

ЖИЛ ДЕЛЕЗ

ПОКРЕТНЕ СЛИКЕ

Превео с француског
СЛОБОДАН ПРОШИЋ



ИЗДАВАЧКА КЊИЖАРНИЦА ЗОРАНА СТОЈАНОВИЋА
СРЕМСКИ КАРЛОВЦИ • НОВИ САД

Наслов оригинала

Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'IMAGE-MOUVEMENT*

© Les Editions de Minuit, Paris 1983

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

791.44.02

ДЕЛЕЗ, Жил

Покретне слике / Жил Делез ; превео с француског Слободан
Прошић. — Нови Сад ; Српски Карловци : Издавачка књижарница
Зорана Стојановића, 1998 (Нови Сад : Будућност). — 255 стр. ; 22 см.
— (Библиотека Theoria)

Превод дела: *Cinéma I, L'Image mouvement* / Gilles Deleuze. — Речник
појмова: стр. 250—251.

а) Филмска техника

Објављено уз помоћ
ФОНДА ЗА ОТВОРЕНО ДРУШТВО

ПРЕДГОВОР

У овој студији није реч о историји филма. Она, наиме, представља једну таксиномију, покушај класификације слика и знакова. Међутим, овај први том треба да се задовољи одређивањем елемената, и то елемената само једног дела класификације.

Често се позивамо на америчког логичара Перса (Peirce, 1839—1914), зато што је он установио општу класификацију слика и знакова, вероватно најпотпунију и најбогатију. То је класификација попут Линеове (Linne) у природној историји, или још боље, попут Менделеевеве таблице у хемији. Филм намеће нова виђења овог проблема.

Ништа мање неопходно је и једно додатно суочавање. Бергсон је написао *Мајерију и меморију* 1896. године: била је то дијагноза кризе у психологији. Кретање као физичка стварност у спољашњем свету није се више могло супротстављати слици као психичкој реалности унутар свести. Бергсоновско откриће покретне слике и, још темељније, временске слике, до данас је очувало такво богатство да је мало вероватно да су из њега изведене све консеквенце. Упркос и сувише сажетој критици коју ће Бергсон касније упутити филму, ништа не може омести повезивање покретне слике, такве како је он схвата, са кинематографском сликом.

У овом првом делу бавићемо се покретном сликом у свим њеним разноликостима. Временска слика биће предмет другог дела студије. Изгледало нам је да је велике ауторе кинематографије могуће суочити не само са сликарима, архитектима, музичарима, већ исто тако и са мислиоцима. Они, уместо појмовима, мисле уз помоћ покретних и временских слика. Огроман обим безвредног у кинематографској продукцији не представља битну примедбу: он није ништа већи него другде, иако су његове економске и индустријске последице неупоредиве. Велики филмски аутори су, дакле, само рањивији и стога их је много лакше спречити да остварују своје дело. Историја кинематографије је један дуги хвалоспев мучеништву. Филм је и поред тога део

историје уметности и филозофије, у самосвојним и незамењивим формама које су ови аутори умели да измисле и, упркос свему, наметну.

Не представљамо ниједну репродукцију која би илустровала наш текст, јер је, напротив, наш текст покушај илустрације чувених филмова за које сваког од нас више или мање вежу сећање, емоције или перцепција.

Прва глава

ТЕЗЕ О КРЕТАЊУ

ПРВИ БЕРГСОНОВ КОМЕНТАР

1

Бергсон не излаже само једну тезу о кретању, већ три. Прва је и најпознатија и она би, бојим се, могла да нам прикрије оне друге две. Она, међутим, представља само увод у оне друге. Према овој првој тези, кретање се не изједначава са пређеним простором. Пређени простор је нестао, кретање је присутно и оно се састоји у чину преласка. Пређењи простор је дељив, и то бесконачно дељив, док је кретање недељиво, или се не дели а да сваком деобом не промени своју природу. То већ претпоставља једну комплекснију идеју: пређени простори припадају једном истом хомогеном простору, док су кретања хетерогена и међусобно несводљива.

Међутим, пре свог развијања, прва теза добија други израз: кретање се не може реконструисати уз помоћ положаја у простору или временских тренутака, другим речима, уз помоћ непокретних »пресека«... Ова реконструкција се може извести искључиво повезивањем положаја или тренутака са апстрактном идејом сукцесије, једног механичког, хомогеног и универзалног времена прекопираног из простора и истоветног за сва кретања. Ни један ни други начин не успевају да захвате кретање. С једне стране, узалудно ћете приближавати до бесконачности два тренутка или два положаја, кретање ће се догађати увек у интервалу између овога двога, дакле иза ваших леђа. С друге стране, узалудно ћете делити време и наставити са дељењем, кретање ће се увек дешавати у једном конкретном

трајању, а свако кретање ће имати дакле своје сопствено квалитативно трајање. Од тада се супротстављају две несводљиве формуле: »стварно кретање → конкретно трајање« и »непокретни пресеци + апстрактно време«.

Године 1907, Бергсон је у *Стиваралачкој еволуцији* крстио лошу формулу: то је кинематографска илузија. Филм заиста поступа са две комплементарне датости: једновременим пресецима које зовемо сликама и безличним, једнообразним, апстрактним, невидљивим или неопажљивим кретањем или временом које је »у« апарату и »са« којим се нижу слике¹. Филм нам пружа, дакле, једно лажно кретање и он је типични пример лажног кретања. Али чудно је да Бергсон најстаријој илузији даје тако модерно и ново име (»кинематографска«). У ствари, каже Бергсон, када филм васпостави кретање непомичним пресецима, тада не чини ништа друго него оно што је чинила најстарија мисао (Зенонови парадокси) или оно што чини природно опажање. У том погледу, Бергсон се разликује од феноменологије, према којој филм у ствари раскида са условима природне перцепције. »Бацамо готово тренутне погледе на стварност која протиче, а како су они карактеристични за ту стварност, довољно нам је да их нанижемо дуж једног апстрактног, једнообразног и невидљивог настајања које се налази на дну сазнајног уређаја... *Опашање, мисаона активност и говор обично тако постоје*». Било да је реч о поимању настајања, или његовом изражавању или опажању, ми ништа друго не радимо осим што покрећемо једну врсту унутрашњег кинематографа.« Значи ли то да, према Бергсону, биоскоп треба схватити само као пројекцију и репродукцију једне константне и универзалне илузије? Као да смо се увек бавили биоскопом, а да тога нисмо ни били свесни? То, међутим, отвара многа питања.

Није ли, пре свега, репродукција илузије такође на неки начин и њена корекција? Може ли се из вештачког карактера средстава извести закључак о вештачкој природи резултата? Филм се служи фотограмима, то јест непомичним пресецима од двадесет четири слике у секунди (или првобитно — осамнаест). Али оно што нам он пружа, то није — као што се често запажа — фотограм, већ једна средишња слика којој се покрет не додаје и не сабира; покрет, напротив, припада средишњој слици као непосредној чињеници. Исти је случај, рекло би се, и са природним опажањем. Овде је, међутим, илузија исправ-

¹ *L'évolution créatrice*, p. 753 (305). Бергсонове текстове цитирамо према издању поводом стогодишњице његовог рођења, а у заградама означавамо страну текућег издања сваке књиге (P. U. F.).

љена пре опажања, и то условима који у субјекту опажање чине могућим. На филму она је, међутим, исправљена истовремено са појавом слике, за посматрача који није условљен (у том погледу, као што ћемо видети, феноменологија је у праву што претпоставља суштинску разлику између природног и кинематографског опажања). Једном речју, филм нам не пружа слику којој би било придодато кретање, већ нам непосредно пружа покретну слику. Он нам стварно даје један пресек, али покретни пресек, а не непокретни пресек + апстрактно кретање. С друге стране, веома је чудно да је Бергсон савршено открио постојање покретних исечака. Било је то пре *Сиваралачке еволуције* и пре званичног рођења кинематографије, још 1896. године, у делу *Мајерија и меморија*. Имамо ли разлога да верујемо да је десет година касније Бергсон то заборавио?

Да није, међутим, подлегао једној другој илузији која погађа све ствари у њиховом зачетку? Познато је, наиме, да су ствари и особе увек принуђене и готово предодређене да се скривају у свом зачетку. Другачије не би ни могло да буде, самим тим што се јављају у једној целини која их још није садржавала и морају да истакну заједничка својства која их спајају са средином, како не би били одбачени. Суштина једне ствари никада се не јавља на почетку, већ у средини, у току њеног развоја, када њене снаге очврсну. Тога је Бергсон био свестан више него било ко други пошто је преобразио филозофију постављајући питање »новине« уместо питања вечности (како је производња и појава нечег новог уопште могућа?). Он је говорио, на пример, да новост живота није могла да се јави на почетку, јер је на почетку живот био принуђен да имитира материју... Није ли исти случај са кинематографијом? Зар кинематографија у свом зачетку није принуђена да подражава природно опажање? И уопште узев, какав је тада био положај кинематографије? С једне стране, снимак је био фиксан, кадар је дакле био просторно одређен и строго непомичан; с друге стране, уређај за снимање је био неразлучив од уређаја за пројекцију и обдарен једнообразним апстрактним временом. Еволуција кинематографије и освајање њене сопствене суштине или новости оствариће се путем монтаже, покретне камере и ослобођења снимања које ће бити раздвојено од пројекције. Тада ће кадар престати да буде просторна категорија да би постао временит, а пресек више неће бити непокретан, већ покретан исечак. Кинематографија ће тада изнова пронаћи управо ону покретну слику из првог поглавља *Мајерије и меморије*.

Треба закључити да је прва Бергсонова теза о кретању комплекснија него што је изгледало на почетку. С једне стра-

не, суочавамо се са критиком свих покушаја да се поновно изгради кретање са прећеним простором, односно уз додавање непокретних једновремених исечака и апстрактног времена, а с друге стране, са критиком кинематографије, која се проглашава за један од илузорних покушаја, тј. покушај који илузију доводи до врхунца. Ту је такође и теза из *Материје и меморије* садржана у покретним исечцима, временским кадровима и која је на пророчки начин предосећала будућност или суштину кинематографије.

2

Стиваралачка еволуција, међутим, представља другу тезу која, уместо да све сведе на једну исту илузију кретања, разликује најмање две врло различите илузије. Грешка се увек састоји у поновном успостављању кретања уз помоћ тренутака или позиција, мада постоје два начина да се то учини, антички и модерни. За античку мисао, кретање упућује на мисаоне елементе, *Форме* или *Идеје* које су саме вечне и непокретне. Наравно, да би се кретање поновно успоставило, ове форме се захватају у њиховој најнепосреднијој актуализацији у материјалном току. То су, наиме, могућности које прелазе у делатни облик само кроз сопствено отелотворење у материји. Међутим, с друге стране, кретање само изражава једну »дијалектику« *форми, једну идеалну синтезу која му пружа меру и поредак. Овако схваћено, кретање је дакле уређен прелазак једне форме у другу, тј. један поредак њоза или нарочитијих њренућака, као у неком плесу. Форме или идеје »требало би да карактеришу један период чије суштаство оне изражавају, а цео остатак тог периода био би испуњен преласком, лишеним сопствене тежине, од једне форме ка другој... Бележимо коначну границу или кулминирајућу тачку (télos, актè), уздигемо суштински моменат, а тај моменат, забележен у језику како би изразио целину чињенице, довољан је и науци да би га означила*².

Модерна научна револуција састојала се у повезивању кретања са било каквим тренутком, а не више са нарочитим тренуцима. Уз ризик да се кретање поново не успостави, *оно више није састављано од формалних њрансценденћних елемената (њоза), већ од иманентних материјалних елемената (пре-секá).* Уместо да се начини једна појмљива синтеза кретања, вођена је чулна анализа. Тако су се конституисале модерна

² *ЕС*, р. 774 (330).

астрономија, одређивањем односа између орбите и времена потребног за њен обилазак (Кеплер), затим модерна физика, повезивањем пређеног простора са временом пада једног тела (Галилеј), модерна геометрија, издвајањем једначине једне косе у равни, тј. положаја једне тачке на једној покретној правој у било ком тренутку њене путање (Декарт), и коначно инфинитезимални рачун, чим се дошло на идеју да се узму у обзир бесконачно блиски пресеци (Њутн и Лајбниц). Свугде је механичка сукцесија ма којих тренутака замењивала дијалектички поредак поза: »Модерну науку потребно је дефинисати пре свега њеном тежњом да време схвати као независну променљиву«³.

Изгледа да је кинематографија свакако последњи изданак у овом потомству које је Бергсон издвојио. Могли бисмо замислити један низ средстава преношења (воз, аутомобил, авион...) и, паралелно с тим, један низ средстава изражавања (графички, фотографски, филмски): камера би се јавила као скретница или, још боље, као уопштена замена за покрете премештања. Тако се она јавља и у Вендерсовим (Wenders) филмовима. Када размишљамо о преисторији кинематографије, догађа се да западнемо у збркана разматрања, јер не знамо где се зачиње нити како се дефинише технолошка традиција која је карактерише. У том случају често се позивамо на кинеске сенке или најстарије системе пројекције. У суштини, одређујући услови кинематографије су следећи: не само фотографија већ једновремена фотографија (фотографија позе припада другом потомству); један размак тренутних снимака, пренос ове еквидистанце на држач који сачињава »филм« (Едисон и Диксон перфорирају филмску траку); механизам окретања слика (Лимијерове канце). У том смислу кинематографија представља систем који репродукује покрет у функцији било каквој *шренушка*, тј. у функцији једнако одвојених тренутака одабраних тако да пруже утисак континуитета. Сваки други систем који би репродуковао кретање редоследом поза пројектованих тако да прелазе једна у другу, или да се »трансформишу«, стран је филму. То се јасно види при покушају дефиниције цртаног филма: ако он у пуној мери припада филму, то је управо зато што његов цртеж не сачињава довршену позу или фигуру, већ опис једне фигуре која се стално ствара или раствара кретањем линија и тачака узетих у било ком тренутку њихове путање. Цртани филм се заснива на картезијанској, а не еуклидовској геометрији. Он нам не приказује фигуру опи-

³ ЕС, р. 779 (335).

сану у јединственом тренутку, већ континуитет кретања који описује фигуру.

Ипак, филм се наизглед храни непоновљивим тренуцима. Често се говори да је Ејзенштајн извлачио из покрета или еволуција извесне критичне тренутке које је начинио предметом филма *par excellence*. Реч је, наиме, о ономе што је називао »патетичним«: одабирао је оштрине и крике, доводио сцене до њиховог врхунца и сукобљавао их једне са другима. То, међутим, није никаква примедба. Вратимо се предисторији филма и чувеном примеру коња у галопу: овај последњи је могао бити прецизно рашчлањен искључиво Марејевим (Marey) графичким записима и Мајбрицевим (Muylbridge) снимцима кратке експозиције у једнаким размацама који организовану целину кретања преводe у било коју њену тачку. Ако се размаци добро одаберу, нужно се добијају упечатљиви моменти, то јест тренуци када коњ додирује земљу једном ногом, затим са три, две и опет једном. Можемо их назвати нарочитим тренуцима, али не у смислу уопштених поза или ставова којима би се одликовао галоп у античким формама. Ови тренуци немају више ништа заједничко са позама и били би чак теоријски немогући као позе. Ако је реч о нарочитим тренуцима, они су то само у својству изразитих или посебних тачака које припадају кретању, али не у смислу момената остваривања једне трансцендентне форме. Овај појам је у целости изменио значење. Нарочити тренуци, Ејзенштајнови или ма ког другог аутора, још увек су обични тренуци, с тим што обичан тренутак може бити редован *или* посебан, уобичајен *или* изразит. То да Ејзенштајн бира изразите тренутке не умањује чињеницу да до њих долази иманентном анализом кретања, а никако путем трансцендентне синтезе. Изразити или посебни тренутак остаје један обичан тренутак сличан осталима. У томе је чак и разлика између модерне дијалектике, на коју се Ејзенштајн позива, и оне старе. Ова последња представља поредак трансцендентних форми које се актуализују у неком кретању, док је она прва производња и суочавање посебних тачака иманентних кретању. Међутим, ова производња посебности (квалитативни скок) остварује се нагомилавањем свакодневности (квантитативни процес), у тој мери да је посебност преузета од онога што је у суштини безначајно и што само за себе представља неуобичајену или нередовну појаву тог безначајног. Ејзенштајн је сам ово појашњавао речима да »патетично« претпоставља оно »органско« као организован скуп обичних тренутака кроз које скраћења морају да прођу⁴.

⁴ О органском и патетичном, види: Eisenstein, *La non-indifferente Nature*, I, 10—18.

Обични тренутак је онај које је подједнако удаљен од неког другог. Филм дефинишемо, дакле, као систем који ре-продукује кретање, свдећи га на обичне тренутке. Али овде се поново јавља проблем. Наиме, какав је значај једног таквог система? Са научног становишта, готово никакав, имајући у виду да је научна револуција била заснована на анализи. Другим речима, када би било неопходно да се кретање сведе на пуки тренутак ради његове анализе, тешко би се могла разабрати сврха синтезе или реконструкције засноване на том истом принципу, ако се изузме неки неодређени мотив за потврђивањем. То је разлог због кога ни Мареј ни Лимијер нису имали много поверења у проналазак филма. Је ли барем имао неку уметничку вредност? Ни то није било извесно, пошто се уметност позивала на вишу синтезу покрета и остала је везана за облике и позе које је наука била одбацила. Самим тим смо се нашли у срцу двозначне ситуације филма као »индустријске уметности«: он тада није био ни уметност ни наука.

Савременици су, међутим, могли да запазе еволуцију која је узнела уметност, унела промене у наш однос према покрету, па чак и у сликарство. Тим пре су плес, балет и мимика напуштали фигуре и позе како би ослободили још неуспостављене и неслућене вредности које су покрет доводиле у везу са свакодневним тренутком. На тај начин су се плес, балет и мимика слили у радње које представљају одговор на збивања у датој средини, тј. одговор на распрострањеност тачака неког простора или тренутака неког догађаја. Све се то догодило у дослуху са филмом. Са појавом звучног филма, кинематографија ће од музичке комедије начинити један од својих великих жанрова, посебно са »плесном акцијом« Фреда Астера која се одиграва на свакидашњем месту, на улици, између кола и дуж тротоара⁵. Још је Чаплин у немим филмовима издвојио мимику од уметности поза да би од ње начинио мимику радње. Онима који су замерали Чаплину да употребљава филм уместо да му служи, Митри (Jean Mitry) је одговарао да је он мимици пружио један нови модел који се налази у функцији простора и времена — сваког часа успостављен континуитет који је допуштао само да буде растворен у иманентне уочљиве елементе, уместо да буде везан за претходно дате форме које је требало отелотворити⁶.

Бергсон управо снажно доказује да кинематографија у потпуности припада тој новој концепцији покрета. Међутим, након тога, он наизглед оклева између два исходишта од којих

⁵ Arthur Knight, *Revue du cinéma*, n° 10.

⁶ Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, p. 49—51.

једно води првој тези, а друго, напротив, отвара ново питање. Према првом исходишту, ове две концепције, које се у великој мери могу разликовати са научне тачке гледишта, готово су идентичне у погледу свог резултата. И заиста, готово је истоветно саставити покрет уз помоћ *вечних поза* или *нейокрејних пресека*: у оба случаја далеко смо од покрета, пошто полазимо од тоталитета, претпостављајући да је »целина у основи«. Насупрот томе, покрет настаје тек онда када целина није ни примарна, нити докучива. Чим себи претпоставимо целину уоквирену у вечни поредак облика и поза, или лоцирану у целини уобичајених тренутака, време више није ништа до слика вечности или последица те целине; тог тренутка више нема места стварном покрету⁷. Бергсон је, чини се, ипак био надомак једног другог решења. Наиме, ако је тачно да античка концепција одговара античкој филозофији која има за циљ да осмисли вечност, модерна концепција, уз модерну науку, одговара једној *другачијој* филозофији. Када се покрет доводи у везу са свакидашњим тренуцима, он означава способност осмишљавања производње новог, тј. изузетног и особеног, у било ком од његових тренутака — овде је реч о потпуном обрату филозофије. То је управо оно што Бергсон настоји да учини, тј. да модерној науци пружи одговарајућу метафизику која јој недостаје, исто тако као што једној половини недостаје друга⁸. Можемо ли се, међутим, на томе зауставити? Можемо ли негирати чињеницу да уметности такође имају посла са овим обртом, као и да је у том погледу филм суштински чинилац коме припада значајна улога у рабању и обликовању ове нове мисли, односно новог начина мишљења? Бергсон се сада више не задовољава само потврђивањем прве тезе о кретању. Иако застаје уз пут, друга Бергсонова теза омогућава другачији поглед на кинематографију, не више као на усавршени уређај најстарије илузије, већ напротив, као на орган нове реалности који би требало усавршити.

3

Стигли смо, тако, до треће Бергсонове тезе која такође извире из *Стиваралачке еволуције*. Ако бисмо покушали да је грубо изразимо, рекли бисмо да је тренутак не само непокретан пресек кретања, већ је кретање покретни пресек трајања, односно тоталитета или целине. Ово са своје стране имплици-

⁷ *ЕС*, р. 794 (353).

⁸ *ЕС*, р. 786 (343).

ра да кретање изражава нешто дубље, тј. промену у трајању или у целини. Да је трајање исто што и целина, произлази из саме његове дефиниције: оно се мења и не престаје да се мења. На пример, материја се креће, али се не мења. Међутим, кретање *изражава* промену у трајању или у целини. Оно што представља проблем, једним делом је садржано у овом изразу, а другим делом у поменутом изједначавању целина-трајање.

Кретање је пренос у простору. Међутим, сваки пут када смо суочени са померањем делова у простору, јавља се и квалитативна промена целине. Бергсон је дао мноштво примера ове појаве у делу *Материја и меморија*. Животиња се креће, али не без циља, већ због јела, сеобе итд. Рекло би се да кретање претпоставља разлику у потенцијалу коју тежи да испуни. Ако апстрактно разматрам делове или места А и Б, ја не схватам кретање које иде од једног ка другом. Али ја се налазим у А изгладнео, а у Б има хране. Када достигнем Б и када сам јео, изменило се не само моје стање већ и стање целине која је садржавала Б, А и све оно што је било између ово двоје. Када Ахилеј престигне корњачу, мења се стање целине која је садржавала корњачу, Ахилеја и размак између њих. Кретање увек упућује на промену, миграцију, на сезонску промену. То је такође истина и у случају тела: пад једног тела претпоставља оно друго које га привлачи и изражава промену у целини која их заједно обухвата. Ако размишљамо о чистим атомима, њихова кретања, која сведоче о међусобном деловању свих делова материје, нужно изражавају измене, поремећаје, промене енергије у целини. С ону страну преноса, Бергсон открива вибрацију и зрачење. Нисмо у праву када мислимо да оно што се креће представља било какве елементе који су спољашњи у односу на својства. Међутим, и сама својства представљају чисте вибрације које се мењају истовремено са кретањем наводних елемената⁹.

У *Сиваралачкој еволуцији* Бергсон даје тако чувен пример да више нисмо у стању да видимо шта је то у њему задивљујуће. Он каже да стављајући шећер у чашу воде »треба да сачекам да се шећер отопи«¹⁰. Чудновато је, поред свега, то што Бергсон наизглед заборавља да кретање кашике може убрзати његово отапање. Али шта он жели пре свега да каже? То да кретање померања које одваја честице шећера, и ставља их да лебде у води, само изражава једну промену унутар целине, тј. у садржају чаше, један квалитативни прелаз од воде у којој

⁹ О свим овим питањима, види: *Matière et mémoire*, IV погл., стр. 332—340 (220—230).

¹⁰ *ЕС*, р. 502 (9—10).

какав затворени микрокосмос, као што се то претпоставља за целину, већ напротив зато што је отворен према свету, васељени и што је и сам Отвореност. »Свуда где нешто живи, постоји некакав записник где се време уписује«¹⁴.

Ако би требало дефинисати целину, њу бисмо одредили односом. Реч је о томе да однос није својство предмета и да је он увек спољашњи према странама у односу. У том смислу, он је неодвојив од отворености и представља духовну или менталну егзистенцију. Односи не припадају предметима, већ целини, под условом да се она не изједначи са затвореним скупом предмета¹⁵. Кретањем у простору објекти једног скупа измењују односне положаје. Међутим, преко односа се целина преображава и мења својство. О самом трајању или времену можемо рећи да представља целину односа.

Не треба мешати целину са »целинама«, тј. са *скујовима*. Скупови су затворени и све што је затворено, на вештачки је начин затворено. Скупови су увек скупови делова. Целина, међутим, није затворена, она је отворена: она нема делова, изузев у једном веома посебном смислу, пошто се не дели а да не промени природу у свакој етапи деобе. »Реална целина би могла бити недељив континуитет«¹⁶. Целина није затворени скуп, већ напротив, оно захваљујући чему скуп никада није апсолутно затворен и никада потпуно заштићен и што га чини однекуда отвореним, као неким танким концем који га повезује са остатком васељене. Чаша воде је заиста један затворени скуп који садржи своје делове: воду, шећер, можда и кашику, али то није целина. Целина се ствара и не престаје да се ствара у једној другој димензији без делова, као нешто што скуп води од једног ка другом квалитативном стању, попут чистог, непрекидног настајања које пролази кроз ова стања. У том смислу, целина је духовна или ментална. »Чаша воде, шећер и процес растварања шећера у води су несумњиво апстракције, а целина из које су исечени мојим чулима и разумом напредује можда попут једне свести«¹⁷. Чињеница је, међутим, да ово вештачко исецање једног скупа или затвореног система није чиста илузија. Оно је чврсто засновано, и ако је везу сваке

¹⁴ *ЕС*, р. 508 (16). Једина значајна сличност између Бергсона и Хајдеггера састоји се у томе што и један и други специфичност времена заснивају на одређеној концепцији отворености.

¹⁵ Овде укључујемо проблем односа, иако га Бергсон не поставља експлицитно. Познато је да однос између две ствари не може бити сведен на атрибут једне или друге ствари, па чак ни на атрибут целине. С друге стране, остаје могућност да се односи доведу у везу целином ако је она схваћена као »континуум«, а не као скуп који је дат.

¹⁶ *ЕС*, р. 520 (31).

¹⁷ *ЕС*, р. 502—503 (10—11).

ствари са целином немогуће прекинути, она се може издужити, извући до бесконачности и учинити све тањом и тањом. Реч је заправо о томе да организација материје чини могућим затворене системе или детерминисане скупове сачињене од делова; ширење простора их такође чини нужним. Међутим, скупови су управо у простору, а целина и целине су у трајању и представљају само трајање, у том смислу што оно не престаје да се мења. Управо зато оне две формуле које одговарају првој Бергсоновој тези сада добијају много снажнији статус: »непокретни пресеци + апстрактно време« упућује на затворене скупове чији су делови заиста непокретни пресеци, а сукцесивна стања израчуната су по апстрактном времену; док „реално кретање → конкретно трајање” упућује на отвореност једне целине која траје и чија кретања представљају исто толико покретних пресека који пролазе кроз затворене системе.

На крају ове треће тезе налазимо се у ствари на три нивоа: 1) скупови или затворени системи, који се дефинишу развојним објектима или деловима; 2) преносно кретање које се успоставља између ових објеката и модификује њихов односни положај; 3) трајање, у којем целина, духовна стварност не престаје да се мења сходно својим сопственим односима.

Ово кретање поседује, дакле, у извесном смислу, два лица. С једне стране, оно представља оно што се догађа између објеката или делова, а с друге стране, оно што изражава трајање или целину. Захваљујући њему, трајање се дели у предметима, мењајући своју природу, а предмети, продубљујући се, губе своје обриси и обједињују се у трајању. Рећи ћемо, дакле, да кретање враћа предмете из једног затвореног система ка отвореном трајању, а трајање ка објектима система које приморавала да се отворе. Кретање, значи, враћа објекте између којих се оно успоставља као променљивој целини коју изражава и обратно. Кретањем се целина дели на објекте, а објекти се обједињују у целини: управо између овога двога »целина« се мења. Објекте или делове једне целине можемо сматрати *нейокрећним пресецима*; али кретање се успоставља између ових пресека и објекте или делове враћа трајању целине која се мења и изражава, дакле, промену целине у односу на објекте и само представља један *окрећни пресек* трајања. Тек тада смо у могућности да схватимо тако дубоку тезу првог поглавља *Материје и меморије*: 1) не постоје само тренутне слике, тј. непокретни пресеци кретања; 2) постоје покретне слике које представљају покретне пресеке трајања; 3) и коначно, постоје временске слике, тј. слике трајања, слике промена, слике односа, слике волумена, с ону страну самог кретања...

Друга глава

КАДАР И ПЛАН, КАДРИРАЊЕ И ИСЕЦАЊЕ

1

Пођимо од веома једноставних дефиниција, с тим да их касније коригујемо. *Кадрирање дефиницијемо као одређивање једној релативно зашвореној сисџема који укључује све шџио је иприсујино у слици*: декор, глумце, помагала. Кадар чини, дакле, један скуп који има велики број делова, тј. елемената који сами улазе у ове подскупове. Они се могу набројати. Наравно, ови делови су и сами у слици. Ово је навело Јакобсона да каже како су то знаковни објекти, а Пазолини је са своје стране употребљавао термин »кинеме«. Ова терминологија, међутим, наводи на сличности са језиком (кинеме би биле попут фонема, а план је нешто попут ноема) које нису неопходне¹. И заиста, ако би се за кадар могла наћи нека аналогија, њу би пре требало тражити на страни информативног, а не језичког система. Ови елементи су дати час у веома великом броју, час у веома ограниченом броју. Кадар је дакле неодвојив од поменуће две тенденције нагомилавања или проређивања. Наиме, велики екран и дубина поља омогућили су умножавање независних елемената, до те мере да секундарна сцена избије на површину, а да главна буде потиснута у дубину (Вајлер [Wuylcr]), или пак да се оно главно више не може разликовати од секундарног (Алтман). Напротив, проређене слике се дешавају било онда када је сав акценат стављен на један једини предмет (код Хичкока, чаша млека осветљена изнутра у филму »Сумњичења« или светлећи жар цигарете у црном правоугао-

¹ Види: Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot, p. 263—265.

нику прозора у филму »Поглед на двориште«), било да је целина испражњена од извесних подскупова (као у Антониониевим пустим пејзажима, или у огољеним ентеријерима Озуа). Максимум проређености се ипак постиже празним скупом, онда када екран постане сасвим црн или бео. Хичкок нам пружа такав пример у »Кући доктора Едвардса«, када једна друга чаша млека захвати цео екран, остављајући само испражњену белу слику. Али, како у случају прочишћења тако и нагомилавања, кадар нас подучава да слика није само ту да би била виђена. Она је подједнако читљива и видљива. Кадар има ту имплицитну функцију да региструје не само звучне већ и визуелне информације. Ако видимо врло мало ствари у једној слици, то је зато што слабо унемо да читамо и самим тим, такође, слабо вреднујемо како њену проређеност, тако и њено богатство. Сусрешћемо се и са својеврсном педагогијом слике, посебно у Годара, код кога је ова функција потпуно огољена, а кадар се изједначава са тамном површином испуњеном информацијама, која је час замагљена засићеношћу, час сведена на празни скуп, тј. бели или црни екран².

Друго, кадар је увек био геометријски или физички, зависно од тога да ли образује затворен систем у односу на одабране координате или у односу на селектиране варијабле. Каткад је кадар замишљен као просторна композиција у виду паралела или дијагонала, при чему се образује једно степиште где масе и линије слика којима је оно испуњено налазе своју равнотежу, а њихови покрети једну константу. Често је то случај код Дрејера (Dreyer), али Антониони иде до крајности са овом геометријском концепцијом кадра који претходи ономе што се у њему стиче (као у филму »Помрачење«)³. Каткад је кадар схваћен као једна динамичка конструкција у акту која непосредно зависи од сцене, слике, личности и објеката који је испуњавају. У том смислу, илустративан је метод дужице код Грифита (Griffith) којим се најпре издвоји једно лице, а затим се отвори и прикаже околина; Ејзенштајнова истраживања инспирисана јапанским цртежом, где се кадар прилагођава теми; променљиви Гансов (Gance) екран који се отвара и поново затвара »у складу са драматуршким захтевима«, попут »визуелне хармонике« — све је то био, од самог почетка, по-

² Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, p. 86: на црни или бели екран, када он више не служи само за »наглашавање«, већ добија »структуралну вредност«.

³ Claude Ollier, *Souvenirs écran, Cahiers du cinéma*-Gallimard, p. 88. Реч је о ономе што је Пазолини код Антонионија анализирао као »опсесивну кадриање« (*L'expérience hérétique*, p. 148).

кушај динамичке варијације кадра. У сваком случају, кадрирање представља ограничавање⁴. Међутим, према самом концепту, границе могу бити замишљене двоструко — математички и динамички. Оне час претходе егзистенцији тела чију суштину издвајају, а час иду све дотле докле допире моћ егзистирајућег тела. Још од античке филозофије, ово представља један од главних аспеката супротности између платоничара и стоика.

Кадар је такође, у једном другом смислу, геометријски или физички, и то у односу на делове система које истовремено одваја и спаја. У првом случају, кадар је неодвојив од чврстих геометријских дистинкција. У Грифитовом филму »Нетрпељивост« једна веома лепа слика пресеца екран по вертикали која одговара зиду Вавилонског утврђења, док се са стране види краљ како се креће по једној узвишеној хоризонтали, стражарској стази на врху зидина, а са леве стране виде се кола како улазе и излазе на нижој хоризонтали, код градских капија. Ејзенштајн проучава ефекте златног пресека на кинематографској слици; Дрејер истражује хоризонтале и вертикале, симетрије, однос горњег и доњег, алтернације црног и белог; експресионисти развијају дијагонале и контрадијагонале, пирамидалне или троугласте фигуре које скупљају тела, гомиле, места, судар ових маса, цело једно поплочавање кадра где се »наизглед исцртавају црна и бела поља шаховске табле« (Лангови »Нибелунзи« и »Метрополис«)⁵. Чак је и светлост предмет геометријске оптике, када се она уз помоћ помрчине раздељује на две половине или наизменичне пруге, у складу са одређеном тенденцијом експресионизма [Вине (Wiene), Ланг]. Линије раздвајања великих природних елемената свакако играју фундаменталну улогу, као у Фордовом небу, његовом раздвајању неба и земље и приказивању земље на дну екрана. Са своје стране, вода и земља се јављају и у тананој линији која раздваја ваздух и воду, као када вода скрива бегунаца на свом дну или дави своју жртву на површини [у филму Ле Роја (Le Roy) »Ја сам бегунац« и Њуменовом (Newman) »Клану необоривих«]. Опште правило је да природне силе нису кадриране на исти начин као особе или предмети, индивидуе, гомиле народа, као и да подређени елементи нису исто кадрирани као они главни. На тај начин, у кадру има много различитих кадрова. Врата, прозори, шалтери, тавански прозорчићи, прозори аутомобила, огледала, представљају исто толико кадрова у ка-

⁴ Dominique Villain, у једном необјављеном раду који обухвата интервјуе сценариста, анализира ове две концепције кадрирања: *Le cadrage cinématographique*.

⁵ Lotte Eisner, *L'écran démontaque*, Encyclopédie du cinéma, p. 124.

дру. Велики аутори имају посебне афинитете према специфичним другостепеним и тростепеним кадровима. Захваљујући овим уклапањима кадрова, делови целине или затвореног система се раздвајају, али исто тако се удружују и окупљају.

С друге стране, физичка или динамичка концепција кадра уводи замагљене целине које се даље деле искључиво на зоне или површине. Кадар више није предмет геометријских подела, већ физичких степеновања. Делови целине тада важе као интензивни делови, а целина је сама мешавина која протиче кроз све своје делове, свим преливима сенке и светлости, целом скалом светло-тамног [Вегенер (Wegener), Мурнау]. Овде је реч о другој тенденцији експресионистичке оптике, иако се за одређене ауторе може рећи да примењују обе, унутар или изван експресионизма. Реч је о добу дана када се више не могу разликовати зора од сумрака, вода од ваздуха нити земља од воде, у великом вртлогу мочваре или олује⁶. Овде се, управо степеном мешавине, делови међусобно разликују и мешају, у сталном преображају вредности. Целина се не дели на делове а да сваки пут не промени своју природу: ту није реч о дељивом, нити о недељивом, већ о »дивидуалном«. Истина, ово је већ био случај са геометријском концепцијом: тада је уметање кадра управо означавало суштинске промене. Кинематографска слика је увек дивидуална. Крајњи разлог је у томе што екран, исто као и кадар или кадрови, даје заједничку меру ономе што је нема, попут удаљеног плана пејзажа и гро-плана лица, астрономског сазвежђа и капи росе, делова који нису на истом интензитету раздаљине, рељефа и светлости. У свим овим варијантама, кадар обезбеђује апстраховање слике од одређене територије.

