TARKOVSKIJ OG TIDS-FORMNINGSBEGREBET I *SPEJLET*

TARKOVSKY AND THE CONCEPT OF TIME SCULPTING IN *THE MIRROR*

Fahrudin Avdibegović

BA-projekt

Medievidenskab, Syddansk Universitet

Vejleder: Henning Pryds

Antal anslag: 52.105

INDHOLDSFORTEGNELSE

Resumé 3
Abstract 3
1. Indledning 4
1.1 Problemformulering 4
1.2 Metode 4
1.3 Afgrænsning 5
2. Teori - og begrebsredegørelse 5
2.1 Tarkovskij og Spejlet 6
2.2 Bergson – varen 8
2.2.1 Sivasj-sekvens 10
2.3 Deleuze – time-image 11
2.3.1 Pusjkin-sekvens 13
2.3.2 Crystal-image 17
3. Tarkovskij og tidsformning 19
3.1 Meningen bag Spejlet 19
3.2 Tidsformningen - den afsluttende sekvens 21
3.3 Drømmebilleder og intertekstualitet 24
4. Perspektivering 27
5. Konklusion 29
Litteraturliste 31

RESUMÉ

Det primære formål med dette BA-projekt er at diskutere Andrej Tarkovskijs tidsformningsbegreb, som han anvendte i *Spejlet* (1975). For at belyse dette koncept vil jeg redegøre for Henri Bergsons position i forhold til tiden og varen (*durée*), samt Gilles Deleuzes opfattelse af *time-image* og *crystal-image*. Gennem analyse af flere sekvenser i *Spejlet* vil jeg belyse disse vigtige begreber og hvordan de relaterer til Tarkovskijs arbejde og hans tidsformningsbegreb. Det sidste er en kinematografisk effekt, som han havde opnået ved at lade tiden selv blive ”optaget” på filmlærredet og være den afgørende faktor i hans filmredigering. Desuden vil jeg undersøge Tarkovskijs optagethed af tiden og barndomsminder, der har domineret *Spejlets* fortælleteknik og filmstruktur. Til sidst vil jeg diskutere Tarkovskijs overvejelser om kunst og brugen af intertekstualitet i *Spejlet*, en nuanceringsteknik, der etablerer tiden som en fundamental entitet i hans filmfilosofi.

ABSTRACT

The primary purpose of this BA assignment is to discuss Andrei Tarkovsky’s film concept of time-sculpting, which he applied, i.a., in his film *The Mirror* (1975). In order to clarify his concept, I will give an account of Henri Bergson’s position on the concept of time and duration (*durée*) and Gilles Deleuze’s idea of *time-image* and *crystal-image*. Through analysis of several sequences in *The Mirror* I will illustrate these crucial concepts and how they relate to Tarkovsky’s work and *sculpting in time* in particular. This last is a cinematic effect he achieved by letting “captured” time be a main factor in his film montage. Furthermore, I will examine Tarkovsky’s preoccupation with time and memory, two subjects that dominate the narrative technique and structure of *The Mirror*. Lastly, I will discuss Tarkovsky’s reflections on art and the use of intertextuality in *The Mirror*, a layering technique which establishes time as a fundamental entity in his film philosophy.

1. INDLEDNING

Den russiske filminstruktør Andrej Arsenijevič Tarkovskij (Андре́й Арсе́ньевич Тарко́вский, 4. april 1932 - 29. december 1986) var en anerkendt sovjetisk filminstruktør, der med sine relativt få film præsenterede sine visioner og meninger om tid, mennesker og steder på en enestående vis. Ved netop at stille skarpt på Tarkovskijs fremstillingsfortælleprincip, som han kaldte *tidsformning* (Запечатлённое время), ønsker jeg at redegøre for dette begreb, undersøge filmen *Spejlets* temporale natur, samt kaste lys over filmens intertekstuelle referencer.

Formålet med denne opgave er at:

- Redegøre for den Tarkovskijs tidsformningsbegreb og i øvrigt hans fascination med tiden.
- Inddrage relevante teoretikere, især filosofferne Bergson og Deleuze, dvs. deres tanker i forhold til tidsbegrebet.
- Perspektivere over de ovennævnte teoretiske standpunkters forskelle og ligheder mellem Tarkovskijs tidsformning i *Spejlet* og teoretikere, som vil blive repræsenteret i denne opgave.

1.1 PROBLEMFORMULERING

Problemformuleringen for opgaven er:

Jeg ønsker at undersøge, hvordan Tarkovskij formelt former tiden (tidsformningsbegrebet) som et centralt fremstillingsfortælleprincip i *Spejlet*, herunder belyse filmens symbolske struktur og intertekstuelle relationer.

1.2 METODE

Jeg vil undersøge og redegøre primært for Tarkovskijs tidsformningsbegreb, Deleuzes *time-image* og Bergsons forståelse af tiden som en proces. Derudover vil jeg diskutere nogle af Synessios', Horners og Menards betragtninger, når jeg vil analysere visse af filmens aspekter.

Jeg vil kort beskæftige mig med allegorier i filmen, hvor min primære hensigt er at undersøge og klargøre filmens symbolske side og de indbyggede intertekstuelle relationer. Desuden vil jeg afprøve de ovennævnte begreber gennem de

udvalgte scener fra filmen *Spejlet*. Til sidst vil jeg perspektivere over de eventuelle teoretiske forskelle og ligheder i forhold til Tarkovskijs tidsformningsbegreb.

1.3 AFGRÆNSNING

Da denne opgaves hovedtema er Tarkovskijs syn og behandling af begrebet tiden (i filmen *Spejlet*), kunne man også inddrage og perspektivere over fx den kognitive filmteori, især filmteoretiske positioner af David Bordwell og Torben Grodal. På grund af denne opgaves begrænsede størrelse har jeg valgt ikke at fokusere på Tarkovskijs betragtninger vedrørende relationen mellem filmmager(s billede) og seer(s opfattelse), og derfor har jeg valgt at se bort fra det kognitive filmteoretiske standpunkt om fx det mentale flows dikotomi og emotion/følelse-aspekt. Af den samme grund vil jeg ikke inkludere Bakhtins kronotopiske koncept og den såkaldte bazinske (realistiske) filmteori, selvom Tarkovskij deler lignende standpunkt med Bazin vedrørende virkeligheden/realismen på filmlærredet. Dog vil jeg kort inddrage Bazins forståelse af virkeligheden samt begrebet *cinema of duration*, som jeg finder relevant i forhold til Tarkovskijs, og ikke mindst Bergsons, forhold til tiden.

2. TEORI - OG BEGREBSREDEGØRELSE

I følgende afsnit vil jeg redegøre for standpunkter, der understøtter og/eller danner grundlag for Tarkovskijs tidsformningsbegreb og dettes fremstilling i *Spejlet*, samt tilbyde en kortere biografi af instruktøren. Det er nødvendigt at kende i det mindste i korte træk til filmmagerens liv, især hans barndom, da *Spejlet* (og flere andre af hans film) er fikseret på tiden som begrebet og den altdominerende faktor i hans karriere som filminstruktør. Tarkovskij skrev i sin dagbog den 15. februar 1971: ”For many years I have been tormented by the certainty that the most extraordinary discoveries await us in the sphere of Time. We know less about time than about anything else.” (Tarkovsky, Time Within Time: The Diaries 1970-1986 53). Det er tankevækkende, at begge Tarkovskijs udgivne bøger indeholder det engelske ord *time* i deres titler − dagbogen *Time Within Time* og bogen om filmkunsten *Sculpting in Time* (Skakov 2), hvor især den sidste vil blive diskuteret i denne opgave.

