

Sumeluota meistro išmonė, arba kas įkvėpė Tarkovskio Boriską?

Lilija Duoblienė

Vilniaus universiteto Filosofijos institutas
Vilnius University, Institute of Philosophy
Universiteto g. 9, LT-01513
lilija.duobliene@fsf.vu.lt

Santrauka. Straipsnyje svarstoma meistro išmonės samprata viduramžiais ir kaip ji traktuojama dabarties meniniame kontekste. Istorinis požiūris ir įvairūs šią sampratą rekonstruojantys šaltiniai perkeliama į meninį kontekstą, kuris iš dalies remiasi viduramžių tradicijomis, o iš dalies – jas interpretuoja. Kaip meno kūrinį, neįprastai atvaizduojantį tradiciją, pasirinkame Andrejaus Tarkovskio filmo „Andrejus Rubliovas“ novelę „Varpas“ ir joje veikiančią meistrą Boriską. Jo paveikslas leidžia ne tik analizuoti visiškai savitą Tarkovskio požiūrį į viduramžių tradicijas, mokymą, amatus ir meistrystę, laužant nusistovėjusią tvarką, bet ir aptikti daug bendrų sąsajų su Gilles’io Deleuze’o samprata apie kūrybą ir amatininko kaip tarpininko vaidmenį. Tokį sugretinimą leidžia daryti ir paties Deleuze’o dėmesys Tarkovskio kūrybai, ypač filmui „Andrejus Rubliovas“.

Pagrindiniai žodžiai: Tarkovskis, Deleuze’as, meistro išmonės samprata, santykis su tikrove.

Faked Mastery, or Who Inspired Tarkovsky’s Boriska?

Summary. This article discusses the concept of mastery and the master in the Middle Ages and how it is treated in the present artistic context. The historical approach and the various sources that reconstruct this concept are put into an artistic context that is partly based on medieval tradition and partly interprets it. We choose for that Andrei Tarkovsky’s film *Andrei Rublev* and its *Bell* episode, in which young Boriska pretends to be a master and is looking for a way to prove this mastery of his. This film allows to interpret medieval tradition of crafts and training newly breaking the established order, also establishing some connections with Gilles Deleuze’s concept of creativity and the special role of the craftsman. Deleuze’s attention to Tarkovsky’s work, especially the film *Andrei Rubliov*, provides plenty of insights and unexpected meanings in the context of such a comparison.

Keywords: Tarkovsky, Deleuze, concept of mastery, relationship with reality.

Straipsnis parengtas pagal projekte „Multimodalus ugdymas: filosofinės prielaidos ir problemos“ atliktą tyrimą. Tyrimą finansavo Lietuvos mokslo taryba (sutartis Nr. S-MIP-17-37).

Received: 07/2/2019. Accepted: 12/2/2019

Copyright © 2019 Lilija Duoblienė. Published by Vilnius University Press

This is an Open Access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution Licence](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Įvadas¹

Šiandien vis rečiau vartojame meistro sampratą, tarsi ji būtų netinkama šiuolaikiniam žodynui arba vartojame meistro sąvoką tik profesiniam darbui, o ne kūrybiškumui ženklinti: sugedus čiaupui, išsikviečiame santechnikos meistrą, suplyšus batui, einame pas batų meistrą. Ar tie meistrai išmano tik daikto sutaisymo technologijas, ar ir kažką daugiau? Paprastai sau tokio klausimo neužduodame. Šio teksto autorei tas klausimas parūpo susidūrus su kitokia meistro samprata po Andrejaus Tarkovskio filmo „Andrejus Rubliovas“ (1966/1971) peržiūros. Filmu novelėje „Varpas“ režisierius netikėtai naujai interpretuoja meistrą, jo kūrybinę paslaptį, t. y. kitaip, nei šiandien mes ją suprantame, ir kitaip, nei ji buvo suprantama viduramžiais, apie kuriuos režisierius, atrodytų, ir kalba. Kas iš tikrųjų Tarkovskiui jo kuriamame kine ir minėtoje novelėje rūpėjo – sunku atsپėti: meistras, viduramžiai, šventumas, laikas ar šiandienos pasaulis? Intriguoja autoriaus gebėjimas žaisti istorine medžiaga, jos vizualiąja interpretacija pasiekiant tokį bylojimą, kuris bloškia žiūrovą į netikėtų sąsajų ir atverčių pasaulį. „Andrejus Rubliovas“ – istorinis filmas, kino žinovų vertinamas kaip darbas, kuriame režisieriaus savitumas dar ne iki galo atskleistas, atrandant vis naujus kodus. Tačiau tai nėra kiek nemenkiną jo vizualiosios iškalbos reikšmės svarstant įvairius ne istorinius, o šiandienos fenomenus. Nors, žinoma, filmas reikalauja, kad žiūrovas išmanytų istorinį ir kultūrinį kontekstą. Todėl, aptariant meistro ir jo išmonės sampratą Tarkovskio kine, vertėtų prisiminti įvairius praeities ir apie praeitį šaltinius.