Четврто, кадар се односи на одређен угао кадрирања. Заправо, затворена целина је сама оптички систем који упућује на гледиште целине делова. Истина, тачка гледишта може бити или изгледати необична и парадоксална: кинематографија сведочи о невероватним тачкама гледишта — на самој површини тла или одозго надоле, одоздо нагоре, итд. Међутим, оне су, наизглед, подређене једном прагматичном правилу које не важи само за наративни филм: уколико се жели избећи пуки естетичизам, потребно је да се разјасне, треба да се покажу нормалним и уобичајеним, било са тачке гледишта једне још шире целине која садржи прву, било са тачке гледишта једног најпре непримећеног елемента прве целине. Код Жана Митрија наилазимо на опис једне секвенце која је у том погледу

⁶ Види: Bouvier, Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 75—76.

типична [у филму Лубича (Lubitsch) »Човек кога сам убио«]: камера у једној попречној војњи, на средњој висини, показује ред гледалаца са леђа и покушава да се пробије у први ред, затим застаје на једном човеку без ноге и избија ка самој представи — војном дефилеу. Камера дакле кадрира целу ногу, штаку и, испод патрљка — дефиле. То је заиста веома смео угао кадриања. Међутим, један други план приказује другог инвалида иза оног првог, једног богаља који стварно види тако дефиле и остварује или извршава тачку гледишта оног претходног⁷. Рећи ћемо, дакле, да је угао кадриања био оправдан. Међутим, ово прагматично правило не важи увек, или чак и када важи не исцрпљује цео случај. Боницер (Bonitzer) је формулисао веома интересантан појам »декадрирања« како би означио ове ненормалне тачке које се не изједначавају са косом перспективом или парадоксалним углом и упућују на једну другу димензију слике⁸. Примере овога могли бисмо да нађемо у Дрејеровим оштрим кадровима, у лицима исеченим ивицом екрана у филму »Страдање Јованке Орлеанке«. Али још више, као што ћемо видети, у испражњеним просторима у Озуовом маниру, који кадриају једну мртву зону, или у растављеним просторима у Брессоновом (Bresson) стилу, чији се делови не спајају и превазилазе свако наративно, или још општије, прагматично оправдање, потврђујући можда да визуелна слика има једну читљиву функцију, с ону страну своје видљиве функције.

Остаје да се позабавимо спољним хоризонтом. Овде није реч о негацији; није, наиме, довољно да се оно дефинише неподударношћу између два кадра од којих би један био визуелан, а други звучни (на пример, код Брессона, када тон сведочи о ономе што не видимо и »преноси« га визуелно уместо да га прати)⁹. Оно што се налази изван поља упућује на оно што не чујемо нити видимо, а што је савршено присутно. Истина је да је ово присуство проблематично и да оно само упућује на две концепције кадриања. Ако се вратимо Базеновој (Bazin) алтернативи скривеног или кадра, час је кадар тај који изводи нешто попут мобилног скривања, сходно којем се сваки скуп продужава у један још шири хомогени скуп са којим комуницира, час као сликовни кадар изолује неки систем и неутрали-

⁷ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II. Ed. Universitaires, p. 78—79

⁸ Pascal Bonitzer, »Décadrages«, *Cahiers du cinéma*, n° 284, јануар 1978.

⁹ Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, p. 61—62: »Звук никада не треба да потпомаже слици, нити слика звуку. (...) Слика и звук не треба да се потпомажу, већ да свако од њих даје, наизменично, свој допринос.«

ше околину. Овај дуализам изражава се на примеран начин у случају Реноара (Renoir) и Хичкока, пошто за једнога простор и акција увек превазилазе границе кадра који само врши претходно издвајање из одређеног простора, а за другога кадар остварује једно »затварање свих саставних делова« и делује више попут кадра на таписерији него попут сликовног или театралног кадра. Међутим, ако један парцијални скуп формално комуницира са својим спољним пољем искључиво позитивним својствима кадра и поновног кадрирања, тачно је и да затворени систем, чак веома затворен, само привидно укида спољни простор и на свој начин му такође придаје одлучујући значај, и то у још већој мери¹⁰. Свако кадрирање одређује један спољни хоризонт. Не постоје два типа кадра од којих би само један упућивао на спољни хоризонт, већ пре два веома различита аспекта спољног хоризонта од којих сваки упућује на један начин кадрирања.

Делљивост материје значи да делови улазе у разне скупове који не престају да се деле на подскупове или да сами представљају подскуп ширег скупа, до бесконачности. Зато се материја истовремено дефинише тенденцијом за образовањем затворених система и недовршавањем ове тенденције. Сваки затворени систем такође комуницира. Постоји увек једна нит којом се чаша заслађене воде везује за сунчев систем, а било који скуп са још истим скупом. То је и најважнији смисао онога што називамо спољним хоризонтом: пошто је један скуп кадриран, дакле виђен, увек постоји један шири скуп или један други са којим онај први образује један шири који и сам може бити виђен, под условом да подстакне један нови спољни хоризонт, итд. Скуп свих ових скупова образује један хомогени континуитет, један готово бесконачан свет или план материје. Али то сигурно није »целина«, иако се овај план или ови све већи скупови нужно налазе у посредном односу према целини. Познате су нерешиве противречности у које западамо уколико скуп свих скупова третирамо као скуп. Разлог томе није то што би појам целине био лишен смисла, већ што она није скуп и нема делова. Она је пре оно што спречава да се било који скуп,

¹⁰ Систематичнију студију о спољном оквиру начину је Носл Бурх, управо поводом Реноарове »Нане« (*Praxis du cinéma*, р. 30—51). Са те тачке гледишта Жан Нарбони супротставља Хичкока Реноару (*Hitchcock, Cahiers du cinéma*, »Visages d'Hitchcock«, р. 37). Али, као што Нарбони подсеча, кинематографски кадар увек нешто скрива, у смислу у коме је то схватао Базен: зато Хичкоково затворено кадрирање такође има свој hors-champ, иако на сасвим другачији начин од оног код Реноара (не више као »континуирани и хомогени простор у односу на екран«, већ као »дисконтинуирани и хетерогени простор у односу на екран«, који одређује потенцијалности).

без обзира на величину, у себи затвори и што га приморава да се настави у још већем скупу. Целина је, дакле, попут нити која се провлачи кроз скупове и свакоме пружа могућност комуницирања са другим, што се остварује до бесконачности. Зато се може рећи да је целина исто што и отвореност и да је она већма везана за време или дух него за простор. Било какав да је њихов однос, нећемо дакле изједначити продужавање скупа једних у другима са отвореношћу целине која прожима сваког од њих. Један затворени систем није никада апсолутно затворен, већ је с једне стране повезан у простору са другим системима једном више или мање »тананом« нити, а с друге стране је интегрисан или изнова интегрисан у целину која дуж ове нити преноси трајање¹¹. Самим тим, није можда довољно да се, као што то чини Бурх (Burch), разликује конкретан од имагинарног простора спољног хоризонта, пошто имагинарно постаје конкретно онда када и само прелази у поље, односно када више није део спољног хоризонта. Управо у њему самом, или као таквом, спољни хоризонт поседује два аспекта који се по својој природи разликују: један, релативни аспект, путем кога затворени систем упућује у простору на скуп који не видимо, а који сам може бити виђен уколико подстакнемо један нови скуп који није виђен, и тако до бесконачности. Други, апсолутни аспект, којим се затворени систем отвара ка једном трајању које је иманентно целини васељене и које више не представља скуп и не припада поретку видљивог¹². *Декадрирања која се не ојравдавају »йрамайски« ујраво ујују на овај друи асекиј као на свој разлој йостйојања.*

У једном случају, спољни хоризонт означава оно што постоји негде тамо, са стране или околу, а у другом случају, спољни хоризонт сведочи о једном узнемиравајућем присуству, за које чак не можемо да кажемо да постоји, већ пре да »инсистира« или »опстоји«, пошто је реч о некој радикалној даљини, изван хомогеног простора и времена. Ова два аспекта спољног хоризонта се несумњиво константно мешају. Међутим, када разматрамо једну слику кадрирану као затворен систем, мо-

¹¹ Бергсон је развио сва ова питања у *L'évolution créatrice*, I погл. О »затегнутом концу«, види стр. 503 (10).

¹² Боницер је замерао Бурху да нема »потенцијалног поља за поље ван домашаја« и да поље ван домашаја остаје имагинарно, чак и онда када је актуализовано захваљујући ефекту повезивања: нешто и даље остаје изван поља, а према Боницеру то је сама камера, која се може појавити као таква, али уведени у слику нову дуалност (*Le regard et la voix*, 10—18, p. 17). Ове Боницерове примедбе нам се чине сасвим оправданим. Међутим, верујемо и да поље ван домашаја поседује унутрашњу дуалност која не упућује само на орубе рада.

жемо рећи да један аспект надилази други сходно природи »нити«. Наиме, што је дебља нит која видљиви скуп повезује са другим невидљивим скуповима, тиме спољни хоризонт боље остварује своју првобитну функцију која се састоји у додавању простора простору. Међутим, када је нит веома танка, он се не задовољава са јачим затварањем кадра или елиминисањем односа са спољашњим. Он, истина, не обезбеђује потпуну изолацију релативно затвореног система, што би било немогуће, али што је нит тања, то се трајање више спушта у систем, попут паука, и тиме он боље остварује своју другу функцију која се састоји у увођењу ванпросторног и духовног у систем који никада није савршено затворен. На основу тога је Дрејер сачинио једну аскетску методу: што је слика више просторно затворена, сведена чак на две димензије, то је способнија да се отвори према четвртој димензији коју представља време, па и петој димензији коју представља дух, као у случају духовне одлуке Јованке Ореланке или Гертруде¹³. Када Клод Олије (Claude Ollier) одређује геометријски кадар Антонионија, он не каже само да очекивана личност још увек није видљива (прва функција спољног хоризонта), већ исто тако да је тренутно у једној празној зони »белог на белом које је немогуће снимити« и које је готово невидљиво (друга функција). Хичкокови кадрови се на један други начин не задовољавају неутралисањем околине, тиме да затворени систем доведу што је могуће даље и да у слици затворе максимум састојака; истовремено, теже да од слике начине »менталну слику«, отворену (као што ћемо видети) ка игри чисто мисаоних односа који прожимају целину. Зато смо говорили да спољни хоризонт постоји чак и у најзатворенијој слици. Такође, увек постоје истовремено оба аспекта спољног хоризонта, остварљиви однос са многим скуповима и потенцијални однос према целини. Међутим, у једном случају, други и најтајанственији однос биће постигнут посредно, у бесконачности, посредством и уз помоћ екстензије оног првог, у сукцесији слика; у другом случају, он би био достигнут непосредније, у самој слици, ограничењем и неутралисањем оног првог.

Резимирајмо резултате анализе кадра. Кадрирање је уметност избора делова сваке врсте који улазе у један скуп. Овај скуп је релативно и вештачки затворен систем. Затворени систем детерминисан кадром може се разматрати у односу на чињенице које преноси гледаоцима: он је у том случају информатички претрпан или проређен. Схваћен у односу на сво-

¹³ Dreyer, цитирао Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Ed. du Cerf, p. 353.

је делове, он је такође геометријски или пак физички и динамички. То је оптички систем када се посматра у односу на тачку гледишта, тј. угао кадрирања; тада је прагматички оправдан или захтева највише оправдање. Коначно, он одређује један спољни хоризонт, било у форми ширег скупа који га продужава, било у форми целине која га интегрише.

2

Исецање представља одређивање плана, а план је истио што и одређивање кретања које се усјосћава у зашвореном систему, између елемената или делова скупа. Међутим, као што смо видели, кретање се такође односи на целину која се по природи разликује од скупа. Целина је оно што се мења, а то је — отвореност или трајање. Кретање, дакле, изражава промену целине или једну етапу, један вид ове промене, другим речима, једно трајање или повезаност трајања. На тај начин кретање показује два лица, подједнако неодвојива као лице и наличје, предња страна и полебина: оно представља однос између делова и истовремено ујиче на целину. С једне стране, оно модификује односне позиције делова једног скупа који су попут његових пресека, од којих је сваки у себи непомичан, а с друге стране, оно само је непомични пресек једне целине чију промену изражава. Са једног становишта, каже се да је релативно, а са другог — апсолутно. Ако узмемо пример људи који се крећу по фиксном плану, може се рећи да они модификују своје односне позиције у кадрираном скупу, али ова промена би била сасвим арбитрарна када не би истовремено изражавала нешто што је у току промене, другим речима једну квалитативну, чак незнатну измену у целини која се одражава на овај скуп. Узмимо план по коме се креће камера: она може да иде од једног скупа ка другом, може модификовати односну позицију скупова, али све је то нужно само под условом да односна модификација изражава апсолутну промену целине која пролази кроз те скупове. На пример, камера прати мушкарца и жену који се пењу степеницама и стижу пред врата која мушкарац отвара, затим их камера напушта и враћа се само једном плану, иде дуж спољњег зида стана, наставља степеницама којима силази унатрашке и излази на тротоар, уздижући се затим споља све до нејасног прозора стана вишег извана. Ово кретање, које модификује релативни положај непокретних скупова, нужно је само уколико изражава нешто што се тренутно догађа, једну промену у целини која сама пролази кроз те модификације: у том тренутку се дешава уби-

ство жене; она је ушла слободно, али сад више не може да очекује било какву помоћ — убиство је неумитно. Нико неће рећи да овај пример (Хичкокова »Френзија«) представља случај елипсе у нарацији. Али било да је реч о елипси, или да је по среди нарација, то није засада значајно. Оно што је важно у овим примерима, то је да план, било о каквом да је реч, има у ствари два пола: с једне стране, у односу на скупове у простору где уводи односне модификације између елемената или подскупова, и с друге, у односу на целину чију апсолутну промену изражава у трајању. Ова целина се никада не задржава на својој елиптичној или наративној форми, иако би она то могла, будући да план, било о каквом да је реч, има увек два аспекта: он приказује модификације релативних положаја у једном скупу или у скуповима и изражава апсолутне промене у једној целини. План уопште поседује једно лице истурено према целини у којој изражава модификације између делова, а друго лице истурено према целини чију промену такође изражава. Из тога проистиче и природа плана, који се апстрактно може дефинисати као посредник између кадрирања скупа и монтаже целине — час упућен на пол кадрирања, час на пол монтаже. План је кретање посматрано из свог двоструког аспекта: пренос делова једног скупа који се протеже у простору и промена целине која се преображава у трајању.

Ово није само апстрактно одређење плана, пошто он налази своје конкретно одређење у мери у којој непрекидно обезбеђује прелаз са једног аспекта на други, тј. њихово прорачунавање или дистрибуцију, односно непрекидну конверзију. Вратимо се на она три Бергсонова нивоа: скуповима и њиховим деловима, затим целини која се изједначава са отвореношћу или са променом у трајању и, коначно, кретању које се успоставља између делова или скупова, али које такође изражава трајање, тј. промену целине. План је попут кретања које непрекидно обезбеђује конверзију, односно кружење. Он раздељује и ствара пододелке у трајању по угледу на предмете који сачињавају скуп; он такође обједињује предмете и скупове у једном истоветном трајању. Он не престаје са поделом трајања у такође разнородна под-трајања, и са њиховим обједињавањем у трајање иманентно целини универзума. А будући да је свест у основи ових подела и обједињавања, за план можемо рећи да делује попут свести. Ипак, сама кинематографска свест није у нама или у гледаоцу, нити у јунаку, већ у камери која је час људска, час нељудска или надљудска. Узмимо кретање воде, затим птице у даљини или неког човека на броду: они се претварају у јединствен опажај, у смирену целину хуманизоване природе. Али наједанпут, птица, обични га-

леб, пикира и рањава човека: сва три тока се раздвајају и постају страни један другоме. Целина ће се поново објединити, али ће се истовремено изменити: постаће јединствена свест или опажај једне птичје целине која сведочи о потпуно птичјој природи, окренутој наспрам човека у бесконачном ишчекивању. Ова целина ће се изнова поделити када птице нападну, у складу са околностима и местом, жртве свог насртаја. Она ће се поново обликовати поводом једног примирја, онда када човечно и нечовечно добу у нејасан однос (Хичкокове »Птице«). Такође би се могло рећи да је реч о подели између две целине, односно о целини између две поделе¹⁴. План, односно свест, исцртава кретање захваљујући коме ствари, међу којима се он успоставља, не престају да се обједињују у целину и да се опет раздељују на предмете (дивидуалност).

Кретање се само по себи раставља и изнова саставља. Оно се раставља полазећи од елемената између којих игра унутар скупа: оних који остају непомични, затим оних којима је додељено кретање и најзад оних који производе или трпе дато једноставно или дељиво кретање... Оно се, међутим, такође поново саставља у једно велико и недељиво сложено кретање, у складу са целином чију промену изражава. Извесна велика кретања која карактеришу целину неког филма или једног дела, али која вибрирају са релативним кретањем одређене потписане слике или детаља у слици, можемо сматрати личним потписом једног аутора. У једној узорној студији о Мурнауовом »Фаусту«, Ерик Ромер (Eric Rohmer) је показао како се кретања експанзије и контракције распоређују међу личностима и предметима у једном »пиктуралном простору«, али исто тако изражавају истинске идеје у »филмском простору« — Добро и Зло, Бога и Сатану¹⁵. Орсон Велс често описује два кретања која се слажу, од којих је једно попут водоравног и праволинијског ишчезавања у некој врсти издуженог кавеза са жлебовима, односно прорезима, а друго једна кружна линија чија вертикална оса понире и извире. Уколико се сложимо да су ова кретања већ делатна у Кафкином књижевном делу, извешћемо из тога закључак о Велсовом афинитету према Кафки који се не своди само на филм »Процес«, већ више објашњава зашто је Велс имао потребу да се непосредно сучи са Кафком. Пошто се такви покрети налазе и на продубљен начин комбинuju у Ридовом (Reed) »Трећем човеку«, можемо за-

¹⁴ О раздвајању и спајању токова, види Bergson, *Durée et simultanéité*, III погл. (Бергсон узима за модел три тока, ток свести, воде која тече и птице која лети.)

¹⁵ Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le »Faust« de Murnau*, 10—18.

кључити да је Велс у овом филму био више од глумца, и да је непосредно учествовао у његовом стварању или да је у том филму Рид био Велсов надахнут ученик. Многим својим филмовима, Куросава (Kurosawa) даје потпис који личи на неко фиктивно јапанско слово: једна дебела вертикална црта силази одозго надоле по екрану, док га два тања попречна кретања пресецају здесна налево и слева надесно. Једно тако сложено кретање повезано је са целином филма, и као што ћемо видети, са начином конципирања целине филма. Франсоа Рењо (François Regnault) је, анализирајући Хичкокове филмове, извлачио за сваки од њих једно глобално кретање или »основну, геометријску или динамичку форму« која се могла појавити у чистом стању у шпици: »спирале у 'Вртоглавици', испрекидане линије и противречна црно-бела структура у 'Психу', стреласте картезијанске координате у филму 'Север-северозапад'...« Вероватно су велика кретања ових филмова и сама делови једног још већег кретања које изражава целину Хичкоковог дела, као и начин на који је ово дело еволуирало и на који се изменило. Исто тако је занимљив и други правац према коме се једно велико кретање, усмерено ка целини која се мења, раствара у односна кретања тј. у локалне форме усмерене ка међусобним положајима делова једног скупа, као и атрибутима личности и објеката, и распореду између елемената. Рењо ово проучава на примеру Хичкока (тако у филму »Вртоглавица«, велика спирала постаје вртоглавица главног јунака, али такође и пут који обележава својим колима, или чак локна у коси јунакиње)¹⁶. Оваква врста анализе је пожељна за сваког аутора и она представља програм неопходног истраживања за сваку анализу аутора коју бисмо могли назвати стилистичком: покрет који се успоставља између делова једног скупа у кадру или од једног до другог скупа приликом поновног кадрирања, затим кретање које изражава целину у једном филму или делу, слагање између овога двога, начин на који се међусобно одазивају, или претачу једно у друго. Овде је реч о једном кретању које час саставља, час раставља, и о два вида једног истог кретања. То кретање је представљено у плану — конкретном посреднику између целине у промени скупа сазданог од делова, и оно не престаје да претвара једно у друго, у складу са његовим двоstrukим лицем.

План је, у ствари, покретна слика. Пошто кретање доводи у везу са целином која се мења, он представља и покретни пресек једног трајања. Описујући слику једне појаве, Пудов-

¹⁶ François Regnault, »Système formel d'Hitchcock«, у *Hitchcock, Cahiers du cinéma*. О композицији покрета који би изразио целину дела, види р. 27.

кин каже: све се догађа као да смо се попели на кров да бисмо је видели, а затим сишли на прозор првог спрата да читамо панос и да се онда измешамо са гомилом¹⁷... То само »изгледа тако«, пошто природно опажање уноси заустављања, усидрења, фиксне тачке или одвојена гледишта, покретна тела или чак издвојене преноснике, док кинематографска перцепција делује континуирано, једним јединим кретањем чији су прекиди и сами његов неодвојив део и представљају само сопствену вибрацију. Такав је и чувени план »Гомиле« Кинга Видора којег је Митри звао »једном од најлепших вожњи целог немог филма«: камера напредује кроз гомилу узводно, окреће се ка небодеру, пење се до двадесетог спрата, кадрира један од прозора, открива ходник пун канцеларија, улази унутра и иде ка једном столу за којим седи главни јунак. Узмимо такође пример чувеног плана Мурнауовог »Последњег човека«: камера смештена на бициклу, најпре у лифту, силази са њим и захвата салу великог хотела кроз стакла, изводећи непрекидне декомпозиције и поновне композиције, затим »пролази кроз антре и кроз огромна добош врата у једном једином савршеном швенку«. Камера овде повлачи два кретања, два покретна тела или два преносника, лифт и бицикл. Она може да покаже оно прво, које чини део слике, и да сакрије оно друго (она такође може у извесним случајевима да у слици покаже и саму камеру). Али то није битно. Одлучујуће је то да је покретна камера нешто попут *ойшиџеи* *и* *андана* свим средствима саобраћаја која приказује или којима се служи (авион, аутомобил, брод, бицикл, покретне степенице, метро...). Од ове истозначности, Вендерс ће сачинити душу два своја филма, »Протицање времена« и »Алиса у градовима«, уводећи тако у филмску уметност изузетно конкретна размишљања о филму. Другим речима, својство кинематографске покретне слике је да из преносника или покретних тела извуче кретање као заједничку суштину, или да из покрета извуче покретљивост као његову суштину. То је била Бергсонова жеља: извући једну обичну обојену »мрљу«, тј. покретну слику која »се сама своди на низ веома брзих осцилација« и »представља у суштини само једно кретање кретања«¹⁸, полазећи од тела или покретног предмета коме наше природно опажање придаје кретање као неком возилу. Међутим, управо оно за шта је, према Бергсону, филм неспособан, пошто је само разматрао оно што се догађа у

¹⁷ Poudovkine, наведено у Lherminier, *L'art du cinéma*, Seghers, p. 192.

¹⁸ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 331 (219); *La pensée et le mouvant*, p. 1382—1383 (164—165). Често ћемо код Ганса наћи исти израз »покрет покрета«.

апарату (хомогено и апстрактно кретање протока слика), апарат се показао далеко најспособнији: покретна слика, односно чисти покрет изведен из тела или покретних предмета. То није нека апстракција, већ ослобађање. Реч је о једном великом тренутку у филму, као код Реноара, када камера напушта личност и чак јој окреће леђа, следећи сопствено кретање, после чега је изнова проналази¹⁹.

Остварујући тако мобилни пресек кретања, план се не задовољава тиме да изрази трајање целине у промени, већ не престаје да варира тела, делове, аспекте, димензије, растојања, као и односне положаје тела која сачињавају скуп у оквиру слике. У овом случају, једно се остварује другим. Управо зато што чисто кретање претпоставља варијацију путем растављања елемената целине на различите именоване, и управо зато што раствара и поновно саставља целину, оно се односи и на суштински отворену целину чије је својство да се непрекидно »ствара« или да се мења и траје, и обратно. Епштајн (Epstein) је управо на најдубљи и најпостичнији начин издвојио ово својство плана као чистог кретања, упоређујући га са једном кубистичком или симултанистичком сликом: »Све површине се деле, комадају, распадају, сламају, као што замишљамо да то чине у оку инсекта издељеном на хиљаду малих површина. Дескриптивна геометрија чије платно представља план с краја. Уместо да подлеже перспективи, овај сликар цепа платно и продире у њега. (...) Он, на тај начин, спољашњу перспективу замењује *йерсејкишвом изнуџра*, једном вишеструком, меком, таласастом, променљивом и контрактилном перспективом, попут власи хигрометра. Она није иста с леве и десне, са горње или доње стране. То значи да се исечци стварности које сликар представља не могу подвести под исти именоване одстојања, рељефа или светлости«. Реч је о томе да филм, још непосредније од сликарства, приказује један рељеф и једну перспективу у времену: он и само време изражава као перспективу или рељеф²⁰. То је разлог због којег време у суштини преузима моћ сажимања или расплињавања, а кретање — моћ успорава-

¹⁹ Види анализу Андре Базена, која је прославила велики панорамски екран Реноара у филму »Злочин г. Лангеа«: камера напушта лик на једном крају дворишта, окреће се у супротном правцу прелазећи преко празне стране декора да би сустигла лик на другој страни дворишта, тамо где ће починити злочин [*Jean Renoir, Champ Libre*, р. 42: »Тај чудесни покрет апарата (...) представља просторни израз целокупног мизансцена«].

²⁰ Епштајн (*Ecrits*, I, Seghers, р. 115) је овај текст написао у част Фернана Лежа чије је сликарство несумњиво било најближе филму. Он ће, међутим, поновити ове тезе када је непосредно у питању филм (стр. 138. и 178).

ња или убрзавања. Епштајн тако доспева до најближег одређења плана: то је један покретни пресек, тј. једна *временска йерсијективна или модулација*. Из тога произлази и разлика између фотографске и кинематографске слике. Фотографија је нека врста »укалупљивања«: калуп организује унутрашње силе предмета, и то на тај начин да оне достигну једно стање равнотеже у извесном моменту (непомични пресек). Међутим, модулација се не зауставља када је достигнута равнотежа и не престаје да мења калуп, образујући променљив, континуиран и временит калуп²¹. Таква је покретна слика коју је Базен, у том погледу, супротстављао фотографији: »Фотограф, путем објектива, приступа једном истинском узимању светлосног отиска, једном отискивању калупа. (...) [Међутим], филм остварује парадокс сопственог укалупљивања у временитост предмета и, уз то, узимања отиска његовог трајања«²².

3

Шта се догађало у време непомичне камере? Та ситуација је била предмет честих описа. Кадар се ту, пре свега, дефинише јединственом и фронталном тачком гледишта коју поседује посматрач неког непроменљивог скупа. Ту, дакле, нема комуникације између променљивих скупова који упућују једни на друге. Затим, план представља искључиво просторно одређење које означава један »комад простора« на датој удаљености од камере, од крупног плана до удаљеног плана (непомични пресеци): кретање није, дакле, издвојено за себе и остаје везано за елементе, личности и ствари који му служе као покретна тела или преносници. Коначно, целина се изједначава са скупом по дубини, тако да га покретно тело пређе пролазећи од једног просторног елемента ка другом, од једног паралелног сегмента до другог, од којих је сваки засебан и захтева своје подешавање: нема, дакле, промене нити трајања у правом смислу речи, самим тим што трајање имплицира једну сасвим другу концепцију дубине, која меша и раставља паралелне зоне уместо да их слаже једну преко друге. Може се, дакле, описати такво примитивно стање кинематографије у коме је слика већма у покрету него што представља покретну слику и бергсоновска критика се односи управо на ово примитивно стање.

²¹ О разлици између обликовања и модулације уопште, види: Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, P. U. F., p. 40—42.

²² Andre Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, p. 151.

Међутим, ако поставимо питање како се конституисала покретна слика или како се кретање одвојило од личности и ствари, констатујемо да се то одиграло кроз две различите форме и у оба случаја, на неприметан начин: с једне стране, наравно, уз помоћ мобилности камере, при чему је план сам постајао покретан, али с друге стране, такође, уз помоћ монтаже, односно путем повезивања планова од којих је сваки или већина њих могла да остане савршено непомична. На тај начин се могло доћи до чисте покретљивости издвојене из покрета личности, уз само мало кретања камере: то је чак био веома чест случај, и то посебно са Мурнауовим »Фаустом«, у коме је покретна камера била резервисана за изузетне сцене или посебне моменте. Међутим, оба ова начина биће у свом зачетку приморана да се скривају: не само што су повезивања у монтажи морала да буду неприметна (на пример, повезивања по оси), већ је то био случај и са покретима камере уколико се радило о обичним тренуцима или тривијалним сценама (кретања по спорости блиска прагу перцепције)²³. Реч је о томе да су обе форме или начини коришћени само да би се остварила потенција садржана у првобитној непомичној слици, односно у таквом кретању које је још увек било везано за особе и ствари. То кретање, које је управо било својствено кинематографији, захтевало је неку врсту ослобађања, не могавши да се задовољи границама којима су га спутавали примитивни услови. На тај начин, такзована првобитна слика, слика у покрету, није била у тој мери одређивана својим стањем колико својом тенденцијом. Просторни и непомични план је био склон чистој покретној слици, а ова склоност је неприметно прелазила у акцију стављањем камере у покрет или пак монтажом у времену покретних или једноставно непомичних планова. Као што каже Бергсон, иако тада није имао у виду филм, ствари се никада не одређују њиховим првобитним стањем, већ тенденцијом коју ово стање прикрива.

Можемо да задржимо назив »план« за непомична просторна одређења, односно пресеке или раздаљине простора у односу на камеру: то чини Жан Митри, не само када разобличава израз »кадар-секвенца« који је према њему некохерентан, већ

²³ Ова суштинска питања анализирао је сам Ноел Бурх: 1) Спој монтаже и обични покрет камере имају веома различито порекло. Грифит је кодификовао спојеве, употребљавајући покретну камеру на изузетан начин (»Раћање једне нације«). Са своје стране, Пастронс ће покретну камеру употребити на уобичајени начин, занемарујући спојеве и постављајући се »под искључивим знаком фронталности карактеристичним за први примитивни филм« (»Кабирија«). 2) Међутим, оба проседа, код Грифита и Пастронса, сучавају се са истим, намерно издвојеним стањем неопажљивости (Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Scghers, p. 142—145).

и онда када, са још дубљим разлогом, у вожњи не види план, већ секвенцу планова. У том случају секвенца планова наслеђује покрет и трајање. Међутим, пошто је овде реч о недовољно одређеном појму, биће неопходно да се створе прецизнији појмови, како би се извојиле јединице кретања и трајања, што налазимо у »синтагмама« Кристијана Меца (Christian Metz) и у »сегментима« Рејмона Белура (Raymond Bellour). Међутим, у складу са нашим гледиштем, за сада, појам плана може да има сасвим довољно јединства и опсега, ако му се додели његов пуни пројективни, перспективни или временски смисао. И заиста, јединство је увек јединство једног чина који као такав садржи једно мноштво пасивних или делатних елемената²⁴. Такви планови, у својству непомичних просторних одређења, у том смислу, могу савршено да представљају мноштво које одговара јединству плана као покретног пресека или временске перспективе. Јединство би, у том случају, варирао са мноштвом које садржи, али би и даље било јединство овог узајамног мноштва.

У том погледу треба разликовати више случајева. У првом случају, реч је о континуираном покрету камере која одређује план, какве год да су промене угла и многобројних тачака гледишта (на пример, једна вожња). У другом случају, континуитет споја конституише јединство плана — иако супстанцу овог јединства чине два или више сукцесивних планова који, између осталог, могу бити непомични. Такође, помични планови своје разликовање дугују чињеничној присили и обликују савршено јединство, у зависности од природе свог споја. Тако код Орсона Велса у »Грађанину Кејну« постоје два ураћања у којима камера буквално пролази кроз прозор и улази у једну велику собу, било благодарећи киши која се ступи на прозор и замагли га, било уз помоћ олује и удара грома који га разбија. У трећем случају, налазимо се испред непомичног или покретног плана дугог трајања, укратко »кадра-секвенце«, уз дубину видног поља: један такав кадар садржи у себи самом истовремено све делове простора, од крупног плана до удаљеног плана, али и поред тога поседује јединство захваљујући коме је дефинисан као кадар. Реч је о томе да дубина више није замишљена на начин »првобитног« филма, као слагање паралелних исечака од којих је сваки самосталан, а сви заједно — прожети једним истим покретним телом. Код Реноара или Велса, напротив, целина покрета се размешта по дубини тако да успостави везе, акције и реакције које се никада не развијају једна поред друге, на истом плану, већ се распоређују на раз-

²⁴ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 55 (60).

личитим одстојањима, и то од једног до другог плана. Јединство плана се ствара из непосредне везе између елемената узетих у мноштву наслаганих планова који се више не могу изоловати: однос блиских и удаљених делова је управо оно што чини јединство. Иста еволуција се јавља и у историји сликарства, између XVI и XVII века: слагање планова, од којих је сваки испуњен специфичном сценом и где су ликови постављени једни уз друге, замењено је сасвим другим схватањем дубине у којој се ликови сусрећу под углом и дозивају с једног плана на други, а елементи једног плана дејствују и реагују у односу на елементе другог плана. Такође се ниједна форма или боја не ограничавају на један план и димензије првог плана се изненада ненормално повећавају како би непосредно ушле у везу са планом у поздини уз помоћ наглог смањивања величина²⁵. У четвртог случају, кадар-секвенца (пошто их има много различитих) не садржава више никакву дубину, слојевитости или удубљења; он, напротив, обара све просторне планове у један једини — предњи план који пролази кроз различите кадрове, на тај начин што јединство плана упућује на савршену равнину слике, док је одговарајуће мноштво везано за поновна кадрирања. То је био случај са Дрејером у његовим кадровима-секвенцама аналогним заравњеним површинама које одбацују свако разликовање између различитих просторних планова, пропуштајући покрет кроз један низ поновљених кадрирања која замењују промену плана («Реч», «Гертруда»)²⁶.

²⁵ Ове две концепције дубине у сликарству XVI и XVII века проучио је Велфлин у једном веома лепом поглављу књиге *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard («Plans et profondeur»). Кинематографија показује исту еволуцију као и у случају ова два веома различита аспекта дубине поља које је анализирао Базен («Pour en finir avec la profondeur de champ», *Cahiers du cinéma*, n°1, април 1951). Упркос свим резервама у погледу Базенове тезе, Митри се слаже са суштином изложеног: у оквиру прве форме дубина је исечена у складу са наслаганим слојевима који се могу изоловати и од којих сваки има засебну вредност (као код Фејада или Грифита). Међутим, код Реноара или Велса, реч је о другачијој форми која слојеве замењује непрекидном интеракцијом и прескаче предњи и задњи план. Ликови се више не сусрећу у истом плану, већ се односе или дозивају с једног плана на други. Први примери ове нове дубине могли би се вероватно наћи у Штрохајмовом филму «Лешинари» и одговарали би сасвим анализи коју је сачинио Велфлин: жена у предњем плану поскакује, док њен муж улази на задња врата, при чему их повезује сноп светлости.

²⁶ Покушај Хичкока у филму «Жонопац», који се заснива на јединственом плану секвенци за цео филм (прекинут само променом бобине), односи се на исти случај. Базен је износио примедбу да план-секвенца Реноара, Велса и Вајлера успоставља прекид у односу на традиционално исечање или план, које Хичкок задржава, задовољавајући се извођењем «непрекидне сукесије поновних кадрирања». Ромер и Шаброл су с правом одговарали да је у томе управо новина Хичкока који преображава традиционални кадар, док га Велс, напротив, задржава (*Hitchcock*, Ed. d'Aujourd'hui, p. 98—99).

Слике лишене дубине или са умањеном дубином сачињавају један тип кадра који тече и измиче, супротстављајући се истовремено обиму дубоких слика.

У свим тим значењима кадар задржава јединство. Он је једно јединство кретања, и у том својству садржи једну корелативну мноштвеност која му не противречи²⁷. У најбољем случају, можемо рећи да је ово јединство притешњено двоструким захтевом — у односу на целину чију промену изражава целим током филма, као и у односу на делове чија померања одређује у сваком скупу и од једног до другог скупа. Пазолини је овај двоструки захтев изразио на врло јасан начин. С једне стране, кинематографска целина је, по њему, један исти аналитички кадар, теоријски неограничен и непрекинут; с друге стране, делови филма су фактички испрекидани, разасути кадрови без видљиве повезаности. Неопходно је, дакле, да се целини одрекне њена идеалност и да постане синтетичка целина филма која се остварује у монтажи делова, и обратно, да се делови одабирају, усклађују и уђу у спојеве и везе којима се монтажом реконституише потенцијални кадар-секвенца или аналитичка целина филма²⁸.