2.1 TARKOVSKIJ OG SPEJLET

Andrej Tarkovskij blev født i 1932 i Zavrazhe, en lille by 360 km nordøst for Moskva. Som barn tilbragte han flere somre (Synessios 72) i en bestemt *datja* (russisk sommerbolig) nær landsbyen Ignatjevo. Datjaen tilhørte Pavel Gortjakov, vennen af familien Tarkovskij. Andrejs far Arsenij forlod familien i 1937[1], og sønnen gik senere i faderens spor og forlod sin egen hustru og sit barn i 1970 (Synessios 85). Udover *Spejlet* instruerede Tarkovskij også *Ivans barndom* (1962), *Den yderste dom* (*Andrei Rublev,* 1966), *Solaris* (1972), *Vandringsmanden* (*Stalker,* 1979), *Nostalghia* (1983) og *Offeret* (1986).

Spejlet er en såkaldt autobiografisk film (Tarkovsky, Sculpting in Time 158; Synessios 82; Horner; Bloom), hvor rollen Aleksej er et af de filmens væsentligste omdrejningspunkter. I filmen har instruktøren fortalt en dybt personlig historie om sig selv og sine tanker vedrørende sin barndom og familie. Selv flere af filmens protagonister bærer samme navne som mennesker fra Tarkovskijs eget liv. Desuden valgte han endda at give dobbelte roller: Skuespillerinden Margarita Terekhova spiller både fortællerens mor Maria og hans tidligere hustru Natalia. Skuespilleren Ignat Daniltsev er både fortællerens søn Ignat og fortælleren selv som teenager. Dette er muligvis valgt for at demonstrere instruktørens fascination med tiden og dens uforgængelighed (til forskel for alt det materielle) og ikke nødvendigvis at forvirre seeren med dobbelte navne og roller i filmen.

Fortællerens stemme er Tarkovskijs alter ego, der igennem filmen beretter om en lang række af sine tilbagevendende barndomsminder (Synessios 5). Seeren får også et indblik i fortællerens og moderens liv i 1930'erne og 1940'erne, bl.a. havde moderen arbejdet som korrekturlæser på et trykkeri under Stalins regime.

Filmen har ikke en konventionel plotstruktur; den udforsker på mosaisk vis temaer som hovedpersonens (og instruktørens) barndom, fortællerens skyldfølelse overfor moderen og sin familie og deres indbyrdes utilstrækkelige kommunikation. Allerede i filmens introducerende sekvens fornemmes denne mangelfulde ud-

---

[1] Dog fortæller moderen til Aleksej i *Spejlet,* at faren forlod familien i 1935.

veksling af meninger, da seeren bliver præsenteret for en ung mand, der bliver behandlet af en kvindelig læge for sin udtrykkelige stammen.

Tidsmæssigt er filmen inddelt i tre tidszoner: Førkrigstid (1930-1940), krigstid (1941-1945) og efterkrigstid (medio 1970'erne). I korte træk kan man beskrive filmens handling som en døende mands refleksion over sit liv, barndom og hans relation til sin familie, hvor tiden, erindringer og drømme konstant overlapper hinanden. Andrej Tarkovskij gik længe med ideen om, at skulle skrive sine barndomsminder ned på papir, men oprindeligt blev det til en novelle (Tarkovsky 128), som først ti år senere blev filmatiseret.

Under optagelserne af filmen holdt Tarkovskij mange møder med filmstudiet Mosfilm og Goskino[2], hvis retningslinjer skulle overholdes, hvis *Spejlet* (og i øvrigt alle andre film i datidens Sovjetunionen) i sidste ende skulle få en godkendelse til at blive færdiggjort og distribueret. Tarkovskij havde ignoreret flere af nævnets ændringsforslag, bl.a. at fjerne den indledende scene med lægen og den stammende unge mand, den svævende kvinde og alle andre filmens "mystiske" sekvenser (Synessios 37-39). Alligevel lykkedes det Tarkovskij at få godkendt filmen, omend kun under "den anden kategori"[3], der betød, at filmen kun skulle distribueres i enkelte perifere biografer, og altså ikke i de største biografer landet over.

I de følgende afsnit vil jeg redegøre for tidsbegrebet hos filosofferne Henri Bergson og Gilles Deleuze, der i høj grad er beslægtet og har påvirket (Bergson) eller er blevet inspireret af Tarkovskijs tidsformningsbegreb (Deleuze).

---

[2] *Det statslige nævn for kinematografi* (russ.: Государственный комитет по кинематографии СССР).

[3] Den russiske filmkritiker Vladimir Fomin betegnede *Spejlet* i en artikel som "et mesterværk af den anden kategori" (8), der bl.a. hentydede til den hårde modstand fra flere af nævnets medlemmer overfor Tarkovskij og filmens endelige form, som er grunden til, at filmen kom under den pågældende kategori.

2.2 BERGSON – VAREN

Som allerede nævnt, er der én rød tråd, der går igennem alle Tarkovskijs spillefilm – og det er tiden, som han definerede som det basale element i sine film (Bird 15). Han beskæftigede sig i *Spejlet* især med samspillet mellem tiden og erindringer. Netop disse to begreber, og altså relationen mellem fortiden og nutiden, har en central placering hos den franske filosof Henri Bergson (1859-1941). Hans teori om *varen* (på fransk *la durée*) kan forstås således, at tiden er spredt ud på en flad overflade, men det er ikke en lineær konstruktion bestående af den temporale kausalitet, hvor nutiden kommer efter fortiden, men hvor ”past and present exist symbiotically on the same plane, in a perennial process of ’becoming’” (Horner). Med andre ord anså Bergson tiden for at være en kontinuerlig og heterogen proces, hvor to øjeblikke aldrig kan være ens, og hvor selve tiden er i en konstant forandring. Tiden er altså ikke lineær, men en kausal sammensætning, hvor fortiden og nutiden eksisterer på den samme platform. Dette står som en klar kontrast til fx Immanuel Kants opfattelse af tiden, hvor ”det er ikke tiden selv, der forandrer sig, men noget, der er i tiden” (citeret i Hartnack og Sløk 8). Man kan sige, at Kant ser tiden som en passiv beholder, hvori forandringen foregår, og altså er sammenlignelig med rummet, der indeholder eller omslutter forandringer mellem to eller flere tilstande.

For at en forandring kan finde sted mente Bergson, at det er nødvendigt, at den opfattes eller konstateres. Denne konstatering kaldte han for *hukommelse*[4]. Men, hvis der er noget at huske, er det nødvendigt, at der er en kontinuitet og sammenhæng mellem de forskellige tilstande (Hartnack og Sløk 10), der til sammen udgør en eller flere forandringer. Netop denne kontinuitet kaldte Bergson for *la durée* (varen). Med andre ord mente han, at fortiden i sammenspillet med nutiden frembragte noget nyt, både i nutiden og i fremtiden. Dette kan især observeres i nogle af indstillingerne hen mod slutningen af *Spejlet*, der foregår i noget uklare temporale perspektiver, hvor seeren ikke helt er klar over om natten er ovre eller morgenen er begyndt. Denne overgang fra en tilstand til den anden kan relateres til den

[4] Igennem hele opgaven, især når teksten omhandler Tarkovskijs filmverden, benytter jeg mig af et lignende og beslægtet begreb *erindring,* men de har ikke nødvendigvis altid den samme betydning.

allerede nævnte bergsonske *tilblivelse* (becoming), hvor fortiden direkte og eksplicit påvirker nutiden netop i den visualiserede temporale (og vejrmæssige) forandring. Tarkovskij viser dog aldrig i disse indstillinger, at den ene tilstand helt er afløst af den anden, for at understrege, at tiden er uforanderlig (se figur 1). Denne overgang i *Spejlet* er, så at sige, den evige proces af tilblivelse af en tilstand.

Figur 1. Den "evige" overgang fra natten til morgen. (Spejlet, 1975).

