost Lost*. USA.
Вертов Дзига. 1929. *Человек с киноаппаратом*. СССР: ВУФКУ.