Ту се не сусрећемо са поделом на чињенично и нормативно (која код Пазолинија имплицира велику одбојност према кадру-секвенци, који је одложен у сферу могућег). Постоје, наиме, два аспекта, подједнако чињенична и нормативна, који испољавају напетост плана као јединства. С једне стране делови и њихови скупови улазе у релативне континуитете, уз помоћ невидљивих спојева, покретима камере, стварним кадровима-секвенцама, са или без дубине поља. Међутим, увек ће бити резова и прекида, чак и ако се континуитет накнадно успостави, што ће рећи да овде не треба тражити целину. Целина се налази у једном сасвим другом поретку, попут онога који спречава скупове да се заокруже појединачно или међусобно, што сведочи о отворености која се не да свести на континуитете, па ни на њихове прекиде. Она се јавља у димензији трајања

²⁷ Боницер је анализирао све ове типове плана, дубине и поља, планова без дубине, све до модерних планова које он назива «противречним» (код Годара, Сиберберга, Маргерите Дирас) у *Le champ aveugle*. Cahiers du cinéma-Gallimard. Боницер је вероватно међу савременим критичарима онај који је највише заинтересован за појам плана и његову еволуцију. Мислимо да би његове веома строге анализе требало да га приближе концепцији плана као садржајној јединици, тј. ка новој концепцији јединица (сличној оној у појединим наукама). Међутим, он из тога изводи сумње у погледу конзистентности појма плана, разоткривајући његов сложен, двосмислен и у основи вештачки карактер. Са тим ставом се не слажемо.

²⁸ Pasolini, *L'expérience hérétique*, p. 197—212.

које се мења и не престаје да се мења. Јавља се и у лажним спојевима као суштинском полу кинематографије. Лажни спој може да се јави у једном скупу (Ејзенштајн), или у преласку из једног скупа ка другом, између два кадра-секвенце (Дрејер). То је и разлог због којег није довољно рећи да кадар-секвенца интериоризује монтажу током снимања, већ, напротив, да поставља специфичне проблеме монтаже. У разговору о монтажи, Нарбони, Силвија Пјер (Sylvie Pierre) и Ривет (Rivette) се питају: где је нестала Гертруда, где ју је Дрејер сместио? А њихов одговор гласи: она је нестала у споју²⁹. Лажни спој није ни спој континуитета, ни прекид или дисконтинуитет у споју. Лажни спој је у суштини димензија отворености која измиче скуповима и њиховим деловима. Он остварује другу моћ онога што је изван видног поља, те даљине или празне зоне, односно те »белине на белом која се не може снимити«. Гертруда је нестала онамо, у ономе што је Дрејер означавао као четврту или пету димензију. Далеко од тога да прекидају целину, лажни спојеви представљају сâм чин целине, угао који заглављују у скупове и њихове делове, исто као што прави спојеви изражавају супротну тежњу делова и скупова — тежњу спајања са целином која им измиче.

²⁹ Narboni, Sylvie Pierre et Rivette, »Montage«, *Cahiers du cinéma*, n° 210, март 1969.

Трећа глава

МОНТАЖА

1

Посредством спојева, резова и лажних спојева, монтажа представља одређивање целине (трећи бергсоновски ниво). Ејзенштајн непрекидно подсећа да је монтажа целина филма, идеја. Али зашто је целина предмет монтаже? Од почетка до краја једног филма нешто се мења и нешто се променило. Међутим, ова целина која се мења, то време или то трајање, може се, наизглед, само посредно захватити, у односу на покретне слике које је изражавају. Монтажа је она операција која се односи на покретне слике да би се из њих извела целина, то јест слика времена. То је нужно посредна слика, пошто је она изведена из покретних слика и њихових односа. Монтажа и поред тога не долази накнадно. Неопходно је да целина на изванредан начин буде прва, односно да се претпоставља. Тим пре што, како смо видели, покретна слика сама врло ретко упућује на покретљивост камере, у време Грифита и касније, већ се најчешће рађа из сукцесије фиксних кадрова која претпоставља монтажу. Ако узмемо у обзир сва три нивоа, одређивање затворених система, затим кретања која се успостављају између делова система, и променљиве целине која се изражава у кретању, реч је о таквом кружењу између ова три нивоа да сваки од њих може да садржи или да унапред обликује оне друге. Извесни аутори ће, дакле, моћи монтажу да »лоцирају« у кадру или чак у оквиру и да тако придају незнатан значај самој монтажи. Међутим, специфичност све три операције и даље опстаје све до њихове међусобне унутрашњости. Оно што отпада на монтажу у њој самој или другде, то је посредна

слика времена, односно трајања. Овде није реч о хомогеном времену или просторно одређеном трајању, као што је оно које критикује Бергсон, већ је то стварно трајање и време који произлазе из повезивања покретних слика, у складу са претходним Бергсоновим текстовима. Питање је да ли поред тога има и непосредних слика које бисмо могли назвати временским сликама и у којој мери би се оне разликовале од покретних слика, а у којој мери би се, напротив, ослањале на извесне непознате аспекте ових слика, о-чему за сада није могуће расправљати.

Монтажа, то је композиција, распоређивање покретних слика које конституишу посредну слику времена. Међутим, од најраније филозофије, има много начина да се време замисли у зависности од кретања и у односу на кретање, следствено различитим композицијама. Ову разноврсност ћемо вероватно пронаћи у различитим »школама« монтаже. Ако Грифиту припишемо заслугу, не за откриће монтаже, већ за њено уздизање на ниво специфичне димензије, онда наизглед можемо да разликујемо четири велике тенденције: органску тенденцију америчке школе, дијалектику совјетске школе, квантитативну тенденцију француске предратне школе и интензивну тенденцију немачке експресионистичке школе. У сваком од ових случајева, аутори се могу знатно разликовати, али заједничке су им теме, проблеми, преокупације, укратко, заједнички им је идејни свет који је довољан у филму као и другде за заснивање школских појмова или тенденција. Желимо да у најкраћим цртама опишемо сваки од тих токова у монтажи.

Грифит је композицију покретних слика замислио као неку организацију, односно организам или велико органско јединство. То је његово откриће. Организам је пре свега једно јединство у разноликости, то јест скуп диференцираних делова: постоје мушкарци и жене, богати и сиромашни, град и село, север и југ, унутрашње и спољашње, итд. Ови делови су захваћени бинарним односима који сачињавају једну *алтернативну ујоредну монџажу*, тако што слика једног дела следи за другом сходно одређеном ритму. Потребно је такође да део и скуп дођу у међусобни однос и да измењују своје релативне димензије: у том смислу, *уметњање крујној ѿлана* не доводи само до увећавања неког детаља, већ и до умањивања целине, свођења сцене (на меру детета, на пример, попут крупног плана бебе која присуствује драми у »Масакру«). Уопште, показујући начин на који се личности уживљавају у сцену чији су део, крупни план објективном скупу додељује једну субјективност која се с њим изједначава или га чак превазилази (такви су не само крупни планови бораца који алтернирају са плановима целине битке, или крупни планови уплашене девојке коју

прогони црнац у »Рабању једне нације«, али исто тако и крупни план младе девојке који се удружује са сликама из њених мисли, у »Енох Ардену«¹). Коначно, неопходно је и да делови делују и реагују једни у односу на друге, како би истовремено показали како долазе у сукоб и угрожавају јединство органске целине, а потом га превазилазе или поновно успостављају јединство. Из извесних делова зраче акције које позитивног јунака супротстављају негативном, док други делови зраче акцијама које су усредсређене на спасавање позитивног јунака: овде је реч о форми дуела који се развија кроз све те акције и пролази кроз различите фазе. Разумљиво је да је у бити органске целине да непрекидно буде угрожена; тако, на пример, црнци су у »Рабању једне нације« оптужени због жеље за сламањем новог јединства Сједињених Држава злоупотребом пораза Југа... Конвергентне акције теже једном истом циљу, приближавајући се месту дуела како би преокренуле његов исход, спасиле невиност или реконструисале осуђењено јединство, попут галопа коњаника који пристижу у помоћ опседнутима или попут скитње спасиоца који успева да извуче девојку из ледом оковане воде (»Кроз олују«). То је трећи облик монтаже, *суделујуће или конвергентне монтаже*, која се базира на алтернацији момената две акције које се сусрећу. Што се више акције сусрећу, и што се више ближи спајање, алтернација је све бржа (убрзана монтажа). Истина, спој се код Грифита не остварује увек и девојка је често осуђена, готово са садизмом, јер би могла да нађе излаз и спас само у ненормалном »анорганском« јединству; Кинез који ужива опијум неће стићи на време у »Сломљеном љиљану«. Овај пут суочени смо са перверзним убрзањем које претиче конвергенцију.

Такве су три форме монтаже или ритмичне алтернације: алтернација диференцираних делова, затим релативних димензија и на крају конвергентних акција. Моћ органског представљања, на тај начин, за собом повлачи целину и њене делове. Амерички филм ће из тога извести своју најчвршћу форму: од стања целине до поновно успостављене или трансформисане ситуације посредством једног дуела или једне конвергенције акција. Америчка монтажа је органски активна. Нису у праву они који јој замерају да је потчињена нарацији; напротив, управо је наративност та која произлази из ове концепције монтаже. У »Нетрпеливости«, Грифит открива да органски

¹ О крупном плану и бинарној структури код Грифита, види: Jacques Fieschi, »Griffit le précurseur«, *Cinématographe*, n° 24, фебруар 1977. О крупном плану Грифита и претходника минијатуризације и субјективације, види: Yann Lardreau, »King David«, *Cahiers du cinéma*, n° 346, април 1983.

приказ може бити неизмеран и да може да обухвати не само породице и цело друштво већ и хиљадугодишња раздобља и различите цивилизације. Овде се делови измешани паралелном монтажом претварају у саме цивилизације. Замењене релативне димензије протежу се од краљевског града до канцеларије неког капиталисте. И саме конвергентне акције не представљају само дуеле својствене свакој цивилизацији, као што је трка запрега у вавилонској епизоди, затим трка аутомобила и воза у савременој епизоди, већ се обе епизоде сусрећу кроз векове у убрзаној монтажи која спаја Вавилон и Америку. Никада такво органско јединство није израсло путем ритма из тако различитих делова и тако удаљених акција.

Сваки пут када разматрамо време у односу на кретање, и када га дефинишемо као меру кретања, разоткривамо два аспекта времена који представљају временске ознаке: с једне стране, време се јавља као целина, као велика кружница или спирала која сабира целину кретања у васељени, а с друге стране, као интервал који означава најмању меру кретања или акције. Време као целина, скуп кретања у васељени, то је птица која пливи небом и не престаје да увећава свој круг. Међутим, нумеричко јединство кретања представљено је махањем крила, интервалом између два покрета или две акције који се непрекидно смањује. Време као интервал је убрзана и променљива садашњост, а као целина изражава се у спирали чија су оба краја отворена, попут неизмерности прошлости и будућности. Бесконечно проширена, садашњост би постала целина саме себе, а бесконачно сабијена целина би прешла у интервал. Оно што се рађа из монтаже или слагања покретних слика, то су идеја, та посредна слика времена — целина која увија и одмотава скуп делова у чувеној колевци »Нетрпељивости« — и интервали између акција који постају све мањи и мањи у убрзаној монтажи трка.

2

Захвалан за свој дуг према Грифиту, Ејзенштајн ипак има две замерке. Пре свега, рекли бисмо да су издиференцирани делови целине дати сами по себи, као независни феномени. Као и код сланине која има ред мяса и ред сала, постоје сиромашни и богати, добри и лоши, црнци и белци итд. Самим тим, није могуће избећи да се, у случају сукоба представника поменутих група, ови манифестују индивидуалним дуелима у којима се колективне мотивације претачу у уско индивидуалне мотиве (на пример, љубавна прича и мелодраматски моменат).

То је као када се паралелне линије прате и наравно сусрећу у бесконачности, али се овде сударају искључиво онда када се једна линија пресека једном својом тачком суклобљава са одређеном тачком друге. Грифит, наиме, превиђа да богати и сиромашни нису дати као независни феномени, већ да су зависни од једног истог друштвеног узрока који се састоји у социјалној експлоатацији... Ове примедбе које разоткривају Грифитову »буржоаску« концепцију не односе се само на начин приповедања неке приче и разумевања историје. Оне се односе непосредно на паралелну (и истовремено, конвергентну) монтажу². Ејзенштајн замера Грифиту његову потпуно емпиријску концепцију организма, лишену закона генезе и раста, као и његово сасвим спољашње разумевање јединства, као јединства које сакупља и саставља упоредно постављене делове, за разлику од јединства производње, односно *ћелије* која производи своје сопствене делове деобом или диференцијацијом. Такође му замера то што је супротност разумео као случајну, а не као унутрашњу моторну снагу којом се издељено јединство на другом нивоу преображава у ново јединство. Приметићемо да Ејзенштајн задржава грифитовску идеју композиције, тј. једног органског распореда покретних слика: од целовите до измењене ситуације, уз развој и превазилажење супротности. Међутим, Грифит ипак није сагледао дијалектичку природу организма и композиције. Органско је у правом смислу једна спирала, али спирала треба да буде конципирана »научно«, а не емпиријски, у функцији закона генезе, раста и развоја. Ејзенштајн сматра да је овладао својом методом у »Оклопњачи Потемкин« и у коментару тог филма он даје приказ нове органске концепције³.

Органска спирала налази свој унутрашњи закон у златном пресеку, који означава тачку размеће и дели целину на два велика неједнака дела која се могу међусобно супротставити (тренутак када посмртна поворка прелази са брода у град и када се кретање обрће). Међутим, и свака спирала или сегмент се изнова деле на два неједнака и супротстављена дела. Су-

² Ејзенштајнова бриљантна анализа показује да упоредна монтажа, не само у теорији већ и у пракси, упућује на саморазумевање и праксу буржоаског друштва *Film form* («Dickens, Griffith and the film today»), Meridian Books, p. 234 и др.

³ Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, 10—18, »L'organique et le pathétique«. У овом поглављу које се бави »Оклопњачом Потемкин«, анализиран је елемент органског (генеза и раст) и дотакнут елемент патетичног (развој) који га употпуњује. Следеће поглавље, »La centrifugeuse et le Graal«, посвећено »Генералној линији«, анализира елемент патетичног у његовом односу према органском елементу.

протности су вишеструке: квантитативне (једно-више, један човек-више људи, хитац-салва, брод-флота), квалитативне (вода-земља), интензивне (марак-светлост), динамичке (узлазеће и силазеће кретање, здесна налево и обратно). Више од тога, ако пођемо од завршетка спирале, а не од њеног почетка, златни пресек истиче један други прекид, највишу тачку инверзије уместо најниже која ствара нове поделе и друге супротности. Спирала напредује и развија се управо кроз супротности или противречности. А тиме се изражава кретање Једног које се удвостручује и поновно обликује једно ново јединство. Заиста, ако делове који се могу међусобно супротставити вратимо на почетак П (или на окончање), са становишта генезе, они улазе у пропорцију коју сачињава златни пресек према коме најмањи део треба да се односи према већем као што се највећи део односи према целини:

$$\frac{ПА}{ПБ} = \frac{ПБ}{ПВ} = \frac{ПВ}{ПГ} \dots = М.$$

Супротност је у служби дијалектичког јединства, означавајући њену прогресију од почетне до завршне ситуације. У том смислу се целина одражава у сваком делу и свака увојница или део репродукује целину. То се потврђује не само у случају секвенце већ и сваке слике, која такође садржи своје резове, супротности, своје порекло и свој крај: она не поседује само јединство елемента који се може наредо поставити према другима, већ и генетско јединство »хелије« која се може изделити. Ејзенштајн је имао обичај да за покретну слику каже да је она хелија монтаже, а не пуки елемент монтаже. Укратко, *монтаж*а *суйроис*тављања долази на место паралелне монтаже под окриљем дијалектичког закона јединства, које се и само дели да би саздало једно више јединство.

Задржаћемо се само на теоријском оквиру Ејзенштајновог коментара који изблиза прати конкретне слике (на пример, степенике у Одеси). Ову дијалектичку композицију налазимо такође у »Ивану Грозном«: посебно у два реза који се односе на два момента Иванове сумње, једном када размишља пред ковчегом своје жене, а други пут када моли калуђера, при чему једна означава прву увојницу, први ступањ борбе против бољара, а друга означава почетак другог ступња, и између ових двају, повлачење изван Москве. Званична совјетска критика је Ејзенштајну приговарала што је други ступањ замислио као лични дуел Ивана и његове тетке: заиста, Ејзенштајн је одбацио анахронизам према коме би се Иван сјединио са народом.

Од почетка до краја Иван се односи према народу као према обичном инструменту, у складу са историјским условима епохе; међутим, унутар ових услова, он развија своје супротстављање бољарима, чиме се то не претвара у лични дуел као код Грифита, већ прелази од политичког компромиса ка физичком и социјалном истребљењу.

Ејзенштајн може да призове науку, математику и природне науке. Уметност због тога ништа не губи, јер попут сликарства, филм треба да измисли спиралу која одговара тематици и треба да добро изабере тачке пресека. Већ са тачке гледишта генезе и раста, видимо како Ејзенштајнова метода садржи суштинско одређивање изузетних тачака или нарочитих тренутака. Међутим, они не изражавају, као код Грифита, случајни елемент или контингентност појединачности. Напротив, они у целисти припадају редовној конструкцији органске спирале. То се још боље види ако се узме у обзир једна нова димензија коју Ејзенштајн представља час као придодату органским димензијама, час као ону која их довршава. Композиција, тј. дијалектичко усклађивање не садржи само оно органско, тј. генезу и раст, већ исто тако и оно *патајетично*, или »развој«. Патетично не треба да буде помешано са органским. Наиме, од једне до друге тачке на спирали могуће је затегнути векторе који су попут конопца на луку, или увојци. Више није реч о образовању и напредовању самих супротности, дуж увојака, већ о преласку од једне супротности ка другој или, тачније, у другу, низ жице: скок у супротност. Између земље и воде, једног и мноштва, нема само супротности, већ исто тако и преласка, као и изненадног избијања једног захваљујући оном другом. Нема, дакле, само органског јединства супротности, већ и патетичног преласка противника у своју супротност. Нема само органске везе између два момента, већ и патетичног скока у коме други тренутак поприма једну нову моћ, пошто је први прешао у њега. Од туге до љутње, од сумње до извесности, од резигнације до побуне... Патетично само по себи садржи ова два момента: оно је истовремено прелазак од једног члана ка другом, од једног квалитета на други и изненадно избијање новог квалитета који се рађа из оствареног преласка. Он је истовремено »компресија« и »експлозија«⁴. »Генерална линија« дели своју спиралу на два супротна дела, »Старо« и »Ново«, репродукује његову деобу и распоређује своје супротности с једне и с друге стране: то је суштина органског. У чувеној сцени млекарице сведоци смо преласка с једног момента на

⁴ Eisenstein, *Mémoires*, 10—18, I, p. 283—284.

други, од зазирања и наде до победе, од празне цеви до прве капи, у преласку који се уголико убрзава што се приближавамо новом квалитету, тријумфалној капи: ту смо суочени са патетичним, са квалитативним скоком. Органско је било изједначено са луком, скупом лукова, али оно патетично је истовремено и лук и стрела, промена квалитета и изненадно избијање новог квалитета, његово подизање на квадрат, на други степен.

У том смислу, патетично не подразумева само промену у садржају слике, већ исто тако у форми. Наиме, слика треба да промени степен и да пређе у виши степен. То је оно што Ејзенштајн назива »апсолутном променом димензије«, како би ово гледиште супротставио искључиво релативним променама код Грифита. Под апсолутном променом треба разумети то да је квалитативни скок исто толико формалан колико и материјалан. Убацивање крупног плана код Ејзенштајна значиће управо један такав формални скок, једну апсолутну промену, то јест подизање слике на квадрат. У односу на Грифита, овде је реч о једној сасвим новој функцији гро-плана⁵. Уколико овај обухвата субјективност, то је у смислу у коме је и свест прелазак на једну нову димензију — уздицање на други степен (што се може постићи »серијом растућих гро-планова«, али и употребом других поступака). Свеједно, свест је оно патетично, тј. прелазак од природе ка човеку, а квалитет се рађа из остварене промене. То је истовремено рађање свести и достигнута свест, барем у извесној мери остварена револуционарна свест, која је веома сужена код Ивана, или представља моменат предсказања у »Оклопњачи Потемкин« или пак кулминирајућу тачку »Октобра«. Патетично је у развоју зато што је оно развој саме свести: оно је органски скок који производи спољашњу свест природе и њене еволуције, али такође унутрашњу свест друштва и његове историје, од једног до другог момента друштвеног организма. Постоје и други скокови, у односима који су променљиви, зависно од свести, и који тако изражавају нове димензије, формалне и апсолутне промене, уздицања на још више степене. Реч је о продору ка боји, као на примеру Потемкинове црвене заставе, или Иванове црвене гозбе. Ејзенштајн ће са звучним и говорним филмом открити и нова степеновања⁶. Ако се, међутим, задржимо на неким филмовима, квалитативни скок може достићи апсолутне или формалне

⁵ Боничер анализира разлику између Ејзенштајна и Грифита (апсолутна или релативна промена димензије) у *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 30—32.

⁶ На пример, оно што Ејзенштајн назива »вертикалном монтажом« у *The Film Sense*, Meridian Books, p. 74 и др.

промене које већ образују виши степености: бујица млека у »Генералној линији« биће преузета од стране млазева воде (прелаз на светлцање), затим ватромет (прелазак на боју), и коначно, кривудање бројева (прелазак са видљивог на читљиво). Управо са те тачке гледишта може постати много разумљивији сложени Ејзенштајнов појам »монтаже атракција« који се, истина, не своди на укључивање упоређивања нити метафора⁷. Чини нам се да се »атракције« састоје час у позоришним или циркуским представама (»Иванов црвени празник«), час у пластичним представама (статуе и скулптуре у »Оклопњачи Потемкин« и нарочито у »Октобру«), које настављају или преузимају слику. Млазеви воде и ватре у »Генералној линији« истог су типа. Истина, атракцију треба најпре схватити у спектакуларном смислу, а затим и у асоцијативном: асоцијација слика попут њутновског закона атракције. Још више од тога, оно што Ејзенштајн назива »атракционалним рачуном« обележава ову дијалектичку тежњу слике за достизањем нових димензија, тј. за буквалним скакањем од једног степена на други. Млазеви воде и ватре уздижу кап млека до готово космичке димензије. У истом тренутку када постаје револуционарна, и свест постаје космичка, сусстижући, у последњем патетичном скоку, целину органског у себи самом — земљу, ваздух, воду и ватру. Видећемо касније како монтажа атракција, на тај начин, у оба смера, непрекидно повезује органско и патетично.

Грифитову паралелну монтажу Ејзенштајн замењује монтажом супротности, а конвергентну или суделујућу монтажу замењује монтажом квалитативних скокова (»скоковита монтажа«). Све врсте нових аспеката се томе придружују, или још боље, одатле проистичу, у једном великом стваралаштву, не само практичних извођења већ и теоријских концепција, као што је ново схватање крупног плана, нова концепција убрзане монтаже, вертикалне монтаже и монтаже атракција, као и интелектуалне монтаже или монтаже свести... Верујемо у кохерентност ове органско-патетичне целине. У њој се и састоји суштина Ејзенштајнове револуције. Он дијалектици даје један посве кинематографски смисао, одвајајући њен ритам од чисто

⁷ У *La non-indifférente Nature*, Ејзенштајн прекомерно инсистира на формалном, а не само материјалном карактеру квалитативног скока. Оно што одређује овај карактер је неопходност да се уздигне снага слике. Ту се нужно укључује »монтажа атракција«. Многобројни коментари које изазива монтажа атракција, у виду у коме је Ејзенштајн представља у филму »С оне стране звезда« (10—18), изгледају нам беспредметни ако не узмемо у обзир растућу снагу слике. Са ове тачке гледишта, не поставља се питање да ли је Ејзенштајн одустао од свог поступка; он не му бити неопходан у концепцији квалитативног скока.

емпиријског или естетског вредновања, као код Грифита, и коначно, успоставља једно суштински дијалектичко схватање организма. Време остаје и даље индиректна слика која настаје из органске композиције покретних слика, *али интервал, као и целина, њој примају један нови смисао*. Интервал, тј. променљива садашњост, претвара се у квалитативни скок који достиже узвишену моћ тренутка. Што се тиче целине као неизмерног, она више није скупни тоталитет који подводи независне делове, уз једини услов да они постоје једни за друге, и који, на тај начин, може увек да се увећа ако се условљеној целини додају делови, или ако две независне целине упућују на идеју једне исте сврховитости. То је један тоталитет који је постао конкретан или егзистирајући и у којем се делови производе један посредством другог у својој целисти, а скуп се репродукује у деловима, тако да ова међусобна узрочност упућује на целину као узрок скупа и његових делова, сходно једној унутрашњој сврховитости. Отворена спирала са обе стране више не представља један начин спољашњег окупљања емпиријске реалности, већ начин на који дијалектичка стварност не престаје да себе производи и да нараста. Ствари су дакле истински у времену и постају огромне, јер заузимају бесконачно веће место од оног које имају делови унутар скупа или којим располаже скуп сам по себи. Скуп и делови »Оклопњаче Потемкин«, четрдесет осам сати, или десет дана у »Октобру«, заузимају у времену, тј. у целини, неизмерно продужено место. Међутим, далеко од тога да се међусобно настављају или употребују споља, атракције представљају управо то продужавање и ту унутрашњу егзистенцију унутар целине. Дијалектичка концепција организма и монтаже сабира код Ејзенштајна увек отворену спиралу и тренутак који је увек скоковит.

Добро је познато да у оквиру дијалектике има више закона којима се она дефинише. То је закон квантитативног процеса и квалитативног скока, тј. прелаз из једног квалитета у други и изненадно појављивање новог квалитета. Постоји и закон целине, скупа и делова. Такође постоји и закон јединства и супротности за које се каже да једно од другог зависи — једно постаје двоструко да би прешло у ново јединство. Ако се може говорити о совјетској школи монтаже, то није услед сличности аутора, већ зато што се они, напротив, разликују унутар дијалектичке концепције која им је заједничка и пошто сваки од њих показује одређен афинитет за различите законе који представљају полазну тачку њихове инспирације. Очигледно је да се Пудовкин пре свега интересује за напредак свести, тј. за квалитативне скокове на путу изграђивања свести: са ове тачке гледишта, филмови »Мајка«, »Крај Санкт Петерс-

бурга» и «Бура над Азијом» представљају велику трилогију. Природа је овде представљена у свом сјају и својој драматургији: Нева којом плоче ледене санте, долине Монголије, али само као линеарни потисак који прати тренутке свесног уздицања, пре свега мајке, а затим и сељака или Монгола. Најтананија уметност Пудовкина састоји се у разоктривању целине једне ситуације, тиме што један од ликова постаје свестан те ситуације и наставља је докле се свест простире и докле она може да делује (мајка која бди над оцем који жели да украде тегове из сата, или у филму «Крај Санкт Петербурга», жена која једним погледом оцењује елементе ситуације, полицајца, чашу чаја на столу, свећу која се дими и чизме мужа који стиже⁸. Довженко је дијалектичар на сасвим други начин, опседнут тријадичним односом делова, скупа и целине. Ако је неки аутор умео да скуп и његове делове урони у једну целину која им даје дубину и која их продужава неупоредиво у односу на њихове сопствене границе, то је Довженко, више него Ејзенштајн. У томе се огледа и извор фантастичног и чудесног код Довженка. Повремено, извесне сцене могу бити статични делови или дисконтинуирани фрагменти, као што су слике беде на почетку филма «Арсенал», са заваљеном женом, укоченом мајком, сељаком, сејачицом, са мртвима отрованим гасом (или напротив, са срећним сликама у филму «Земља», са непомичним паровима који седе, стоје или су испружени). Понекад једна динамична и континуирана целина може да се успостави у датом месту и времену, на пример, у тајги филма «Аероград». Сигурно је сваки пут да ће понирање у целину довести слике у међусобну везу са хиљадугодишњом прошлосћу, као у случају планине у Украјини или блага Скита у филму «Звенигора». Са једном планетарном будућношћу, као у филму «Аероград», где авиони доводе са свих страна земље конструкторе новог града. Аменгуал је тим поводом говорио о «апстракцији монтаже», која, посредством скупа или фрагмената, аутору пружа «моћ да говори изван стварног времена и простора»⁹. Међутим, ова оностраност представља исто тако земљу или истинску унутрашњост времена, тј. целину која се мења и

⁸ Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, p. 306: «Тада је бачила поглед на чашу, чизме, стражара, а затим је зграбила чашу и свом снагом је бачила на стакло; старац се истог тренутка сагнуо, угледао полицајца и побегао. Једно за другим — прво једноставна чаша чаја, затим елемент денунцијације и коначно средство сигнализације и спасења — овај предмет (...) сукцесивно одражава пажњу, стање духа и намеру.»

⁹ Amengual, *Dovjenko, Dossiers du cinéma*: «Поетску слободу коју је некада црпео из неповезаних фрагмената, Довженко сада остварује (у филму «Аероград») исцањем које показује чудотворан континуитет.»

која, мењајући перспективу, не престаје да стварним бићима пружа ово безмерно место којим истовремено дотичу најудаљенију прошлост и најдубљу будућност и захваљујући којој учествују у кретању њене сопствене »револуције«. Такав је, на пример, деда који спокојно умире на почетку »Земље«, или онај у филму »Звенигора« који покушава да проникне у унутрашњост времена. Овај лик горостаса који људи, према Прусту, попримају током времена и који раздваја делове исто колико и продужава један скуп, управо је онакав какав Довженко придаје својим сељацима, и какав подарује »Шчорсима« као »легендарним бићима једне бајословне епохе«.

Ејзенштајн је, на извештан начин, себе сматрао предводником школе, и то у односу на Пудовкина и Довженка, зато што се посветио трећем закону дијалектике, оном који је наизглед садржавао друга два: јединство, наиме, прелази у двојство и производи ново јединство, обухватајући органску целину и патетични интервал. Уистину, то су била три начина да се конципира једна дијалектичка монтажа, а ниједна се није допадала стаљинистичкој критици. Међутим, заједничко за све три била је идеја да је материјализам пре свега историјски, а да је природа била дијалектичка само зато што је увек интегрисана у људски тоталитет. Отуда име које је Ејзенштајн дао природи: она је била »неравнодушна«. Вертовљеву оригиналност, напротив, чини радикална теза о дијалектици саме природе, попут четвртог закона супротстављеног у односу на претходна три¹⁰. Наравно, Вертов је приказивао човека присутног у природи, са његовим делима, страстима и његовим животом. Међутим, он је користио документарну грађу и новости и енергично се одупирао мизансцену природе и сценарију акције из једног суштинског разлога. Без обзира да ли је реч о машинама, пејзажима, зградама или људима, па била то и најшармантнија сељанка или најдражесније дете, они се приказују као материјални системи у вечној интеракцији. Реч је, наиме, о катализаторима, трансформаторима који примају и поново дају покрет, мењајући му убрзање, правац, поредак, подстичући еволуцију материје ка стањима која су мање »вероватна« и остварујући промене неупоредиве са њиховим сопственим димензијама. Вертов није, међутим, људе посматрао као машине, већ су за њега машине те које имају »душу« и које »се котрљају, тресу, поскакују и

¹⁰ Марксизам се непрекидно бавио питањем да ли је дијалектика искључиво људска или би се могло говорити о дијалектици саме природе (или материје). Сартр ово питање обнавља у *Критици дијалектичкој ума*, потврђујући људски карактер дијалектике.

бацију муње», као што то може човек сам, са другим покрети-ма и уз другачије услове, али увек кроз интеракцију једних и других. Вертов је откривао у стварности молекуларно, материјално дете и жену, поред система званих механизми и машине. За њега су битни сви прелази (комунистички), од поретка у распаду ка поретку који се изграђује. Међутим, између два система или два поретка, тј. два момента, постоји нужно променљиви интервал. Код Вертова, интервал покрета се састоји у перцепцији, погледу, оку. Али око није оно људско, сувише непомично, већ око камере, тј. око у материји, перцепција каква се одиграва у материји и која се простире од тачке где почиње акција, па све до тачке где досеже реакција. Она као таква испуњава интервал између то двоје, пролазећи светом и пратећи ритам његових интервала. Корелација између нељудске материје и натчовечанског ока представља саму дијалектику, јер она такође изражава заједништво материје и људског комунизма. Сама монтажа ће непрекидно прилагођавати трансформације покрета у материјалном универзуму интервалу у оку камере — тј. у ритму. Треба истаћи да је монтажа већ била присутна свугде, у оба претходна момента. Она се одиграва и пре снимања, у избору материјала, тј. делова материје који ће ући у интеракцију и који су понекад веома раздвојени и удаљени (живот такав какав јесте). Она се затим јавља приликом снимања, у интервалима које заузима око камере (сниматељ који прати, улази, излази, укратко оно што чини сам живот филма). Потом, она се јавља после снимања, у сали за монтажу где се одмеравају једно наспрам другог материјал и снимак (живот самог филма), али и код гледалаца који стварни живот супротстављају животу у филму. У филму »Човек са камером«, јасно је представљено како ова три нивоа међусобно коегзистирају, пошто су већ инсприсала сва претходна дела.

Дијалектика за совјетске синеасте није била обично слово на папиру. Она је сачињавала истовремено праксу и теорију монтаже. Међутим, док су се остала три велика аутора служила дијалектиком да преобразе органску композицију покретних слика, Вертов је у томе налазио начин да с тим прекине. Замерао је својим ривалима да су остали везани за Грифита и да се налазе под утицајем америчког филма или буржоаског идеализма. Према његовом схватању, дијалектика је требало да раскине са сувише органском концепцијом природе и са сувише патетичним схватањем човека. Он је, наиме, настојао да целину сједини са бесконачним скупом материје, са камером. Он ће се и са стране званичне критике сусрести са истоветним неразумевањем. Међутим, до краја је извео унутрашњу контро-

верзу саме дијалектике коју је Ејзенштајн врло добро умео да резимира када се није задовољавао полемиком. Вертов је, на-
име, пар »материја-око« супротставио паровима »природа-чо-
век«, »природа-песница«, »природа-ударац песницом« (орган-
ско-патетично)¹¹.

3

У предратној француској школи (у којој је Ганс био у извесном смислу признати предводник), сведоци смо раскида са принципом органске композиције. Овде, међутим, није реч о умереном вертовизму. Ипак, поставља се питање треба ли овде говорити о импресионизму, као супротности немачком експресионизму? Француску школу би пре ваљало дефинисати као неку врсту картезијанства: реч је, наиме, о ауторима који су пре свега заинтересовани за *квантитативни креирања* и метричке односе који дозвољавају његово одређивање. Они Грифиту дугују исто колико и Совјети, али истовремено желе да превазиђу оно што је код Грифита остало емпиријско, тежећи ка једној концепцији која би више почивала на науци, под условом да послужи као надахнуће кинематографији, па чак и подстакне јединство уметности (то је истоветна преокупација »на-
уком« коју тада налазимо и у сликарству). Међутим, Французи окрећу леђа органској композицији, али не приступају ни дијалектичкој композицији, већ разрађују једну широку механичку композицију покретних слика. Реч је, међутим, о двозначном појму. Узмимо, на пример, један број сцена у француској кинематографији које су постале антологијске: шумско славље код Епштајна (»Верно срце«), бал код Лербијеа (L'Herbier) (»Елдорадо«), кола код Гремилјона (Gremillon) (већ са »Малдо-
ном«). Без сумње, у групном плесу постоји органска композиција плесача и дијалектичка композиција њихових покрета, не само спорих и брзих, већ правих и кружних, итд. Истовремено са препознавањем ових покрета, из њих је могуће извести или апстраховати једно једино тело које би се стопило са »истинским« плесачем као јединственим телом свих ових играча и такође један једини покрет који би био оличен у »стварном«

¹¹ Ејзенштајн је признао да Вертовљева метода може бити прикладна оног тренутка када човек достигне свој потпуни »развој«. Али до тада, човеку су потребни патетика и атракције: »Нама није потребно кино-око, већ филм-песница. Совјетски филм треба да уздрма свест«, а не само да »окупи милионе гледалаца«. Види: *Au-delà des étoiles*, p. 153.

фандангу Лербијеа, тј. у искристалисаном покрету свих могућих фанданга¹². На тај начин се превазилазе покретна тела да би се извукла максимална количина кретања у одређеном простору. Гримијон тако снима своју прву фарандолу у затвореном простору који извлачи максимум кретања. Такође, за друге фарандоле у наредним филмовима не треба рећи да су различите, већ да представљају ону »истинску« фарандолу из које Гримијон неуморно издваја њену тајну, тј. количину кретања, нешто попут Монеа који је стално сликао »прави« бели локвањ.