Om fortiden skrev Bergson i *Creative Evolution* i 1911:

> In its entirety, probably, it follows us at every instant; all that we have felt, thought and willed from our earliest infancy is there, leaning over the present which is about to join it, pressing against the portals of consciousness that would fain leave it outside [...] These memories, messengers from the unconscious, remind us what we are dragging behind us unawares. […] we feel vaguely that our past remains present to us (Bergson 5).

Denne konstante påmindelse af fortiden, som Bergson taler om, er allestedsnærværende hos Tarkovskij i *Spejlet*, hvilket kan ses i de mange refleksions- og drømmescener.

Umiddelbart findes der ikke kilder, der påviser en direkte relation mellem Bergson og Tarkovskij, dog er det muligt, at Tarkovskij blev indirekte påvirket af Bergson via forfattere Marcel Proust og Paul Valery, der var under Bergsons indflydelse (Totaro). Men det er ikke desto mindre interessant, at både Bergson og Tarkovskij havde ens forståelse af tiden som koncept og at de begge anså tiden som livet, der er i konstant forandring – og som Totaro rigtigt bemærkede: "They

both opposed fragmentation – Bergson of time and Tarkovsky of film form (editing). Both saw grave limitations when applying symbols and abstract language to an understanding of reality and art." (Totaro). Både Bergson og Tarkovsky accepterede altså ikke, at tiden som koncept burde dissekeres og/eller manipuleres med, da dette ville føre til en tilstand, som Michael Bloom betegnede som *memory-less existence* (Bloom), hvilket er en umulighed ifølge Bergson, der inddelte bevidstheden i tre mentale processer: "pure memory, memory-image, and perception" (Bergson, Matter and Memory 170), der aldrig forekommer uafhængigt af eller uden hinanden.

2.2.1 SIVASJ-SEKVENS

Bergson mente, at menneskets perception i mødet med den eksterne realitet aldrig er i en direkte kontakt, men at den er i høj grad påvirket af *memory-image*, dvs. et billede præget af erindringen, der på en måde definerer objektet, der iagttages af et menneske: "Perception is never a mere contact of the mind with the object present; it is impregnated with memory-images which complete it […]" (Bergson, Matter and Memory 170). Disse bergsonske hukommelser (eller erindringer) findes flere steder i *Spejlet*.

Figur 2. Fortællerens "minde" om soldaternes krydsning af Sivasjsøen (Spejlet, 1975).

Som eksempel kan der tages en dokumentarsekvens fra den sovjetiske fortid, mere præcist krigsoptagelser fra Den Russiske Borgerkrig (1917-1922), hvor man ser sovjetiske soldater krydse Sivasjsøen i Ukraine (0:58:59 – 1:02:41). Disse optagelser er selvfølgelig ikke fortællerens personlige minder, der er oplevet med

hans krop og sind, da fortælleren Aleksej (eller Tarkovskij selv) ikke engang var født på det tidspunkt. Men alligevel indgår de i fortællerens hukommelse, da han sandsynligvis så disse optagelser i sin barndom eller ungdom, der siden har præget og har haft en vis indflydelse på hans liv. Med andre ord kan man sige, at denne sekvens har fundet sted i en fortid, der går forud for fortællerens tid og at den, som en del af en *anden(s)* fortid, kan frembringe erindringsfornemmelser hos seeren:

> […] this footage is a highly detailed memory of a past perception, but it is assembled and edited together by an outside source in accord with his own inner experience of it. The footage itself does not reveal the tragedy which it describes unless it is perceived by an audience already familiar with the disastrous event, in which case such a spectator would be bringing their own memories of the scene to flesh out the sensory-motor stimulus presented (Bloom).

Men selv med viden om baggrunden for denne dokumentariske krigsoptagelse eller mangel på det samme, kan det være svært at forklare end blot, at sekvensens primære funktion er udelukkende af temporale eller historiske karakter. Den passer ikke ind i resten af filmen, hverken tematisk eller filmisk. Det eneste vi har tilbage at læne os op ad er blot oplevelsen af selve *tiden* (Bloom), en anden tid, der ikke er i direkte relation til fortællerens - eller seerens - tidsramme og alligevel er den det i kræft af det bergsonske *memory-image*, der har en direkte og stærk virkning på dennes samlede erindring. Med andre ord fremvises fortællerens erindring af krigen som hans egne, da dokumentarisk sekvens fra Sivasjsøen åbenbart har gjort et stort indtryk på ham i hans barndom, der har præget ham siden. Ved at inkludere dokumentarscener i filmen forenede Tarkovskij fakta med fiktion (Synessios 49), realtiden med den personlige forståelse af tid.

2.3 DELEUZE – TIME-IMAGE

Med Bergsons forståelse af tiden som nonlineær fænomen var en anden fransk filosof, Gilles Deleuze (1925-1995), sådan set enig i. Deleuze skrev i den første halvdel af 1980'erne to værker: *Cinéma 1, L'Image-Mouvement*[5] (1983) og *Ciné-*

[5] Senere oversat til engelsk *Cinema 1: The Movement Image.*

ma 2, L'Image-temps[6] (1985). Den første bog, beskæftiger sig primært med begrebet *movement-image*, der ifølge Deleuze prægede de slags film som David Bordwell og Kristin Thompson kalder for ”den klassiske Hollywood kinematografi” (Bordwell og Thompson 94-96), der blev domineret af et kausalt og lineært filmisk billede, et bevægelsesbillede, der domineres af en traditionel og konventionel narrativ filmstruktur.

Deleuzes anden bog i serien, *Cinema 2: The Time-Image*, er mere relevant til denne tekstrammes emne, da den i højere grad fokuserer på det såkaldte *time-image*, et begreb som Deleuze bruger til at beskrive en film, der i høj grad forsøger at inkorporere fx en skuespillers tanker og erindringer (Horner), og i mindre grad action og kronologisk narrativ, hvilket netop gælder for den komplette Tarkovskijs filmportefølje, herunder *Spejlet*. Denne slags film udforsker, ifølge Deleuze, filmens muligheder og begrænsninger i forsøget på at skildre tiden på filmlærredet gennem det spatial-temporale prisme:

> This is what happens when the image becomes time-image. The world has become memory […]. The screen itself is the cerebral membrane where immediate and direct confrontations take place between the past and the future, the inside and the outside […], independent of any fixed point […]. The image no longer has space and movement as its primary characteristics but topology and time (Deleuze 125).

Deleuze tænker på det samme *image* som Bergson – et billede, der indeholder erindrings- og perceptionselementer. Han er også enig med Bergson med hensyn til, at fortiden sameksisterer med nutiden, der *har været*, men samtidigt påpeger han, at Bergson ikke er så langt fra Kants standpunkt, som han selv troede: ”[…] Kant defined time as the form of interiority, in the sense that we are internal to time (but Bergson conceives this form quite differently from Kant)” (Deleuze 82). I følge Deleuze taler begge filosofer om det samme interiør, men med forskellige begrebspositioner i forhold til tiden. For Bergson er tiden det interiør, som mennesket eksisterer i; for Kant danner selve mennesket interiøret i tiden.

---

[6] Oversat til engelsk *Cinema 2: The Time-Image.*

Deleuze slutter sig også til Bergsons ide om, at det er perception fra nutiden, der i samspil med erindringsbilleder fra fortiden kan trænge ind i hukommelsen:

> Bergson constantly reminded us that it was not by its own efforts that the recollection-image retained the mark of the past, that is, of 'virtuality' which it represents and embodies, and which distinguishes it from other types of images. If the image becomes 'recollection-image' it is only in so far as it has been to look for a 'pure recollection' in the place where it was, pure virtuality contained in the hidden zones of the past as in oneself ... 'Pure recollections, summoned from the depths of Memory develop into recollection-images'; 'Imagining is not recollecting (Deleuze 53-54).

Dette deleuzianske erindringsbillede (*recollection-image*) er tæt forbundet med Bergson: ”Every perception fills a certain depth of duration, prolongs the past into the present, and thereby partakes of memory” (Bergson, Matter and Memory 325).