Įkvėptas meistras

Meistro samprata, ypač senoji, siekianti biblinius laikus ir viduramžius, reiškia kur kas daugiau nei asmenį, turintį profesinį sugebėjimą. Viduramžiais meistras buvo ir amatininkas, ir menininkas (amatai ir menas kildinami iš to paties lotyniško žodžio „ars“). Jis atlikdavo tai, ką šiandien pavadintume meno kūriniais, nors tuo metu tai buvo labai aiškia funkcija turintys daiktai, gaminiai, objektai. Kiekvienas naujas gaminytis, nesvarbu, kas tai būtų: paveikslas, puodas, skrynja ar bažnyčia – buvo unikalūs, nes vienetinis, o ekspertų pripažintas kaip tobulas buvo vadinamas šedevru. Senoji meistro samprata reiškė ne vien konkretų darbą atliekančio asmens kvalifikaciją, bet ir kitas sunkiai įvardijamas meistro savybes, dėl kurių kuriamas daiktas įgaudavo tobulumą ir ypatingą krūvį. Tą meistro savybę ar gebėjimą, šalia kitų jo gebėjimų, galima pavadinti išmone². Ką reiškia pasižymėti išmone?

Apie meistro išmonę rašoma *Išėjimo knygoje* pateikiamoje Viešpaties kalboje su Moze Sinajaus kalne. Sinajaus kalno viršūnėje vyko Didysis apreiškimas, kurio metu buvo duota dešimt Dievo įsakymų ir nurodymai statyti padangtę. Apie meistrų parinkimą Viešpats

¹ Teksto dalis pavadinimu „Meistro išmonė: nuo Dievo įkvėpto Bezalelio prie Tarkovskio Borisos“ 2002 metais buvo publikuota *Kultūros baruose* 6: 62–66. Čia pateikiama publikacija yra gerokai papildyta ir atnaujinta.

² Sąvoka „išmonė“, o ne „išmintis“ pasirinkta sekant *Išėjimo knygos* vertimu.

Mozei kalbėjo taip: „Štai aš pašaukiau vardu Urio sūnaus Huro sūnų Bezalelį iš Judo giminės, pripildžiau jį dieviškos dvasios – nagingumo, išmonės ir visų amatų pažinimo, įkvėpiau jį sumanyti meniškų apmatų, ką galima padaryti iš aukso, sidabro ir vario, įjaustyti ir rėminti akmenis, drožinėti iš medžio, mokėti bet kokį amatą“ (Iš 31, 2–5).

Taigi Viešpats, įkvėpdamas meistrą, pripildo jį ir nagingumo, ir išmonės. Kaip Išėjimo knygos komentare rašo bibliistas ir Senojo Testamento tyrinėtojas Richardas J. Cliffordas, išmonė reiškia ne teorinį žinojimą, kaip kurti, o patį gebėjimą praktiškai kurti (Clifford 1990: 58). Meistriui ne taip svarbu žinoti. Reikia pasikliauti savo galia, kuri yra nuo Dievo. Toje pačioje knygoje randame akivaizdžią perskyrą tarp profaniškojo ir sakralaus pasaulio; aiškiai brėžiamos ribos tarp šventumo ir to, kas ne nuo Dievo. Sinajaus kalnas, Viešpačiui nurodžius, Mozės buvo paženklintas ribomis, skiriančiomis šventą jo dalį nuo nešventos. Šventa dalis žmonėms uždrausta. Po susitikimo su Dievu iš tos žemės grįžęs Mozė užsitraukia ant galvos gaubtą, kad jo švytėjimas neapakintų kitų. Šventoje vietoje, kurioje yra Dievo artumas, viskas savaime švyti arba yra išvytinama, o profaniškoje žemėje šventumą reikia ženklinti, dabinant daiktus brangakmeniais, auksu ir kitais švytinčiais dalykais (prisiminkime padangtės dabinimą). Profaniškoje žemėje tarsi nėra matymo galios, todėl visa, kas reikšminga, reikia primygtinai paryškinti, parodyti. Ir tai daro įkvėptas meistras, išmanantis, t. y. praktiškai žinantis, kaip tas šventumas gali būti parodytas. Jo išmonė yra iš Dievo įkvėpimo.

Kita meistro išmonės samprata gali būti atsekama pagal viduramžių tyrinėtojų darbus (pavyzdžiui, Van Engen 1998; Huizinga 1996; Eco 1997). Viduramžiais jau yra susikūrusios gildijos, kuriose mokoma meistrystės. Mokomasi ilgai (apie 12 metų) ir pagal nuoseklią tvarką. Nusistovėjusi mokymosi hierarchija: mokinys, pameistris, meistras. Anot Johano Huizingos, jau pati luomo struktūra atspindi dievišką tvarką. Jo žodžiais tariant, „kiekvienas viduramžių amatas gali būti vadinamas luomu, [...] luomas yra būklė, *estat* arba *ordo*: jame slypi mintis apie Dievo norėtą realybę. [...] kiekviena šių grupių reprezentuoja Dievo sumanyimą, kad jos yra pasaulio statinio organai, tokie pat esminiai ir hierarchiškai garbingi kaip angelų hierarchijos sostai ir valdžios danguje“ (Huizinga 1996: 70). Gildijų struktūroje mes galime išvelgti triadą: tėvą – meistrą, sūnų – mokinį ir tarp jų esantį pameistrį. Pameistris yra pusiaukelėje tarp mokinio ir meistro. Dažnai jis yra klajoklis, ieškantis savo sėkmės ir pripažinimo už gildijos ir savo miesto ribų. Istorikų darbuose yra minima, kad meistras mokinį apgyvendindavo kaip sūnų. Laikui atėjus, tėvas meistras išleisdavo pameistrį klajoti po pasaulį, kur jis turėjo pagaminti jau minėtą šedevrą – tobulą, pavyzdinį kūrinį. Tačiau šiuo atveju yra svarbiau pažymėti, kad viduramžiais esminis dalykas meistrystės išmonei įgyti buvo paslapties žinojimas. Kokia ta paslaptis ir kaip ją galima buvo perduoti, bandė spėti ne vienas viduramžių kultūros tyrinėtojas. Huizinga, Umberto Eco ją sieja su neopitagorietiška praktika bei neoplatonizmu. Eco manymu, „simbolika, atsiradusi tarp pitagoriečių, tačiau scholastų prakeikta, buvo išsaugota amatininkų, bent jau kaip priemonė kone pamaldžiai garbinti ir saugoti savo amato paslaptis. [...] Šioje perspektyvoje reikėtų žvelgti į amatininkų simbolių ar asmeninių ženklų virsmą geometrinėmis schemomis“ (Eco 1997: 61). Taigi