У крајњој анализи, плес је нешто попут машине чије делове представљају плесачи. Француски филм се на двоструки начин служи машином да би обезбедио механичку композицију покретних слика. Први тип машине је аутомат, једноставна машина или сатни механизам, геометријска конфигурација делова који комбинују, преклапају или трансформишу покрете у хомогеном простору, у складу са односима кроз које пролазе. Аутомат не сведочи, као у немачком експресионизму, о неком другачијем, претећем животу који нестаје у ноћи, већ о јасном механичком кретању као оптималном закону за један скуп слика који обједињује предмете и људе, живо и неживо у једну хомогену целину. Пајаци, пролазници, одрази пајаци и сенке пролазника улазе у веома суптилне односе удвостручавања, алтернације, периодичног повратка и ланчане реакције сачињавајући целину којој треба придодати механички покрет. То је случај са бекством младе жене у Вигоовој »Аталанти«, али такође код Реноара, у сну »Мале продавачице шибица«, све до велике композиције »Правила игре«. Наравно, Рене Клер (René Clair) овој формули додељује највећу поетску општост и удахњује живот геометријским апстракцијама у хомогеном, осветљеном и сивом простору, без дубине¹³. Конкретни објекат, предмет жудње, појављује се као моторна снага или покретач који делује у времену — *primum movens* — изазивајући механичко кретање коме тежи све већи број личности које се појављују редом у простору као делови једне растуће механизмо-

¹² Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, II, Seghers, p. 67 (поводом Лербијеа): »Постепеним замагљивањем, плесачи мало-помало губе своје личне обриси и престају да буду препознатљиви као појединци, да би се утопили у заједнички визуелни оквир. Плесач постаје анонимни елемент који је немогуће разазнати унутар двадесет или педесет истоветних елемената чија целина образује нову општост или апстракцију: није више реч о одређеном фандангу, већ о визуелном уобличавању структуре музичког ритма свих фанданга«.

¹³ Види анализе Barthélemy-ја Amengual-а у: René Clair, Seghers. Амэнгуал такође анализира аутомат код Вигоа, супротстављајући му експресионизам: Jean Vigo, *Etudes cinématographiques*, p. 68—72.

ване целине («Италијански сламни шешир», «Милион»). На сваком кораку индивидуализам је суштински: јединка се сама налази иза објекта, или тачније сама игра улогу покретача или моторне снаге развијајући своје ефекте у времену, попут фантома, илузионисте, бавола или лудог научника, предодређена да нестане у тренутку када кретање које она одређује достигне свој врхунац, или је превазиђе. Тада се све враћа поретку. Укратко, то је аутоматски балет чија се покретачка снага креће кроз време. Други тип машине је парна машина, коју покреће ватар, моћна енергетска машина која производи кретање из другог извора и непрекидно потврђује хетерогеност, повећујући њене границе, механику и живот, унутрашње и спољашње, механичара и снагу, све то у процесу унутрашње резонанце или растуће комуникације. На место комичног или драмског долази епски или трагични елемент. Овде се француска школа у ствари ограђује од Совјета, који су непрекидно режирали велике енергетске машине (није реч само о Ејзенштајну и Вертову, већ и о ремек-делу Турина »Турксиб«). За њих човек и машина сачињавају једну дијалектичку активност која превазилази супротност механичког и људског рада. За то време, Французи су схватили кинетичко јединство количине кретања у једној машини и усмерености кретања у једној души, постављајући ово јединство као страст која је морала да води све до у смрт. Стања кроз која пролази нови покретач и механичко кретање увећавају се у космичким размерама, као што се и стање кроз које пролази нова јединка и стање свеукупне људске заједнице уздижу до нивоа светске душе, у том другом јединству човека и машине. Зато је узалудан захтев за раздвајањем две врсте слика у Гансовом »Точку«: оних које спадају у механичко кретање и које су задржале своју лепоту, и оних које приказују трагедију оцењену глупом и инфантилном. Моменти воза, његова брзина, убрзање и катастрофа неодојиви су од стања у којима се налази механичар, као Сизиф у пари, Прометеј у ватри, све до Едипа у снегу. Кинетичко јединство човека и машине одредиће људску Звер, веома различито од анимиране марионете, и чије ће нове димензије Реноар умети да разоткрије преузимајући Гансово наслеђе.

Из тога је требало да произађе једна апстрактна уметност у којој би се чисти покрет каткад издвајао из деформисаних објеката, путем прогресивне апстракције, каткад из геометријских елемената кроз периодичну трансформацију, с тим што би једна трансформисана група захватила целину простора. Било је то истраживање једног кинетизма као чисто визуелне уметности која је од самог немог филма постављала проблем односа покретне слике према боји и музици. »Механички ба-

лет« сликара Фернана Лежеа црпео је надахнуће у једноставним машинама, а Епштајнова »Фотогеничност« као и Гремијонова »Механичка фотогеничност« — и у индустријским машинама. Још дубљи елан прожимао је француски филм везан, као што ћемо видети, за општу наклоност према води, мору или рекама (Лербије, Епштајн, Реноар, Виго, Гремијон). Ово ни у ком случају није било одрицање механике, већ напротив, прелазак са механике чврстих тела на механику флуида, која ће с конкретне тачке гледишта супротставити један свет другоме, а са апстрактног гледишта пронаћи у слици воде једну нову екстензију квантитета кретања у његовој целини. Ово пружа боље услове за прелазак са конкретног на апстрактно, већу могућност да се покретима прида неповратно трајање независно од њихових фигуративних особина, као и сигурнију моћ извлачења кретања из покретног предмета¹⁴. Тематика воде била је наглашено присутна у америчком и совјетском филму, како у позитивном, тако и у разарајућем контексту, а и у добру и у злу она се доводила у везу с органским циљевима. Француска школа, међутим, ослобађа воду дајући јој сопствену сврховитост и претаче је у облик лишен органске конзистентности.

Када Делик (Delluc), Жермен Дилак (Germain Dulac) и Епштајн говоре о »фотогеничности«, ту наравно није реч о квалитету фотографије, већ напротив о дефинисању кинематографске слике у односу на фотографију. Фотогеничност је, наиме, слика »уздигнута« кретањем¹⁵. Проблем се управо састоји у одређивању тог уздизања. Оно најпре имплицира временски интервал као променљиву садашњост. Почев од свог првог филма, »Париз који спава«, Рене Клер је импресионирао Вертова издвајајући интервале као тачке на којима се кретање зауставља, затим поново отпочиње, мења смер, убрзава или успорава, попут некаквог диференцијалног рачуна кретања¹⁶. Међутим, интервал се у овом смислу остварује као нумеричко јединство које у слици производи максимум квантитета кретања у односу на друге одредљиве факторе, и истовремено варира од једне слике до друге, сходно променљивости самих тих

¹⁴ О апстрактном кинетичком филму и његовим концепцијама ритма, види: Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, ch. IV, V, X. Митри поставља проблем визуелне слике која нема исте ритмичке могућности као музичка слика. Митри ће у својим сопственим покушајима проћи од чврстог (»Пацифик 231«) до течног стања (»Слике за Дебисија«) да би делимично решио ове проблеме.

¹⁵ Epstein, *Ibid.*, I, p. 137—138.

¹⁶ Види анализу филма Рене Клера и његовог односа према Вертову у Annette Michelson, »L'homme à la caméra« у: *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck, p. 305—307.

фактора. Ови фактори се у великој мери разликују: природа и димензије кадрираног простора, распоред покретних и фиксних предмета, угао кадриања, објектив, хронометарско трајање плана, распоред покретних и фиксних предмета, угао кадриања, објектив, хронометарско трајање плана, светлост и њени тоналитети, али исто тако и фигуративни и афективни тоналитети (а да не говоримо о боји, говорном звуку и музици). Између интервала или нумеричког јединства ових фактора постоји скуп метричких односа који сачињавају »бројеве«, ритам и дају »меру« највећег релативног квантитета кретања. Без сумње, монтажа је увек обухватала такве прорачуне, делимично емпиријске и интуитивне, а делимично мотивисане тежњом за научношћу.¹⁷ Међутим, француској школи, а она је у том смислу картезијанска, својствено је то да истовремено уздиже рачун изнад његовог емпиријског стања како би од њега начинила, према Гансовим речима, неку врсту »алгебре«, и сваки пут из ње извела највећу могућу количину кретања као функцију свих променљивих, или као форму која наткриљује органско. Монументални ентеријери Лербијеа у декорима Лежеа или Барсака (»Нечовечна«, »Новац«), могу се узети као најбољи пример простора подређеног метричким односима на основу којих снаге или фактори који делују у њему одређују највећу количину кретања.

Супротоно ономе што се дешава у немачком експресионизму, све је, укључујући и светлост, подређено кретању. Наравно, светлост није само фактор чија вредност потиче од кретања које она прати, подноси или чак условљава. Постоји одређен француски луминизам који су створили велики камермани (као што је Перинал), у коме светлост има својствено значење. Управо оно што је она сама по себи — то је кретање, чисто кретање просторности које се остварује у сивом, у »једној светлотамној слици која се поиграва свим нијансама сивог«¹⁸. То је светлост која непрекидно струји хомогеним простором, стварајући светлосне форме, више својом сопственом мобилношћу него својим сусретом са стварима које се крећу. Чувено светлосно сиво француске школе по себи је већ покретна боја. Оно није, као код Ејзенштајна, дијалектичко је-

¹⁷ Види, на пример, код Ејзенштајна (*Film Form*, »Methods of Montage«) метричку монтажу и њене наставке, ритмичку, тоналну и хармоничну монтажу. Међутим, код Ејзенштајна више је реч о органским пропорцијама него о чисто метричким односима.

¹⁸ Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 139. Види такође примедбе Аменгуала о светлости код Рене Клера (стр. 56) и посебно код Вигоа (стр. 72): »десакрализација експресионистичке таме«. Такође о Гресијону, in: Mireille Latil, *Cinématographe*, n° 40, октобар 1978.

динство које се дели на црно и бело, или настаје из њих као нови квалитет. Оно је још мање, као у експресионистичком маниру, резултат једне жестоке борбе светлости и мрака, или загрљаја светлог и тамног. Сиво или светлост као кретање, то је у ствари наизменично кретање. Оригинално француске школе је вероватно у томе што је дијалектичкој супротности и експресионистичком сукобу супротставила алтернацију. Ово ћемо у највишем степену наћи код Гремијона: редовна алтернација светлости и сенке коју и сам светионик чини покретљивом у филму »Чувари светионика«, али и алтернација дневног и ноћног живота у филму »Необични господин Виктор«. Овде наилазимо на алтернацију екстензије, а не конфликта, пошто у оба вида светлости — светлост сунца или месеца, лунарни и соларни пејзаж, комуницирају у сивом и пролазе кроз све нијансе. Једна таква концепција светлости, упркос спољном изгледу, много дугује колоризму Делонеа.

Јасно је да највећу количину кретања треба до сада схватити као релативни максимум, пошто она зависи од нумеричког јединства одабраног као интервал, од променљивих фактора чија је ова функција, као и од метричких односа између фактора и јединства који дају једну форму кретања. То је »најбоља« количина кретања, када се узму у обзир сви ови елементи. Максимум је сваки пут квалификован и сам представља један квалитет, на пример фанданго, фарандола, балет итд. У складу са варијацијама садашњости или са противречностима и проширењима интервала, може се рећи да један веома лаган покрет остварује највећу могућу количину кретања, као и у случају неког веома брзог кретања. Тако, док Гансов филм »Точак« пружа модел све бржег и бржег кретања, Епштајнова »Пропаст куће Ашер« остаје ремек-дело успореног кретања које, и поред тога, образује максимум кретања у једној бескрајно развученој форми. На овом нивоу треба да пређемо на други аспект, тј. апсолутни квантитет кретања, или апсолутни максимум. Далеко од тога да противрече један другоме, ова два аспекта су стриктно нераздвајни и од почетка се међусобно имплицирају и претпостављају. Већ код Декарта постоји једна еминентно релативна квантификација кретања у променљивим скуповима, али и један апсолутни квантитет кретања у целини васељене. Кинематографија изнова проналази ову неопходну корелацију на извору својих услова: с једне стране, план је окренут према кадрираним скуповима и у склопу њихових елемената — максимуму релативног кретања, а с друге, он је окренут према једној целини која се мења и чија се промена изражава у апсолутном максимуму кретања. Разлика не постоји само између сваке слике за себе (кадрирање) и односа међу

сликама (монтажа). Само кретање камере већ уводи више слика у једну, са поновним кадрирањима, и такође чини да једна слика може да изрази целину. Ово је посебно уочљиво код Абела Ганса који се у »Наполеону« с правом хвали да је камеру ослободио не само њених земаљских сила већ чак и њених односа са човеком који је носи и да ју је ставио на коња, бадио као оружје, котрљао као лопту, спустио на елису у море¹⁹. Ипак, претходна примедба коју смо позајмили од Бурха и даље важи: кретање камере код већине аутора о којима говоримо у овом поглављу остаје резервисано за изузетне тренутке, док се чисто обично кретање односи већма на сукцесију непомичних планова. На тај начин, монтажа обухвата две стране плана: кадрирани скуп који се не задовољава само једном сликом, већ манифестује релативно кретање у секвенци у којој се мења јединица мере (поновно кадрирање), а затим и целину филма која се не задовољава сукцесијом слика, већ се изражава у апсолутном кретању чију природу нам ваља сада разоткрити.

Кант је говорио да све док је (нумеричка) јединица мере хомогена, можемо с лакоћом да идемо до бесконачног, али само апстрактно. Када је јединица мере променљива, имагинација се, напротив, суочава са једном границом: с ону страну једне кратке секвенце она више не успева да *схвати* скуп величина или кретања које сукцесивно спознаје. Па ипак, мисао, односно душа, у складу са захтевом који јој је својствен, скуп кретања у природи и свету мора да захвати *унутар једне целине*. То је оно што Кант у математици назива сублимним: имагинација се посвећује спознаји релативних кретања, где убрзо исцрпљује своју снагу, претварајући јединице мере, али мисао треба да достигне оно што превазилази сваку имагинацију, тј. скуп покрета као целину, апсолутни максимум кретања, апсолутно кретање које се у себи изједначава са немерљивим или прекомерним, гигантским, бескрајним небеским сводом или бесконачним морем²⁰. Овде је у питању други вид времена, не више интервал као променљива садашњост, већ суштински отворена целина, као бесконачност будућег и прошлог. Није, дакле, реч о времену као сукцесији кретања и њихових јединица, већ о времену као симултаности и једновремености (јер једновременост припада ништа мање времену него сукцесија и представља време као целину). Овај идеал симултаности непрекидно је закупљао француски филм, у истој мери у којој је инспирисао и сликарство, музику, па чак и литературу. Свакако, можемо веровати да је могуће прећи од првог на други

¹⁹ Abel Gance, у *L'art du cinéma* од Pierre Lherminier-a, Seghers, p. 163—167.

²⁰ Kant, *Critique du jugement*, § 36.

аспект: зар сукцесија није бесконачна *de jure*, и било да се све више убрзава, било да се бескрајно развлачи, нема ли она за границу једновременост којој се приближава у бесконачности? Управо је у овом смислу Епштајн говорио о »брзој и оштрој сукцесији која тежи савршеном кругу немогућег симултанизма«²¹. На овај начин би говорили Вертов или футуристи. Ипак у француској школи постоји дуализам између ова два аспекта: релативно кретање је материја и описује скупове који се у њој могу разликовати или пренети »имагинацијом«, док је апсолутно кретање дух и изражава психички карактер целине која се мења. На тај начин се не прелази од једног до другог играјући се јединицама мере, колико год оне биле велике или мале, већ само достизањем нечега безмерног, сувишног или вишка у односу на сваку меру, а што мисаона душа не може да замисли. У Лербијеовом филму »Новац«, Ноел Бурх издваја један посебно интересантан случај ове конструкције нужно немерљиве целине времена²². И поред тога, убрзање или успоравање релативног кретања, затим суштински релативитет мерне јединице, као и димензије декора играју незамањиву улогу, али они прате или условљавају други аспект, уместо да саме обезбеђују прелазак. Реч је управо о томе да француски дуализам одржава разлику између духовног и материјалног, истовремено показујући њихову комплементарност, и то не само код Ганса већ код Лербијеа и самог Епштајна. Често је истицано запажање да је француска школа субјективној слици поклонила изузетан значај и да ју је развила у оној мери која је сразмерна њеном месту у немачком експресионизму, мада на сасвим други начин. И заиста, може се рећи да она успешно сажима дуализам и комплементарност двају термина: с једне стране, она умножава релативни максимум количине могућег кретања, повезујући кретање једног тела са кретањем виђених тела, али с друге стране, она под овим околностима образује апсолутни максимум количине кретања у односу на једну независну душу која »обавија« тела и која им »претходи«²³. То је случај чувене измаглице у плесу из филма »Елдорадо«.

²¹ Epstein, *ibid.*, I, p. 67.

²² Бурх поставља питање како то да филм »Новац« може да пружи један такав осећај покрета упркос релативно ретким покретима камере. Међутим, монументални карактер декора (на пример, велики салон) несумњиво повлачи за собом веома широка померања ликова, али не објашњава подробније импресију апсолутног максимума покрета. Бурх налази објашњење у умножавању планова за одређену секвенцу: то је »вишак нагомиланања« који производи ефекат несразмерности и води нас с ону страну релације између релативних величина (Marcel L'Herbier, p. 146—157).

²³ Види: Abel Gance, *ibid.*

Овај спиритуализам и дуализам представљају Гансов допринос француском филму. То се добро види нарочито када се узму у обзир оба аспекта која монтажа поприма код њега. На основу оног првог, на који он сам није полагао право, али који управља одвијањем филмске вrpце, релативно кретање проналази свој закон у једној »вертикалној сукцесивној монтажи«: познати случај је убрзана монтажа каква се јавља у филму »Точак« и такође у »Наполеону«. Међутим, апсолутно кретање се дефинише једном сасвим другом фигуром коју Ганс назива »симултана хоризонтална монтажа«, а која ће у »Наполеону« наћи своја два основна облика: с једне стране, оригиналну употребу надимпресија, а с друге, изум троструког екрана и поливизије. Слажући једну за другом велики број надимпресија (понекад и шеснаест) и уводећи међу њих мале временске размаке, уз додавање и одузимање појединих, Ганс је савршено знао да гледалац неће видети оно што је наслагано — имагинација је готово превазиђена, препуњена и ускоро достиже своју границу. Међутим, Ганс рачуна на један ефекат свих надимпресија у души, на образовање ритма додатних и одузетих вредности који души пружа идеју целине као осећања неизмерности или безграничности. Стварајући троструки екран, Ганс достиже симултаност три аспекта једне исте сцене или три различите сцене и гради такозване »не-ретроградирајуће« ритмове, чије две крајности представљају међусобно ретроградирање, уз средишњу вредност заједничку једној и другој. Сједињујући истовременост надимпресије и истовременост против-импресије, Ганс истински конституише слику као апсолутно кретање целине која се мења. Више није реч о релативној области променљивог интервала, кинетичког убрзања или успоравања у материји, већ о апсолутној области светлосне једновремености, светлости у екстензији, о целини која се мења и која је дух (велика духовна елиса више него органска спирала, елиса која ће се понекад непосредно појављивати и покрету камере код Ганса и код Лербијеа). То би била сличност са Делонеовим »симултанизмом«²⁴.

²⁴ Делоне се супротставља футуристима за које је истовременост граница све бржег и бржег кретања. За Делонеа она нема никакве везе са кинетичким кретањем, већ са чистом мобилношћу светлости која ствара своје светлосне и обојене форме и укључује их у дискове и елисе које су по природи временске. Француски синеасти су посредством Блеза Сандрара били упознати са концепцијама Делонеа. Види текст Gance-а, »Le temps de l'image élatée«, у Sophie Daria, *Abel Gance hier et demain*, Ed. la Palatine. У аналогном смислу, код Messiaen-а постоји музичка симултаност која се управо дефинише »ритмовима са додатом вредношћу« и »несводљивим ритмовима« (*Golèa, Rencontres avec Olivier Messiaen, Julliard*, p. 65 и сл.).

Укратко, француска школа са Гансом проналази једну кинематографију узвишеног. Композиција покретних слика увек даје слику времена у његова два вида, времена као интервала и као целине, времена као променљиве садашњости и као неизмерности прошлости и будућности. На пример, у Гансовом филму »Наполеон« константно позивање на народног човека, на бунцију и куварицу, уводи хроничарску садашњост једног непосредног и наивног очевица у епску неизмерност рефлектоване прошлости и будућности.²⁵ Супротно томе, код Рене Клера, ову временску целину налазимо непрекидно у једној допадљивој и бајковитој форми, сукобљену са варијацијама садашњице. Међутим, у француској школи се на тај начин појављује један нови начин поимања два временска знака: интервал је постао променљива и сукцесивна нумеричка јединица која улази у метричке односе са другим факторима, одређујући у сваком случају највећи релативни квантитет кретања у материји, али такође и за имагинацију; целина тако постаје једновремена, прекомерна, неизмерна. Она истовремено своди имагинацију на сопствену немоћ и суочава је са сопственом границом, производећи унутар духа чисту мисао квантитета апсолутног кретања која изражава сву његову историју или промену, тј. његов свет. У томе се управо састоји Кантово математички узвишено. За ову концепцију монтаже можемо рећи да је математичко-духовна, односно екстензивно-психичка или квантитативно-поетичка. (Епштајн је говорио о »лирософији«.)

Француску школу бисмо, тачку по тачку, могли да супротставимо немачком експресионизму. Девизи која гласи: »Више кретања« одговара девиза: »Више светлости!«. Кретање се убрзава, али оно је на услузи светлости како би је исижавало, стварало или удаљавало звезде, умножавало ефекте, трасирало светле путање, као у великој сцени концертне дворане у Дипоном филму »Варијете« или у сну Мурнауовог »Послењег човека«. Истина, светлост је кретање, а покретна и светлосна слика представљају два лица једне исте појаве. Међутим, различит је начин на који се светлост једном приказује као немерљиво екстензивно кретање, а други пут је као једно моћно кретање интензитета — интензивно кретање у правом смислу. Постоји једна апстрактна кинетичка уметност [чији су представници Рихтер (Richter) и Рутман (Ruttman)], али екстензивни квантитет, тј. померање у простору је попут живе која посредно мери интензивни квантитет, њен раст или опадање. Све-

²⁵ Види, улогу Флерија коју анализира Норман Кинг кроз Гансове сукцесивне пројекте: »Une épopée populiste«, *Cinematographe*, n° 83, новембар, 1982.

тлост и сенка без престанка образују једно наизменично кретање у екстензији и сада прелазе на интензивну борбу која садржи више фаза.

Пре свега, бесконачна снага светлости супротставља се помрчини као једној исто тако бесконачној снази без које се не би могла манифестовати. Она се супротставља мраку да би се појавила. Дакле, није реч о дуализму, али ни о дијалектици, јер се налазимо изван сваког јединства или органског тоталитета. То је једно бесконачно супротстављање какво се јавља већ код Гетеа и романтичара: светлост не би била ништа, или барем ништа видљиво, без таме којој се супротставља и која је чини видљивом²⁶. Визуелна слика се, дакле, дели на два дела по дијагонали или зупчастој линији, тако да представљање светлости, како каже Валери, »претпоставља једну суморну половину сенке«. Ту није само реч о подели слике или плана, на коју наилазимо већ у Рипертовом »Хомункулусу«, као и код Ланга или Пабста. Ради се такође о матрици монтаже као у Пиковој »Ноћи светог Силвестра«, где таму ђумеца супротставља сјају елегантног хотела, или у Мурнауовој »Аурори« која светли град супротставља мрачној мочвари. Суочавање две бесконачне силе одређује једну нулту тачку у односу на коју свака светлост представља коначан степен. И заиста, светлости је својствено да обухвата однос са црним као негацију $= 0$, у зависности од чега се дефинише као интензитет или интензивни квантитет. Тренутак се овде појављује (насупротив јединству и екстензивном делу) као оно што захвата величину или степен светлости у односу на црно. Зато је интензивно кретање неодојиво од потенцијалног пада који изражава само ту дистанцу на нултом степену светлости. Само идеја пада мери степен на коме се уздиже интензивни квантитет, и чак у својој највишој слави светлост природе пада и не престаје да пада. Дакле, потребно је такође да идеја пада пређе у чин и постане стварни или материјални пад у појединачним бићима. Светлост има искључиво идеални пад, али дан има стварни пад: у томе се састоји авантура индивидуалне душе, захваћене црном рупом, о чему ће нам експресионизам пружити вртоглаве примере (код Мурнауа — пад Маргарите у »Фаусту«, као и пад »По-

²⁶ Када су у питању светлост и њени односи према тами или непрозирности, основни текст је Гетеова *Теорија боја* (Ed. Triades). Eliane Escoubas је о том питању начинила извршну анализу која може да садржи много кинематографских примена: »L'oeil du teinturier«, *Critique*, n° 418, март 1982. Експресионистичка и гетеовска светлост, као и француска светлост блиска Делонсу, била је њутновска. Истина, Гетеова теорија садржи један други аспект који ћемо срести касније: чисти однос између светлости и белине.

следњег човека« који је прогутан у црној рупи тоалета великог хотела или као пад »Лулу« код Пабста).

Ето како светлост као степен (бело) и нула (црно) ступају у конкретне односе контраста или мешавине. Као што смо видели, цела серија контраста белих и црних линија, светлосних зрака и црта сенки: један пругаст исцртан свет који се већ појављује код Винеа (Wiene) у сликаним платнима »Др Калигарија«, али осваја све своје светлосне вредности са Лангом у филму »Нибелунзи« (на пример, светлост у шумарцима, или зраци светлости кроз прозоре). Сусрећемо се такође са изменом серијом светло-тамног, с тим што непрекидни преображај свих његових нијанси образује »једну флуидну лепезу градација које се непрекидно смењују«: Вегенер и, нарочито, Мурнау овладаће магистрално овом формулом. Истина је да су велики аутори знали да напредују на оба колосека — и Ланг је успео да досегне најсуптилније светло-тамне (»Метрополис«) и да, попут Мурнауа, повуче најконтрастније пруге: тако у филму »Аурора«, сцена трагања за давленицом започиње светлим браздама и фењерима на црној води, да би изненада уступила место трансформацијама једног светло-тамног које степенује тонове целином свог прелаза. Колико год се разликовао од експресионизма, Штрохајм одатле преузима свој прилаз светлости и показује се исто тако темељит луминиста као Ланг, па чак и као Мурнау. Каткад је то низ бразди попут светлосних црта што се рефлектују на кревету кроз напола затворене ролетне, на лицу и торзу спавачице у филму »Лудост жена«, каткад су то сви степени светло-тамног и против сунца, као и игре неизоштрених слика као у филму »Краљица Кели«²⁷.

У свему овоме, експресионизам је раскинуо с принципом органске композиције уведеним од стране Грифита, који је преузела и већина совјетских дијалектичара. Међутим, овај раскид је изведен на сасвим други начин него што се то догодило у случају француске школе. Оно на шта се овде позива, није јасна механика количине кретања у чврстом или флуидном телу, већ један мрачни, мочварни живот у који све ствари урањају, било да су исцепкане сенкама, било да су сакривене маглом. *Неорјански животи ствари*, један стравични живот који не познаје мудрост и границе организма, представља први принцип експресионизма, који важи за целокупну природу, тј. за несвесни дух изгубљен у помрчини — у светлости која је

²⁷ Lotte Eisner, »Notes sur le style de Stroheim«, *Cahiers du cinéma*, n° 67, јануар 1957. Лоте Ајзнер управо у *L'écran démoniaque* (Encyclopédie du cinéma) анализира оба поступка, бразде и светло-тамно експресионизма. Такође у његовом делу: *Murnau, Le Terrain vague*, посебно стр. 88—89 и 162.

постала затамњена, *lumen opacatum*. Природне супстанце и вештачки производи, свећњаци и дрвеће, генератор и сунце, у том погледу се више не разликују. Зид који живи је нешто језиво, али такви су и свакодневни предмети, намештај, куће и кровови који се нагињу, збијају, вребају и шчепавају. То су сенке кућа што прогоне онога који трчи улицом²⁸. У свим овим случајевима, органском елементу се супротставља не механички, већ витални елемент као моћно предорганско клијање, заједничко живом и неживом, својствено материји која се уздиже до живота и животу који се расплињује по целој материји. Животињско губи органску димензију, док, са своје стране, материја осваја живот. Експресионизам може да се позива на чисти кинетизам, као на насилно кретање које не поштује ни органски облик ни механичка одређења хоризонтале и вертикале; његова путања је путања вечно преломљене линије на којој свака промена смера истовремено означава снагу неке препреке и моћ неког новог подстицаја, укратко — подређеност екстензивног интензивном. Ворингер је, наиме, први теоретичар који је створио термин »експресионизам« и, позивајући се на »готску или северњачку« декоративну линију, одредио га као супротност виталног елана према органској представи: то је сломљена линија која не образује никакав опсег у коме би се могле разабрати форма и основа, већ кривуда између ствари, час их повлачећи у какав бездан у којем се сама губи, час их ковитлајући у каквом безобличју у којем се она обрће у »испруганом грчу«²⁹. Аутомати, роботи и пајаци више не представљају само механизме који валоризују или увећавају одређену количину кретања, већ су то сомнамбули, зомбији или големи који изражавају интензитет тог неорганског живота. Овде треба поменути не само Вегенеровог »Голема« већ и филм готске страве из 1930-их, са Вејловим »Франкенштајном« и »Франкенштајновом вереницом«, као и са Халпериновим »Белим зомбијем«.

Геометрија овде није заборављена, али то је једна сасвим другачија геометрија од оне у француској школи, јер је, барем посредно, ослобођена координата које условљавају екстензивни квантитет, као и метричке односе који управљају кретањем

²⁸ Херман Варм описује декор у »Фантому«, изгубљеном филму Мурна-уа: у екстеријеру, улице чију леву страну сачињавају стварне зграде, а са десне стране се налази пано постављен на шину са лажним зградама. Фасаде у све бржем покрету бацају своју сенку на непокретне куће са друге стране и наизглед прате младића. Варм даје други пример, извучен из истог филма, у којем компликован механизам производи истовремено врлог и пад у црну рупу. Види: Lotte Eisner, *Murnau*, p. 231—232.

²⁹ Woringer, *L'art gothique*, Gallimard, p. 60—80. Рудолф Курт (Kurtz) је посебно развио тему неорганског живота на филму: *Expressionismus und Film*, Berlin, 1926.

у хомогеном простору. То је »готска« геометрија која конструише простор уместо да га описује; она се не руководи мерењем, већ продужавањем и нагомилавањем. Линије су продужене ван сваке мере, све до својих тачака додира, док њихове тачке прекида производе акумулације. Акумулација се може састојати од светлости или сенке, као и продужени сенке или светлости. Ланг проналази лажне светлосне спојеве који изражавају интензивне промене целине. Реч је о једној насилној перспективистичкој геометрији која делује путем пројекција и сценских површина, са косим перспективама. Дијагонале и контрадијагонале теже ка замени хоризонтале и вертикале, купа замењује круг и сферу, оштри углови и шиљати троуглови замењују искривљене или четвороугаоне линије (врата Калигарија, забати и Големови шешири). Ако упоредимо монументалну архитектуру код Лербијеа и Ланга («Нибелунзи» и «Метрополис»), видимо како Ланг поступа са продужавањем линија и тачака акумулације које се само посредно могу превести у метричке односе³⁰. Уколико људско тело непосредно уђе у ова »геометријска груписања«, тј. уколико оно представља »базични фактор ове архитектуре«, то није стога што »стилизиција преображава људски фактор у механички« — формулација која би више одговарала француској школи — већ зато што се свака разлика између механичког и људског изгубила, али овај пут у корист моћног неорганичког живота ствари.

Могло би се рећи да у црно-белим контрастима или варијантама светло-тамног, бело тамни, а црно бледи. То је као да су обе нијансе ухваћене у моменту, као тачке акумулације које одговарају избијању боје у Гетеовој теорији: плаво као посветљено црно, а жуто као затамњено бело. Експресионизам је, без сумње, и поред покушаја монохромije и полихромije код Грифита и Ејзенштајна, био претходник једног стварног колоризма у кинематографији. Гете је управо објашњавао да су две основне боје, жуто и плаво, као нијансе обухваћене једним *кретањем интензификације* које је са обе стране праћено ружичастим одсјајем. Појачавање нијансе је слично тренутку уздигнутом на други степен, који је изражен овим одсјајем. Ружичасти или светлцуави одсјај прати све фазе појачавања, блистања, зрпаљења, светлцуања, искрења, замаглења, флуоресценције и фосфоресценције. Сви ови аспекти учествују у стварању робота у »Метрополису«, као и Франкенштајна и његове веренице. Штрохајм из овога извлачи изванредне комбинације којима препушта жива створења, искварене или невине жртве. На тај начин, како анализира Лоте Ајзнер (Lotte Eisner),

³⁰ О геометрији код Ланга, види: Lotte Eisner. *L'écran démoniaque*, »Architecture et paysage de studio« и »Le maniement des foules«.

на вечери у филму »Краљица Кели« млада наивна девојка је ухваћена између две ватре, ватре свећа на столу испред ње, која је *озарила* њено лице, и ватре у камину иза ње, чија је светлост *окружује* попут сјајног прстена (биће јој, дакле, веома вруће и она ће допустити да јој скину огртач...). Међутим, Мурнау је прави мајстор свих ових фаза и аспеката који истовремено најављују долазак ђавола и божански бес³¹. Заиста, Гете је врло добро показао да се појачавање, са обе стране (жутог и плавог), није одражавало на ружичастим одсјајима који су их пратили попут растућих ефеката сјаја, већ је кулминирало у јаркоцрвеном као трећој и сада независној боји — чистом усијању или распламсавању страсне светлости која разгорева и свет и његова створења. То је исто као да је коначни интензитет сада пронашао, на врхунцу сопствене идентификације, блесак бескраја од којег смо пошли. Бесконачност није престала да делује у коначном где се она обнавља кроз овај још увек чулни облик. Дух није напустио природу; он је, напротив, прожео цео неоргански живот, али он ту може себе да пронађе искључиво у виду злог духа који разгорева целу природу. Такав је ватрени обруч којим се призива демон у Вегенеровом »Голему« или Мурнауовом »Фаусту«. Такви су и Фаустова ломача, »флуоресцентна глава демона са тужним и празним очима« код Вегенера, и пламтеће главе Мабузеа и Мефиста. Такви су и моменти узвишеног и сусрети са бескрајем у злом духу — посебно код Мурнауа, у филму »Носферату«, који не остварује само прелазе између светло-тамног, блештавог и неорганског живота сенки и не производи само све нијансе ружичастог одсјаја, већ кулминира када га моћна светлост (чисто црвена) одвоји од његовог мрачног дна, васкрсне га из још непосреднијег бездана и додели му привид свемоћи с ону страну његове испражњене форме³².

³¹ Види посебно Ромерову анализу светлוצања, *L'organisation de l'espace dans le »Faust« de Murnau*, 10—18, p. 48 (Eliane Escoubas у претходно наведеном чланку проучава ефекте спајања и појачавања у складу са Гетеовом теоријом).

³² Bouvier et Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 135—136: »Тачке које описују бели круг иза ликова, тако да изгледа да се форме не одређују толико својим сопственим крстањем, колико изгледају искључене, протеране из бездана или једног још изворнијег дна од другог плана који је на овај начин делимично претлавлён светлошћу. (...) Прекидом који се актуализује испред ове тачке светлости и из ње избија, попут фантома одсеченог од подлоге, *појављује се оно што је обично скривено у тој дубокој пролазној слици коју, на пример, наводиш ђавола светло-тамно*. То је разлог што су овако осветљене фигуре често заравњене и одају утисак, самом својом природом, да потичу од сенке а да нису романтично у њу уронене. (...) Овај ефекат се не може свести на онај који се *истиже експозицијом насупрот светлости*« (курзив наши).

Овај нови облик узвишеног није идентичан ономе у француској школи. Кант је, наиме, разликовао две врсте узвишеног — математички и динамички узвишено, неизмерно и моћно, прекомерно и безоблично. И једном и другом је било својствено да растварају органску композицију, прво — њеним преливањем, а друго — њеним сламањем. У математички узвишеном, јединица екстензивне мере толико се мења да имагинација више није у стању да је схвати и, сучавајући се са сопственом границом, она се губи али уступа место једној мисаоној способности која нас приморава да схватимо огромно или неизмерно као целину. У динамички узвишеном, интензитет се уздиже до тог степена да заслепи или поништи наше органско биће, погађајући га стравом, али истовремено подстичући једну мисаону способност уз чију помоћ се осећамо вишим од онога што нас поништава, да бисмо у себи открили надоргански дух који доминира целокупним неорганским животом ствари. Тада више не осећамо страх, свесни да је наше духовно »одређење«³³ готово непобедиво. Исто тако, према Гетеу, пламтећевено није само боја страве у којој изгоревачмо, већ и најплеменитија боја која садржи све остале и производи једну вишу хармонију, попут целог хроматског круга. То је управо оно што се догађа или се може догодити у причи коју нам приповеда експресионизам са динамичке тачке гледишта: *не-органски живој сивари* кулминира у ватри, која нас сагорева и разгорева целу природу, делујући као зао дух или дух таме. Он, међутим, последњом жртвом коју у нама призива, издваја у нашој души један *ван-психолошки живој духа* који не припада природи, а ни нашој органској индивидуалности, већ представља божански део у нама, духовни однос у коме смо сами са Богом као светлошћу. Душа се тако наизглед поново *успиње* ка светлости, али управо да би изнова досегла блистави део саме себе који је имао само идеалан пад, падајући тако на свет, уместо да у њему потоне. Ватрено је постало натприродно и натчулно попут Еленине жртве у филму »Носферату«, Фаустове у истоименом филму, или пак Индрине жртве у »Ау-рори«.