Den føromtalte filmsekvens med soldaternes krydsning af Sivasjsøen (se figur 2) er Tarkovskijs forestilling om fortællerens erindring, der ikke er oplevet af fortælleren selv (da han jo ikke var født på det tidspunkt), men fortælleren bringer denne fortidserindring ind i nutiden og skaber selv erindringsbilledet, der resulterer i det som Bergson kalder ”pure recollection” (Bergson, Matter and Memory 83, 160, 237) og Deleuze ”virtual image” (Deleuze 56). Denne ikke-personlige fortid bliver hans egen i kraft af fortællerens følelsesmæssige engagement via sin (genkaldte) erindring.

2.3.1 Pusjkin-sekvens

Som et eksempel på denne umiddelbart ”ikke-personlige” fortid, der opleves som autentisk og sin egen, kan man benytte sig af en sekvens, som jeg har valgt at kalde for en Pusjkin-sekvens (0:42:38 – 0:51:04). Vi ser drengen Ignat bladre i en bog med illustrationer af Leonardo da Vinci og nogle gengivelser af hans tegninger, skitser og malerier. Derefter lukker han bogen, står op og kigger tilsyneladende gennem vinduet. I den efterfølgende indstilling vises hans mor Natalia, der tager sine sko på. Hun kalder på sønnen, der forlader rummet og går til moderen i gangen. Natalia tager sin taske, men hun taber dens indhold ned på gulvet. Ignat

hjælper moderen med at samle mønterne op, men da han rører ved gulvet får han et elektrisk stød. Han fortæller moderen, at han føler det som om han har oplevet situationen før (et deja-vu), men samtidigt tilføjer: *"Men jeg har aldrig været her før"*[7]. Moderen irettesætter ham og fortæller ham, at han skal stoppe med at fantasere. Hun løfter sin taske og jakke, fortæller sønnen, at han ikke skal røre ved noget, og hvis en kvinde (ved navnet Maria Nikolajevna) kommer forbi, skal han fortælle hende at vente indtil moderen kommer tilbage. Derefter lukker hun døren og forlader lejligheden.

Figur 3. Pusjkin-sekvensen (Spejlet, 1975).

[7] Filmens engelsk undertekst: *"But I've never been here before"* (0:45:25).

Pludselig ser sønnen to damer i det rum, hvor han bladrede i den gamle kunstbog. Den ene ser ud som en tjenerinde og den anden sidder i en stol og siger til drengen, at han skal træde ind i værelset. Tjenerinden forlader rummet og damen i stolen beder Ignat at tage en bog ned fra bogreolen. Da Ignat tager bogen ned, siger damen til ham, at han skal læse i den fra et bestemt sted. Han læser op det følgende: "The division of churches separated us from Europe. We remained excluded from every great event that had shaken it. However, we had our own, special destiny. Russia, with her immense territory, had swallowed up the Mongol invasion. The Tartars didn't dare crossing our western borders. They retreated to their wilderness and Christian civilization had been saved. To attain that goal we had to lead a special kind of life which, while leaving us Christians, had made us alien to the Christian world. As for our historic insignificance, I cannot agree with you on that. Don't you find anything significant at all in today's situation in Russia that would strike a future historian? […] I swear that for nothing in the world would have made me change my home country or have any other history than the history of forbears, such as it was given us by God. From Pushkin's letter to Chadayev. October 19, 1836."

Imens drengen læste afsnittet i bogen, som er et brev skrevet af den russiske digter Pusjkin, zoomer kameraet langsomt ind på kvinden i stolen, der med et seriøst ansigt og en adelig positur lytter intenst til ham. Dernæst fokuserer kameraet på kvindens tekop, der er placeret på bordet foran hende. Igen ser vi drengen, der læser afsnittet færdig. Der er tilsyneladende nogen ved hoveddøren og kvinden i stolen beder Ignat at åbne døren. Drengen åbner døren, hvor der står en ældre kvinde - hans bedstemor Maria, men de genkender ikke hinanden. Kvinden undskylder og siger, at hun måtte komme til den forkerte adresse (0:50:12). Drengen lukker døren og når han vender tilbage til rummet, er damen i stolen væk. I sekvensens sidste indstilling ser vi tekoppens kondens på bordet, der langsomt forsvinder. Billedet følges af nondiegetisk og dramatisk musik.

Da Ignat oplever deja-vu i første del af sekvensen, ønsker Tarkovskij at vise, at drengen snart vil opleve to tider næsten samtidigt – fortiden og nutiden. Og det er hvad der netop sker, når hans moder forlader lejligheden: pludselig ser han to kvinder i et værelse, som efter deres udsende og udklædning ikke er fra nutiden

(medio 1970'erne). Da drengen læser op for damen, læser han et uddrag af et brev skrevet af Pusjkin. Tarkovskij ønsker her at vise vigtigheden af Ruslands historie og dennes betydning for hele Europas kultur og skæbne. Pusjkins brev er samtidigt både en hyldest- og klagesang, da han både hylder Ruslands modige og historiske kamp mod mongolerne, der bl.a. resulterede i, at Europa kunne fortsat beholde sin kultur og væremåde. Til gengæld har russerne betalt en høj pris ved, at de, selvom de er europæere og kristne, måtte blive mere hårdkogte og rå, og (i Pusjkins optik) halvciviliserede, ligesom deres fjender fra Østen. Det er som om drengen ikke bare læser et gammel brev op, han *eksisterer* i fortiden, men i Pusjkins (og kvindens?) samtid. Det er som om, at de to kvinder dukkede op i Ignats lejlighed med det ene formål: At lære ham om Ruslands historie, Pusjkins brev og at oplyse ham om hans egen fortid (Horner).

For at understrege, at Ignat, i det øjeblik han er i værelset med damen i stolen, ikke findes i nutiden, ser vi Ignat møde sin gamle bedstemor. De kan selvfølgelig ikke genkende hinanden, fordi de mødes ved døren i en *anden* tid end nutiden: Ignat befinder sig i fortiden, hans bedstemor i nutiden. Det deleuzianske *virtual image* bliver til et såkaldt *real image*: Ignat oplever en, for ham, gammel og uopnåelig fortid gennem sin nutid og den føles reel og virkelig. Samtidigt opnås der det bergsonske erindringsbillede (*recollection-image*), da Tarkovskij via sine lange indstillinger og Ignats "rejse" i fortiden forlænger og trækker fortiden ind i nutiden og som sådan bliver til en del af drengens hukommelse. Desuden sikres der også *pure-recollection*, da drengen via sin deja-vu følelse oplever en anden tid, en tid han normalt umuligt kunne vide noget om fra personlig erfaring. Men denne rene erindring (gen)skabes først i nutiden, som foreslået af Deleuze i *Cinema 2. The Time-Image:* "[…] it is in the present that we make a memory, in order to make use of it in the future, when the present will be past" (52).

At Ignat til sidst i sekvensen er vendt tilbage til hans egen nutid - medio 1970'erne - vidner tekoppens kondens på bordet om, der langsomt, men sikkert fordufter. Disse pludselige temporale hop mellem indstillingerne er ikke (nødvendigvis) rationelle og drevet af fornuften (Menard), da de skaber tomme og afbrudte pladser, som Deleuze definerer som "any-space-whatevers" (243). Men alle de temporale afbrydelser spiller en vigtig rolle hos Tarkovskij (ligesom hos Bergson

og Deleuze), da tiden for ham ikke er lineær, men derimod den, hvor ”all aspects of time are spread, each of which can be accessed from another point […], whether this is from a past to a present or vice versa” (Horner). For Tarkovskij er tiden en fleksibel og ikke-fikseret størrelse, man kan opnå en kontakt med på et hvilket som helst (vilkårligt) tidspunkt.