amatų paslaptį galima traktuoti ir per matematinių žinių suvokimą ir naudojimą. Juk ir Augustinui, kuriuo pasinaudojo viduramžių amatų mokymas, akivaizdu, kad „visi daiktai turi savo matmenis, skaičių ir svorį“ ir kad Dievas „sukūrė pasaulį pagal skaičius“ (St Augustine 1984: 496). Tačiau skaičių baigtinumas ir begalybė, anot jo, nėra skirti suprasti žmogaus protu, todėl gali būti patirti tik mistiniu būdu. Be to, pasak Augustino, mokymasis yra kažkas kita nei žinių perteikimas, nes mokinys mokosi ne iš žodžių, o iš pačių dalykų, tapusių jam aiškiais, Dievui viduje juos atvėrus (Augustinas 1999: 93). O štai viduramžius tyrinėjusio Johno van Engeno (1998) teigimu, amatų mokymas skirstomas į verbalinį mokymą ir patirtį. Ko gero, sunkiausia įvardyti, ką reiškia patirtis mokantis: kasdienį gyvenimą, konkretaus veiksmo, mokytojo pavyzdžio kartojimą ar, kalbant apie viduramžius, mistinę patirtį. Jeigu verbalinį žinojimą ir patirtį suprustume kaip teoriją ir praktiką, tai matytume, kad riba tarp jų vos išvelgiama, juo labiau viduramžių amatų mokyme. Dažnai teorija buvo suaugusi su praktika ir negalėjo egzistuoti savarankiškai. Juk sakymas, kuriuo mokytojas individualiai disponuoja pasirinkdamas vietą, laiką ir ištarties formą, gali būti prilyginamas praktikai. Kita vertus, viduramžiai – ženklų, kurie turėjo savo stiprų substancialų atitikmenį ir krūvį, epocha, todėl kiekvieno ženklo ištarties ar įbrėžtis buvo ir praktinis veiksmas. Taigi žodžiuose slypinti paslaptis pratęsiama jos perdavimo įvykiu, t. y. praktiniu veiksmu, atliekamu mokytojo ir patiriamu mokinio bei rodančiu jų ypatingą pasitikėjimo santykį.

Taigi viduramžinės išmonės išmokstama įvairiai: išgirstant ją iš mokytojo, jį kartojant, klajojant ir išbandant savo praktiką plačiau pasaulyje bei įgyjant mistinės patirties. Įkvėpimas yra neatskirtas nuo ilgo dvasinio ir fizinio praktikavimo proceso, nuo paieškų, kurias lydi meistras, geriau išmanantis amata.

Žvelgiant į viduramžių meistrų pagamintų daiktų pasaulį, ryškėja suokablis, o, iš kitos pusės, įtampa tarp tų, kurie žino paslaptį, geba ją įkūnyti, ir tų ekspertų, kurie geba jos įkūnijimą atpažinti. Šedevro tobulumas atpažįstamas. Toks objektas ne visada yra puošnus, blizgantis, jo tobulumą gali išreikšti ypatingos formos, nepriekaištingos linijos, tiesiog dailumas. Paslaptis gali įsikūnyti ir įsigyventi įvairiuose objektuose. Paslapties galia meistro dėka skverbiasi ir į sakralųjį, ir į profaniškąjį pasaulį. Meistro išmonė, suteikus daiktui tobulumo, vėliau pareikalauja tuos daiktus atpažįstančiųjų akylumo.

Meistras dykrose

Viduramžine meistro išmonės samprata tik iš dalies pasinaudoja Tarkovskis, kurdamas filmo „Andrejus Rubliovas“ vieną dalį – novelę „Varpas“. Šioje novelėje Tarkovskis interpretuoja tai, kas sukaupta viduramžių tyrinėtojų, ir tai daro savitai, veikiau užginčydamas praeities meistro sampratą.

Trumpai prisiminkime fabulą. Viduramžių Rusijos priemiestis. Jaunuolis Boriska, kuri galime traktuoti kaip mokinį, pasižada nuliedinti bažnyčios varpą, nes jis vienas žinaš paslaptį, paliktą jam tėvo – tikro varpų meistro. Tipiškos apibūdintiems amatams situacijos keistumas yra tas, kad Boriska (aktorius Nikolajus Burlyayevas) vėliau prisipažįsta tos paslapties nežinojęs, tiksliau tariant, tėvas, prieš mirdamas, jam jos neperdavė. Fabulos

pabaiga nuspėjama – nežinojimas nesutrukdo mokiniui nuliedinti nuostabų varpą.