Приметићемо, у том погледу, знатну разлику између експресионизма и романтизма, пошто се више не ради, као у романтизму, о измирењу природе и духа, онаквог духа какав је заробљен у природи и духа који се сам у себи изнова рађа. Ова концепција је подразумевала нешто попут дијалектичког развоја још увек органског тоталитета. Супротно томе, експреси-

³³ Kant, *Critique du jugement*, § 26—28.

онизам у принципу не схвата само целину једног духовног света, производећи своје сопствене апстрактне форме, своја бића светлости, своје спојеве који изгледају погрешни чулном оку. Он држи по страни хаос човека и природе³⁴. Он нам радије саопштава да хаос постоји и да ће га бити само ако не приђемо овом духовном свету коме се често догађа да сумња у себе самог; често побеђује ватра хаоса или нам је најављено да ће још дуго побеђивати. Укратко, експресионизам не престаје да одсликава свет црвеним на црвеној подлози, при чему једно упућује на стравични неоргански живот ствари, а друго на узвишени ванпсихолошки живот духа. Експресионизам достиже крик, крик Маргарете, крик Лулу који подједнако обележавају ужас неограниченог живота и можда илузорну отвореност једног духовног света. Ејзенштајн је такође досегао до крика, али на начин дијалектичара, тј. као квалитативни скок који развија целину. Сада се, напротив, целина огледа у висини и изједначава се са идеалним врхом пирамиде која не престаје да уздицањем потискује своју основу. Целина је заправо постала бесконачна интензификација која је произашла из свих ступњева, пролазећи кроз ватру, али само да би прекинула своје чулне везе са материјалним, огранским и људским, како би се разрешила свих својих бивших стања и тако разоткрила апстрактну духовну форму будућности (као у филму Ханса Рихтера »Ритмус«).

Сагледали смо, дакле, четири типа монтаже. Покретне слике су, наиме, сваки пут предмет врло различитих композиција — органско-активне, емпиријске или боље, емпиристичке монтаже америчког филма; дијалектичке, органске или материјалне монтаже совјетског филма; квантитативно-психичке

³⁴ Види: Ворингеров текст о експресионизму као »новој уметности«. Цитирано код Bouvier et Leutrat, p. 175—179. Упркос резервама неких критичара, модернистички ставови Ворингера чине нам се веома блиски ставовима Кандинског (*Du spirituel dans l'art*). Обојица разоткривају код Гетеа и у романтизму настојање за измирењем духа и природе којим се уметност одражава унутар индивидуалистичке и сензуалистичке перспективе. Они, напротив, замишљају »духовну уметност« као спајање са Богом које превазилази раван личности и природу оставља по страни, упућујући их истовремено на хаос из којег модерни човек треба да изађе. Они, штавише, нису сигурни да ће тај подухват успети, али другог избора нема: то је и смисао Ворингерових опаски о човеком »крику« као једином изразу експресионизма који је можда посве илузоран. Овај песимизам који се тиче једног хаотичног света поново проналазимо у експресионистичком филму, у коме је чак и идеја о духовном спасу путем жртвовања релативно ретко заступљена. Њу ипак налазимо код Мурнауа, али чешће код Ланга. Међутим, Мурнау је од свих експресиониста најближи романтизму: он задржава индивидуализам и сензуализам који ће се све слободније манифестовати у његовом америчком периоду, у филму »Аурора« и посебно у филму »Табу«.

монтаже француске школе која је раскинула са органским; интензивно-духовне монтаже немачког експресионизма која повезује неоргански са ванспихолошким животом. Ту су велике визије синеаста са њиховим конкретним поступцима. Избегаваћемо, на пример, претпоставку да је паралелна монтажа чињеница коју свугде сусрећемо, изузев у једном веома општем смислу, пошто је она у совјетској кинематографији замењена монтажом супротности, а у експресионистичком филму монтажом контраста, итд. Покушали смо да покажемо разноликост у пракси и теорији типова монтажа, у складу са органском, дијалектичком, екстензивном и интензивном концепцијом композиције покретних слика. То је била истовремено мисао или филозофија, као и техника кинематографије. Било би бесмислено рећи да је једна од ових практичних теорија боља од осталих или да представља некакав напредак (технички напредак је остварен у сваком од ових смерова и они их представљају уместо да их одређују). Једина општост монтаже састоји се у томе што она кинематографску слику доводи у везу са целином, то јест са временом схваћеним као отвореност; она на тај начин даје једну посредну слику времена, истовремено у појединачној покретној слици и у целини филма. То је, с једне стране, променљива садашњост, а с друге, бесконачност будућности и прошлости. Сматрамо да ова два облика монтаже различито одређују та два аспекта. Променљива садашњост могла би да постане интервал, квалитативни скок, нумеричка јединица, интензивни степен, а целина, тј. органска целина — дијалектичка тотализација, прекомерни тоталитет математички узвишеног, интензивни тоталитет динамички узвишеног. Оно што је посредна слика времена као и упоредне могућности једне непосредне покретне слике, то ћемо моћи да установимо касније. У стварности, ако је истина да покретна слика има два лица, од којих је једно окренуто према скуповима и њиховим деловима, а друго према целини и њеним променама, онда треба управо испитати саму покретну слику, све њене врсте и њена два лица.

Четврта глава

ПОКРЕТНА СЛИКА И ЊЕНЕ ТРИ ВРСТЕ

ДРУГИ БЕРГСОНОВ КОМЕНТАР

1

Историјска криза психологије коинцидирала је са моментом када више није било могуће одржати извесно становиште према коме се слике налазе у свести, а кретања у простору. У складу са тим, у свести би постојала само квалитативна, непротежна кретања, а у простору само протежна и квантитативна кретања. Међутим, поставља се питање како прећи са једног на други поредак? Наиме, како објаснити да кретања, као у перцепцији, најједном произведу слику, или да слика, као у свесном чину, произведе кретање? Ако се позивамо на мозак, треба му тада приписати чудотворну моћ. Како, међутим, спречити да кретање не буде барем потенцијална слика, а да слика већ не буде могући покрет? Оно што је изгледало нерешиво, дошло је коначно до изражаја кроз суочавање материјализма и идеализма, од којих је први намеравао да уз помоћ чистих материјалних покрета реконструише поредак свести, а други да успостави поредак света уз помоћ чистих слика у свести.¹ Било је, дакле, неопходно по саку цену превазићи овај дуализам слике и покрета, свести и предмета. Овог задатка ће се истовремено подухватити два веома различита аутора: Бергсон и Хусерл. Сваки је узвикивао свој ратни поклич: свака свест је свест *о* нечему (Хусерл), или још више, свака свест *јесће* неш-

¹ То је општи тематски оквир првог поглавља и закључка *Материје и меморије*.

то (Бергсон). Без сумње, много фактора изван филозофије указивало је на то да је некадашње становиште постало неодрживо. Управо су друштвени и научни фактори уносили све више и више покрета у свесни живот и слика у материјални свет. Како у тим околностима не узети у обзир и филм који је у том тренутку такође био у успону и који ће пружити свој сопствени доказ *покрећине слике*?

Истина је, међутим, да Бергсон, као што смо видели, у кинематографији наизглед налази искључиво лажног савезника. Што се тиче Хусерла, колико нам је познато, он уопште не помиње филм (подсетићемо да Сартр такође, много касније, када пописује и анализира све врсте слика у *имагинарном*, не помиње кинематографску слику). Мерло-Понти ће, са своје стране, само успут покушати једно поређење између кинематографије и феноменологије. Међутим, и он је такође у филму видео вишезначног савезника. Ипак, претпоставке од којих је пошла феноменологија, као и Бергсонове претпоставке, у тој мери се разликују да и њихова супротност може да нас усмери у одговарајућем правцу. Феноменологија, наиме, »природну перцепцију« и њене услове претвара у норму. Међутим, ови услови представљају суштинске координате које одређују »укорењеност« опажајућег субјекта у свету, једном бићу у свету, отворености према свету која ће се изразити у чувеној формулацији: »свака свест је свест о нечему...« Од тада, опажен или учињен покрет треба разумети не у смислу интелигибилне форме (идеје), већ чулног облика (Gestalt) који перцептивно поље артикулише у функцији ситуиране интенционалне свести. Међутим, упркос томе што нас филм привлачи, удаљава или окреће око стварности, он поништава укорењеност субјекта исто колико и видокруг света, тако да услове природне перцепције замењује имплицитним знањем и другостепеном интенционалношћу². Он се не изједначава са осталим уметностима које, посредством света, упућују на нешто иреално, већ се обраћа свету који постаје његова сопствена слика, а не слика која постаје светом. Приметићемо да се феноменологија, у извесном смислу, задржава на преткинематографским условима који објашњавају њен неодређени став: она природној перцепцији пружа повлашћен положај захваљујући којем се кретање још односи на *позе* (једноставно егзистенцијалне, али не и есенцијалне); самим тим, кинематографско кретање се истовремено проглашава као неверно условима перцепције, али и егзалтира, попут неког новог приповедања које би било у ста-

² Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, p. 82.

њу да »приступи« опаженом и ономе који опажа, укратко — свету и опажању³.

Бергсон на сасвим други начин проглашава филм за дво-значног савезника. Наиме, ако филм потцењује кретање, он то чини на исти начин и из истих разлога као и природна перцепција: »Ми захватамо готово тренутне снимке пролазне стварности (...), перцепција, мисаона активност и језик углавном поступају на исти начин«⁴. Другим речима, за Бергсона, као модел не може послужити перцепција која не поседује никакву изузетност. Модел би пре представљало стање ствари које би се стално мењало, попут некакве течне материје којој се не би могли придати никаква тачка ослоњца нити референтни центар. Полазећи од оваквог стања ствари, требало би показати како се могу формирати, у било којим тачкама, средишта која би наметнула једновремене непомичне снимке (*vues*). Реч је, дакле, о »извођењу« свесне, природне или кинематографске перцепције⁵. Међутим, филм вероватно пружа једну велику предност: управо зато што му недостаје средиште ослоњца и окружења, он је у могућности да достигне и да се приближи стању ствари које су лишене средишта. Ризикујући да се говори о апроксимацији, то би било супротно од онога на шта се позивала феноменологија. Чак и са својом критиком кинематографије, Бергсон је у потпуном складу с њом и више него што у то верује. У то ћемо се уверити на примеру сјајног првог поглавља дела *Материја и меморија*.

Ми се заиста налазимо пред излагањем једног света у којем је СЛИКА = КРЕТАЊЕ. Назовимо сликом целину онога што се јавља. Не можемо ни да кажемо да једна слика делује на другу или на њу реагује. Другим речима, нема покретног предмета који би се разликовао од обављеног кретања, а нема ни покренутог тела које би се разликовало од примљеног кретања. Све ствари, тј. све слике мешају се са својом делатношћу и трпљењем: то је универзална варијација. Свака слика је само »путељак којим пролазе у свим смеровима модификације које се расплињују у бесконачности универзума«. *Свака слика делује и реагује на друге слике, »на сва своја лица« и »свим елементарним деловима«*⁶. »Истина је да су кретања као слике веома јасна и да нема смисла тражити у кретању нешто друго

³ То је барем оно што откривамо у сложеној теорији Alberta Laffay-a, инспирисаној феноменологијом, *Logique du cinéma*, Masson.

⁴ *L'évolution créatrice*, p. 758 (305).

⁵ *MM*, p. 182 (28): »Кажем, дакле, да свесну перцепцију треба произвести«.

⁶ *MM*, p. 187 (34).

до оно што у њему видимо»⁷. Један атом је слика која допире дотле докле сежу њена делатност и реакције. Моје тело је слика, дакле, један скуп акција и реакција. Моје око и мозак су слике, делови мог тела. Како би мој мозак могао да садржи слике ако је он једна од њих? Спољне слике делују на мене, преносе ми кретање и ја узвраћам кретањем: како би то слике могле да буду у мојој свести, ако сам ја сâм једна слика, тј. кретање? Може ли се уопште, на овом нивоу, говорити о сопству, ђ оку, мозгу или телу? Реч је само о прикладном изражавању, јер још увек ништа не допушта овакву идентификацију. Пре би се могло говорити о гасовитом стању. Моје сопство, и моје тело су, у ствари, бесконачно обнављан скуп молекула и атома. Они се не разликују од светова, односно од међуатомских утицаја⁸. Реч је, наиме, о једном и сувише врућем стању материје да бисмо у њему могли да разликујемо чврста тела. То је свет универзалне варијације, таласања, универзалног заплускивања: без стожера и средишта, без десне и леве, горње и доње стране...

Овај бесконачни скуп свих слика сачињава једну врсту плана иманентности. На овом плану, слика постоји по себи. Ова засебност саме слике представља материју: то није нешто што би било скривено иза слике, већ је то, напротив, апсолутни идентитет слике и кретања. То је идентитет слике и кретања из којег непосредно изводимо идентитет покретне слике и материје. »Реците да је моје тело материја или реците да је оно слика»⁹. *Покрејина слика и њечна материја* су апсолутно једна те иста ствар¹⁰. Да ли је овај материјални свет механички? Не, јер (као што ће показати *Сиваралачка еволуција*), механизам имплицира затворене системе, деловање путем додира, као и једновремене, непокретне пресеке. Међутим, управо се у овом универзуму или на овом плану издвајају затворени системи и коначни скупови, јер их овај план чини могућим захваљујући спољашњости својих делова, иако он сам није један од њих. То је један бесконачан скуп: план иманентности је сâм кретање (лице кретања) које се успоставља између делова сваког система, као и од једног до другог система, све их прожима, мешајући их и подвргавајући условима који их спречавају да буду апсолутно затворени. Тако се он показује и као пресек, али поред извесних двозначности Бергсонове терминологије, то није непокретан и једновремени пресек, то је један покретни пре-

⁷ *ММ*, р. 174 (18).

⁸ *ММ*, р. 188 (36): види атоме или векторе.

⁹ *ММ*, р. 171 (14).

¹⁰ *ЕС*, р. 748 (299).

сек или временска перспектива. Реч је о једном блоку простор-време, пошто му сваки пут припада време кретања које се у њему изводи. Суочавамо се чак са бесконачним низом блокова или мобилних пресека који представљају исто толико приказа плана, што одговара ритму кретања васионе¹¹. План, такође, није одвојен од ове представе планова. Није реч, међутим, о механизму, већ о машинизму. Материјални свет, тј. план иманентности, представља *машинско уређивање њокрејних слика*. Овде смо сведоци једног изванредног Бергсоновог открића: реч је о свету као кинематографији по себи, односно метакинематографији која укључује један сасвим други поглед на филм од оног који је Бергсон предложио у својој експлицитној критици.

Поставља се, међутим, питање како се може говорити о сликама по себи које не постоје ни за кога и не односе се ни на кога? Како се може говорити о некаквом појављивању пошто оно само нема очи? За то постоје најмање два разлога. Први је у томе да слике треба разликовати од ствари схваћених као тела. Заиста, наше опажање и наш језик праве разлику између тела (именице), својстава (придеви) и активности (глаголи). Међутим, делатности су, у том прецизном смислу, покрет већ замениле идејом неког привременог места где се оно упутило или резултата који оно постиже. А квалитет је заменио покрет идејом једног стања које се наставља очекујући да га неко други замени, а тело је заменило кретање идејом једног субјекта који би то извршио или једног субјекта који ба га трпео или покретног објекта који би га носио¹². Видећемо да се такве слике стварно формирају у свету (слике-акције, слике-афекти, слике-перцепције). Међутим, оне зависе од нових услова, и засигурно не могу за сада да се појаве. Тренутно располажемо само кретањима названим сликама да бисмо их разликовали од свега онога што оне још нису. Скуп кретања, акција и реакција представља светлост која се шири »без отпора и губитака«¹³. Идентитет слике и кретања има као разлог идентитет материје

¹¹ Изгледа да се удаљавамо од Бергсона са овим појмом плана иманентности и својствима која му придајемо. Међутим, ми сматрамо да смо му верни. Бергсон понекад представља ниво материје као »тренутни пресек« настајања (*ММ*, р. 223 или 81). То је, међутим, само ради лагодности израза. Наиме, као што Бергсон подсећа и као што ће касније подсетити још прецизније (стр. 292 или 169), реч је о једном плану где се непрекидно јављају и шире покрети који изражавају промене у настајању. Он, дакле, садржи време. Он поседује време као променљиву величину кретања. Штавише, као што каже Бергсон, план је сам по себи покретан. Заиста, сваком скупу покрета који изражавају промену, одговара један приказ плана. Самим тим, идеја просторно-временских целина није нимало супротна Бергсоновој тези.

¹² *ЕС*, р. 749—751 (300—303).

¹³ *ММ*, р. 188 (36).

и светлости. Слика је кретање као што је материја — светлост. Касније ће Бергсон, у *Трајању и истовремености*, указати на значај инверзије коју је извела теорија релативитета између »линија светлости«, »чврстих линија«, као и »светлосних фигура« и »чврстих или геометријских фигура«: са релативитетом »светлосни лик управо намеће своје услове чврстој фигури«¹⁴. Ако се подсетимо дубоке жеље Бергсона да изгради филозофију која би била филозофија модерне науке (не у смислу размишљања о науци, то јест епистемологија, већ напротив, у смислу проналажења самосталних појмова способних да одговоре новим симболима науке), разумеће се да је сукобљавање Бергсона и Ајнштајна било неизбежно. Међутим, први аспект ове конфронтације је потврђивање дифузије или пропагације светлости по целом плану иманентности. У покретној слици још нема тела или чврстих линија, већ постоје само светлосне линије или фигуре. То су слике по себи. То што се оне не јављају некоме, то јест неком оку, дешава се зато што светлост још није рефлектована нити заустављена и, »расипајући се увек даље, никада није откривена«¹⁵. Другим речима, око је у стварима, у светлосним сликама какве су саме по себи. »Фототрафија, уколико је уопште реч о фототрафији, већ је ухваћена и извучена у унутрашњости ствари и за све штачке у прозору...«

Ту постоји извесан прекид у односу на целокупну филозофску традицију за коју је светлост била више на страни духа, и која је, претварајући свест у светлосни зрак, ствари извлачила из њихове изворне помрчине. Феноменологија је у пуној мери учествовала у оваквој античкој традицији; једноставно, уместо да од светлости начини унутарњу светлост, отварала ју је ка спољашњости, као када би интенционалност свести била светлосни зрак електричне лампе (»свака свест је свест о нечему...«). За Бергсона, реч је управо о супротном: ствари су, наиме, светлосне саме по себи, а да их ништа не осветљава: свака свест *јесће* нешто и она урања у ствар, то јест у светло-

¹⁴ *Durée et simultanéité*, V поглавље. Познати су значај и вишезначност ове књиге у којој се Бергсон суочава са теоријом релативитета. Међутим, то што је Бергсон морао да забрани поновно издање ове књиге не значи да је запазио неке евентуалне грешке. Двосмисленост је, напротив, потекла од читалаца који су поверовали да Бергсон расправља о самим Ајнштајновим теоријама. То, наравно, није био случај (али Бергсон није могао да отклони овај неспоразум). Видели смо да је потпуно прихватио примат светлости и просторно-временских целина. Распра се, међутим, односила на друго питање: спречавају ли те целине успостављање универзалног временска замишљеног по угледу на настанак или трајање? Бергсон никад није мислио да је теорија релативитета погрешна, већ само да је немоћна да установи одговарајућу филозофију стварног времена.

¹⁵ *MM*, p. 186 (34).

сну слику. Међутим, овде се ради о свести *de jure*, свугде присутној али неоткривеној. Реч је, у ствари, о већ урађеној слици извученој по свим стварима и свим тачкама, али »провидној«. Ако се, међутим, касније догоди да се стварна свест конституише у свету, на том и том месту плана иманентности, то је зато што су сасвим посебне слике зауставиле или рефлектовале светлост и на тај начин поставиле »црни екран« који је недостајао плочи¹⁶. Укратко, свест није светлост, већ је, напротив, скуп слика или светлост оно што представља свест иманенту материји. А што се тиче наше чињеничне свести, она би била само непрозирност без које светлост, »увек се ширећи, не би никад била откривена«. Супротност Бергсона и феноменологије је у том погледу радикална¹⁷.

За план иманентности или план материје можемо рећи да представља скуп покретних слика, колекцију линија или фигура светлости, тј. серију блокова простор-време.

2

Шта се дешава и шта се може десити у овом свету без средишта у коме је све у интеракцији? И поред тога, не треба да уводимо неки различит фактор, другачије природе, јер оно што се тада дешава састоји се у следећем: у било којим тачкама плана јавља се *интервал*, размак између акције и реакције. Бергсон управо то и очекује: кретања и интервали између кретања послужиће му као јединице (то је управо оно што ће тражити и Дзига Вертов у својој материјалистичкој концепцији кинематографије)¹⁸. Јасно је да је овај феномен интервала могућ искључиво у мери у којој план материје садржи време. За Бергсона, размак, тј. интервал биће довољан да одреди један веома посебан тип слика између осталих: живе слике или твари. Док друге слике делују и реагују у свим својим видовима и деловима, ове слике примају дејство само на једностран на-

¹⁶ *ММ*, р. 188 (36):

¹⁷ Сартр је добро запазио бергсоновски преокрет у књизи *L'Imagination*, Р. У. Ф. («Постоји чиста светлост, фосфоресцентност се свуда шири, постаје стварном тек онда када се одбије од извесних површина које истовремено служе као екран у односу на друге осветљене зоне. Постоји једна врста инверзије класичне компарације: уместо да је свест представљена путем светлости која иде од субјекта према предмету, реч је о осветљењу које иде од предмета ка субјекту», стр. 44). Међутим, Сартров антибергсонизам доводи га дотле да умањује домет овог преокрета и негира новост бергсоновског схватања слике.

¹⁸ Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10—18 (то је константна тема Вертовљевих манифеста).

чин или у извесним деловима и испољавају реакције искључиво посредством других делова и у њима самима. То су, у извесном смислу, растргнуте слике. Пођимо најпре од њихове специјализоване стране, коју ћемо касније назвати рецептивном или чулном, и која има чудан ефекат на слике које утичу или на примљене надражаје: све се, наиме, догађа тако као да ова страна изолује поједине од оних слика које се ту стичу и које садејствују у свету. Ту ће управо затворени системи и »платна« моћи да се образују. Жива бића ће »допустити да буду прожета оним спољним деловањима на која су индиферентна, док ће она друга, изолована, постати опажајима самим чином њиховог издвајања«¹⁹. То је операција која се управо састоји у одређеном *кадрирању*: извесна претрпљена деловања изолују се уз помоћ кадра и од тада, као што ћемо видети, она постају предупребена, антиципирана. Међутим, с друге стране, извршене реакције се више не повезују непосредно са трпљеним деловањем: захваљујући интервалу, оне постају закаснелим реакцијама које имају времена да одаберу њихове елементе и да их организују или интегрису у ново кретање које је немогуће извести на основу једноставног продужетка примљеног надражаја. Такве реакције које представљају нешто непредвидиво или ново назваћемо »деловањима« у ужем смислу. Тако ће и жива слика бити »инструмент анализе у односу на захваћено кретање, као и инструмент одабирања у односу на извршено кретање«²⁰. Пошто ову предност дугује искључиво феномену размака или интервала између захваћеног и обављеног кретања, живе слике ће бити »центри неодређености« који се образују у свету покретних слика лишеном средишта.

А уколико се размотри други, светлосни аспект плана материје, рећи ћемо овај пут да живе слике или твари обезбеђују црни екран који је недостајао плочи и који је спречавао слику подложну утицају (фотографију) да се разоткрије. Тиме, уместо да се шири и расплињује у свим смеровима, у сваком правцу, »без отпора и губитка«, линија или слика светлости се судара са једном препреком, то јест са тамом која ће је рефлектовати. Перцепцијом ћемо назвати слику рефлектовану живом сликом. Ова два аспекта су строго комплементарна: специјална слика и жива слика нераздвојно сачињавају центар неодређености или црни екран. Из овога следи једна суштинска последица: *ејзистјенција двострукој системи, двострукој режима референтности слика*. Пре свега, имамо систем где свака сли-

¹⁹ *ММ*, р. 186 (33): ова страница представља веома успео резиме целине Бергсонове тезе.

²⁰ *ММ*, р. 181 (27).

ка варира сама за себе и где све слике делују и реагују једна зависно од друге, по свим својим странама и деловима. Њему треба додати један други систем у коме сви делови варирају углавном за један једини, који прихвата деловање других слика на једну од њених страна и реагује на њу на некој другој страни²¹.

Тиме још нисмо изашли из слике-материје-кретања. Бергсон непрекидно понавља да ништа нећемо разумети уколико пре свега не обухватимо целину слика. Тек се на овом плану може произвести једноставни интервал кретања. Мозак, међутим, није ништа друго до интервал, размак између једног деловања и једне реакције. Мозак засигурно није некакво средиште слика од којег бисмо кренули, већ он сам образује једну посебну слику међу осталима, тј. у свету слика лишеном средишта образује један центар неодређености. Међутим, са можданом сликом, Бергсон већ у *Материји и меморији* налази једно веома комплексно и организовано стање живог бића. Разлог томе је што се он тада не бави проблемом живота (он ће се, у *Сиваралачкој еволуцији* заиста бавити животом, али са једне друге тачке гледишта). Ипак, попуњавање празнина које је Бергсон свесно оставио не представља тешкоћу. Наиме, већ на нивоу најелементарнијих живих бића требало би замислити некакве микроинтервале. То јест, све мање и мање интервале између све бржих и бржих покрета. Штавише, биолози говоре о некаквој »пребиотичкој супи« која је у основи живог света, и где су материје зване декстрогири и леврогири играле суштинску улогу: ту су се јавили, у свету лишеном средишта, наговештаји стожера и центара, десног и левог, горњег и доњег. Требало би замислити микроинтервале чак и у пребиотичкој супи. Биолози тврде да се ови феномени нису могли догодити док је земља била веома загрејана. Требало би, дакле, замислити једно хлађење плана иманентности саобразно првим непрозирностима, првим екранима који су се испречили ширењу светлости. Ту су се највероватније формирали и први наговештаји чврстих тела као и крутих и геометријских тела. Коначно, као што каже Бергсон, иста еволуција која организује материју у чврста тела претвориће и слику у све сложенију перцепцију, која има за предмете чврста тела.

Ствар и перцепција те ствари су једно исто, једна иста слика, само што се она односи на један или други систем референције. Ствар је слика по себи, и као таква, она се односи на све друге слике чија деловања интегрално подноси и на

²¹ *ММ*, р. 176 (20).

које непосредно реагује. Перцепција ствари, међутим, представља исту слику, с тим што је она пренета на једну другу специјалну слику која је уоквирује и из ње задржава само парцијално деловање на које искључиво посредно реагује. Овако дефинисана, перцепција не пружа ништа друго нити више од ствари коју опажамо, већ само извештај »мањак«²². Наиме, ми опажамо ствар, умањену за оно што нас не занима зависно од наших потреба. Потребу или интерес треба схватити у смислу линија и тачака које памтимо на стварима у функцији нашег рецептивног лица и деловања која одабирамо у функцији за каснелих реакција за које смо способни. На тај начин дефинишемо први материјални моменат субјективности: она је супстрактивна — она од ствари одузима оно што је не интересује. Насупрот томе, неопходно је да се сама ствар представи по себи као један целовит опажај, непосредан и расплнут. Ствар је слика,* и у том својству она себе саму опажа и опажа све остале ствари уколико трпи њихово деловање и на њих реагује у свим својим лицима и у свим својим деловима. Атом, на пример, опажа цело универзум, од тачке где полазе деловања која по њему дејствују до оне тачке где допиру реакције које он емитије. Укратко, ствари и перцепције ствари су *захватања*; међутим, ствари су објективна тотална хватања, а перцепције ствари — делимична и парцијална, субјективна хватања.

Ако филм нема за модел субјективну, природну перцепцију, то је зато што му покретљивост његових центара, као и променљивост његових кадрирања увек дозвољавају да обнови широке нецентриране и декадриране зоне: он тада тежи да се врати првом режиму покретне слике, универзалној варијацији, тоталној, објективној и распршеној перцепцији. У ствари, он прелази пут у оба правца. Са тачке гледишта којом се сада бавимо, крећемо од објективне и тоталне перцепције која се изједначава са стварима, до субјективне перцепције која се од њих разликује по једноставној елиминацији или одузимању. Управо овакву субјективну перцепцију центрирану око једног средишта називамо перцепцијом у правом смислу те речи. То је и прва трансформација покретне слике: када је доводимо у везу са једним центром неодређености, она постаје *перцептивна слика*.

Не можемо поверовати, међутим, да се цела операција састоји само у одузимању. Постоји такође и нешто друго. Наиме, када је свет покретних слика пренет на једну од ових

²² *ММ*, р. 185 (32).

специјалних слика које у њему формирају одређено средиште, свет се увија и организује окружујући га. И даље идемо од света ка средишту; међутим, свет се искосио, постао је периферија, формирајући истовремено хоризонт²³. Још увек се налазимо у перцептивној слици, али већ дотичемо и делатну слику. Заиста, перцепција је само једна страна размака, а деловање је његова друга страна. Деловањем у правом смислу речи називамо закаснелу реакцију средишта неодређености. Међутим, то средиште је у стању да делује на овај начин, тј. да организује један непредвиђен одговор, само зато што опажа и што је примило надражај на оређеној повлашћеној страни, елиминишући остатак. То се своди на подсећање да је свака перцепција пре свега сензорно-моторна: перцепција »се налази једнако у сензорним и моторним центрима и она мери сложеност њихових односа«²⁴. Ако се свет искривљује око перцептивног средишта, он то чини и са становишта деловања од којег је перцепција неодојива. Захваљујући искошености, опажене ствари ми пружају своју употребљиву страну, а истовремено, моја закаснела реакција постала деловањем учи да их употребљава. Раздаљина представља управо сноп светлости који иде од периферије ка центру: опажајући ствари тамо где су, захватам »потенцијално дејство« које оне имају на мене, а у исто време и »могуће деловање« које имам у односу на њих да бих им пришао или их избегао, смањујући или повећавајући раздаљину. То је, дакле, исти феномен размака који се изражава у појмовима времена када је у питању моје деловање, и у појмовима простора када је реч о мојој перцепцији: чим реакција престаје да буде непосредна и постаје стварно могућа акција, перцепција постаје удаљенија и антиципирајућа, ослобађајући потенцијално дејство ствари. »Перцепција располаже простором у истој размери у којој деловање располаже временом«²⁵.

Такав је, дакле, други преображај покретне слике: она постаје делатна слика. Неприметно се прелази од опажања ка делању. Разматрана операција више није елиминација, селекција или кадрирање, већ закривљеност света, из чега истовремено следе потенцијално дејство ствари на нас и наше могуће деловање на њих. То је други материјални вид субјективитета (субјективности). Као што перцепција кретање доводи у везу са »телима« (именице), то јест крутим објектима који ће послужити као покретна или покретна тела, деловање доводи кре-

²³ Стална тема првог поглавља *ММ*: постављање света у круг »око« средишта неодређености.

²⁴ *ММ*, р. 195 (45).

²⁵ *ММ*, р. 183 (29).

тање у везу са »дејствима« (глаголи) која ће бити цртеж прет-постављеног термина или резултата²⁶.

Међутим, интервал се не дефинише само специјализаци-јом два гранична лица, перцептивном и активном. Постоји и нешто између. Афективност је оно што заузима овај интервал, а да га тиме само окупира али не и испуни, тј. препуни. Она избија у средишту неодређености, тј. у субјекту, између једне на извештан начин узнемирујуће перцепције и једног оклевају-ћег деловања. Она представља коинциденцију субјекта и објек-та или начин на који субјект опажа себе самог или, тачније, себе искушава или предосећа »изнутра« (ово је трећи, мате-ријални вид субјективности²⁷). Она кретање доводи у везу са »квалитетом« као доживљеним стањем (придев). И заиста, није довољно поверовати да опажање, захваљујући раздаљини, пам-ти или рефлектује оно што нас интересује, пропуштајући оно према чему смо индиферентни. Засигурно постоји један део спољних кретања која »апсорбујемо«, преламамо, а која се не преображавају ни у објекте перцепције, ни у деловања субјек-та. Она ће радије означити подударност субјекта и објекта у једном чистом својству. То је и последњи преображај покретне слике: *чулна слика*. Било би погрешно да је сматрамо прома-шајем система опажања-деловање. Реч је, напротив, о трећој, апсолутно неопходној чињеници, пошто ми, живе материје или центри неодређености, нисмо специјализовали ни једну од на-ших страна или неке од наших тачака у оквиру рецептивних органа, а да их истовремено нисмо осудили на непомићност, док смо нашу активност пренели на органе реакције које смо од тада ослободили. У таквим условима, када наше рецептивно непомићно лице апсорбује кретање уместо да га рефлектује, наша активност може само да одговори једном »тенденцијом« и »напором« у замену за деловање које је тренутно или локал-но постало немогуће. У том контексту је и дефиниција афек-тивности коју Бергсон предлаже: »једна врста моторне тенден-ције над чулним нервом«, тј. моторни напор на једној имоби-лизованој рецептивној плочи²⁸.

Постоји, дакле, један однос афективности и кретања уоп-ште који бисмо могли да формулишемо на следећи начин: преносно кретање није само прекинуто у свом непосредном распростирању интервалом који распоређује, с једне стране примљено кретање, а с друге обављено кретање, чинећи их у неку руку немерљивим. Између тога двога налази се афектив-

²⁶ *ЕС*, р. 751 (302).

²⁷ *ММ*, р. 169 (11—12).

²⁸ *ММ*, р. 203—205 (56—58).

ност која изнова успоставља однос; али управо у афективности, кретање престаје да бива преносно да би постало кретање израза, тј. квалитета — једноставна тенденција која помиче један непокретни елемент. Није чудно што је у слици коју представљамо, лице, са својом релативном непроменљивошћу и својим рецептивним органима, оно које износи на светлост дана те изражајне покрете, док они најчешће остају скривени у остатку тела. На крају крајева, *покрейне слике се деле на три врсте слика када их доведемо у везу са једним центром неодређености као специјалном сликом*: перцептивне, делатне и афективне слике. Свако од нас, као оличење специјалне слике или евентуалног центра, представља само склоп ових трију слика, тј. извесну консолидацију опажајних, делатних и афективних слика.

3

Могли бисмо такође да узводно заплavimo линијама диференцијације ова три типа слика и да покушамо да нађемо матрицу или покретну слику по себи, у њеној чистоти лишеној средишта, у њеном првом систему варијације, у њеној топлоти и светлости, док је још ниједан центар неодређености није нарушавао. Како да се ослободимо нас самих? То је суштина зачуђујућег Бекетовог покушаја у његовом кинематографском делу под насловом »Филм«, са Бастером Китонем. *Esse est percipi*, бити значи бити опажен, изјављује Бекет преузимајући формулацију слике по угледу на ирског бискупа Берклија. Међутим, како избећи »благодетима онога регсирете и регсире«, пошто је речено да ће најмање један опажај, и то најстрашнији, опстати све док будемо живи, а то је опажај себе самог? Бекет разрађује својеврстан систем једноставних кинематографских конвенција како би поставио проблем и водио операцију. Чини нам се, међутим, да назнаке и шеме које он сам даје, као и моменти које разликује у свом филму, само напола разоткривају његову интенцију²⁹. У ствари, постоје следећа три момента. У првом, личност О полеће напред и бежи водоравно дуж једног зида, затим уз вертикалну осу покушава да се успне уз степенице, и даље на страни зида. Она »делује« и овде је

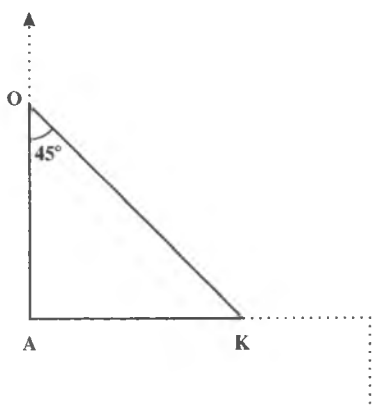
²⁹ Beckett, »Film«, у *Comédie et actes divers*, Ed. de Minuit, p. 113—134. Три момента које Бекет разликује су улица, степенице и соба (стр. 115). Ми предлагемо различиту дистинкцију — делатну слику која обједињује улице и степенице, затим перцептивну слику за собу и коначно, афективну слику за замрачену собу и успављивање лика у колевци.