2.3.2 CRYSTAL-IMAGE

Men lad os komme tilbage til time-image-begrebet: Jeg har allerede nævnt, hvordan Deleuze definerede skellet mellem de virtuelle og aktuelle objekter. Når disse objekter, fx kvinden i stolen og hendes varme kop te, er på samme tid både virtuelle og aktuelle, bliver de til det som Deleuze kalder *crystal-image* (69). Crystal-image er karakteriseret ved, at dets tilstand er ustabil og dikotomisk: Det svinger kontinuerligt mellem det virtuelle og det aktuelle.

Figur 4. Den første drøm (Spejlet, 1975).

Afspejlede billeder i *Spejlet* gengiver aldrig helt virkelighedens billeder, og er altid forvrængede versioner af mennesker eller objekter (Skakov 105).

Et af det bedre (men også indlysende) eksempler i *Spejlet* på Deleuzes *crystal-image* er filmens første drømmesekvens (0:16:28 – 0:19:59), hvor Natalia (Aleksejs hustru og Ignats mor) vasker sit hår. Hele situationen i sekvensen er, meget passende, surrealistisk, hvor Tarkovskij benytter sig af den såkaldte *suspenderede bevægelse* (Synessios 48), hvor alting foregår i en lettere og ukonventionel slow-motion; loftet falder ned, vandet siver ned langs væggene, mens der brænder ild i baggrunden. En typisk Tarkovskijopsætning, hvor modsætningerne og kontrasterne mødes og konfronteres. Alting i sekvensen spiller på dikotomien mellem det reelle og det virtuelle: Natalias hoved og hår løftes op af vandet, hendes ansigt afspejles forvrænget i et spejl... I hele sekvensen skiftes der konstant mellem det virtuelle og det aktuelle. Til sidst ser vi Aleksejs mor Maria/hustru Natalia som en ældre kvinde[8], der kigger på sig selv i spejlet og forsøger at røre ved sit reflekteret ansigt. Hun er på samme tid både det fysisk rigtige (aktuelle) og virtuelle (fra fortællerens hukommelse) billede, der til sammen danner det flygtige og inkonsistente *crystal-image*. Seeren kan meget passende spørge sig selv: Hvad er rigtigt (aktuelt) og hvad er virtuelt i denne sekvens? I forhold til Deleuze, der ser spejlet som den fordrejede version af virkeligheden, har Foucault et lignende standpunkt og ser spejlet som uvirkelig, da det er et: ”placeless place […] I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface” (Skakov 104).

I de følgende afsnit vil jeg gøre rede for Tarkovskijs filmforståelse, samt belyse det han kalder for *tidsformning* (sculpting in time) og dens tilhørende begreber, bl.a. rytmen og tidstryk (time-pressure).

---

[8] Rollen spilles af Tarkovskijs rigtige mor, Maria Tarkovskaja.

3. TARKOVSKIJ OG TIDSFORMNING

3.1 MENINGEN BAG SPEJLET

For at trænge ind i Tarkovskijs filmfilosofi og især forståelsen af hans tilgang til filmen som kunstart, dvs. selve tidsformningen, er det nødvendigt at skrive om, hvad filmen *Spejlet* egentlig handler om og hvad dens overordnede budskab og eksistensgrundlag er. Tarkovskij var sjældent tilfreds med anmeldelser af hans film skrevet af filmkritikere i aviser og tidsskrifter, men han påskønnede og omfavnede ofte gængse seeres meninger. Han kunne lide kommentarer à la den skrevet i et brev af en kvinde: ”Thank you for *Mirror*. My childhood was like that […] in that dark cinema, looking at a piece of canvas lit up by your talent, I felt for the first time in my life that I was not alone…” (Tarkovsky, Sculpting in Time 10). Når man læser alle disse kommentarer fra almindelige mennesker, dannes der et tydeligt billede, hvor Tarkovskij virkelig følte sig både ydmyg og smigret, hvilket gav ham håb, at andre kunne forstå og se mening i hans film og give ham nok styrke til at kunne fortsætte arbejdet som filmmager. Derimod havde han ikke meget til overs for mange filmkritikeres tolkning af hans film, der ofte udmøntede sig i symbolske billeder, der anstrengte sig til at løse hans film, som om de var en slags filosofiske puslespil. Tarkovskij påskønnede når hans film rørte dybt ind i andre menneskers hjerter og sjæle, hvor de i det mindste kunne genkende en lille gnist i Tarkovskijs levende billeder, se og genopleve en del af sin fortid, uden auteurens direkte påvirkning: ”My most fervent wish has always been to be able to speak out in my films, to say everything with total sincerity and without imposing my own point of view on others” (Tarkovsky, Sculpting in Time 12). Han ønskede, at andre skulle se på hans film på samme måde som de så på et landskab igennem togets vindue, for han var ikke meget for, at man skulle analysere hans film, da et kunstværk, ifølge Tarkovskij, var meget mere end blot summen af dets dele (Synessios 4).

Ligesom Bergson var Tarkovskij besat af begrebet hukommelse og især sine minder fra barndommen. Denne langvarige besættelse resulterede som bekendt i *Spejlet*, et værk, der havde et hav af arbejdstitler før filmens afslutning. Allerede ti år før optagelserne til *Spejlet* udtrykte Tarkovskij et ønske om at lave en film om sine barndomserindringer, for han anså netop barndommens minder for at være de

smukkeste (Tarkovsky, Sculpting in Time 29). Han mente, at disse smukke minder fra barndommen var præget af poesien, og det var netop films poetiske logik Tarkovskij fortrak frem for den konventionelle og lineære plotstruktur (Tarkovsky, Sculpting in Time 18), idet poesiens fortællemekanik lignede tankens - og dermed livets - lovmæssigheder. Desuden mente Tarkovskij, at poesiens logik burde diktere ”the sequence of events and the editing of a film” (Synessios 11). Dette er en af grundene til, at Tarkovskijs forståelse af filmredigering var en diametral modsætning til den sovjetiske montageteori, der omfavnedes af hans højt respekterede kollegaer og landsmænd, bl.a. Lev Kulesjov, Dziga Vertov, Pudkovkin og Sergej Eisenstein. Især den sidstnævnte har udviklet og udbredt kendskab til den sovjetiske montageteori, der definerer måden billeder er redigeret og sat sammen. Ifølge teorien opnås den rytmiske effekt når en films indstillinger stilles (ofte) i kontrast med hinanden i en integreret struktur: ”Eisenstein considered montage as the basis of art cinema […] The “montage of attraction” puts objects, ideas, and symbols in collision to produce an intellectual and critical response from the viewer” (Menard). Tarkovskij afviste denne teori, da han mente, at filmkunstens grundlag findes i indstillingens interne rytme, der ikke påvirker seeren, hvorimod Eisensteins montage dikterer despotisk og ikke tillader, at filmens usagte elementer[9] gør det muligt for seeren at danne sin egen mening ved hjælp af sin perception, erindring og erfaringer. Tarkovskij skabte ikke denne æstetiske rytme ved hjælp af filmens struktur (montage), men af en særlig tid, der flyder igennem filmens indstillinger. Denne specifikke tid kaldte han for *time-pressure:*

> The distinctive time running through the shots makes the rhythm of the picture, and rhythm is determined not by the length of the edited pieces, but by the pressure of the time that runs through them (Tarkovsky, Sculpting in Time 117).

Time-pressure for Tarkovskij var en særlig spænding skabt imellem to eller flere sekvenser, og han var netop mest interesseret i at finde ud af, hvad der holdte to usammenhængende sekvenser sammen. Materien, der binder dem sammen, var

---

[9] Tarkovskij kalder dem for *unspoken elusiveness* (Sculpting in Time 183).

ifølge Tarkovskij tiden selv (Bird 198) og det er tiden, der dikterer sekvensstrukturen i hans film. I *Spejlet* er netop alt det usagte tæt relateret til den drømmende, poetiske verden, og det er muligvis helt på sin plads, når filmkritikeren David George Menard kalder Tarkovskij for patriarken for den moderne sovjetiske poetiske film (Menard).