Šis filmas kritikų interpretuojamas skirtingai. Robertas Birdas (2008) ieško laiko įspaudų, taip pat varpo gamyboje, atskleidamas naują požiūrį į šiuolaikinį meną, komponuojantį skirtingus laikus, ir būtent Tarkovskio kūryboje mato tuo būdu padarytą didelę įtaką šiuolaikiniam menui. O Lindsay Powell-Jones (2015) pabrėžia liudijimų reikšmę Tarkovskio kūryboje ir Boriskos istorijoje taip pat.

Plačiau tyrinėjęs novelę „Varpas“ Valentinas Michalkovičius (1989) bandė joje išvelgti Grigaliaus Nazianziečio (329–379) filosofijos atspindžius, parodančius kelių jėgų susiliejimo efektą: ugnies ir metalo, t. y. skirtingų pradų susiliejimą, kaip šie buvo įkūnyti varpo ir jį liejančio mokinio istorijoje. Kitų, kaip antai Aleksandro Kazino (2000), nuomone, Tarkovskio požiūris į pasaulį ir žmogų yra individualus ir romantizuotas, iškreipiantis religingumo sampratą, leidžiantis žmogui daugiau negu Dievo leista. Peršasi ir kita nuomonė – kad Tarkovskis atstovauja neoplatonizmui, teigiančiam, kad tiesa nežūva ir tėvo mirtis nenusinėšė paslapties, kurioje glūdi amato tiesa. Tačiau matome, kad kine jokio bandymo atskleisti paslaptį, kuri reikalinga varpui nulieti, nėra. Čia vyksta skambančio varpo idėjos įkūnijimas, kuris virsta paslaptimi. Ir vis dėlto: kaip traktuoti šioje novelėje Boriskos laikyseną, jo ryžtą imtis to, ko nemoka, galiausiai – jo melą? Kas tai – naujas, nieko neįpareigojantis požiūris į išmonę ar sąmoningai rodomas kitais principais kuriamas pasaulis? Kodėl viduramžių tvarka suardyta ir, atrodytų, tik upės tekėjimas, anot Lindsay Powell-Jones (2015), yra pastoviausias per visą filmą.

Autorius visų pirma kuria emocingą reginį: pateikia Boriskos dvasios dykrų epizodus, taip didindamas jo ir su juo besitapatinančio žiūrovo psichologinę įtampą laukiant įvykio. Boriska išbandomas: daugiakryptė erdvė, kurioje ieškoma atpažįstamų ženklų, bręstanti isterija, neaiškios kilmės tikėjimas ir tik paskui išėjimas lyg į kokią „pažadėtąją žemę“, kur atrandama molio, reikalingo varpo formai išgauti. Tos žemės atradimą autorius rodo kitaip nei likusias scenas – stebukliška, kaip nekasdienę realybę, veikiau primenančią sapną ar kitokių mistinių patirčių pasaulį. Boriskos sąlytis su žeme yra ypatingas ir gyvas. Šis gyvumas ar kitaip – tikrumas – laikinai sumažina Boriskos nerimą, tačiau tikrumas netrukus išslysta, nes baigiasi sapnas, kuriame tik ir gali būti pamatyti dalykai ryškiai, kitaip nei kasdienybėje, kuri ištrina regėtų patirčių gilumą. Vis dėlto, jo pastangomis organizuojant darbus, varpas nuliedinamas. Jis suskamba be mokytojo ir jo perduodamos paslapties pagalbos. Ne paslapties žinojimas nulemia darbą, o mokinys savo veikla sukuria paslaptį ir tampa meistru. Mokinio, pasiryžusio įteisinti save kaip meistrą, siekiama tiesa yra įkūnijama ir užskleidžiama, šitaip ji tampa paslaptimi.

Atrodytų, Tarkovskis žaidžia su amato paslaptimi, norėdamas pereiti prie kitų pasaulio kūrimui svarbių pamatinių arba pirmapradžių dalykų. Režisieriaus kuriamas pasaulis ne tik nenuspėjamas, besiskleidžiantis keistais neprognozuojamais įvykiais, bet, radikaliau tariant, jis tiesiog atvirksčias medievistų aprašytam pasauliui, kuriam būdinga tradicinė veiksmų seka, ypač turint omenyje meistrystės mokymą. Kaip galėtume tai paaiškinti?