реч о опажању акције, или о једној *делатној слици* подвргнутој следећој конвенцији: камера К ће снимити само леба, под углом који није већи од 45 степени; уколико се догоди да камера која га прати превазиђе овај угао, акција ће бити блокирана, угасиће се, а личност ће се зауставити, покривајући део свог лица који је нападнут. Друга опција: личност је ушла у собу и, пошто се више не налази насупрот зиду, угао имунитета камере се удвостручује, по четрдесет пет степени са сваке стране, дакле деведесет степени. Запажамо (субјективно) собу, предмете и животиње које се ту налазе, док К опажа (објективно) самог О, собу и њен садржај: то је перцепција перцепције или *йерцейтивна слика*, посматрана под двоструким режимом, у двоструком референтном систему. Камера остаје подвргнута услову да не превазиђе деведесет степени иза леба личности, али конвенција која се додаје састоји се у томе да личност треба да искључи животиње и да прекрије све предмете који могу служити као огледала или као оквири, на тај начин да се субјективна перцепција угаси и да само опстаје објективна перцепција К. Тада О може да се смести у фотељу која се љуља и да се полако љуља, затворених очију. Али у овом тренутку, трећем и последњем, јавља се највећа опасност: поништавање субјективне перцепције ослободило је камеру ограничења од деведесет степени. Уз много опреза, она иде даље у домен преосталих двесто седамдесет степени, али сваки пут буди личност која изнова проналази делић субјективне перцепције, скрива се, скупља и присиљава камеру да се врати назад. Коначно, користећи се обамрлошћу О, К успева да се задржи на његовом лицу и да му се приближи све више и више. Личност О је, дакле, сада виђена с лица истовремено када се разоткрива нова и последња конвенција: камера К је дублер О, исто лице, једно око затворено (монокуларно виђење), уз једину разлику застрашеног израза О и пажљивог израза К, немоћног моторног напора једног и осетљиве површине оног другог. Налазимо се у подручју перцепције осећања, најстравичнијег, оног које опстаје и онда када су сва остала отклоњена: то је опажање себе самим собом, тј. *афективна слика*. Хоће ли се она угасити и хоће ли се све зауставити, чак и љуљушкање фотеље, када нестане и двоструко лице? На то управо наводе крај, смрт, непомичност и мрак³⁰.

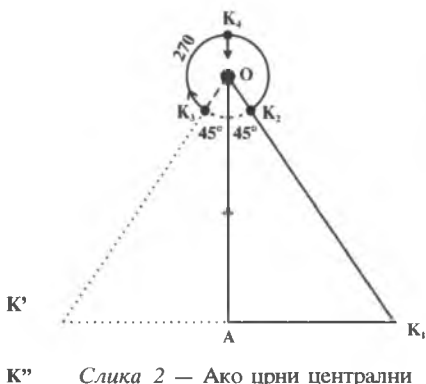
³⁰ Бекет предлаже прву шему за бег улицом, која не представља никакву тешкоћу (види слику 1, коју смо употпунили). Пењање степеницама имплицира само померање фигуре на вертикалном плану, и евентуално обртање. Али потребна би била општија схема која би представљала целину у свим тренуцима (то је слика 2 — предлог Fanny Deleuze):

Међутим, за Бекета, непомићност, смрт, мрак, губитак личног кретања и вертикалног става — када смо у лежећем положају у фотељи која се више и не љуља — само представљају субјективну сврховитост. То је само једно средство у односу на много основнији циљ. Реч је, наиме, о томе да се достигне свет који претходи човеку, нашем сопственом свитању, тамо где се покрет налазио, напротив, под режимом универзалне варијације и где светлост, пошто се непрекидно ширила, није имала ни потребу да буде откривена. На тај начин, преласком на поништавање перцептивних и афективних слика, Бекет се вратио светлосном плану иманентности, плану материје и његовом космичком титрању покретним сликама. Он, у ствари, полази од три врсте слика да би дошао до праизворне покретне слике. Имаћемо прилику да видимо да се један значајан ток експерименталног филма састоји у поновном стварању овог плана ацентрираних чистих покретних слика, с намером да се у њима остане; он ту примењује често сложена техничка средства. Међутим, Бекетова оригиналност се овде састоји у томе што се он задовољава елаборацијом једног симболичког система једноставних конвенција, према којима се три слике сукцесивно гасе, као услов који омогућава ову општу тенденцију експерименталног филма.

Следићемо за тренутак супротан смер, од покретне слике ка разноликостима у којима се она изражава. Имамо, дакле,



Слика 1 — Ако К превазилази 45° (K'), треба брзо да се врати уназад (K'') и да изнова прати О.



Слика 2 — Ако црни централни круг означава столицу за љуљање (Б), онда имамо: $O A K_1$: ситуацију на улици. $O K_2 K_3$: ситуацију у соби. $K_4 O B$: ситуацију у случају да К превазиђе $K_2 K_3$ и постане О-ов дублер, док је овај у столицу за љуљање.

већ четири врсте слика: то су пре свега *покретне слике*. Затим, када се оне подведу под један центар неодређености, деле се на три врсте — *перцептивне, делатне и афективне слике*. Имамо разлога да верујемо како постоје и друге врсте слика. И заиста, план покретних слика представља један покретни пресек целине која се мења, тј. пресек једног трајања или једног »универзалног настајања«. План покретних слика представља један просторно-временски блок, временску перспективу, али у овом својству он је перспектива ка стварном времену које се уопште не изједначава са планом или покретом. Ми, дакле, с правом мислимо да постоје временске слике, које могу да поседују разне облике. Биће, наиме, индиректних слика времена, таквих које произлазе из међусобног упоређивања покретних слика или из комбинације поменутих три врсте — перцепције, деловања и афективности. Међутим, ова тачка гледишта која целину посматра у зависности од »монтаже«, или од времена сучавања слика друге врсте, не пружа нам засебне временске слике. Напротив, центар неодређености, који располаже једном специјалном ситуацијом на плану покретних слика, и сам може да има посебан однос према целини, трајању или времену. Можда би се у томе могла назрети могућност непосредне временске слике — на пример, онога што Бергсон назива »сликом сећања«, или многих других врста временских слика, које би, међутим, биле веома различите од покретних слика? На тај начин бисмо издвојили велики број разноврсних слика које би затим требало пописати.

Перс је филозоф који је отишао најдаље у области систематске класификације слика. Као оснивач семиологије, он је нужно томе додао класификацију знакова, која је и најбогатија и најшира која је икада установљена³¹! Још увек нам није познат однос који је Перс замислио између знака и слике. Што се нас тиче, знак нам се чини једним посебним типом слике, било са становишта његове композиције, било са становишта његове генезе или формације (или чак нестанка). На тај начин, на једну слику отпада више знакова, и то најмање два. Бићемо принуђени да класификацију слика и знакова коју предлажемо упоредимо са великом Персовом класификацијом и да дамо одговор на питање: зашто се оне не поклапају, чак ни на нивоу разликовања слика? Међутим, пре ове анализе, коју ћемо тек касније моћи да урадимо, непрекидно ће нам се догађати да

³¹ Персово дело, добрим делом постхумно објављено, издато је под насловом: *Collected Papers*, Harvard University Press, у осам томова. Француски читалац располаже само са кратком серијом чланака — *Ecrits sur le signe*, Ed. du Seuil, у приказу и са коментарима Gérard-a Deledalle-a.

употребавамо термине које је Перс створио да би означио овај или онај знак, при чему ћемо каткад задржавати његов смисао, а каткад га мењати или потпуно преиначити (из разлога који ћемо сваки пут прецизирати).

Почећемо са излагањем све три врсте покретних слика и са тражењем одговарајућих знакова. У биоскопу није тешко практично препознати све ове врсте слика које дефилују екраном, чак и када не располажемо експлицитним критеријумима. Претходно наведена сцена у Лубичевом филму »Човек којег сам убио«, представља пример перцептивне слике: гомила виђена с леђа, на пола висине човека, оставља интервал који одговара непостојећој богаљевој ноzi; кроз тај интервал један други богаљ, без обе ноге, гледа дефиле који пролази. Фриц Ланг даје један чувени пример делатне слике у филму »Мабузе играч«: једна организована акција сегментирана у простору и времену, са синхронизованим сатовима који скандирају убиство у возу, кола која односе украдени документ и телефон који упозорава Мабузеа. Делатна слика ће остати обележена овим примером, у тој мери да ће у црном таласу наћи своје привилеговано место, а у пљачки идеал брижљиво сегментиране акције. У поређењу с тим, каубојски филм не приказује само делатне слике, већ и готово чисте перцептивне слике — то је драма видљивог и невидљивог колико и акционе епопеје; јунак делује само зато што види први и побеђује само зато што у акцију уноси интервал или секунду закашњења која му дозвољава да све види (Ентони Ман — »Винчестер 73«). Што се тиче афективне слике, чувене примере можемо наћи на лицу Дрејерове Јованке Орлеанке, као и у многим крупним плановима лица уопште.

Један филм није никада сачињен од слика само једне врсте; зато монтажу зовемо и комбинацијом три разноврсности. Монтажа (у једном од њених аспеката) представља распоређивање покретних слика, дакле, међусобно распоређивање перцептивних, афективних и делатних слика. Остаје, међутим, чињеница да један филм, барем у својим најједноставнијим карактеристикама, увек приказује један тип слике као преовлађујући, тако да се може говорити о активној, перцептивној, или афективној монтажи, сходно преовлађујућем типу. Често је речено да је Грифит изумео монтажу стварајући управо монтажу акције. Дрејер је, међутим, измислио монтажу, па чак и афективно кадрирање, уз помоћ других закона, у мери у којој »Страдање Јованке Орлеанке« представља случај готово искључиво афективног филма. Вертов је, са своје стране, вероватно изумитељ чисто перцептивне монтаже коју ће целокупни експериментални филм касније развијати. Овим трима разноврс-

ностима одговарају три врсте просторно одређених планова: план целине представља углавном перцептивну слику, средњи план — делатну слику, а крупни план — афективну слику. Међутим, у исто време, сходно једној Ејзенштајновој напомени, свака од покретних слика представља одређену тачку гледишта у односу на целину филма, тако да захвата ову целину, која у крупном плану постаје афективна, у средњем делатна и у свеобухватном плану — перцептивна, пошто сваки од ових планова губи просторну карактеристику, да би се претворио у својеврсно »читање« целине самог филма³².

³² Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, 10—18, »En gros plan«, стр. 263 и сл. (истина, Ејзенштајн схвата крупни план, доследно духу текста, не само као афективну већ и као »професионалну« тачку гледишта на целокупни филм; ипак се само кроз »оптику страсти« може продрети до »дубине онога што се дешава«).

Пета глава

ПЕРЦЕПТИВНА СЛИКА

1

Видели смо да је перцепција двозначна, то јест да има двоструку референцу. Она, наиме, може бити објективна или субјективна. Међутим, тешкоћа је у томе да се сазна како се у кинематографији представљају објективне и субјективне перцептивне слике. Шта је то што их међусобно разликује? Могли бисмо рећи да је субјективна слика ствар виђена од стране »квалификованог« појединца или целина онаква каква је виђена од стране некога ко чини део ове целине. Разни фактори означавају ово упућивање слике на онога ко види. То је случај са фактором осета у чувеном примеру Гансовог филма »Точак« у којем личност, чије су очи рањене, види нејасно своју лулу. Затим, пример активног фактора, када су плес или прослава виђени од стране онога који у њима учествује, као у филмовима Епштајна или Лербијеа. На крају, то је афективни фактор, захваљујући којем је, на пример, Фелинијев јунак у »Белом шеику« виђен од стране своје обожаваатељке како се љуља на врху неког чудесног стабла, док се он у ствари њише у љуљашци, једва изнад тла. Међутим, проверити субјективни карактер слике једноставно је зато што је упоређујемо са некаквом модификованом, обновљеном сликом за коју се претпоставља да је објективна: видећемо, наиме, белог шеика како силази са своје смешне љуљашке, као што смо видели лулу и рањеног човека пре него што смо угледали лулу виђену од стране рањеника. Међутим, управо ту настају тешкоће.

Могло би се ипак рећи да је слика објективна онда када се ствар или целина виђени са становишта онога који остаје

изван те целине. Таква дефиниција је заиста могућа, али она је само номинална, негативна и привремена. Шта нам, у ствари, гарантује да се оно што смо најпре сматрали спољашњим у односу на целину неће касније показати као да јој припада? Левинова »Пандора« почиње планом целине једне плаже на којој групе трче према једној тачки: плажа је виђена из даљине и са висине кроз доглед који се налази на узвишењу испред једне куће. Убрзо затим сазнајемо да је кућа настањена и да доглед користе људи који у потпуности припадају посматраној целини — плажа као и тачка која привлачи групе, догађај који се ту дешава, особе које су умешане... Није ли слика на тај начин постала субјективном, као у Лубичевом примеру? Није ли такође константна судбина опажајне слике у кинематографији да нас одбацује са једног на други од ових полова, тј. од објективне ка субјективној перцепцији и обратно? Обе наше полазне дефиниције су, дакле, искључиво номиналне.

Жан Митри је указивао на значај једне од функција комплементарности »поље-противпоље«, када се она сучава са комплементарношћу »гледања-гледаног«. Најпре нам се показује онај који гледа, а затим оно што он види. Не може се, међутим, рећи да ли је прва слика објективна а друга субјективна, јер оно што је виђено у првој слици већ представља нешто субјективно, тј. посматрање. Исто тако, оно што је виђено у другој слици, може се приказати једнако као нешто што постоји за себе и за дату личност. Штавише, може доћи и до крајњег сужавања односа поље-противпоље као у Лербијеовом »Елдораду«, где је расејана жена, чије је видно поље замагљено, и сама виђена у мутном. Самим тим, ако перцептивна слика не престаје да прелази од субјективног ка објективном и обратно, за њу треба радије пронаћи један специфичан разубен и флексибилан статус који може бити неприметан, али који се понекад разоткрива у неким упечатљивим случајевима. Веома рано покретна камера претходи, захвата, напушта или изнова проналази ликове. Она је такође врло рано у експресионизму захватала или с леђа пратила неки лик (Мурнауов »Тартиф«, Дипонов »Варијете«). Коначно, разуларена камера је изводила »вожњу у затвореном колу« (Мурнауов »Последњи човек«), где се више не задовољава праћењем ликова, већ се међу њима помера. Митри је управо, у светлости ових чињеница, предложио појам генерализоване *полусубјективне слике* да би означио то »сабивствовање« камере: она се не изједначава са ликом, али и поред тога није изван њега, већ са њим¹. То

¹ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, p. 62 и др.

је облик својеврсног кинематографског *Mitsein*-а, другим речима онога што је Дос Пасос исправно назвао «оком камере» — анонимном тачком гледишта некога од неидентификованих ликова.

Претпоставимо, дакле, да је перцептивна слика полусубјективна. Међутим, тешкоћа лежи управо у проналажењу статуса ове полусубјективности, пошто она ничему не одговара у природној перцепцији. Стога се Пазолини служио једном лингвистичком аналогијом. Може се рећи да је перцептивна слика директан говор, а у извесном сложенијем смислу, да је објективна перцептивна слика нешто попут посредног говора (гледалац сагледава лик тако што, пре или после, може да изложи оно што је овај у стању да види). Међутим, Пазолини је мислио да суштина кинематографске слике не одговара ни директном ни индиректном говору, већ једном слободном посредном говору. Ова форма, посебно значајна у италијанском и руском језику, поставља много проблема граматичарима и лингвистима: она се састоји у исказивању ухваћеном у једном исказу који и сам зависи од другог исказивања. На пример, на француском: »Она сакупља своју енергију: *радије ће њоднеџи џорџуру неџо да изџуби своју невиносџи*«. Лингвиста Бахтин, од кога узимамо овај пример, поставља право питање: нема једноставног мешања између два предмета потпуно конституисаних исказа, од којих би један био известилац, а други наведен. Реч је пре о распоређивању исказа, које истовремено изводе два нераздвојна акта субјективације, од којих један конституише личност у првом лицу, али други присуствује његовом раћању и стављању на сцену. Није реч о мешању или средини између два предмета од којих сваки припада једном систему, већ о диференцијацији два корелативна предмета у једном систему који је и сам хетероген. Ово Бахтиново гледиште које је, како нам се чини, преузео Пазолини, веома је занимљиво и такође веома тешко². Метафора није више фундаментални чин језика, у смислу у којем она хомогенизује систем, већ је то слободан посредни говор у мери у којој сведочи о једном увек хетерогеном систему, који је далеко од равнотеже. Ипак, слободни посредни говор није у надлежности лингвистичких категорија, пошто се ове односе само на хомогене или хомогенизоване системе. То је питање стила или стилистике, каже Пазолини.

² Пазолини излаже своју торију у *L'expérience hérétique*, Payot: са литерарног становишта (посебно стр. 39—65) и са филмске тачке гледишта (посебно стр. 139—155). Видети такође концепције Бахтина о индиректном слободном говору, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Ed. de Minuit, поглавље X и XI.

Он такође додаје и једну драгоцену примедбу: што је богатији у дијалектима, то јест уколико се уместо задржавања на »средњем нивоу«, диференцира на »улични и отмени језик« (што представља социолошки услов), језик тим пре допушта продор слободног непосредног говора. Пазолини, на своју руку, ову операцију два предмета исказивања или два језика у слободном посредном говору назива *мимесисом*. Можда ова реч није најсрећнија, пошто се не ради о неком подражавању, већ о корелацији између два несиметрична процеса који делују у језику, попут спојних судова. Међутим, Пазолинију је било стало до речи »мимесис« којом је желео да истакне сакрални карактер саме операције.

Зар ово удвостручавање или ову диференцијацију субјекта у језику не налазимо у спекулативном мишљењу и у уметности? У томе се управо састоји *cogito*: један емпиријски субјекат не може да дође на свет а да се истовремено не рефлектује у трансценденталном субјекту који га промишља и у којем он себе промишља. Тако је и са *cogitum* у уметности: нема делатног субјекта без неког другог који би га посматрао како дела, и који би га обухватио као оног на коме се дела, преузимајући слободу од које се он опраштао. »Отуда двоструко Ја, од којих је једно свесно своје слободе и уздиже се до посматрача независног у односу на сцену коју би други играо на махиналан начин. Међутим, ово удвостручавање никада не иде до краја. То је пре осцилација личности између две тачке гледишта на саму себе, као једно наизменично кретање духа...«, то јест једно са-биће³.

Шта се у свему томе односи на кинематографију? Зашто Пазолини сматра да се све то тиче кинематографије, и то у тој мери да односна вредност слободног индиректног говора у слици допушта дефиницију »поетског филма«? Претпоставка је да личност која делује на екрану види свет на сасвим одређен начин. Међутим, камера га истовремено види и сагледава његов свет са једне друге тачке гледишта која мисли, рефлектује и преображава тачку гледишта саме личности. Тако Пазолини каже: аутор је »у целини заменио визију света једног неуротичара својом сопственом визијом махнитог естетизма«. Добро је, наиме, да личност буде неуротична како би боље обележила тегобно рабање једног субјекта у свету. Међутим, камера не пружа једноставно визију личности и њеног света, већ овај свет намеће једну другу визију у којој се она прва преображава и рефлектује. Ово удвостручавање је оно што

³ Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 920 (139).

Пазолини назива »слободном и посредном субјективношћу«. Не бисмо могли рећи да је то увек случај у филму: наимае, у филму се могу видети слике које претендују на објективност или субјективност, али овде је реч о нечем другом. Реч је о томе да се превазиђе субјективно и објективно ка једној чистој форми која се уздиже до аутономне визије садржаја. Ми се више не налазимо пред субјективним или објективним сликама, већ смо обухваћени једном корелацијом између слике као опажаја и камере као свести која је преображава (више није реч о сазнању да ли је у питању објективна или субјективна слика). Реч је о једном сасвим специфичном филму који је стекао склоност да »камеру учини запаженом«. Тако Пазолини анализира изврстан број стилистичких поступака који сведоче о овој рефлектујућој свести или овом *cogito* својственом кинематографији: »упорно«, »опсесивно кадрирање« којим се постиже то да камера сачека да се личност појави у кадру, да нешто учини и каже и затим да изађе из кадра док она и даље кадрира простор који је поновно постао празан, »изнова препуштајући таблу њеном чистом и апсолутном значењу табле«. Ту је и »алтернација различитих објектива на једној истој слици« и »сувишна употреба зума« који удвостручавају перцепцију једном независном естетском свешћу... Укратко, перцептивна слика остварује свој статус посредне и субјективно слободне слике чим рефлектује свој садржај унутар свести-камере која је постала самостална (»поетски филм«).

Могуће је да је филм морао да прође кроз једну лагану еволуцију пре него што је стекао свест о самом себи. Пазолини као примере цитира Антонионија и Годара. И заиста, Антониони је један од мајстора опсесивног кадрирања — ту управо неуротична личност, или човек који је изгубио идентитет, улази у »посредни слободни« однос са поетском визијом аутора која се у њему и кроз њега остварује, али у исто време и разликује. Кадар који претходи индукује једно чудновато одсуство личности која себе посматра кроз своје поступке. Слике неуротичара на тај начин постају такође визије аутора који напредује и расуђује *кроз* фантазме свог јунака. Да ли је то разлог због којег савремени филм има потребу за толиким бројем неуротичних личности које се обраћају у индиректном слободном или »безличном говору« садашњег света? Међутим, ако је Антонионијева визија или поетска свест суштински естетска, Годарова је више »техничистичка« (али и поред тога ништа мање поетска). На тај начин, у складу са једном разбором Пазолинијевом примедбом, Годар, истина, уводи на сцену болесне ликове, »тешко поремећене«, али такве који се не лече и који нису ништа изгубили од своје истинске слободе, и

који су пуни живота и најпре представљају рабање једног новог антрополошког типа⁴.

Списку изнетих примера, Пазолини је могао да дода и свој сопствени пример, као и пример Ромера, јер Пазолинијево дело карактерише управо поетска свест која не би била у правом смислу естетичка ни техницистичка, већ пре мистична или »света«. Захваљујући томе, Пазолини перцептивну слику или неурозу својих ликова доводи до нивоа нискости или животињског у најодвратнијим садржајима, истовремено их рефлектујући у чистој поетској свести оживљеној митским или сакралним елементом. Пазолини је већ у индиректном слободном говору, као суштинској форми књижевности, разоткрио управо ту пермутацију тривијалног и племенитог, комуникацију отпада и лепоте, ту пројекцију у миту. Он успева да од тога начини једну кинематографску форму, подједнако љупку и стравичну⁵. Што се тиче Ромера, реч је о најупечатљивијем примеру конструкције субјективних индиректних слика, сада посредством једне чисто етичке свести. То је веома чудно, јер се ова аутора, и Пазолини и Ромер, наизглед не познају довољно, али су они управо највише трагали за новим статусом слике, да би истовремено изразили модерни свет и установили једну подударност између књижевности и филма. Код Ромера се наиме, с једне стране, ради о изграђивању камере као формално-етичке свести способне да изрази слободну индиректну слику модерног неуротичног света (серија »Моралних бајки«), а с друге стране, да достигне једну тачку која је заједничка и филму и литератури, и коју Ромер, попут Пазолинија, може да достигне искључиво стварањем једне оптичке и звучне слике која представља пандан индиректном говору (што Ромера води ка реализацији два најзначајнија дела, »Маркизе д'О« и »Персевала«⁶). Они су преобразили проблем односа слике и речи,

⁴ Пазолини скицира бриљантну паралелу између Антонионија и његовог »падованско-римског« естетичизма, с једне стране, и Годара, тј. његовог ослобођеног техницизма, с друге стране: отуда следи разлика у схватању »јунака« код ова два аутора. Види: *L'expérience hérétique*, p. 150—151.

⁵ Види: Pasolini, *Etudes cinématographiques*, I и II (посебно студију Jean Semoulé-а, »Après le *Décameron* et les *Contes de Canterbury*, réflexions sur le récit chez Pasolini«).

⁶ Ерих Ромер је, изгледа, увек био преокупиран проблемом посредног говора. Још од филма »Моралне бајке«, дијалози су педантно исписани у посредном стилу и стављени у однос према »коментару«. У вези са тим, видети Ромеров чланак »Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect« (*Cahiers Renaud-Barrault*, n° 96, 1977). Чудно је, међутим, да се Ромер никада не позива на наше познавање слободног индиректног говора и изгледа да није упознат са Пазолинијевим теоријама. Он, међутим, ипак има у виду тај специ-

реченице или текста; отуда и посебна улога коментара и инсерта у њиховим филмовима.

Однос према језику, који ћемо моћи да размотримо касније, за сада нас не интересује. Из веома значајне Пазолинијеве тезе задржаћемо само следеће: перцептивна слика налази посебан статус у »слободној индиректној слици«, која представља нешто попут рефлексije слике у самосвести камере. Тада више није важно знати да ли је слика објективна или субјективна: она је, такорећи, напола субјективна, али та полусубјективност не означава више нешто променљиво или неизвесно. Она више не означава осцилацију између два пола, већ имобилизацију, сходно једној вишој естетској форми. Перцептивна слика овде налази своју посебну ознаку слагања. Користећи једну Персову реч, могли бисмо да је назовемо »гласознаком« (»dicisigne«) (али, за Перса, то је реченица уопште, док је овде реч о посебном случају слободног индиректног става или, још боље, одговарајуће слике). Свесна камера тада добија врло високо формално одређење.

2

Међутим, ово решење само упућује на номиналну дефиницију »субјективног« и »објективног«. Она имплицира једно развијено стање филма које по навици зазира од покретне слике. Шта се, међутим, дешава ако пођемо од реалне дефиниције оба пола двоструког система? Бергсонизам нам је предлагао једно такво решење: *биће субјективна она перцепција у којој слике варирају у односу на једну централну и повлашћену слику; биће објективна онаква перцепција каква је у стварима, иде све слике варирају једне у односу на друге, у свим својим аспектима и деловима.* Ове дефиниције не обезбеђују само разлику између два пола перцепције, већ могућност преласка од субјективног ка објективном полу. Наиме, што је повлашћенији центар више стављен у покрет, он ће више тежити ка једном систему лишеном центра где слике варирају једне у односу на друге и теже да достигну реципрочне акције и вибрације чисте материје. Постоји ли нешто субјективније од бу-

јални облик говора. Видети оно што каже у свом чланку поводом »Маркизе д'О« о индиректном стилу код Клајста, као и поводом филма »Персевал« о ликовима који сами говоре у трешем лицу. Оно најважније није приказ текста у слободном индиректном говору, већ приказ слика или визуелних сцена у одговарајућем маниру; као у случају опсесивних кадмирања у филму »Маркиза д'О« и посебно, третмана слике као минијатуре у филму »Персевал«.

нила, сна или халуцинације, а нешто што је истовремено, ближе материјалности сачињеној од светлосних таласа и молекуларне интеракције? Француска школа и немачки експресионизам су открили субјективну слику, али они су је истовремено понели до границе света. Стављајући у покрет сам референтни центар, кретање делова је уздигнуто до целине, од релативног до апсолутног, од сукцесије до једновремености. Таква је, у Дипоновим »Варијетеима«, сцена мјузик-хола у којој играч, на трапезу који се љуља, види гомилу света и плафон, једно у другоме, као кишу варница и вртлог лебдећих мрља⁷. А у Епштајновом »Верном срцу« све тежи ка једновремености покрета онога који гледа и виђеног покрета, у вртоглавом губитку тачке ослоња. Перцептивна слика се овде највероватније већ нашла преображеном од стране естетске свести (види чувену »фотогеничност« француске школе). Међутим, ова естетичка свест још није постала изричита и рефлектована свест која би превазишла кретање. То је била »наивна« или нетематизована свест, како би рекли феноменолози; другим речима, делатна свест која је појачавала кретање и преносила га у материју, са радошћу открића активности монтаже и камере. Било је то, међутим, нешто друго, ни боље ни лошије.

Често је било распре о укусу текуће воде код Жана Реноара. Међутим, овај укус је обележио целокупну француску школу (иако јој је Реноар дао једну посебну димензију). У француској школи, час је реч о реци и њеном току, час о каналу, његовим бранама и слаповима, час о мору, његовој граници са земљом, луци, светионику као светлосном валеру. Да су пошли од замисли пасивне камере, инсталирали би је испред воде која тече. Лербијеов почетак означао је један пројекат под насловом »Бујица«, у којем је вода требало да буде главна личност. »Човек са пучине« је такође третирао море, не само као посебан предмет перцепције, већ као перцептивни систем различит од овоземаљских опажаја — »језик« различит од језика земље⁸. Велики део Епштајновог, као и Гримијоновог дела, образује једну врсту бретонске школе која остварује кинематографски сан драме без личности, или барем драме која би се кретала од природе ка човеку. Зашто нам се чини да вода одговара захтевима те француске школе, тј. апстрактном естетском захтеву, затим друштвеном документарном захтеву или

⁷ Види опис Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, p. 147.

⁸ Види коментар Henri Langlois-а наведене код Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 68.

пак наративној драматици? Пре свега зато што је вода средина *par excellence* из које се може извести кретање, проток ствари или чак мобилност самог кретања; отуда произлази и оптички и звучни значај воде у истраживањима ритма. Оно што је Ганс започео са гвожђем, железничком пругом, биће продужено течним елементом, потом пренето и раширено у свим правцима. Жан Митри је у својим експерименталним покушајима, започињао са железничком пругом, затим је прелазео на воду као слику која нам је још дубље могла дочарати стварност као вибрацију, од филма »Пацифик 231« до »Слика за Дебисија«⁹. И документарно дело Гремијона пролази кроз ово кретање, од механике чврстих тела до механике флуида, од индустрије до њене поморске позадине.

Апстрактна течност такође представља конкретну средину одређеног типа људи, једног соја људи који не живе сасвим као земљани, не опажају и не осећају као они. Уесан, а затим Сен, пружају Епштајну у правом смислу речи документарац, у којем искључиво становници могу да играју сопствене улоге (»Finis terrae«, »Мог Уган«). Коначно, граница земље и воде постаје место драме у којој се сукобљавају везе са земљом, с једне стране, и дебело уже, уже за вучење лађе, као и покретна слободна ужад, с друге стране. У Епштајновој »Лепотици из Нивернеа«, чврстина земље, у функцији слепа, већ је супротстављена флуидности неба и воде. Гремијонов »Малдон« организацију порекла, земље и огњишта супротстављао је уређењу канала »човек-лађа-коњ«. Драма се састојала у томе што је требало прекинути везе са земљом, везу између оца и сина, мужа и жене и љубавнице, жене и љубавника, детета и родитеља, и требало је постати усамљеник да би се постигла солидарност са људима и солидарност са својом класом. И мада коначно измирење није искључено, светионик или брана су били место смртоносног сукоба између лудила земље и више правде коју је наметала вода — на пример, лудило побеснелог сина у »Чуварима светионика«, затим велики пад костимираног дворанина у »Светлости лета«. Истина, сваки посао није морнарски, али порука Гремијона је да пролетер или радник свугде изнова изграђују — на земљи, па све до ваздушног елемента у филму »Небо је ваше« — услове живота једне пловеће популације, тј. народа посвећеног мору и способног да разоткрије и преобрази природу економских и трговинских интереса који су у игри у једном друштву, али под условом да, у складу

⁹ Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, p. 211—217.

са марксистичком формулом, »пресече пупчану врпцу која га веже за земљу«¹⁰. У том смислу, поморски занати нису острвски остатак или фолклор, они су видокруг сваког заната, чак и у случају жене доктора у филму »Љубав једне жене«. Они најме филтрирају однос са елементарним, са човеком, који је присутан у сваком позиву. Чак и механика, индустрија и пролетаријат налазе своју истину у царству мора (или ваздуха). Гримијон се свим снагама супротстављао миту породице и тла из Вишија. Мало је аутора тако добро снимило људски рад, откривајући у њему пандан једног мора: чак и одрон камења постаје налик таласима.

Реч је о два различита, супротстављена система; с једне стране о перцепцијама, осећањима и делима људи на копну и, са друге, о перцепцијама, осећањима и делима људи на води. То се добро види у Гримијоновом филму »Тегљачи«, у којем је капетан на копну упућен на непомична средишта, на слику супруге или љубавнице, слику виле наспрам мора, које подједнако представљају тачке егоистичке субјективације, док море представља објективност као универзалну варијацију, блискост свих делова, правду с ону страну људи, где је фиксна тачка шлепа увек доведена у питање и важи искључиво између два кретања. Вигоов филм »Аталанта« доведше ову супротност до врхунца. Као што показује Ј. П. Бамбергер, на земљи, на води и у води, не можемо говорити о истом поретку кретања, истој »лакоћи«; земаљско кретање је у сталној неравнотежи, пошто се покретачка сила увек налази изван центра теже (бицикл продавца новина), док се кретање по води изједначава са померањем центра теже сходно једном једноставном објективном закону, правој или елипси (отуда привидна неспретност овог кретања када се оно обавља на копну или чак на шлепу, попут кретања рака, пузања, или кривудања, али то је као нека лакоћа која потиче из неког другог света). На земљи, међутим, кретање се обавља са једног другог становишта, али увек између две тачке, док је на води тачка та која се налази између два кретања; она тако означава и конверзију или инверзију кретања, у складу с хидрауличним односом урањања и израњања, коју проналазимо у кретању саме камере (коначни пад испреплетених тела љубавника нема краја, већ се преобраћа у узлазно кретање). То и није исти режим страсти, осећајности; у одређеном случају, доминирају роба, фетиш, одећа, поједи-

¹⁰ Пол Вирилио је показао приморско порекло и модел пролетаријата у једном тексту који би се такође могао применити на Гримијонов филм: *Vitesse et politique*, Ed. Galilée, p. 50.

начни објекат и објекат-успомена; у другом случају, приступамо ономе што смо могли да назовемо »објективношћу« тела, која испод одеће може да разоткрије ружноћу, али и елеганцију испод једног грубог изгледа. Уколико постоји нешто попут помирења земље и воде, то је могуће уз оца Жила, али само зато што он уме да спонтано земљи наметне закон воде: његова кабина је у стању да прими најчудније фетише, ситнице, успомене и отпатке од којих он не прави споменар, већ чисти мозаик актуалних стања, укључујући и стару плочу која поново свира.¹¹ Коначно, у води се развија једна функција видовитости супротстављена земаљској визији: управо се у води јавља вољена која је нестала, као да перцепција располаже некаквим дометом и интеракцијом, истином коју не поседује на копну. У самој Ници, већ је присуство воде омогућило опис буржоазије као једног чудовишног органског тела¹². Она управо, испод своје одеће, разоткрива ружноћу буржоаских тела, као што сада показује благост и снагу вољеног тела. Буржоазија је сведена на објективност једног тела-фетиша, тела-отпатка, којем детињство, љубав, и пловидба супротстављају своје непорочно тело. Својствени води су »објективност«, равнотежа и правда који се не могу пронаћи на земљи.

Коначно, француска школа је проналазила у води обећање или наговештај једног другог стања перцепције, вишег од саме људске перцепције, која није истесана на чврстим телима и која није имала чврсто тело као предмет, услов постојања или миље. Ова тананија и шира, молекуларна перцепција, својствена је »кинематографском оку«. То је био и прави циљ, чим се пошло од стварне дефиниције два пола перцепције: перцептивна слика није требало да се рефлектује у изричитој свести, већ да се раздвоји у два стања, у молекуларном и у меком, течном и чврстом, пошто једно вуче и поништава оно друго. Знак перцепције неће, дакле, бити »говорни знак«, већ *рема*¹³.

¹¹ Овде се служимо једним текстом Жан-Пјера Бамбергера о филму »Аталанта«.

¹² Аменгуал је јасно поставио питање: зашто Виго приказује буржоазију кроз биолошке, а не политичке и економске црте? На то питање он одговара подсећајући на функцију видљивости и »објективности« тела. Види: *Vigo. Etudes cinématographiques* (Аменгуал такође анализира покрете роњсња код Вигоа).

¹³ Оно што Перс у класификацији знакова разликује као »говорни знак« (исказ), то је »рема« (реч). Пазолини преузима Персов израз, али му додаје сасвим општу идеју протицања — кинематографски план »треба да протиче«, а то је дакле једна »рема« (*L'expérience hétérique*, p. 271). Међутим, овде Пазолини, свесно или не, чини стимулошку грешку. Оно што протиче, то је у грчком језику *rheime* (или *reime*). Ми се дакле служимо овим термином да означимо не некакво опште својство плана, већ један специјални знак перцептивне слике.

Док је говорни знак успостављао оквир који изолује и стврђава слику, рема упућује на слику која постаје течна и пролази кроз кадар или испод њега. Камера-свест је постала рема зато што се актуализовала у несталној перцепцији и тако достигла материјално одређење — течну материју. Ипак, француска школа је ово друго стање и ову другу перцепцију, тј. функцију видовитости више назначила него што ју је усвојила, изузев у својим апстрактним покушајима (у којима учествује Вигоов »Тарис, краљ воде«), она од њега није начинила нову слику, већ границу или тачку распршивања покретних и процесних слика у оквиру још увек постојане приче. У тој мери је ова прича била прожета ритмом да ово, ни у ком случају, није значило њену инфериорност.