Og selvom både Eisenstein og Tarkovskij taler om filmens rytme, er det ikke det samme begreb de har i tankerne. Eisenstein baserer og skaber sin rytme under redigeringen af indstillingerne, mens for Tarkovskij findes rytmen i selve indstillingen som en slags bevægelse i billedet. Tarkovskijs tidsformning indebærer ikke Eisensteins prædefinerede kontrastsøgende komposition af indstillinger, men derimod en sammensætning af indstillinger og scener, hvis filmiske flow er naturlig og spontan. Menard kalder Tarkovskijs redigering for en selvorganiserende struktur, hvilket er en meget rammende betegnelse, da Tarkovskij er interesseret i at skabe et billede, der udtrykker den ”virkelige” verden. Apropos den virkelige verden, deler Tarkovskij ønsket om at ”fange” virkeligheden på lærredet med den franske filmteoretiker André Bazin. Men hvor Bazin blot talte om gengivelsen af virkeligheden på filmlærredet som nærmest en kopi af virkeligheden (Bazin 77) og dens afhængighed af kameraets tekniske muligheder (og begrænsninger), søgte Tarkovskij at gengive virkeligheden på filmlærredet, men også give muligheden for at seeren, via sine sanser og perceptionen, kan inddrage alt den virkelighed, der ligger udenfor filmlærredets rammer (Tarkovsky, Sculpting in Time 118; Bird 209). Men de var overordnet set enige i gengivelsen af virkeligheden på film, især hvis man tager i betragtning, at de begge var modstandere af den sovjetiske montageteknik, når det drejede sig om reproduktionen af virkelighed på filmlærred.

3.2 TIDSFORMNINGEN - DEN AFSLUTTENDE SEKVENS

Tarkovskij havde et ambivalent forhold til Bazin i spørgsmålet om det Bazin kaldte for varighedskinematografi (*cinema of duration*). Begge var dybt optagede af, hvordan gengivelsen af tiden på filmlærredet kunne opnås ved brug af lange indstillinger. De var af den grund begge interesserede i at fange tiden og gengive den på filmlærredet, men hvor Bazin anså tiden (på filmen) som mere eller mindre en lineær størrelse, var tiden for Tarkovskij (og Bergson og Deleuze, for den sags skyld) en langt mere kompleks struktur, hvor tiden (eller i flertalsformen *tider*)

kunne foregå synkront, parallelt og samtidigt. Et godt eksempel på dette er den afsluttende sekvens[10] i *Spejlet*: Kameraet panorerer langsomt hen over skoven og hvedemarken og standser i kort øjeblik ved den førnævnte sommerbolig (datja) nær landsbyen Ignatjevo. Under hele sekvensen høres der den nondiegetiske musik i formen af Bachs *Johannespassionen*. Derefter fokuserer kameraet på Aleksejs forældre, der ligger i græsset. Faderen spørger Maria[11] om, hvilket køn hun foretrækker deres endnu ufødte barn skal have. Maria tænker fordybet og smiler, siger ikke noget og pludselig vender sig om og kigger i deres sommerboligs retning. Musikken tiltager og bliver mere dramatisk.

I den næste indstilling ser vi Maria som en gammel kvinde, der følges af to mindre børn. De standser op og kigger i skovens retning. Derefter panorerer kameraet i den følgende indstilling hen over en sten, nogle træer og skovblade. I et øjeblik standser den og registrerer nogle insekter på et væltet træ. Panoreringen fortsætter og vi ser en gammel flaske i græsset, flere rådne træer, samt et hul i jorden, der minder om et forhenværende lokum, der er fyldt med nogle brækkede glasgenstande og forfaldne træstykker. I den efterfølgende indstilling ses den gamle kvinde med de to børn gå forbi en ruin i skoven. Igen ser vi en ung Maria, der ser i sommerboligens retning. Nu er det klart for seeren, at Maria så via en såkaldt *flashforward* ind i fremtiden og så sig selv som den gamle kvinde med de to børn gå på stedet, hvor deres *datja* engang lå, den selvsamme sommerbolig, hvor Maria og hendes mand talte om deres ufødte barn.

Den gamle kvinde kaster et kort blik bag sin ryg − kameraet fanger den unge Maria længere ude i marken. Hun står stille, ryger en cigaret og kigger i retningen af den gamle kvinde og børnene. Kameraet forlader den yngre Maria og panorerer hen over marken og følger den gamle kvinde og børnene, mens de går igennem hvedemarken. Kameraet trækker sig langsomt ind i den mørke skov.

---

[10] 1:40:52–1:46:07

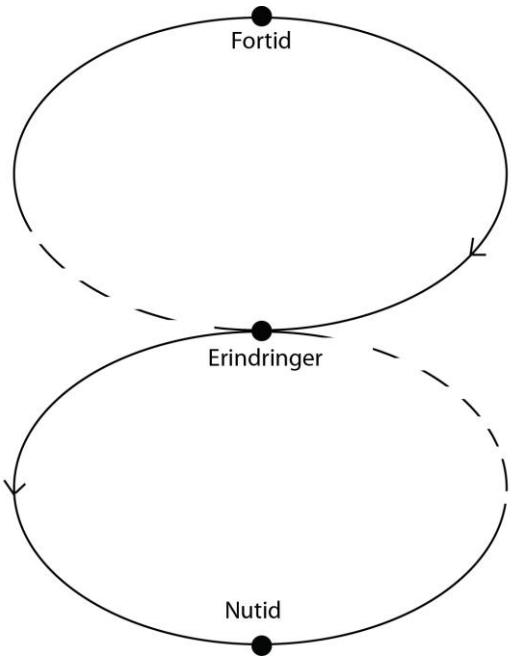
[11] Her spillet af Margarita Terekhova.

Figur 5. Den afsluttende sekvens (Spejlet, 1975).

Denne afsluttende sekvens er et repræsentativt eksempel på, hvordan Tarkovskij *former tiden* på filmlærredet. For ham er rytmen i filmen den dominerende faktor, der er i stand til at beskrive tidens gang (Tarkovsky, Sculpting in Time 113). Filmisk rytme er essentiel for Tarkovskij, idet han ser rytmen (og ikke redigeringen) for at være det dannende element i filmen og denne rytme skaber han ved at forvrænge tidens strømning:

> Assembly, editing, disturbs the passage of time, interrupts it and simultaneously gives it something new. The distortion of time can be a means of giving it rhythmical expression. Sculpting in time! (Tarkovsky, Sculpting in Time 121).

Tarkovskijs forvrængning af tiden eller tidsformningen sker ved at samle alle tidens lag og vise dem næsten parallelt og samtidigt: Fortiden, erindringer og nutiden mødes i et konstant flow, der former tidens skal. Han påpeger, at tiden og erindringen smelter sammen og bliver til ét (57). Rytmen er via *time-pressure* det element der forbinder filmens alle tider i en umiddelbart sammenhængende helhed. Men det er aldrig en åbenlys helhed, men et fordrejet og forvansket billede, der ligesom hos Bergson er formet af flere af tidens lag.



Figur 6. Tidens flow i Spejlet (min illustration).