Tarkovskio pasaulis – tai pulsuojanti, todėl vis naujais, netikėtais įvykiais atsiskleidžianti tikrovė. Galime manyti, kad to pasaulio įvairovė randasi dėl asmens tarnystės, kaip ypač

jautraus, išgryninto santykio su pasauliu, ir ją lydinčios kūrybos. Boriska būtent tokia jautria ir trapia, o sykiu atsakomybę prisiimančia asmens pozicija įvaldęs paslaptį ir taip save inicijavęs į meistrus, novelės pabaigoje pratrūksta labai žmogiška lūkesčių išsipildymo rauda, kurią simboliškai nustelbia sakralų kosmosą liudijantis varpo garsas. Jokio nušvitemo, atskleidusio Boriskai, kaip mokiniui, paslaptį, nebuvo, kaip nebuvo ir jokių mistinių išgyvenimų, atveriančių tą paslaptį. Matome, kad prabudimas įvyko kitame asmenyje, tame, kuris, panašiai kaip Boriska, gyveno dykros laikotarpį, nes buvo davęs tylos įžadus. Įvykis nubudina ikonų meistrą Andrejų Rubliovą ir sugriauna jo tylą: ne tam, kad būtų grįžta į verbalizuoto pasaulio ritmą, o kad būtų parodytas dėmesys stebuklinės savo veiklos sugniuždytam Boriskai. Tarti žodį, kuriame išsakomas dėmesys sugniuždytam kitam, yra tylos nutraukimo vertas veiksmas. Taigi nubunda ne įvykio dalyvis, o jo stebėtojas. Galėtume tokį nutikimą sieti su Gilles'io Deleuze'o ir Félixo Guattari (1987) aptariamu įvykiškumu ir transversalumu, kai vieno asambliažo komponentas susijungia su visai kito asambliažo komponentu, kai tie asambliažai vienu ar kitu būdu siejasi. Jei toliau taikytume Deleuze'o ir Guattari filosofiją Tarkovskio kūrybai suprasti, ypač Deleuze'o, kuris tyrinėjo Tarkovskio filmus savo knygoje *Kinas 2: vaizdinys-laikas* (*Cinema 2: time-image*, 1989; *Cinéma II: L'image-temps*, 1985), galėtume matyti ir kitą šio proceso sampratą, kurioje tai, kas yra virtualu, yra realu, tik laukia progos aktualizotis, o tam būtina atitinkama jėgos (šiuo atveju įsitikinimo ir pastangų) konsistencija. Tai leidžia svarstyti ir Tarkovskio kuriama nenuspėjama viduramžių tikrovė, kuri veriasi žmogaus protui sunkiai suvokiama įvykių grandine, jungiant iš pirmo žvilgsnio nieko bendro neturinčius prasminius laukus. Tačiau būtent tas – iš pirmo žvilgsnio – čia ir turi būti paneigta, kad atsirastų kitas žvilgsnis į pasaulį, leidžiantis pastebėti ir susieti netikėčiausius dalykus. Iš daugelio sąmonėje išnyrančių vaizdinių sunkiai apčiuopiamu pagrindu, bet turinčių bendrą jungtį – iš varpo gausmo ir mokinio raudos dermės, iš kančios ir džiaugsmo tuo pačiu metu, iš tos besiveržiančios gamtos jėgos, kurios neįmanoma paaiškinti ar suprasti, o tik partirti, iš nuogirdų apie tai, ką Dievas kalbėjo apie Bezalelį, o Augustinas – apie vidinį mokytoją – atpažįstama mokytojo figūra. Boriskai juo tapo netgi ne to paties, o kito amato meistras – ikonų meistras Andrejus Rubliovas. Atsiveriant tikrovei, aktualizuojantis potencialioms galimybėms, atsiranda mokytojas ir jo žinoma paslaptis. Tai įvykiškumo liudijimas. Taigi ne paslapties atskleidimas veda į kūrybą, o kūryba atveria paslaptį. Mokymo tvarka, kurią tradiciškai suvokiame: mokytojas – jo turima paslaptis – mokinys, apverčiama ir randasi tokia tvarka: mokinys – jo siekiama paslaptis – mokytojas. Čia pasimato ir esminis, nes vienintelis atsiradusio mokytojo veiksmas – mokiniui parodytas dėmesys. Nieko ypatingo tarp jų neįvyko, išskyrus vieną veiksmą, bet ne prieš mokinio darbą, norint jį paskatinti, o tą darbą padarius. Tokios netikėtos veiksmų sąsajos aptiktos neatsitiktinai. Jungtys įvykyje aptinkamos skirtingose vietose, kaip netikėtumai, stebuklai.

Remdamiesi Deleuze'o požiūriu, galėtume teigti, kad tai vaizdinys-kristalas. Knygoje *Kinas2: vaizdinys-laikas* Deleuze'as vaizdinį-laiką aptaria kaip galimybę pasiekti virtualumo gelmes. Jis vaizdinį sieja su laiku. Vaizdinys-laikas įgalina dabarties, praeities ir ateities partirtis, nepriklausomas nuo mums įprasto chronologinio laiko ir kino dialektinio montažo.