3

Вертов је, у »Кино-оку«, управо намеравао да дотакне или достигне систем универзалне варијације по себи. Све слике варирају једне у зависности од других, у свим својим аспектима и деловима. Сам Вертов дефинише кино-око као оно што »једну са другом спаја било коју тачку света у било каквом временском редоследу«¹⁴. Све је у служби варијације и интеракције: успорено и убрзано снимање, надштампање, фрагментација, умножавање, микроснимање. Овде чак није реч ни о побољшаном људском оку. Наиме, ако људско око може да превазиђе извесна ограничења уз помоћ апарата и инструмента, постоји једно ограничење које оно не може да превазиђе, јер оно представља услов његове сопствене могућности постојања, а то је његова релативна непокретљивост као органа рецепције, захваљујући чему све слике варирају око једне једине, тј. налазе се у функцији једне повлашћене слике. Ако узмемо у обзир камеру као апарат за снимање, она је такође подребена истом условљавајућем ограничењу. Међутим, филм није само камера, него и монтажа. А монтажа, несумњиво конструкција са становишта људског ока, престаје, међутим, то да буде са становишта другог ока. Овде је реч о чистом погледу, не људског ока, већ оном који би био садржан у самим стварима. Универзална варијација и интеракција (модулација), то је нешто што је још Сезан називао светом пре човека, »праскозорјем нас самих«, »хаосом који се прелива као дуга«, »чедношћу света«. Није чудно што треба да га конструишемо пошто је дат само оку којег немамо. Митрију је било потребно много предрасуда

¹⁴ Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10—18, p. 126—127.

да би код Вертова разоткрио једну противречност коју се ипак не би усудио да пребаци неком сликару: псеудоконтрадикцију између креативности (монтаже) и интегритета (стварности)¹⁵. Према Вертову, монтажа перцепцију управо преноси у ствари, тако што било која тачка простора сама опажа све тачке на које делује или које делују на њега, онолико далеко колико се протежу његова дејства или реакције. Таква је и дефиниција објективности: »видети без граница и одстојања«. У том погледу, дакле, сви ће поступци бити допуштени, и то више нису трикови¹⁶. Вертов материјалиста путем кинематографије реализује материјалистички програм првог поглавља *Материје и меморије*: сопство слике. Кино-око, нељудско око Вертова, то није око мухе, орла или око неке друге животиње. То није ни око духа, у Епштајновом маниру, које би било обдарено временском перспективом и које би захватило целину духовности. То је, напротив, око материје, тј. око у материји које није подређено времену, које је »победило« време и тиме досегло до »негатива самог времена«, пошто не познаје другу целину сем материјалног света и његове екстензије (Вертов и Епштајн се овде разликују као два различита нивоа истог скупа: камера-монтажа).

То је прво Вертовљево подешавање. Овде је пре свега реч о машинском распоређивању покретних слика. Видели смо како размак, интервал између два кретања, оцртава једно празно место које преображава људски субјекат утолико што присваја перцепцију. Међутим, за Вертова је најбитније реституисање интервала материје. То је смисао монтаже и »теорије интервала«, која је дубља од саме теорије покрета. Интервал више није оно што раздваја једну реакцију од претрпљеног деловања, оно што мери немерљивост и непредвидљивост реакције, већ напротив, оно што, полазећи од деловања у одређеној тачки универзума, налази одговарајућу реакцију у било којој другој тачки, колико год да је она удаљена (»пронаћи у животу одговор на третирану тему, која представља производ међу милионима чињеница које се односе на ову тему«). Оригиналноост Вертовљево теорије интервала састоји се у томе што за њега интервал више не означава само размак који се повећава, једно раздвајање двеју консекутивних слика, већ напротив, довођење у

¹⁵ Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, p. 256: »Не може се бранити монтажа и истовремено заступати гледиште интегритета стварности. То је очигледна противречност«.

¹⁶ Vertov (*ibid.*): »Брзо снимање, микроснимање, обратно снимање, снимање анимације, покретно снимање, снимање са најнеочекиванијим угловима, итд., не сматрају се триковима, већ нормалним поступцима које треба широко користити«.

везу двеју удаљених слика (неупоредивих са тачке гледишта људске перцепције). С друге стране, филм не би могао да тако прелеће с једне стране света на другу када не би поседовао такав фактор који је у стању да повеже све делове. Наиме, оно што је Вертов ускратио духовности — моћ целине која се непрекидно изграђује — сада ће се преточити у одговарајући моменат материје, њене варијације и интеракције. На тај начин, машинско распоређивање ствари, тј. ствари по себи, има за пандан колективно распоређивање исказа. Већ у немом филму, Вертов је међунаслове користио на оригиналан начин, при чему је реч чинила саставни део слике, попут некакве врсте идеограма¹⁷. То су управо два основна вида распоређивања: сликовна машина је неодвојива од једне врсте исказа, једног чисто кинематографског изражавања. Код Вертова реч је, наравно, о совјетској револуционарној свести, о »комунистичком дешифровању стварности«. Она управо сједињује човека су-трашњице са светом који му претходи, комунистичког човека са материјалним светом интеракција, дефинисаним као »заједница« (међусобно деловање између активног и пасивног)¹⁸. »Шести део света« показује, у срцу СССР-а, интеракције на удаљености између најразнороднијих народа, стада, индустрија, култура, укратко, свих врста размене којима се побеђује време.

Анет Микелсон (Anette Michelson) је у праву када каже да »Човек са камером« представља еволуцију у Вертовљевом стваралаштву, као да је он ту открио једну још потпунију концепцију распоређивања. Наиме, претходна концепција се задржавала на покретној слици, то јест на слици састављеној од фотограма, другим речима, на просечној слици обдареној покретом. Била је то, дакле, још једна слика која одговара људској перцепцији, независно од третмана којем је подвргнута услед монтаже. Шта се, међутим, догађа када се монтажа уведе и у саставне делове слике? Тада се враћамо са неке слике сељанке ка серији фотограма или идемо од серије фотограма деце ка сликама ове деце у покрету. Пратећи проширење тог поступка, суочавамо се са сликом бициклисте у пуној трци и са сликом која је изнова снимљена, рефлектована и приказана као пројекција на екрану. Филм Рене Клера »Париз који спава« имао је велики утицај на Вертова: он је, наиме, спојио људски свет са светом у коме је човек одсутан. Тако је сноп лудог научника (синеасте) заледио покрет, блокирао акцију да би је ослободио

¹⁷ Види: Abramov, *Dziga Vertov, Premier plan*, p. 40—42.

¹⁸ Види дефиницију категорије »заједнице« код Канта у *Критици чистој ума*.

у једној врсти »електричног пражњења«. Пусту град, испражњен у себи самом, не престаје да прогони кинематографију, као да садржи некакву тајну. Та тајна је садржана у новом смислу интервала: он сада означава тачку у којој се покрет зауставља и заустављајући се, враћа се уназад, убрзава или успорава... Више није довољно једноставно вратити кретање уназад, као што је то чинио Вертов, у име интеракције, када се од неживог меса враћао живом. Неопходно је, у ствари, достићи тачку која омогућава инверзију или модификацију¹⁹. Наиме, за Вертова, фотограф не представља једноставан повратак фотографији; ако он припада кинематографији, то је зато што представља генетски елемент слике или диференцијални елемент покрета. Он не »окончава« кретање, а да се истовремено не оствари као принцип његовог убрзавања, успоравања или варијације. Он представља вибрацију, елементарни подстицај захваљујући којем се покрет сваког тренутка изграђује, попут *clinamen*-а епикурејског материјализма. Зато је фотограф неодвојив од низа који га покреће у односу на кретање које из тога проистиче. Ако кинематографија превазилази људски опажај ка некаквом другом опажању, она то чини да би достигла *іенейіски елеменій* сваке могуће перцепције, то јест тачку која се мења и која преображава опажај, попут диференцијалног оквира самог опажања. Вертов, дакле, изводи сва три неодвојива аспекта истог превазилажења: од камере до монтаже, од покрета до интервала и од слике до фотограма.

Као совјетски синеаста, Вертов монтажу схвата дијалектички. Изгледа, међутим, да се дијалектичка монтажа мање заснива на повезивању, а више на сучавању и супротстављању. Ејзенштајн Вертова оптужује за »формалистичке лакрдије« стога што се ова два аутора разликују не само по концепцији већ и по примени дијалектике. За Ејзенштајна постоји само дијалектика човека и природе, човека у природи и природе у човеку, тј. »неравнодушне природе« и неиздвојеног човека. За Вертова, међутим, дијалектика је у самој природи и материји и може искључиво да сједини не-човечанску перцепцију са натчовском сутрашњице, са материјалном заједницом или стварним комунизмом. Из овога можемо још лакше извести закључак о разликама које раздвајају, с једне стране, Вертова, а с друге стране, француску школу. Ако размотримо идентичне поступке на једној и на другој страни — квантитативну, убрзану, успорену монтажу, надимпресију или чак имобилизацију,

¹⁹ Анст Микелсон («L'homme à la caméra, de la magie à l'épistémologie», у: *Cinéma, théorie, lectures*, Klinksieck) је анализирао све ове теме: продубљивање теорије о интервалу и инверзији, тему уснулог града, улогу фотограма код Вертова (и упоређивање са Рене Клером).

показује се да ови поступци код Француза пре свега сведоче о духовној моћи кинематографије, о духовној страни »плана« — човек духом превазилази границе перцепције и, као што каже Ганс, надимпресије су слике осећања и мисли којима душа »обавија« тело и на одређен начин му »претходи«. Сасвим је другачији поступак Вертова, за кога надимпресија изражава интеракцију удаљених материјалних тачака, убрзано и успорено снимање и диференцијални моменат физичког кретања. Међутим, кључна разлика се још увек не може сагледати из ове перспективе. Она се намеће чим се вратимо разлозима због којих су Французи давали предност течној слици: управо ту људска перцепција превазилази своје сопствене границе, а покрет открива духовни тоталитет који сам изражава. За Вертова, течна слика је, међутим, још увек недовољна и не досеже до саме *основе* материје. Кретање треба да себе превазиђе, али ка свом енергетском материјалном елементу. Кинематографску слику, дакле, не означава »рема« већ »грам« — отисак, фотограф. То је њен генетски знак. У крајњем случају, требало би говорити о гасовитој, а не о течној перцепцији. Наиме, ако се пође од чврстог стања у коме молекули нису слободни да се крећу (молекуларна или људска перцепција), онда се прелази на течна стања у коме се молекули померају и провлаче једни поред других да би се коначно дошло до гасовитог стања које је одређено слободном путањом сваког молекула. Вероватно је, према схватању Вертова, требало ићи све дотле, до саме основе гасовите материје или перцепције, с ону страну отицања.

У сваком случају, амерички експериментални филм ће извршити овај пробој, и раскидајући са акватичким лиризмом француске школе, признаће утицај Вертова. За сваки од аспеката овог филма, суштина је у томе да се достигне чиста перцепција, онаква каква је у самим стварима или у материји, онолико далеко колико се протежу молекуларне интеракције. Брекиц (Brakhage) истражује један сезановски свет који претходи човеку, једно праскозорје нас самих, снимајући све зелене боје које види једна беба на пашњаку²⁰. Мајкл Сноу (Michael Snow) одбацује било какав центар камере и снима универзалну интеракцију слика које варирају једне у односу на друге у свим својим аспектима и деловима (»Централна област«²¹). Белсон и Јакобс се враћају са форме и обојених покрета ка молекуларним и атомским снагама (»Феномени«, »Momentum«).

²⁰ Види: Marcovelles, *Éléments pour un nouveau cinéma*, Unesco: »Колико боја постоји у пољу за једно дете које пузи несвесно зеленог?«

²¹ Сноу снима »дехуманизован пејзаж« без икаквог људског присуства и камеру подређује аутоматском апарату који јој константно варира покрет и углове снимања. Тиме ослобађа око свог стања релативне непомичности и за-

Међутим, ако у кинематографији постоји једна константа, она се управо састоји у конструкцији једног гасовитог стања перцепције, уз помоћ различитих средстава. На пример, трептајућа монтажа, издвајање фотограма изнад средње слике и вибрације с ону страну кретања (отуда и појам »фотограм плана«, одређеног поступком копче у коме се серија фотограма понавља са евентуалним интервалима који допуштају надимпресију). Затим ултрабрза монтажа — издвајање тачке инверзије или трансформације (пошто имобилизација слике има за пандан изузетну покретљивост подлоге, а фотограм делује као диференцијални елеменат из чега произлазе блесак и брзина). Поново филмовање или снимање — издвајање честица материје (поновно филмовање производи једно изравнавање простора које добија поентилистичку текстуру, по угледу на Сераа, што омогућује сагледавање интеракције на дистанци између две тачке²²). У односу на све ово, фотограм не представља повратак фотографији, већ, према Бергсоновом изразу, креативно хватање ове фотографије »која је снимљена и развијена у унутрашњости ствари и укључује све тачке простора«. Од рада на фотограму до видеа, све више се сусрећемо са конституисањем слике која је одређена молекуларним параметрима.

Сви ови поступци се употпуњују и варирају како би формирали филм као машинско распоређивање материјалних слика. Преостаје само да сазнамо какво је распоређивање одговарајућег исказа, пошто је Вертовљев одговор (комунистичко друштво) изгубио свој смисао. Одговор може бити следећи: дрога као америчка заједница? Међутим, ако дрога делује у том смислу, то је само услед перцептивног експериментисања на које она наводи, а које се може извести на сасвим други начин. Истину говорећи, моћи ћемо да поставимо проблем исказа тек када будемо у стању да анализирамо звучну слику саму за себе. Ако узмемо Кастанедин програм иницирања, дрога би требало да *заустави свет*, да перцепцију одвоји од »делања«, тј. да сензорно-моторне перцепције замени чистим оптичким и звучним перцепцијама. Другим речима, она би требало да *чини видљивим молекуларне интјервале*, празнине у

висности од координата. Види: *Cahiers du cinéma*, n° 296, јануар 1979 (Marie-Christine Questerbert: »Покретано машином, одређено звуком, око камере више није усмерено на чеони перспективни поглед. Она остаје монокуларна, али је сада реч о празном, хипермобилном оку«).

²² Чланак Р. А. Sitney-ја »Le film structurel«, у *Cinéma, théorie, lectures*, анализира све ове аспекте у функцији главних аутора америчког експерименталног филма: посебно када је реч о успостављању »плана-фотограма« и копче, о трептању код Маркопулоса, Конрада, Шариса — брзини код Роберта Бира, гранулацији код Гера, Јакобса и Ландоуа.

звучима, формама, чак и у води, али исто тако да у овом заустављеном свету кроз те празнине *йровуче брзинске линије*²³. То је, у ствари, програм трећег стања слике, гасовите слике, с ону страну чврстог и течног стања: достићи неку »другу« перцепцију која представља такође генетски елеменат сваке перцепције. Свесна камера се уздиже до одређења које више није ни формално ни материјално, већ генетско и диференцијално. Тако прелазимо од стварне до генетске дефиниције перцепције.

Филм Ландоуа (Landow) »Bardo Follies« у том смислу резира целину процеса, као и прелаз од течног до гасовитог стања: »Филм започиње сликом уоквиреном простором који ствара једна жена која плива са колутом и маше нам сваки пут када колут начини круг. После отприлике десет минута (постоји краћа верзија) исти прстен се појављује двапут унутар два круга на црној подлози, затим се, у једном тренутку, јављају три круга. Слика филма у оквиру кругова почиње да гори, изазивајући ширење једне кључале трулежи, претежно наранџасте боје. Цео екран је испуњен фотограмом у пламену који се успорено дезинтегрише у магловиту и изузетно зрнасту површину. Један други фотограм гори и цео екран трепери од растварајућег целуоида. Овај ефекат је вероватно постигнут уз више серија поновног филмовања на екрану, а резултат је да се чини да и сам екран трепери и сагорева. Тензија десинхронизованог прстена је потхрањивана за све време трајања овог фрагмента у коме наизглед и сама врпца нестаје. Након једног дугог тренутка, екран се дели на ваздушне мехуре у води, снимљене кроз микроскоп са обојеним филтерима, са различитом бојом са сваке стране екрана. Променама даљине фокуса, мехури губе свој облик и растварају се један у другоме, а четири обојена филтера се помешају. На крају, око четрдесет минута након првог прстена, екран постаје бео«²⁴.

²³ Види: Castaneda, нарочито: *Voir*, Gallimard.

²⁴ Sitney, p. 348.

Шеста глава

АФЕКТИВНА СЛИКА: ЛИЦЕ И КРУПНИ ПЛАН

1

Афективна слика је крупни план, а крупни план је — лице... Ејзенштајн је сматрао да крупни план не представља само један тип слике међу осталима, већ да он пружа афективно читање целог филма. То је сасвим тачно када је у питању афективна слика; истовремено, реч је о једној врсти слике и о саставном делу свих слика. Међутим, то није све. У ком смислу се, наиме, може рећи да је крупни план идентичан са целом афективном сликом и зашто би лице било идентично са крупним планом, пошто овај, наизглед, само увеличава лице, али он то исто тако чини и са многим другим стварима? Како да, из увећаног лица, издвојимо половине који могу да нас усмере у правцу анализе афективне слике?

Поћимо од примера у коме се, заправо, не ради о лицу: то је зидни сат који нам је више пута представљен у крупном плану. Таква слика има два пола. С једне стране, она има казальке које се покрећу неприметним, готово виртуелним покретима. Чак и онда када су приказане једанпут или више пута, у дугим интервалима, казальке нужно сачињавају део *инијензивној низа* који је обележен пењањем ка... или тежи критичном тренутку, припремајући врхунац. С друге стране, она поседује бројчаник као непомичну, рецептивну површину за исписивање, и као таква, кроз своје равнодушно одлагање представља *рефлектујуће и рефлектовано јединство*.

Бергсоновска дефиниција афективности управо је истицала поменута два момента који је могу свести на моторну тен-

денцију на чулном нерву. Другим речима, овде је реч о низу микропокрета на непокретној нервној плочи. Кад је један део тела био приморан да жртвује суштину своје покретљивости да би постао потпора рецептивним органима, овима су углавном преостала само тежња за кретањем или микрокретања способна да за један исти орган или од једног до другог органа уђу у интензивне серије. Покретно тело је изгубило своје екстензивно кретање, а кретање је постало изражајно кретање. Ова целина непокретног рефлектујућег јединства и интензивних и изражајних покрета управо сачињава афективност. Није ли то, овде, исто што и само лице? Лице је управо та нервна плоча — носач органа који жртвује суштину своје глобалне покретљивости и сабира или изражава споља читав низ малих покрета које тело иначе скрива. Сваки пут када, у некој појави, откријемо ова два пола — површину која рефлектује и интензивне микропокрете, моћи ћемо да кажемо: ова ствар је била третирана као лице, она је »сагледана«, или боље »оликовљена«, а сада нас одмерава и сама посматра... чак и онда када није налик лицу. То је случај и са крупним планом зидног сата. Што се, међутим, тиче лица, нећемо рећи да га крупни план третира или да га подвргава било каквом третману — нема крупног плана лица, јер је лице само по себи крупни план, а овај сам по себи лице — обоје представљају афекат, тј. афективну слику.

У сликарству, технике портрета су нас навикле на ова два пола лица. Сликар каткад скицира лице једном обухватном линијом која повлачи нос, уста, ивице капака па чак и браду и одело — то је површина оликовљавања (*visagéification*). Каткад, напротив, он повлачи разасуте црте узете у маси, попут фрагментарних и изломљених црта које овде указују на трептај усана, блесак погледа и обликују једну материју више-мање противну контурама: то су црте које сачињавају ликовност (*visagéité*)!¹ Није случајно што се афективност јавља иза ова два аспекта, у великим концепцијама страсти које истовремено струје филозофијом и сликарством. Оно што су Декарт или Ле Брен (*Le Brun*) назвали *дивљењем* и што означава минимум покрета у максимуму рефлектујућег и рефлектованог јединства на лицу и што зовемо *жељом*, неодвојиво је од малих изазова или импулса који састављају једну интензивну серију изражену посредством лица. Неважно је то што једни дивљење сматрају извором страсти, управо зато што оно представља нулти степен покрета, док други на прво место стављају жељу

¹ О овим двема техникама портрета, види: Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, p. 43—44.

или узнемиреност, јер чак и непокретност претпоставља узајамно неутралисање одговарајућих микропокрета. Реч је о два пола, а не о искључивом извору, при чему каткад преовлађује један над другим, и појављује се у готово чистом облику, каткад се оба мешају у једном или другом смеру.

Једном лицу се могу поставити две врсте питања, у складу са околностима: о чему размишљаш? Или пак, шта ти је, шта ти би, шта осећаш или слутити? Каткада је лице замишљено, фиксира неки објекат и у томе се управо састоји смисао дивљења или чуђења који је енглеска реч *wonder* сачувала. Док мисли на нешто, лице важи својим рефлектујућим јединством које ка себи уздиже све своје делове. Каткад, напротив, оно искушава или осећа нешто, и оно тада добија вредност захваљујући интензивној серији кроз коју његови делови сукцесивно пролазе, све до врхунца, при чему сваки део задобија једну врсту тренутне самосталности: овде већ препознајемо два типа крупног плана, од којих би један могао да носи Грифитов, а други — Ејзенштајнов потпис. Чувени су Грифитови крупни планови у којима је све организовано у функцији чистог и меког обриса лица (тачније, то је поступак дужице): млада жена мисли на свог мужа у »Еноху Ардену«. Међутим, у Ејзенштајновом филму »Генерална линија«, лепо лице попа се разлаже и бива замењено подлим погледом који се надовезује на узани потиљак и дебелу ушну шкољку, као да неке црте које чине лице измичу његовим обрисима и сведоче о свештениковој мржњи.

Избегавамо помисао на то да је прва улога резервисана за благе емоције, а друга за мрачне страсти. Подсетимо се, на пример, како Декарт посматра презир као посебан случај »дивљења«². С једне стране, постоје рефлектована злоћудност, страва и незнање, посебно код младих жена у Грифита и Штрохајма. С друге стране, постоје интензивне серије љубави или нежности. Штавише, сваки изглед обједињује веома различита стања лица. Изглед *wonder* може да захвати равнодушно лице које је обузето једном непродорном или злочиначком мишљу, али може такође да захвати и младалачко и знатичељно лице, толико озрачено малим покретима да се они истопе и неутралишу (као код Штернберга, где »Црвена царица«, још увек девојка, гледа у свим правцима и свему се чуди док је

² Descartes, *Les passions de l'âme*, § 54: »Дивљењу се придружује поштовање или презир, зависно од величине предмета или његове сличности, којима се дивимо«. О схватању дивљења код Декарта и сликара Ле Брена, постоји једна изванредна анализа Henri Souchon-a, *Etudes philosophiques*, I, 1980.

одводе руски изасланици). Онај други изглед показује исто толико разноликости, зависно од посматраних серија.

Где се, дакле, налази критеријум разликовања? Ми се, у суштини, суочавамо са једним интензивним лицем кад год црте измичу обрису и почну да делују за себе, образујући једну самосталну серију која тежи одређеној граници или прелази изван прегат, као на примеру узлазне серије љутње или, као што каже Ејзенштајн, »узлазне линије туге« (»Оклопчача Потемкин«). Управо зато је овај серијални вид боље оличен у неколико истовремених или сукцесивних лица, иако једно лице може бити довољно уколико доведе у низ своје различите органе или црте. Интензивна серија овде разоткрива своју функцију која се састоји у преласку са једног на други квалитет и достизању новог квалитета. Произвести нови квалитет, извести квалитативни скок — то је оно што је Ејзенштајн очекивао од крупног плана: од попа — божјег човека, до попа — експлоататора сељака; од срибе морнара до револуционарне експлозије; од камена до крика, попут три положаја мермерних лавова (»чак је и камен рикнуо...«).

Супротно томе, налазимо се пред рефлексивним или рефлектуюћим лицем све док црте остају груписане под доминацијом једне фиксне или стравичне мисли, непроменљиве и лишене настајања, и на неки начин — вечне. У Грифитовом филму »Сломљени љиљан«, млада измучена девојка и поред свега задржава укочени поглед који, чак и у смрти, изгледа као да размишља и као да се пита зашто, док са своје стране, заљубљени Кинез задржава на свом лицу израз опијумске обамрлости и будистичке медитације. Истина је да у овом последњем случају лице које размишља изгледа мање одлучно од оног првог, јер је однос између једног лица и онога на шта мисли често арбитран. Ми не можемо знати да ли једна Грифитова жена мисли на свог мужа; ми то сазнајемо само зато што одмах после тога видимо слику њеног мужа. Било је неопходно сачекати, а ова веза се чини само асоцијативном, и то у тој мери да он са сигурношћу може да преокрене редослед и да почне са крупним планом предмета који ће нас информисати о неумитној мисли лица. На пример, у Пабстовом филму »Лулу«, крупни план ножа нас припрема за стравичну помисао на Цека Трбосека [или у Клузоовом (Clouzot) филму »Убица станује у броју 21«, група од три предмета који се обрћу објашњава нам да јунакиња у том тренутку размишља о броју 3 као решењу мистерије]. Међутим, још увек не достижемо до саме суштине мисаоног лица. Без сумње, ментално размишљање представља процес помоћу кога мислимо на нешто. Али њега кинематографски прати још радикалнија рефлексивна која изражава чисти квалитет, заједнички за више различитих ства-

ри (за предмет који је носи, тело које је подноси, идеју која је представља и лице које изражава ту идеју...). Замишљена лица младих жена код Грифита могу да изразе белину, али таква је и белина снежне пахуљице која је застала на трепавици, духовна белина унутрашње чедности, растворена белина моралне деградације, непријатељска и одсечна белина огромне санте леда по којој ће јунакиња лутати («Кроз олују»). У филму »Заљубљене жене«, Кен Расел је умео да се поиграва са прелазима, од уобичајеног квалитета до укоченог лица, од унутрашње хладноће до смртне ледности. Укратко, рефлектујуће лице се не задовољава предметном мишљу. Као што интензивно лице изражава чисту моћ, тј. себе одређује једном серијом која нас води од једног квалитета другом, рефлексивно лице изражава чисти квалитет, тј. оно »нешто« што је заједничко већем броју предмета различите природе. Полазећи од тога, можемо да сачинимо преглед ова два поларитета:

Осетљив нерв	Моторна тенденција
Непокретна рецептивна плоча	Изражајни микропокрети
Оличавајући обрис	Црте суштине лика
Рефлектујуће јединство	Интензивна серија
Wonder	Жеља
(дивљење, чуђење)	(љубав-мржња)
Квалитет	Моћ
Израз једног квалитета	Израз моћи која прелази
заједничког	са једног
различитим стварима	на други квалитет

2

Пабстов филм »Лулу« показује у којој се мери, у једној релативно краткој секвенци, може ићи од једног до другог поларитета. Најпре, оба лица, Цека и Лулу су опуштена, насмешена, занета, зачуђена (*wonderingly*); затим Цеково лице изнад рамена Лулу угледа нож и почиње узлазну серију страве (*»the fear becomes a paroxysm... his pupils grow wider and wider... the man gasps in terror...«*); коначно, Цеково лице се опушта, он прихвата своју судбину и сада размишља о смрти као својству које је заједничко његовој маски убице, беспомоћности жртве и неодољивом зову инструмента (*»the knife blade that gleams...«*³).

³ Види: Pabst, *Pandora's Box*, *Classic Film scripts*, Lorrimer, p. 133—135.

Истина, један од ова два поларитета код појединих аутора преовлађује, али то је у суштини увек много комплексније него што би се на први поглед могло закључити. Ејзенштајн је написао један чувени текст: »Све је почело са казаном...« (овде препознајете, каже он, једну Дикенсову реченицу, али такође Грифитов крупни план — казан који нас гледа⁴). Он у овом тексту анализира своју специфичност у односу на Грифита, са становишта крупног плана или афективне слике. Он каже да је Грифитов крупни план само субјективан, тј. да се односи на услове гледаочевог виђења, да остаје издвојен и да, као такав, има асоцијативну или антиципаторску улогу. Међутим, што се тиче Ејзенштајна, његови крупни планови се разликују, они су објективни и дијалектички, јер производе нови квалитет и изводе квалитативни скок. Одмах препознајемо дуалитет рефлексивног и интензивног лица, при чему Грифит даје предност првом, а Ејзенштајн — другом. Ипак, Ејзенштајнова анализа је сувише штурта или парцијална. Код њега такође наилазимо на лица обузета снажним мислима — царица Анастасија, у тренутку када предосећа смрт, затим Александар Невски, мисаони јунак *par excellence*. Слично томе, код Грифита такође постоје интензивне серије: било да је реч о једном једином лицу, када се, полазећи од једног општег изненађења, одсутности, туга или страх појачавају и захватају различите црте (у филмовима »Срца света«, »Сломљени љиљан«), било да је обухваћено више лица, када велики планови ратника почну да скандирају целином битке (»Рађање једне нације«).

Истина, ова различита лица код Грифита не надовезују се непосредно, већ се њихови крупни планови јављају наизменично са плановима целине, сходно једној бинарној структури која му је блиска (јавно-приватно, колективно-индивидуално)⁵. У том смислу, Ејзенштајнова новост није у томе што је конституисао интензивну серију са више лица, више крупних планова. Новина је у томе што је серије начинио компактним и континуираним, тако да оне надилазе сваку бинарну структуру и превазилазе дуалитет колективног и индивидуалног. Оне заправо достижу једну нову стварност коју бисмо могли назвати дивидуалитет, чиме се, на непосредан начин, бесконачна колективна мисао сједињује са појединачним емоцијама сваке индивидуе и тиме изражава коначно јединство моћи и квалитета.

⁴ Eisenstein, *Film Form*, p. 195 и сл.

⁵ Jacques Fieschi, »Griffith le précurseur«, *Cinématographe*, n° 24, фебруар 1977, p. 10 (два броја, 24 и 25, ове ревије посвећена су крупном плану, уз студије о Грифиту, Ејзенштајну, Штернбергу и Бергману).

Наизглед, сваки аутор увек фаворизује један од поларитета, рефлектујуће или интензивно лице, али себи такође оставља могућност да достигне и онај други. Желели бисмо, у том смислу, да размотримо један други пар, онај који сачињавају експресионизам и лирска апстракција. Наравно, и експресионизам се уздиже до апстракције ништа мање од лиризма. Експресионизам је у суштини интензивна игра светлости и сенке, тј. таме. Њихова мешавина образује једну серију, било у облику наизменичних пруга или бразда, било у компактној узлазној или силазној форми свих нијанси сенке које вреде колико и боје. Експресионистичко лице сажима интензивну серију под једним или другим аспектом који уздрмавају његове обресе и разносе црте лица. Лице на тај начин учествује у неорганском животу ствари као првом полу експресионизма. С једне стране, избраздано, пругасто лице, ухваћено је у више или мање тесној мрежи и сабирајући одсјај ролетни, ватре, лишћа и сунца које се помаља кроз шуму. С друге стране, лице у пари, облачно, задимљено, увијено је у више-мање густу мрежу. Атилина глава у Ланговом филму »Нибелунзи«, смркнута је и избраздана. Међутим, на врхунцу концентрације или на крајњој граници серије, рекли бисмо да је лице препуштено недељивој светлости или белом својству, као и чврстом расуђивању Кримхилде. Оно изнова проналази своје чврсте обресе и прелази ка другом полу, животу духа или духовном, непсихолошком животу. Црвенкасти одсјаји који су пратили све нијансе сенке обједињују се и формирају један ореол око лица које је постало фосфоресцентно, светлуцаво, сјајно попут бића светлости. Истина је да ова операција може такође бити ђавољи посао, у бескрајно меланхоличној форми демона који одржава таму у једном кругу пламенова где сагорева неоргански живот ствари (демон у Вегенеровом филму »Голем« или у Мурнауовом »Фаусту«). Међутим, то може бити и божанско дело када се дух у самом себи рефлектује, у облику једне Грете спасене врховном жртвом, попут ектоплазме или фотограма који би сам у себи вечно сагоревао доспевајући до унутрашњег живота светлости (опет код Мурнауа, Елена у филму »Носферату« или чак Индра у филму »Аурора«).

Штернберг, уз помоћ лирске апстракције, поступа сасвим другачије. Штернберг, наиме, није ништа мање гетеовац од експресиониста; међутим, реч је о сасвим другом аспекту Гетеа. То је други аспект теорије боја — светлост више није у вези са тмином, већ са провидношћу, прозрачношћу или са белином. Наслов књиге *Успомене једној извођача позоришта сенки* у ствари гласи *Лакрдије у једној кинеској праоници*. Све се дешава у оквирима светлости и белине. Реч је о Штернбер-

говом генију који је остварио сјајну Гетеову формулу: »Између прозирности и непровидности белине, постоји бесконачни број ступњева нејасности (...). Белином бисмо могли назвати случајно непрозирну блештавост чисте провидности«⁶. Белина је, наиме, за Штернберга пре свега оно што оцртава један простор који одговара светлом. У овом простору се уписује крупни план који рефлектује светлост. Штернберг, дакле, полази од рефлексивног и квалитативног лица. У филму »Црвена царица«⁷ најпре видимо бело лице *wonder* младе девојке које оцртава своје обресе у уски простор оивичен белим зидом и белим вратима које она за собом затвара. Али касније, по рођењу њеног детета, лице жене је захваћено између белине застора, белине јастука и чаршава на којима она лежи, све до зачуђујуће слике, која је наизглед произашла из видеа, где лице постаје само једна геометријска инкрустација на застору. Реч је о томе да је простор белине и сам оивичен, удвостручен једним зазором или мрежицом која га прекрива и даје му волумен, или још боље, оно што се у океанографији (али такође у сликарству) назива танком дубином. Штернберг има велико практично знање из области лана, прозрачних тканина, муслина и чипки; он из тога извлачи све нијансе белог на белом унутар којег лице рефлектује светлост. Поводом филма »Анатанова сага«, Клод Олије (Claude Ollier) је анализирао ово свођење простора путем апстракције, ово сабијање места кроз артифицијелност, чиме се дефинише једно поље деловања које нас елиминацијом води од целине света ка једном чистом лицу жене⁷. Између белине мреже и белине подлоге, лице опстаје као риба и може изгубити своје контуре у прилог нејасних обриса — »двоструке слике« — а да ништа не изгуби од своје рефлектујуће моћи. Тако се постижу атмосфере акваријума, као код Борзагеа, другог представника овог апстрактног лиризма. Штернбергове мрежице и завесе битно се разликују, дакле, од експресионистичких застора и мрежа, а његови нејасни обриси од њиховог светло-тамног.

Овде није више реч о борби светлости и таме, већ о авантури светлости и белине — то је суштина Штернберговог антиекспресионизма. Из овога се не може закључити да се Штернберг задржава на чистом квалитету, на његовом рефлектујућем аспекту, и да не познаје моћи и интензитета. Олије, у лепо исписаним страницама, потврђује чињеницу да што је бели простор затворенији и мањи, то је рањивији и зависнији од спољних утицаја. Као што је речено у »Shangai Gesture«,

⁶ Goethe, *Théorie de couleurs*, Ed. Triades, § 495.

⁷ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallinard, p. 274—295.

»све се може догодити у било ком тренутку«. Све је могуће... Један нож расеца мрежицу, врела пегла пробија мрежу, нож пробија папирну преграду. Затворени свет ће бити захваћен интензивним серијама, зависно од светлосних зрака, особа и предмета који у њега продиру. Афекат представља производ ова два елемента: чврстог одређивања једног белог простора, али исто тако и интензивне потенцијализације онога што ће се ту десити.

Истина, не можемо рећи да Штернберг не познаје сенке и низове њихових ступњева све до помрчине. Једноставно, он полази од другог пола, од чисте рефлексије. Већ од филма »Докови Њујорка«, дим представља белу непрозирност чије су сенке само изведене: Штернберг, дакле, већ рано има јасну идеју о томе што жели да постигне. Касније, чак и у филму »Макао«, где застори, мреже и Кинези прелазе у сенку, простор остаје одређен и подељен захваљујући белој одећи двојице учесника. Реч је о томе да за Штернберга тмина не постоји сама за себе — она само означава место где престаје светлост. Сенка, међутим, није мешавина, већ само резултат, последица коју не можемо одвојити од њених премиса. Које су то премисе? То је провидни, прозирни или бели простор који смо управо дефинисали. Такав простор задржава моћ рефлектовања светлости, али остварује и једну другу моћ која се састоји у њеном преламању путем одбијања светлосних снопова који га пресецају. Лице које се налази у таквом простору рефлектује, дакле, део светлости, али истовремено прелама њен други део. На тај начин, од рефлексивног, он постаје интензивним. Овде има нечег јединственог у историји крупног плана. Класични гро-план обезбеђује парцијалну рефлексију, утолико што лице гледа у другом правцу од правца камере, и на тај начин приморава гледаоца на одскакање од површине екрана. Познати су и веома лепо »погледи камере«, као на пример у Бергмановом филму »Лето с Моником«, који успостављају тоталну рефлексију и крупном плану придају њему својствену даљину. Међутим, изгледа да је Штернберг једини који је парцијалну рефлексију удвостручио преламањем, захваљујући прозирној или беличастој средини коју је умео да изгради. Пруст је говорио о белим завесама »чији слојеви само богато преламају средишњи заробљени зрак који се кроз њих пробија«. У исто време када светлосни зраци показују девијацију у простору, лице, тј. афективна слика подвргнута је премештању, подизању у блиској дубини, уз помоћ затамњења према ивицама, као и између једне интензивне серије, зависно од тога да ли лик пелази у таму или супротно — ивица прелази ка светлом лику. Крупни планови у филму »Шангај експрес« образују изванред-

ну серију варијација путем ивица. Са становишта извесне историје боје, овде је поступак супротан експресионизму: уместо да светлост излази из степеноване сенке увећавањем црвене боје и извлачењем сјаја, овде светлост ствара ступњеве плаве сенке и сјај преноси на сенку (као у филму »Shangai Gesture«, где сенке освајају лице у зони очију⁸). Могуће је да Штернберг тиме остварује аналогне ефекте онима у експресионизму, као у филму »Плави анђео«, али он то чини симулацијом, уз помоћ сасвим различитих средстава, пошто је преламање много ближе импресионизму где сенка увек представља последицу. Овде није реч само о једној пародији експресионизма, већ најчешће о ривалитету, тј. произвођењу истих ефеката уз помоћ супротних принципа.