3.3 Drømmebilleder og intertekstualitet

I *Spejlet* findes der tre sekvenser, der repræsenterer drømmetilstand. Disse sekvenser står for det som Tarkovskij betegnede som ”oneiric air” (Petric 28), altså drømmerelaterede indtryk, der har til formål at modstå seernes behov for at analysere og bruge logiske slutninger. Ligesom i drømme indeholder Tarkovskij film flere karakteristiske egenskaber: Besynderlige situationer, stærke fysiske bevægelser, flimrende lys, farveskift og spatial-temporale afbrydelser. Disse poetiske effekter er stærkt knyttede til de drømmeagtige og surrealistiske elementer, som benyttes i *Spejlet*, fx i den første drømmesekvens, hvor loftet falder ned, vandet siver ned langs vægge, mens der samtidigt er ild i rummet (se figur 4). Ligesom rigtige drømme ikke psykoanalyseres mens de opleves, er Tarkovskijs sekvenser frataget for en logisk tolkning bl.a. ved brug af de såkaldte poetiske og kinæstetiske virkemidler såsom den suspenderede bevægelse/slow-motion og kameraets tværgående kurs (Petric 29). De fleste af filmens drømmesekvenser er filmet i en monokrom farve, dog ikke alle erindringsscener, og intet i *Spejlet* er særligt lyst, selv ilden er nedtonet (Synessios 51). Det er som om ildens unaturlige nedtoning skal symbolisere erindringernes langsomme korrosion.

Tarkovskij foretrak poesiens logik på filmen frem for den konventionelle fortællestruktur, fordi han mente, at den poetiske tilgang er nærmere tankens og dermed livets struktur og udvikling. Han var overbevist om, at den poetiske tilgang (som den i *Spejlets* drømmesekvenser) dikterede redigering af filmen og stimulerede seeren uden at påvirke dennes meningsdannelse (Synessios 11). Det poetiske udtryk kunne ifølge Tarkovskij udtrykke ”the totality of the universe” (Tarkovsky, Sculpting in Time 106).

Hver gang en bevægelse i filmen er suspenderet (nedbremset) følger der en kraftig følelsesbetonet effekt, hvilket som regel sker netop i drømme- og erindringssekvenser. Vlada Petric betegner den suspenderede bevægelse i *Spejlet* som ”emotional core of Tarkovsky’s dream imagery” (30). Med andre skaber Tarkovskij en speciel emotionel situation, hvor objekter i billedet frembringer en surrealistisk komposition, der afspejler rollens følelsesmæssige position i det pågældende øjeblik, fx scenen, hvor Natalia svæver i luften (1:33:40). Tarkovskijs *mise-en-scène* som denne trodser fysiske love (Petric 31), ligesom i drømme, netop for at drage seeren ind i scenens emotionelle felt og for at fremhæve protagonistens tanker og følelser.

Selvom Tarkovskij var en indædt modstander af symbolske tolkning af hans film, er det svært ikke at lægge mærke til flere indstillinger i *Spejlet*, der kunne have en anden betydning end blot den statiske. I det mindste er der repræsenteret flere intertekstuelle elementer i filmen, der henviser i større eller mindre grad til andre værker, mennesker eller ideer.

Figur 7. Ginevra de’ Benci og Natalia, *Spejlet (1975)*

Tarkovskij var en stor tilbeder af kunsten, og der er ofte åbenlyse henvisninger til kunstnere han beundrede, bl.a. Leonardo da Vinci og komponisten Johann Sebastian Bach, ikke mindst i *Spejlet*.

I sekvensen, hvor Ignat bladrer i en kunstbog ses da Vincis portræt og andre skitser og malerier (0:42:39, se figur 3). Senere i scenen, hvor faderen vender tilbage fra krigen (1:07:28) viser kameraet igen bogen med da Vincis selvportræt og hans portræt af *Ginevra de' Benci* (1474-5) og lige efter et nærbillede af Natalia. Tarkovskij fortæller os, at der er noget både frastødende og umådeligt smukt vedrørende kvinden på maleriet (Sculpting in Time 108). At et nærbillede af Natalia følger lige efter er Tarkovskijs forsøg på at fremstille Aleksejs hustru på samme måde: Kvindernes samme græske arkaiske ansigtsudtryk, blik og positur. Tarkovskijs mål er, at visualisere den same ambivalens i Nataliens blik som i da Vincis maleri og bringe kunsten(s skønhed) fra fortiden og smelte den sammen med nutiden: "[…] the possibility of interaction with infinity, for the great function of the artistic image is to be kind of detector of infinity…" (Tarkovsky, Sculpting in Time 109). Kunsten og skønheden er for Tarkovskij lige med uendeligheden.

Et andet eklatant eksempel på intertekstualitet i *Spejlet* er scenen med drengen i sneen (1:02:50, se figur 8). Der er en klar visuel og æstetisk henvisning til Pieter Bruegel den ældres maleri *Jægere i sneen* (1568): En lignende komposition af billedet, valg af ens kølige farver og den samme underspillede stemning. I scenens slutning ses drengen, der både fløjter og græder. Igen er seeren vidne til Tarkovskijs dobbelthed; drengen er budbringeren af krigens minder (Skakov 126), og samtidig et forvarsel om nutidige og fremtidige krigsrædsler.

Fig. 8. Pieter Bruegel den ældre: "Jægere i sneen" (1568); A. Tarkovskij: "Spejlet"[12] *(1975).*

Menard peger på Tarkovskijs redigeringsteknik, som ofte holder historiske tidsmæssigheder adskilt, men af og til presser han flere tider ind i det samme die-

[12] Indstillingen varer fra 01:02:41–01:03:17

getiske rum, endda i samme indstilling: ”In Mirror, the act of remembering alternates between two worlds, one actual and the other virtual, and sometimes, memory exist simultaneously in both worlds” (Menard). Samtidigt nævner filmkritikeren, at et menneske i Sovjetunionen måtte leve i to verdener: Den politiske og private, og derfor var der en klar adskillelse mellem borgeren (den politiske sfære) og personen (den private sfære). Tarkovskij forsøgte at mindske kløften mellem disse to sfærer ved at fokusere og bringe karakterernes emotionelle positioner og holdninger frem i lyset.

4. PERSPEKTIVERING

Tarkovskij havde i høj grad den samme forståelse af tiden som Henri Bergson, da de begge anså tiden for at være flygtig og nonlineær, hvor fortiden og nutiden eksisterer på det samme niveau. Tarkovskij tog Bergsons idé om hukommelsen og inkorporerede den i *Spejlet*, hvor erindringen spiller en væsentlig rolle som en slags brobygger mellem hændelser i fortiden og nutiden. En anden klar bergsonsk visuel (og filmteknisk) påvirkning er varen (*la durée*), altså en temporal kontinuitet, hvor kausaliteten spiller mindre rolle. Dette kan iagttages i flere af *Spejlets* scener, bl.a. panorering over skoven og himlen i baggrunden, hvor seeren ikke kan være helt sikker på, om daggry bliver til morgen eller omvendt. For Tarkovskij og Bergson er tiden den afgørende faktor, der er en evig og uforanderlig proces. Begge afviste fragmentering af tiden (Totaro): Bergson af tiden som koncept, Tarkovskij af tiden som en strukturel del af filmens form (redigeringen).

Ligesom Bazin påskønnede Tarkovskij bergsonske vægt på varighed (*varen*), var de begge kritiske imod montagen og hyldede lange filmindstillinger. Men mens Bazin forstod filmlærred som en slags fortsættelse af virkeligheden (Bird 202), anså Tarkovskij ikke tiden som et flow, men som et nonlineært fænomen. Tarkovskij var ikke naiv og troede ikke på at være i stand til at fange selve naturen på film, men han brugte de komplekse filmiske teknikker til at afdække lignende kompleksiteter i naturen (Bird 203).