Deleuze'as vaizdinį-laiką vertina kaip būdą suprasti ir išreikšti pasaulį, kuris, atrodytu, neišreiškiamas. Mat santykis tarp žmogaus ir pasaulio, anot jo, yra sutrauktas, jį gali atkurti tik tikėjimas, kurį tinkamai įpinti į mūsų santykį su pasauliu yra pajėgus kinas. „Tik tikėjimas pasauliu gali atkurti žmogaus santykį su tuo, ką jis mato ir girdi. Kinas turi filmuoti ne pasaulį, o tikėjimą pasauliu, mūsų vienintelį ryšį su juo“ (Deleuze 1989: 172). Apibūdindamas vaizdinį jis teigia, kad „[p]ats vaizdinys yra sąryšingumo sistema tarp skirtingų jos elementų, tai yra rinkinys laiko, kurio įvairovė parodo tik tėkmes“ (Deleuze 1989: xii). Kiną, kaip judantį vaizdą, geriau suprasti padėjo Deleuze'o vaizdinio skirstymas į vaizdinį-judėjimą ir vaizdinį-laiką, kai pirmasis priskiriamas klasikiniam kinui, o antrasis – šiuolaikiniam, tiksliau, tik daliai šiuolaikinio kino. Antrasis taip pat susijęs ir su įsivaizduojamąbe, o „tai, kas įsivaizduojama, nėra nerealu; tai realaus ir nerealaus neatskiriamumas“ (Deleuze 2012: 107). „Įsivaizduojamybė – tai vaizdas-kristalas“ (Deleuze 2012: 108), nors įsivaizduojamybė yra labiau priemonė gaminti kristalus, o euristinę funkciją, anot Deleuze'o, turi tik kristalas. Kristale matoma netikrumo galia. „Netikrumo galia – tai pats laikas: ne todėl, kad laiko turiniai kintantys, o dėl to, kad laiko forma, kaip tapsmas, kvestionuoja bet kokį formalų tiesos modelį“ (Deleuze 2012: 108). Autorius tokį kiną vadina laiko kinu arba nenusprendžiamumo kinu. Žinoma, prie jo priskirdamas ir Tarkovskio kiną. Jūratė Baranova straipsnyje „Laiko-viseto-atverties santykis kine ir modernaus kino filosofijoje“ (2014), remdamasi Deleuze'u ir kitais filosofais, analizuoja ir lygina dvi panašias situacijas, atskleidžiančias kristalus Tarkovskio ir Wernerio Herzogo kūryboje, kai meistrystės paslaptis yra nežinoma, o pastangos meistriškam veiksmui, nepaisant to, yra desperatiškai forsuojamos. Baranova parodo išryškėjusį skirtumą: Herzogo filme „Stiklo širdis“ (1976) desperacija reiškiasi kaip beprotybė, o Tarkovskio „Andrejuje Rubliove“ – dėmesiu, atjauta, susitaikymu. Ji teigia, kad „nors Tarkovskio sukurtą laiko kristalą Deleuze'as (mūsų galva, nepelnytai) vertina kaip uždarytą, o Herzogo – kaip atvirą, vis dėlto Deleuze'as nuolat mini Tarkovskį, kai svarsto kristalinio laiko problemą“ (Baranova 2014: 101). Tuo autorė tarsi kvestionuoja tarkovskiško kristalo uždaramą. Birdas ir Powell-Jones Tarkovskio „Andrejuje Rubliove“ ir jo novelėje „Varpas“ taip pat randa nuspėjamumo kiną, nors labiau pabrėžia ne kristalus, kaip tai daro Deleuze'as, o laiko „įspaudus“, mediumą ir liudijimą.

Meistras ir melas

Kaip matome, Tarkovskis pasiūlo iškreiptą, vertinant pagal tuometinę tvarką, santykį su socialine ir istorine tikrove – Boriskos melą. Boriska bijo dėl savo melo, kurio pozityvi intencija, atrodytu, niekaip negali užtikrinti rezultatų. Vis dėlto jo melas – tai galimybė jo pažadui išsipildyti ir tapti tiesa, tačiau abejonė, netikrumas verčia jį baimintis. Žmogus bijo nežinomybės, jam tai būdinga, o įtampas nereikalaujantis, aiškiais argumentais paremtas žinojimas vertinamas kaip tiesa, pasaulio tvarkos ir ramybės pagrindas. Tarkovskis, parodydamas jį kitokį, iš dalies primenantį delioziškai avantiūristinį pasaulį: rizika, nežinomybės, kurioje potencialiai yra visos galimybės, „užkabinimas“, „ištraukimas“ ir aktualizavimas

akivaizdybe naikina melą. Tokį panašų pavyzdį aprašo Deleuze'o tyrinėtoja Inna Semetsky (1996), pasakodama istorinį nutikimą apie mergaitę iš rusų disidentų šeimos, kuri nemoka skaityti, bet meluoja, kad moka, nes atpažįsta kai kuriuos paveikslėlius prie teksto. Išties po kelių apsimestinių teksto skaitymų ji ima skaityti nepažįstamą tekstą, atpažįsta žodžius. Šiuo atveju melo nėra, yra netikrumo baimė, o ją pergalėjus ir medijuojant veikiančių informacinių jėgų srautus – įvyksta potencialiai esančių galimybių išsipildymas. Tai susiję su rizika, įtampa, avantiūra. Tokia būseną reikalauja ypatingo dėmesingumo jau savaime netikėtumų kupiname pasaulyje. Išsipildęs ir tapęs išslaptintu melas prilyginamas tiesai, nes tiesa, nusakyta dar graikų (ἀλήθεια) – tai nepaslėptis ir nepaslaptis. Išslaptinimo melu veiksmas neatsitiktinis. Jis atsiranda reikiamu metu, esant maksimaliai žmogaus parengčiai būti atvira, įtemptame santykiyje su aplinka, būti mediumu. Tai tarsi afekto būsenoje pasiektas išsipildymas, rezonansas, teikiantis naują kokybę. Toks atviras santykis yra esminė sąlyga realybės įvairovei, jos kristalams pasirodyti. Galime teigti, kad Tarkovskio kine parodoma, kaip gali išsipildyti tai, kas yra virtualu ir nežinoma. Šiame Tarkovskio kuriamame pasaulyje nėra tradiciškai mūsų suprantamo melo, yra išsipildymų liudijimas. Būtent liudijimo momentą labiausiai pabrėžė Lindsay Powell-Jones (2015), tyrinėjusi „Andrejų Rubliovą“. Ir meistro išmonė čia reiškia išgrynintą santykį su tikrove, kurioje nėra perskyros žinau–nežinau, virtualu–realu, nėra įkvėpimo ir nėra paslapties perdavimo, tik drąsus ėjimas į nepažintą erdvę, dykrą, rizikuojant, save aukojant. Visi supainioti, racionaliai nepaaiškinamų ar atvirkščių reikšmių reginiai reikalingi tam, kad būtų pilkuose daiktuose pamatyti ryškūs, o profaniškuose – sakralūs dalykai, nes pasaulis atsigręžė į visai kitas vertybes ir nebeliko nei Viešpaties nurodymų, nei ekspertų atliekamo šedevro įvertinimo. Išsiliejęs ir susiliejęs pasaulis dar vis „žaidžia“ kontrastais, kaip stebuklais: yra–nėra, regima–neregima, neleidžia jų dinamikos sustabdyti, ją užkonservuoti ir galutinai suprasti. Ekspertų vietoje dabar gali būti kiekvienas. Boriska pasivadino meistru arba meistrystės ekspertu ir juo tapo. Jo išmonė buvo tiesiog drąsa nerti į jį užvaldžiusio geismo kurti sukūrį ir tapti tuo ekspertu, kuris veikia yra tarpininkas kažkokio kito, nenusakomo lygmens ekspertinėje veikloje. Deleuze'as ir Guattari (1987) savo filosofijoje išskiria konceptą *menininkas-amininkas*. Jis reiškia, kad toks asmuo yra tik tarpininkas kosmosą atveriant chaosui ir medijuojant iš jo tekančius srautus. Ne tik atveriant, bet ir užveriant. Čia reikia drąsos stovėti tarp, būti tuo, per kurį ir kurio dėka teka jėgų srautai, laukdami išsipildymo ir įvykiškumo. Deleuze'as ir Guattari, matydami universumo kūrybines jėgas per sąveiką su chaoso jėgomis, teikiančiomis naujumo, kūrėją pirmiausia suvokia ne kaip unikalią asmenybę, genijų, o veikia kaip amatininką. Amatininką ne senąja prasme, teigiančia, kad svarbiausia labai profesionaliai atlikti savo techninį darbą, o kita prasme, kuri leidžia jį traktuoti kaip tarpininką didelių jėgų ir energijos tėkmių sraute. Tarpininkas tarp seno ir naujo, kartotės ir skirtumų, tarpininkas, kuris pasinaudoja afektacija, energijos tėkme, naujų kūrybinių jėgų papildymu iš chaoso ir jų stabilizavimu, taigi atsivėrimo chaoso teikiamam naujumui ir potencialui, galimybėms, kurios laikinai apribojamos, t. y. tėkmės reteritorizuojant ir stabilizuojant. „Būti amatininku, o ne menininku, kūrėju ar steigėju yra vienintelis kelias tapti kosminiu, peržengiant žemę ir erdves“

(Deleuze and Guattari 1987: 345). Kūrėjas yra menininkas-amininkas. Jis labai arti žemės, esamos realybės, o sykiu deda pastangas atitrūkti nuo jos link kosmoso ir chaoso, link to, kas už kasdienio gyvenimo ribų – link idealų, svajonių, vaizduotės. Ar galėtume šią reteritorizaciją Boriskos asmenyje susieti su įspaustu laiku ir jo metu įspausiais atvaizdais, kaip siūlo Birdas (2008), atkreipdamas dėmesį į nuliedintame varpe įspausą šventąjį Jurgį ir šalia sėdintį savo įvykio priblokštą Boriską? Greičiausiai taip, atveriant nuorodą į dar vieną novelės interpretacijos sluoksnį, susiejantį įvykius skirtingame laike, skirtingos reikšmės, skirtingos nešamos žinios, vieną įspaudą klojant kitu, ir, kaip teigia Deleuze'as, per vaizdinį-laiką kvestionuojant „bet kokį formalų tiesos modelį“ (Deleuze 2012: 108).

Tarkovskio filmo pabaigoje rodomi ikonų fragmentai, kuriuose detalės visiškai paskiros, ir atrodo, kad čia svarbus yra ne jų horizontalus sukabinimas su kitomis, o išmėtymas plačiame paviršiuje ir sykiu gelmiškumas. Žiūrovo žvilgsnis šiuo atveju tarsi turėtų aprėpti ne vien plokštuminį vaizdą ir liudyti kūrinio tobulumą, o regėti fragmentus, kaip ypatingus meistro sąlyčius su tikrove, liudijant tai, kas antlaikiška ir dėliojama tarsi kažkieno kito, ne meistro.

Išvados

Meistro išmonė viduramžiais buvo svarbi tobulai įvykdyti sumanymą, užtvirtinti paslapties žinojimą, tiesą, profaniškam pasauliui suteikti sakralumo, akivaizdų pasigėrėjimą. Tai buvo susiję su Dievo įkvėpimu, mistine patirtimi, slaptais ženklais ir pan. Šiuolaikiniame mene ši viduramžiška samprata transformuojama. Tarkovskio kine išmonę nelengva atpažinti. Ji nematoma, slepiasi po kasdienybės pasaulio pilkuma, nykuma, netikrumu.