Det er svært at diskutere Bergsons og Tarkovskijs tidsbegreb uden at inddrage Deleuze og hans *time-image*, der er et begreb der, udover tiden, inkluderer protagonisternes tanker og erindringer. Han mente, at billedets hovedegenskab bliver

til, at tiden smelter med topologi, en sammensmeltning af rum og tid, når billedet (image) bliver til et tidsbillede (time-image). Bevægelse og billede (som separate enheder) bliver til sekundære egenskaber. Med sin erindringsbillede (*recollection-image*) er Deleuze også på bølgelængde med Bergsons forståelse af erindringens rolle, der er, ifølge Bergson, med til at forlænge en tids varighed, forbinde fortiden med nutiden. Denne forbindelse kaldte Bergson for *pure recollection*; Deleuzes betegnelse var *virtual image*. Dette koncept er ofte blevet brugt af Tarkovskij i *Spejlet*, bl.a. i Sivasj-dokumentaroptagelser (se figur 2), hvor fortælleren Aleksejs ikke-personlige fortid bliver til hans egen ved hjælp af det stærke følelsesmæssige engagement, der bliver genkaldt via hans erindring. Et endnu klarere eksempel på *pure recollection/virtual image* har Tarkovskij legemliggjort i Puskjinsekvensen, hvor drengen Ignat 'bevæger' sig i to forskellige tidslommer: I fortiden med damen i stolen og i nutiden, da han ser tekops kondens på damens bord (se figur 3).

Deleuze mente, at *time-image* bringer montagen ind i billedet. Tarkovskij forsøgte at undgå montagen, da den, ifølge ham selv, dræber livets spontanitet. Han ville hellere bringe tiden ind i billedet. Deleuze holdt en semiotisk position i forhold til sin filmteori (bl.a. om time-image og crystal-image) idet han anså tegn, som en vigtig brik i opfattelsen af førnævnte begreber: Alene hans begreber som fx *crystal*- og *time-image* er i høj grad tegnbærende. Tarkovskij ønskede derimod for alt i verden at undgå symbolikken i sine filmværker. I hans sprogbrug betyder symbolikken noget, der er tvetydigt. Den slags har han ofte kritiseret og forsøgt at undsige, da han anså bl.a. anvendelse af symbolismen for dekadence (Tarkovsky, Time Within Time: The Diaries 1970-1986 369).

Desuden var Deleuze ikke enig i Tarkovskijs påstand, at lange indstillinger har en anden betydning end tiden, der er registreret via fx klassisk montage (Menard). Men tiden som konceptet havde en meget betydningsfuld position hos både Bergson, Tarkovskij og Deleuze: Hos Bergson via hans næsten poetisk-filosofiske tilgang til emnet, hos Tarkovskij gennem hans bestemte perception og temporale æstetik og hos Deleuze via hans kognition.

Tarkovskij har skabt *Spejlet* med ønsket om at 'genskabe' eller restituere sine barndomsminder, som har præget hele hans liv. Filmmediet gav, ifølge instruktøren, seeren muligheden for at søge sin tabte (for)tid, ved at udfylde det personlige

”spiritual vacuum” (Tarkovsky, Sculpting in Time 83). Han var overbevist om, at filmens rytme (i modsætning til redigering) var et altafgørende element i tydeliggørelsen af tiden på filmen. Tilrettelæggelsen af indstillinger, scener og sekvenser er ifølge Tarkovskij dikteret af selve tiden i filmen. Tidens flow bærer en temporal masse eller impuls, der er defineret af det, som Tarkovskij kalder *time-pressure*, som er tilstedeværende bl.a. i de scener, hvor Tarkovskij brugte naturens forbindelse med tidens flow, bl.a. i scener hvor man ”ser” vinden blæse hen over hvedemarker eller træer. Sommerboligen (datjaen) i filmen er et dominerende kronotop i *Spejlet* (Menard), der forbinder temporale og spatiale relationer, der alle sammen stammer fra Tarkovskijs/Aleksejs barndom. Netop Tarkovskijs redigeringsteknik i scenerne med sommerboligen og vinden i naturen er klare eksempler på hans tidsformningsbegreb, idet de begge fremstår som poetisk-kunstneriske, næsten spirituelle, elementer i *Spejlet*, der følger tidens strømning, stærkt understøttet af både Bergsons filosofiske synsvinkel i forhold til tiden som begrebet og Deleuzes position mht. relationen mellem tiden og filmen.

5. KONKLUSION

Denne opgave startede med en teoretisk og begrebsredegørelse ved at inddrage bl.a. Bergson og Deleuzes standpunkter i forhold til tiden. Jeg har introduceret Tarkovskij som instruktør og har givet en kortere beskrivelse af filmen *Spejlet* og baggrunden for denne. Jeg har valgt et par scener fra filmen til at redegøre for Bergsons og Deleuzes positioner i forhold til tidsbegrebet. Sivasj-sekvensen blev brugt til at anskueliggøre Bergsons forståelse af *memory-image*, dvs. et billede, der er påvirket af en persons erindring.

Pusjkin-sekvensen tydeliggør Bergsons, Tarkovskijs og Deleuzes transcendentale opfattelse af tiden, netop den, at drengen Ignat oplever både fortiden og nutiden. Denne erfaring varsles af hans deja-vu oplevelse lidt forinden, der bl.a. sikrer *pure-recollection*, en tydelig erindring af en fortid, drengen umuligt kunne ellers kende til fra første hånd. Sekvensen med Aleksejs første drøm eksemplificerer Deleuzes *crystal-image*, der dannes af de aktuelle (virkelige) og virtuelle elementer. Tarkovskij skabte det såkaldte *time-pressure* i denne scene og i flere andre bl.a. ved hjælp af den suspenderede slow-motion.

Jeg har beskrevet og redegjort for Tarkovskijs tidsformningsbegreb, hvor Tarkovskij i høj grad lader tiden og dens rytme bestemme over filmens struktur. Til sidst har jeg perspektiveret over henholdsvis den bergsonske, deleuzianske og tarkovskijanske position i forhold til tiden og filmmediet. For Tarkovskij var *Spejlet* ikke blot en personlig og autobiografisk film om sin barndoms minder og hændelser, der har præget ham siden, men om selve livet, der afspejles i kunsten, skønheden og tiden selv.

LITTERATURLISTE

Bazin, André. *What Is Cinema? Volume II*. Los Angeles: University of California Press, 1971. Print.

Bergson, Henri. *Creative Evolution*. New York: Camelot Press, 1911. Print.

—. *Matter and Memory*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1929. Print.

Bird, Robert. *Elements of Cinema*. London: Reaktion Books, 2008. Print.

Bloom, Michael. *Existence is Song: The Dream-like Aesthetics of Duration in Mirror*. 31. juli 2009. Web. 1. december 2013. <http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/existence_is_song/>.

Bordwell, David og Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008. Print.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2. The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. Print.

Fomin, Vladimir. "Shedevr vtoroi kategorii." *Literaturnaia gazeta.* 25. marts 1992: 8. Print.

Grodal, Torben. *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. New York: Oxford University Press, 2009. Print.

Hartnack, Justus og Johannes Sløk, *De store tænkere - Bergson*. København: Munksgaard, 1991. Print.

Horner, Kierran. *Andrei Tarkovsky's Mirror viewed through Gilles Deleuze's 'time-image'*. 4. maj 2011. Web. 14. november 2013. <http://filmint.nu/?p=1787>.

Menard, David George. *A Deleuzian Analysis of Tarkovsky's Theory of Time-Pressure, Part 1: Tarkovsky's theory of time-pressure as 'cine-physics'*. 31. august 2003. Web. 8. december 2013. <http://horschamp.qc.ca/new_offscreen/deleuzian_pressure.html>.

Petric, Vlada. »Tarkovsky's Dream Imagery.« *Film Quarterly* 43.2 (1989/1990): 28-34. Print.

Skakov, Nariman. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrintha of Space and Time*. London: I.B. Tauris, 2012. Print.

Synessios, Natasha. *Mirror*. London: I.B. Tauris, 2001. Print.

Tarkovsky, Andrey. *Sculpting in Time*. Austin: University of Texas Press, 2008 (1986). Print.

—. *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*. London: Faber and Faber, 1994. Print.

Totaro, Donato. *Art For All 'Time'*. 4. februar 2000. Web. 1. december 2013. <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/553/466>.