Šios pilkumos jungčių grožį ir švytėjimą kino mene (šiuo atveju Tarkovskio filme „Andrejus Rubliovas“) atveria, anot Deleuze'o ir Guattari, kristalai. Kine kuriamas meistro portretas veikiausiai yra tik mediumas, leidžiantis atskleisti kristalą. Meistras, viena vertus, neturi nieko bendro su išmone arba tai išmonei nesuteikiama paslapties. Jis eksperimentuoja, rizikuoja, neria į chaoso sukurius ir iš jų kuria tvarką. Kita vertus, jis susiduria su stichija ir kitais, kurie ir tampa jo nematomos ir jam nežinomos, iš skirtingų susidūrimų susiformuojančios ir pasireiškiančios išmonės, liekančios už pažinimo ribų, liudytojais. Taigi paslaptis ne paneigiama, o aptinkama netikėčiausiais pavidalais, nes gali būti išbarstyta, ji gali būti perkelta į kito, atrodytų, visai nesusijusio asmens lūpas ar objektus. Ne paslapties žinojimas leidžia sukurti objektą, o kūrybinis procesas atidengia paslaptį. Todėl ir mokinio–pameistrio–meistro susikirstymo struktūra pasikeičia taip, kad nuo meistro, laiduojančio hierarchinę vertikale, akcentas perkeliamas į vidurinę narį – į pameistrį, kaip mediumą, tą, kuris dar nežino kaip, bet potencialiai gali kurti taip, kaip meistras.

Tarkovskis, filmo „Andrejus Rubliovas“ ir novelės „Varpas“ autorius, sakė, kad jam nėra svarbu duoti jau paruoštus atsakymus. Jam svarbiau, kad žmogus patikėtų šviesa, perspektyva, prieš tai patyręs kančią, baimę ir katarsį – apsilalymą (Tarkovsky 1991: 318). Ar ši šviesa yra sakrali – autorius taip pat nepasako. Šviesa – tai išgrynintas santykis su

tikrove, kurioje nėra aiškių ribų: nei tiesos, nei melo.

Tokia Tarkovskio rodomo pasaulio ir jo atskleisto mokymo įžvalga užčiuopiamas tik vienas jo vizualaus kalbėjimo sluoksnius, t. y. tas, kuriame žmonių atliekami veiksmai yra, viena vertus, fragmentiški, o kita vertus – tarpusavyje rišlūs, vienaip ar kitaip susiję, kuriame gyvenimo trajektorijos reikiamu metu susikerta, nors retai pavyksta tai pamatyti ir tinkamai įvertinti efektą.

Literatūra

- Augustinas, A. 1999. *Dialogai. Apie mokytoją*. Vertė O. Daukšienė. Vilnius: Katalikų pasaulis.
- Baranova, J. 2014. Laiko-viseto-atverties santykis kine ir modernaus kino filosofijoje, *Žmogus ir žodis / Filosofija* 14 (4): 96–116.
- Bird, R. 2008. Andrei Tarkovsky and Contemporary Art: Medium and Mediation, *Tate papers* 10. Prieiga per internetą: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/10/andrei-tarkovsky-and-contemporary-art-medium-and-mediation> [žiūrėta 2018-12-20].
- Clifford, R. J. 1990. Exodus, in R. E. Brown, J. A. Fitzmeyer, R. E. Murphy (Eds.). *The New Jerome Biblical Commentary*. New Jersey: Prentice-Hall: 44–60.
- Deleuze, G. and Guattari, F. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by B. Massumi. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. 1989. *Cinema 2. The Time-Image*. Translated by H. Tomlinson, R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eco, U. 1997. *Menas ir grožis viduramžių estetikoje*. Vertė J. Vilimas. Vilnius: Baltos lankos.
- Huizinga, J. 1996. *Viduramžių ruduo*. Vertė A. Gailius. Vilnius: Amžius.
- Powell-Jones, L. 2015. *Deleuze and Tarkovsky: The Time-Image and Post-War Soviet Cinema History*. Cardiff university. Doctoral dissertation.
- St Augustine, 1984. *Concerning the City of God Against Pagans*. Translated by H. Bettenson. London, New York, Toronto: Penguin books.
- Semetsky, I. 2006. *Deleuze, Education and Becoming*. Rotterdam, Taipei: Sense Publishers.
- Šventasis raštas. Senasis ir naujasis testamentas*. 2009. Vertė A. Rubšys. Vilnius: Katalikų pasaulis.
- Van Engen, J. 1980. Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz: The Manual Arts and Benedictine Theology in The Early Twelfth Century, *Viator: Medieval and Renaissance Studies* 11. University of California Press: 147–163.
- Казин, А. Л. 2000. *Философия искусства в русской и европейской духовной традиции*. Санкт-Петербург: Алетея.
- Михалкович, В. И. 1989. *Андрей Тарковский*. Москва: Знание.
- Тарковский, А. 1991. Андрей Тарковский о киноискусстве, *Мир и фильмы Андрея Тарковского*. Москва: Искусство: 315–328.

Filmografija

„Andrejus Rubliovas“ («Андрей Рублёв»), rež. A. Tarkovskis, 1966/1971.