3

Видели смо два пола афективности, моћ и квалитет, као и начин на који лице нужно прелази од једног до другог, зависно од случаја. Оно што у том погледу нарушава интегритет крупног плана, јесте идеја парцијалног објекта коју нам он пружа и који је издвојен или истргнут из скупа коме је припадао. Психологизам и лингвистика у томе налазе своју основу: наиме, прва верује да у слици открива структуру несвесног (кастрација), а друга — конститутивни поступак језика (синегдоха, *pars pro toto*). Када критичари прихвате идеју парцијалног објекта, они у крупном плану виде знак осипања или реза, при чему једни тврде да би је требало помирити са континуитетом филма, а други да она, напротив, сведочи о суштинском филмском дисконтинуитету. У ствари, крупни план, тј. лице у крупном плану, нема ништа заједничко са парцијалним објектом (изузев у једном случају којим ћемо се касније бавити). Као што је Балаш (Balasz) већ тада веома прецизно показао, крупни план ни у ком случају не одваја свој предмет од скупа коме припада и чији је део, већ, што је веома различито, он га апстрахује од свих просторно-временских координата, тј. уздиже га до стања ентитета. Крупни план представља увећање, и када имплицира промену димензије, реч је о апсолутној промени. То је мутација кретања која ишчезава као померање да би постала израз. »Израз једног изолованог лица представља

⁸ Види: Sternberg, *Souvenirs d'un montreur d'ombres*, глава XII, где Штернберг излаже своју теорију о светлости. *Cahiers du cinéma* (n° 63, октобар 1956) су објавиле потпунију верзију овог текста, под гетеовским насловом: »Више светлости«.

целину која је сама по себи схватљива и њој ништа нема да се дода што би се односило на мисао, простор или време. Када је једно лице, које смо угледали усред гомиле, издвојено из свог окружења, односно истакнуто, то је као када се изненада нађемо лицем у лице са њим. Поред тога, ако смо га претходно угледали у једној великој просторији, више нам она неће пасти на памет док будемо препознавали лице у крупном плану. То је зато што израз једног лица и његов мисао немају никакав однос или везу са простором. Суочени са изолованим лицем, ми не опажамо простор. У том тренутку, наш опажај простора је поништен — димензија друге врсте се тада отвара пред нама⁹. То је Епштајн сугерисао када је рекао да на лицу кукавице која бежи, чим је угледамо у крупном плану, видимо оличење кукавичлука, то »постављено осећање«, другим речима — ентитет¹⁰. Ако је тачно да је филмска слика увек лишена територије, постоји дакле једна сасвим посебна измештеност афективне слике. Када је Ејзенштајн критиковао Грифита или Довженка, он им је замерио што су понекад чинили промашаје у својим крупним плановима, пошто су их остављали везане за просторно-временске координате једног места или тренутка, не досежући до онога што називамо елементом »патетичног«, који је захваћен у екстази или афекту¹¹.

Чудновато је то да Балаш одриче другим плановима оно што је допустио лицу: рука, део тела или предмета остају непоправљиво у простору и могли би да постану крупни планови само у својству парцијалних објеката. Ово истовремено сведочи о непознавању константности крупног плана кроз његове разноврсности, као и снагу било ког објекта са становишта израза. Пре свега, постоји велика разноврсност крупних планова лица: каткад су то обриси, или црте, или пак јединствено лице, каткад се јавља више њих, било сукцесивно, било истовремено. Они могу да садрже позадину, посебно у случају дубине поља. Међутим, у сваком од ових случајева, крупни план задржава исту моћ која се састоји у одвајању слике од просторно-временских координата да би се чиста афективност појавила као израз. Чак и место које је још присутно у позадини губи своје координате и постаје »неодређени простор« (што ограничава Ејзенштајнову примедбу). Једна црта која одражава суштину лица ништа мање не представља целину крупног пла-

⁹ Balazs, *Le cinéma*, Payot, p. 57.

¹⁰ Epstein, *Écrits*, I, Seghers, p. 146—147.

¹¹ Eisenstein, *Film Form*, p. 241—242. Ејзенштајн, с друге стране, показује да оно што превазилази простор и време не треба посматрати као »над-историјско«. Види: *La non indifférente Nature*, 10—18, I, p. 391—393.

на него што то чини цело лице. Реч је само о другом полу лица и само једна његова црта може да изрази исто толико интензитета колико цело лице изражава у квалитету. На тај начин, нема уопште потребе да се уводи разлика између крупних планова и сувише крупних планова или »инсерата«, који би показивали само један део лица. У многим случајевима, нема потребе да се чини разлика између америчких, приближених планова, и крупних планова. Другим речима, зашто би један део тела — брада, стомак или груди — био парцијалнији, у већој мери просторно-временски и истовремено мање експресиван од интензивне црте која изражава суштину лица, или од целог рефлексивног лица? То је, на пример, случај са серијом дебелих кулака у Ејзенштајновом филму »Генерална линија«. Поставља се, међутим, питање зашто израз не би продро у срж саме стварности? Постоји, наиме, и афективност ствари. »Сечиво«, »оштрина« или чак »бодеж« ножа Цека Трбосека ништа мање нису окружени афективноћу од ужаса који разноси његове црте лица или од резигнације која најзад осваја цело његово лице. Стоици су доказивали да су саме ствари носиоци идеалних догађаја који се у потпуности не подударају са њиховим својствима, деловањем и реакцијама: на пример, сечиво једног ножа...

Афекат је ентитет, то јест моћ или квалитет. Он је такође израз: афекат не постоји независно од онога што га изражава иако се од њега сасвим разликује. Оно што га изражава јесте лице или нешто што одговара лицу (оликовљен предмет). Као што ћемо касније видети, то може да буде чак и став. »Иконом« називамо целину израженог и његовог израза, афекта и лица. Постоје, дакле, иконе црта и обриса, тј. свака икона поседује ова два пола — то је знак биполарног састава афективне слике. Афективна слика је моћ или квалитет када се они посматрају засебно, тј. као изражени. Јасно је да моћи и квалитети могу такође да постоје на један сасвим други начин — као актуализовани и отеловљени у стањима ствари. Једно стање ствари садржи одређени просторно-временски оквир, просторно-временске координате, предмете и особе, као и стварне везе између свих ових датости. У једном стању ствари које их актуализује, квалитет постаје »quale« једног објекта, а моћ постаје деловање или трпљење, афекат постаје осет, осећање, емоција или чак импулс у једној особи, а лице постаје карактер или маска особе (само са ове тачке гледишта може се говорити о лажним изразима). Међутим, тада се више не налазимо у домену афективне слике, већ улазимо у раван делатне слике. Са своје стране, афективна слика је изведена из про-

сторно-временских координата које би је довеле у везу са стањем ствари и она апстрахује лице особе којој припада у самом стању ствари.

Ч. С. Перс, на чији смо изузетан значај за класификацију слика и знакова већ указали, разликовао је две врсте слика које је називао »једност« и »другост«¹². Другост је била тамо где је само по себи било двострукости — оно што је такво какво јесте захваљујући свом односу према другом. Све оно што постоји искључиво у супротстављању, кроз дуел и захваљујући њему, припада другости: напор-отпор, акција-реакција, надражај-одговор, ситуација-понашање, индивидуа-средина... То су категорије стварног, актуалног, постојећег или оличеног. Први лик другости јавља се већ ту где квалитети-моћи постају »силе«, тј. где се актуализују у појединачним стањима ствари, одређеним просторно-временским, географским и историјским оквирима, колективним факторима или појединачним особама. Ту се рађа и развија делатна слика. Међутим, колико год да су блиске конкретне мешавине, једност представља сасвим другу категорију, која упућује на један други тип слике, са другим знацима. Перс не скрива чињеницу да је тешко дефинисати једност, јер се она више осећа него што се замишља: она се тиче новости у искуству, онога што је свеже, краткотрајно, а ипак вечно. Перс нам даје, као што ћемо видети, врло чудне примере који се свде на следеће: реч је о квалитетима или моћима узетим за себе, без референце на било шта друго и независно до питања њихове актуализације. То је оно што је такво захваљујући себи и по себи. Такво је, на пример, »црвено« исто толико присутно у ставу »ово *није* црвено« као и у ставу »то је црвено«. Ако већ хоћемо, то је непосредна и тренутна свест, онаква каква је садржана у свакој реалној свести, која сама никада није непосредна и тренутна. То није осет, осећање, идеја, већ квалитет могућег осета, осећања или идеје. Једност је дакле категорија могућег: она пружа својеврсну конзистентност могућем и изражава га, али га не актуализује, стварајући и поред тога један целовит свет. Афективна слика, међутим, није ништа друго до квалитет или моћ, тј. потенцијалност узета за себе као изражена. Одговарајући знак је дакле израз, а не актуализација. Мен де Биран (Maine de Biran) је говорио о чистим осетима који се не могу локализовати зато што су без односа према одређеном простору и што су представљени у јединој форми онога »има...« (болови парализова-

¹² Види: Peirce, *Ecrits sur le signe*, Ed. du Seuil. Посебно индске овог издања, као и коментаре које Gérard Deledalle даје у вези са ова два појма.

ног, лебдеће слике приликом успављивања, визије лудила)¹³. Афекат је безличан и разликује се од било ког појединачног стања ствари; он, међутим, није ништа мање *чудноват* и може да уђе у необичне комбинације или спојеве са другим осетима. Афекат је недељив и без делова, али чудновате комбинације које афекти образују једни са другима са своје стране образују један недељив квалитет који ће се делити само мењајући природу («дивидуалност»). Сензибилност је зависна од сваког одређеног просторно-временског оквира, али она се такође ствара кроз историју која је производи као изражену и као израз одређеног простора и времена, једне епохе или средине (зато је афекат «новост» и нови афекти се непрекидно стварају, посебно захваљујући уметности)¹⁴.

Укратко, афекти као и квалитети-моћи могу се схватити на два начина: или као актуализовани у једном стању ствари или изражени једним лицем, нечим што одговара лицу или једном «ставу». У томе се састоје другост и једност код Перса. Сваки скуп слика је састављен од једности, другости и многих других ствари. Међутим, афективне слике, у строгом смислу те речи, упућују искључиво на једност.

Овде је реч о једној фантомској концепцији афекта која садржи одређен ризик: «а када је зашао с друге стране моста, фантоми су му пошли у сусрет...». Обично, лицу се признају три функције: оно је индивидуирајуће (свакога разликује или карактерише), социјализујуће (манифестује друштвену улогу), односно или комуницирајуће (обезбеђује не само комуникацију између две особе, већ исто тако у једној истој особи — унутрашњу сагласност између њеног карактера и улоге). Заправо, лице које стварно приказује овакве аспекте на филму као и у другим околностима, губи све три функције чим је реч

¹³ Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*. Реч је о веома важном и неубичајеном аспекту Биранове мисли. Деледал добро запажа утицај Бирана на Перса: Биран није само први теоретичар делатног односа «снага-отпор», који одговара другости код Перса, већ и стваралац појма чисте афективности, која одговара појму једности.

¹⁴ Овде би требало успоставити другу паралелу. Феноменологија је, пре свега са Шелером, издвојила појам *материјалног и афективног a priori*. Затим је Микел Дифрен овом појму дао детаљан израз и статус у низу књига (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, P. U. F., *La notion d'A-priori, L'inventaire des A-priori*, Bourgeois), постављајући проблем односа ових *a priori* са историјом и уметничким делом: у ком смислу се може говорити о естетском *a priori*, ако је он ипак створен, као у случају специфичне нове сензибилности одређеног друштва или извесне нијансе боје код неког сликара? Перс, међутим, није имао додирних тачака са феноменологијом. И поред тога нам се чини да његов појам једности и материјални или афективни *a priori* код Шелера и Дифрена имају доста додирних тачака.

о крупном плану. Бергман је несумњиво аутор који је највише инсистирао на фундаменталној вези која обједињује филм, лице и крупни план: »наш посао почиње са људским лицем (...). Могућност да се приближите људском лицу представља изворну оригиналност и својствену особину филма«¹⁵. Један лик је напустио свој посао, одустао од своје друштвене улоге; он више не може или не жели да комуницира и себи намеће готово апсолутну немоћ. Он чак преузима и њену индивидуацију, у тој мери да поприми чудну сличност са другим, сличност која произлази из непостојања или одсуства. И заиста, функције лица претпостављају стање ствари у којем личности делују и опажају. Афективна слика их стапа и чини да оне нестану. Ту препознајемо Бергманов сценарио.

Нема крупног плана лица. Лице је управо тај крупни план, али такво лице које је растворило своју троструку функцију. Голотиња лица је већа од голотиње тела, а његова нехуманост већа од оне животињске. И сам пољубац сведочи о интегралној голотињи лица и удахњује му микропекрете које остатак тела скрива. Међутим, и више од тога, крупни план лица претвара у фантома и препушта га фантомима. Лице је вампир, а писма су слепи мишеви — његова изражајна средства. У филму »Кризмани«, »док свештеник чита писмо, жена у првом плану, без исписивања, изговара реченице из писма«, а у филму »Јесења соната« текст писма је распоређен између оне која га пише, њеног мужа који се с њим упознаје и жене којој је упућено а која га још није примила«¹⁶. Лица се сусрећу, позајмљују једна другима успомене и теже да се измешају. Узалуд је питати се, као у филму »Персона«, да ли је реч о двојма особама које су раније личиле једна на другу или су постале сличне, или је то у ствари једна иста особа која се удвостручава. Овде се јавља нешто друго. Крупни план је, наиме, само потиснуо лице све до оних области у којима принцип индивидуације престаје да влада. Они се не мешају зато што међусобно личе, већ зато што су изгубили индивидуацију, исто као и социјализацију и комуникацију. То је поступак крупног плана. Гро-план не удвостручује једну индивидуу, нити обједињује две: он одлаже индивидуацију. Тада јединствено и разорено лице уједињује део једног са једним делом другог. У том тренутку он не размишља нити осећа било шта, већ само искушава глуви страх. Апсорбује два бића, и то у празном простору. У том празном простору, он је и сâм фотограм који гори, са страхом као јединим афектом: лице у крупном плану

¹⁵ Бергман, у *Cahiers du cinéma*, октобар 1959.

¹⁶ Denis Marion, *Ingmar Bergman*, Gallimard, p. 37.

је истовремено лице и његово поништавање. Бергман је најдаље извео нихилизам лица, тј. његов однос у страху са празним и одсуством, страхом лица пред сопственим ништавилком. У читавој једној фази свог дела, Бергман достиже крајњу границу афективне слике, сагорева икону, сажима и гаси лице исто тако сигурно као и Бекет.

Није ли то незаобилазан пут ка којем нас води крупни план као ентитет? Фантоми нам прете тим пре што не долазе из прошлости. Кафка је разликовао две технолошке линије које су једнако модерне: с једне стране, средства комуникације-превоза, која обезбеђују нашу уклопљеност и наша освајања у простору и времену (брод, аутомобил, воз, авион...); а с друге стране, средства комуникације-израза која изазивају фантоме на нашем путу и скрећу нас ка неповезаним афектима, изван координата (писма, телефон, радио, сви »преносници звука« и кинематографи који се могу замислити...). Ово више не представља теорију, већ свакидашње Кафкино искуство: кад год напишете писмо, један фантом испија његове пољупце пре него што оно стигне, можда и пре него што пође, тако да већ треба написати друго писмо¹⁷. Како, међутим, постићи да две корелативне серије не резултирају оним најгорим, при чему би једна била препуштена кретању које је све више војничко и полицијско и које за собом повлачи личности-лутке у окамењеним социјалним улогама, док би се, у другој серији, празнина увећавала, одржавајући се на лицима преживелих једним истим и подједнаким страхом? То је већ случај са Бергмановним делом, укључујући и његове политичке аспекте («Срамота», «Змијско јаје», «Страх»), али исто тако и са немачком школом која продужава и обнавља пројекат једног таквог филма страве. У овој перспективи, Вендерс покушава једно пресабивање и помирење ове две линије: »плашим се што се плашим«. Код њега често постоји једна активна серија у којој се покрети премештања преобраћају и измењују, попут воза, метроа, авиона, брода — непрекидно измешана и испреплетена афективна серија у којој трагемо за изражајним фантомима, сусрећемо их и подстичемо кроз штампарију, фотографију и кинематограф. Путовање иницијације у филму »Како време протиче« пролази кроз фантомске машине старе штампарије и покретног филма. Путовање у филму »Алиса у градовима« је испресецано полароидима, у тој мери да се слике филма гасе у складу са истим ритмом, све до тренутка када мала девојчица каже: »зар више не сликаш?« — уз ризик да фантоми тада добију неку другу форму.

¹⁷ Kafka, *Lettres à Milena*, Gallimard, p. 260.

Кафка је сугерисао да се стварају мешавине, и да се машине које производе утваре поставе на апарате за превоз: то је била новост за тадашње време — телефон у возу, пошта на броду, биоскоп у авиону¹⁸. Није ли у томе садржана цела историја кинематографије, камера на шинама, на бициклу, у авиону, итд.? На томе такође инсистира Вендерс када обезбеђује продор ове две серије у својим првим филмовима. Тако, једну посредством друге, спасавамо афективну и делатну слику. Не постоји ли, међутим, један други пут којим би афективна слика била спасена и којим би одбацила своју сопствену границу (пут назначен у филму »Амерички пријатељ«)? Афекти би требало да формирају чудне, двозначне и увек изнова створене комбинације, тако да се лица која су повезана удаље једна од других само толико да се не стопе и избришу. Такође би требало да са своје стране покрет превазиђе стања ствари, да повуче линије које воде изван, само толико да у простору отвори димензију другог реда, повољну за састављање афеката. Таква је афективна слика: њену границу представља једноставан и чисти афекат страха, као и ишчезавање лица у нишгавилу. Међутим, њена суштина се састоји у сложеном афекту жеље и чуђења који јој удахњује живот, као и у окретању лица према отворености, према животу¹⁹.

¹⁸ Види: сугестије на којима инсистира Кафка у књизи *Lettres à Felice*, I, Gallimard, p. 299.

¹⁹ Реч је о једном необјављеном тексту Michel-a Courthial-a, *Le visage*, у којем анализира појам ентитета, као и све аспекте лица који из тога произлазе, пре свега у функцији *Сћарој завешта* (скрушеност и повлачење, затвореност и отвореност), али такође и у односу према уметности, литератури, сликарству и филму.

Седма глава

АФЕКТИВНА СЛИКА: СВОЈСТВА, МОЋИ, ОБИЧНИ ПРОСТОРИ

1

Пред нама су Лулу, лампа, нож за хлеб и Цек Трбосек: особе за које се претпоставља да су стварне, са одређеним карактерним цртама и друштвеним улогама, као и специфични употребни предмети и њихове стварне везе са поменутиим особама, укратко — цело једно актуално стање ствари. Поред тога, ту су и блесак светлости на ножу, осветљено сечиво ножа, Цекова страва и резигнација, као и нежност Лулу. То су чиста својства или јединствене потенцијалности, у неку руку — чисте »могућности«. Наравно, својства-моћи односе се на особе и на предмете, на стање ствари, као и на њихове узроке. Међутим, овде је реч о сасвим специфичним ефектима: узети заједно, они сачињавају израз стања ствари и упућују искључиво на себе саме, баш као и узроци који, образујући стања ствари, такође упућују на себе саме. Како каже Балаш, и поред тога што понор може да буде узрок вртоглавице, он не објашњава израз једног лица. Или, ако баш хоћемо, он га објашњава али га не чини разумљивим: »Провалија изнад које се неко нагиње објашњава његов израз лица, али га она не ствара, пошто израз постоји и без свог оправдања; он не постаје изразом зато што би му се посредством мисли природало једно стање«¹. Наравно, својства-моћи имају антиципаторску улогу, пошто она припремају догађај који ће се остварити у стању ствари и који ће то стање модификовати (ударац ножем, пад у понор). Међутим,

¹ Balazs, *L'esprit du cinéma*, Payot, p. 131.

у њима самима, или у свом израженом облику, она су већ сâм тај догађај у свом вечитом делу, у ономе што Бланшо назива »оним делом догађај који његовим испуњењем остаје неостварен«².

Било какве да су њихове међусобне импликације, ми дакле разликујемо два стања својства-моћи, то јест афеката: она која се јављају у једном издвојеном стању ствари и у одговарајућим *сйварним везама* (просторно-временским, *hic et nunc*, одређеним карактерима, улогама, објектима); и она која су изражена сама за себе, тј. изван просторно-временских координата, са својим сопственим идеалним посебностима и *пошеницијалним сйојевима*. Прва димензија чини суштину делатне слике и средњих планова, а друга димензија образује афективну слику или крупни план. Чисти афекат, тј. чисто изражено стање ствари упућује, наиме, на једно лице које га изражава (или на више лица, или пандана, односно исказа). Управо лице или његов пандан сабирају и изражавају афекат као комплексни ентитет и обезбеђују потенцијалне спојеве између појединачних тачака овог ентитета (сјај, сечиво, ужас, ганутош).

У афектима нема индивидуације личности и ствари, али они се не изједначавају ни са неиздиференцираном празнином. Они представљају појединачности које улазе у потенцијалну везу и сваки пут конституишу један комплексни ентитет. Они су нешто попут тачака спајања, кључања, кондензације, коагулације итд. Зато се лица која изражавају разне афекте или различите тачке једног истог афекта, не изједначавају у једном једином страху који би их избрисао (напасни страх је само један гранични случај). Крупни план стварно одлаже индивидуацију, а Роже Ленард (Roger Leenhardt) у својој мржњи према гро-плану, има право када каже да су за њега сва лица слична: сва немаскирана лица личе на Фалконетија, а сва маскирана на Гарбо³. Подсетимо такође да и сам глумац себе не може да препозна у крупном плану (према једном сведочењу Бергмана, »почели смо са плочом монтаже а Лив је рекла: видео си, Биби је одвратна!, а Биби је тада рекла: не то нисам ја, већ ти...«). То довољно указује на чињеницу да лице у гро-плану не делује ни индивидуалношћу улоге нити карактера, па чак ни личношћу глумца, барем непосредно. Па ипак, сва лица нису подједнако вредна. Ако једно лице по природи изражава одређене посебности више него неке друге, то је

² Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, p. 161.

³ Roger Leenhardt, наведено код Pierre-a Lherminier-a, *L'art du cinéma*, Seghers, p. 174.

захваљујући диференцијацији својих сопствених материјалних делова и својој моћи да варира њихове односе: грубе и меке делове, засенчене и осветљене, глатке и зрнасте, сломљене и заобљене, итд. Може се, дакле, замислити да једно лице има склоност за одређени тип афеката или ентитета више него за неке друге. Крупни план лице претвара у чисти материјал за афекат, његову »hyle«. Отуда и ти чудни кинематографски спојеви у којима глумица препушта своје лице и материјалну моћ његових делова, док редитељ креира афекат или форму израза која би их позајмила и обликовала.

Постоји, дакле, једна интерна композиција крупног плана, то јест, чисто афективно кадрирање, исечање и монтажа. Спољашњом композицијом се може назвати однос гро-плана према другим плановима, као и према другим типовима слика. Међутим, интерна композиција представља однос крупног плана било према другим плановима, било према самом себи, својим елементима и димензијама. Између осталог, нема велике разлике између ова два случаја: може бити сукцесије крупних планова, компактне или у интервалима; али и један план може такође да сукцесивно валоризује одређене црте или делове лица, стављајући нас у положај сведока промена у њиховим односима. Један једини план може симултано да обједини више лица, или делова различитих лица (и не само ради једног пољупца). Коначно, он може да садржи и простор-време, дубински или по површини, као да га је отргнуо од координата из којих се издвојио: он за собом односи један исечак неба, пејзажа или стана, један комад погледа којим се лице — потенцијално или квалитативно — образује. То је попут кратког споја нечег блиског и удаљеног. На пример, Ејзенштајнов крупни план, огромни Иванов профил, док минијатуризована гомила молилаца супротставља земљи своју сопствену кривудау линију са оштрим цртама носа, браде и темена, затим гро-план код Оливеире у коме се јављају два мушка лица, док, овог пута у дубини, коњ који се успео уз степенице симболизује афекте љубавне отмице и музичког јахања. Видели смо, наиме, да нема места разликовању веома крупног плана, затим крупног, приближеног или пак америчког плана, чим се гро-план не одређује помоћу релативних димензија, већ уз помоћ његове апсолутне димензије или функције која се састоји у изражавању афективности као ентитета. Оно што називамо унутрашњом композицијом крупног плана односиће се, дакле, на следеће елементе: изражен комплексни ентитет, са посебношћима које он садржи; лице или лица која они изражавају, са конкретним материјалним диференцираним деловима и дотичним односима између делова (једно лице се мршти или опуш-

та); простор потенцијалног споја између посебности који тежи да се подудари са лицем, или напротив, који га преплављује; окретање једног или више лица отвара и описује овај простор...

Сви ови аспекти су повезани. Пре свега, скретање није супротно од »окренути се«. Обоје су нераздвојни: једно би радије било кретање које покреће жељу, а оно друго — рефлектујуће кретање дивљења. Као што показује Куртиал (Courthial), они заједно припадају лицу, али се не супротстављају једно другоме, већ се обоје противе идеји неиздиференцираног, мртвог и фиксног лица које би избрисало и поништило сва лица. Све док постоје, лица се обрћу попут планета око непомичне звезде, и окрећући се, не престају да скрећу. Једна веома мала промена правца лица варира однос његових тврдих и меких делова и тиме мења афекат. Чак и изоловано лице поседује коефицијент скретања и окретања. Управо скретањем и окретањем лице изражава афекат, његов раст и опадање, док брисање превазилази праг опадања и урања афекат у празан простор, чиме лик губи своја лица. У Пабстовом филму »Лулу« Цеково лице се окреће од лица жене, модификује афекат и увећава га у неком другом правцу, све до грубог опадања у ништавило. Бергманови филмови налазе своју врховитост у брисању лица: он ће их пустити да живе онолико колико је потребно да остваре своју чудну револуцију испуњену срамом и мржњом. Буљава старица је слична црном сунцу око којег се обрће, и истовремено удаљава, јунакиња филма »Лицем у лице«. Служавка у филму »Крици и шапутања« пружа своје широко меко и немо лице, али две сестре преживљавају искључиво обрћући се око њега и удаљавајући се једна од друге; ово међусобно избегавање такође конституише преживљавање сестара у филму »Тишина«, као и пољубани живот двоје протагониста филма »Персона«⁴. Све до славног тренутка у којем удаљена лица поновно освајају своју пуну снагу, с оне стране ништавила, и окрећући се око мумије, улазе у потенцијални спој који формира афекат моћан попут оружја што прожима простор, сагоревајући неправедно стање ствари уместо да их саме сагори, дајући нови живот првобитном животу, у обличју једног хермафродитског и једног дечјег лица (»Фани и Александар«).

Изражени ентитет представља оно што је средњи век називао »значањским комплексом« једног исказа, различитим од стања ствари. Израз, тј. афекат представља нешто сложено, јер

⁴ О овом аспекту крупног плана код Бергмана, види Claude Roulet, »Une épure tragique«, *Cinématographe*, n° 24, фебруар 1977.

је састављен од свих врста појединачности које повремено обједињује и у којима се повремено дели. Зато он не престаје да варира и да мења природу, сходно сједињавањима која образује или деобама које трпи. Ово је управо својствено дивидуалном, тј. ономе што не расте нити се смањује, а да истовремено не промени природу. Јединство афекта се у сваком тренутку образује захваљујући потенцијалном споју који је обезбеђен кроз израз, лице или исказ. Сјај, ужас и нежност су веома различити квалитети и моћи које се час уједињују, час раздвајају. Једна од њих представља моћ или квалитет чула, друга осећања, трећа акције и, коначно, стања. Употребљавамо израз »квалитет чулности«, итд., зато што ће осет или осећање, итд., бити управо оно у чему ће се квалитет-моћ остварити. Ипак, квалитет-моћ се не изједначава са стањем ствари које га на тај начин остварује: сјај се не изједначава са једним таквим осетом, а ни сечиво са једним таквим делањем. Напротив, то су чисте могућности, чисте потенцијалности, које ће у таквим условима бити остварене оним осетом који изазива осветљено сечиво или оним ефектом који производи нож у нашој руци. Као што би Перс рекао, једна боја попут црвене, један валер као сјај, и једна моћ као сечиво, тј. квалитет као тврдоћа или мекоћа, представљају пре свега позитивне могућности које само упућују на саме себе⁵. На тај начин, колико год да се могу одвојити једна од друге, оне могу и да се обједине и да упућују једна на другу, у потенцијалном споју који се не изједначава са стварном везом између лампе, ножа и особа, иако се овај спој остварује у овој вези, овде и сада. Увек морамо да разликујемо особине-моћи у њима самима, уколико су изражене једним лицем, као и лица или одговарајуће вредности (примарна афективна слика) и ова иста својства моћи као актуализована у једном стању ствари и у одређеном простору-времену (секундарна делатна слика).

У афективном филму у правом смислу речи »Страдање Јованке Орлеанке« од Дрејера, суочени смо са целокупним историјским стањем, као и са друштвеним улогама и индивидуалним или колективним карактерима и стварним везама између

⁵ Peirce, *Ecrits sur le signe*. Ed. du Seuil, p. 43: »Има извесних чулних квалитета као што су нијанса ружичастог, мирис ружине есенције, звук пиштања локомотиве, укус кинина, квалитет емоције која нас испуњава док се дивимо неком лепом математичком доказу, квалитет осећања љубави, итд. При томе не мислим на утисак који производи сам доживљај ових осећања, било да је то непосредно или путем осећања или имагинације, односно на нешто што подразумева ове квалитете као један од његових елемената. У ствари желим да кажем да су ти квалитети, сами по себи, чисте *моућности* које не морају бити остварене«.

њих: са Јованком, бискупом, Енглезом, судијама, краљевством, народом, укратко — са процесом. Међутим, ту постоји и нешто друго, што није вечно или надисторијско, а то је оно што је Пеги (Peggy) назвао »интравечност«. То је нешто попут две садашњости које не престају да се укрштају и од којих једна стално пристиже, док је друга већ усвојена. Пеги је такође говорио да пролазимо дуж историјског догађаја, али и да се враћамо ка унутрашњости другог догађаја: много времена је прошло откако се први отелотворио, али онај други наставља да се изражава и још у потрази за својим изразом. Реч је о једном истом догађају, али таквом чији се један део дубоко остварио у стању ствари, док се други део показао несводивим на било какво своје остваривање. Ова загонетка садашњости код Пегија или Бланшоа, али такође код Дрејера или Бресона, састоји се у разлици која постоји између процеса и страсти, иако су они ипак неодвојиви. Активни узроци су детерминисани стањем ствари; међутим, сам догађај, оно афективно, односно последица, превазилази своје сопствене узроке и искључиво упућује на друге последице, док се узроци са своје стране не изгубе. Исти је случај са љутњом бискупа и са мучеништвом Јованке; али од улога и ситуација биће очувано само оно што је неопходно да би се афективност издвојила и спровела своје спојеве, као што су »моћ« љутње или лукавства, или посебна »особина« жртве или мученика. Извући страст из процеса, а из догађаја онај неисцрпни и муњевити део који превазилази своје сопствено остваривање, представља »довршавање које никад није довршено«. Афективност је попут израза стања ствари, али овај израз не упућује на стање ствари, већ само на лица која га изражавају, и која га, стварајући се или растварајући, обдарују сопственом покретном материјом. Састављен од кратких крупних планова, филм је на себе преузео овај део догађаја који се не може актуализовати у одређеној средини.

Значајна је, такође, подударност техничких средстава са овим циљем. Афективно кадрирање поступа путем *резова кружних планова*. Час су усне које вриште или безуба искежена уста исечени из масе лица, а час је лице кадром пресечено водоравно, вертикално или укосо. Покрети су такође кратко исечени, као и спојеви који су на систематски начин погрешни, као да је било потребно разбити сувише стварне или сувише логичне везе. Често је и лице Јованке потиснуто у доњи део слике, тако да крупни план захвата један исечак белог декора, једну празну зону, небески простор из кога она извлачи инспирацију. Овде смо суочени са изванредним дока-

зом обртања или удаљавања лица. Ови кадрови који секу, одговарају појму »декадрирања« који предлаже Боницер ради означавања необичних углова који се не могу у потпуности оправдати захтевима акције или перцепције. Дрејер, са своје стране, избегава поступак поље-противпоље који за свако лице одржава један реални однос са оним другим и учествује и даље у једној делатној слици; он радије свако лице изолује у крупном плану који је само делимично испуњен, тако да позиција с десне или леве стране директно наводи на потенцијални спој којем више није потребно посредовање путем стварне везе између особа.

Афективно исецање, са своје стране, користи поступак који је сам Дрејер звао »крупним текућим плановима«. То је несумњиво континуирано кретање којим камера прелази од крупног плана ка средњем или општем плану, али углавном се ради о начину да се средњи и општи план третирају као крупни планови, у недостатку дубине или при укидању перспективе. Овде више није реч о привученом плану, јер било који план може да заузме статус крупног плана: наслеђене просторне дистинкције имају тенденцију да се изгубе. Укидањем »атмосферске« перспективе, Дрејер постиже победу чисто временске или чак духовне перспективе: поравнањем треће димензије он доводи дводимензионални простор у непосредни однос према афективности, додајући четврту и пету димензију — време и дух. Познато је да крупни план може у принципу да освоји или придода удаљену позадину уз помоћ дубине поља. Међутим, код Дрејера то није случај: код њега, раслојавање дубине означава губитак личности. Другим речима, код њега негација дубине и перспективе представља идеалну равнину слике која ће омогућити асимилацију средњег или општег плана са крупним планом, тј. изједначавање једног простора или беле позадине са крупним планом, не само у филму као што је »Јованка Орлеанка« у којем доминирају крупни планови, већ у филмовима у којима они више не доминирају и немају више потребу да доминирају, пошто су се тако добро »стопили« да унапред прожимају све друге планове. Тада је све спремно за афективну монтажу, тј. за односе између сечених и текућих планова, који ће од свих планова начинити посебне случајеве крупних планова и тако их уписати или међусобно удружити на површини једног јединог неограниченог, правог кадра-секвенце (тенденција у филмовима »Реч« и »Гертруда«)⁶.

⁶ О свим овим моментима, кадриању, резу и монтажи код Дрејера, види: Philippe Parain, *Dreyer, cadres et mouvements, Etudes cinématographiques*, као и *Cahiers du cinéma*, n° 65: »Réflexions sur mon métier«, где Дрејер захтева »по-ништавање« појмова првог, средњег плана и позадине.

Иако крупни план извлачи лице (или његов пандан) из сваке просторно-временске координате, он са собом може донети одређени просторно-временски оквир који му је својствен, један исечак погледа, неба, пејзажа или основе. Каткад дубина поља крупном плану даје позадину, каткад напротив, долази до негације перспективе и дубине која средњи план изједначава са крупним планом. Међутим, ако афективност производи на тај начин одређени простор, зашто то не бисмо могли извести без лица и независно од било какве референце према крупном плану?

Узмимо, на пример, Бресонов филм »Суђење Јованки Орлеанки«. Жан Семуле (Jean Sémoulé) и Мишел Естев (Michel Estève) су овде с правом назначили разлике и сличности са Дрејеровим »Страдањем«. Велика сличност је у томе што је реч о афективности као комплексном духовном ентитету: то је бели простор спојева, сусрета и подела, као и део догађаја који се не може свести на стање ствари, тј. мистерију изнова започете садашњости. Међутим, филм је углавном сачињен од средњих планова, као и од поља и противпоља, а Јованка је више оптерећена својим суђењем него својим страдањем, пре попут затворенице која се одупире него попут жртве и мученице.⁷ Истина, уколико је тачно да се овај изражени процес не изједначава са историјским процесом, он сам по себи представља страдање, како код Бресона, тако и код Дрејера, и улази у потенцијалну везу са Христовим страдањем. Међутим, код Дрејера страдање се појављује у облику »екстазе« и изражава се на лицу, у његовој исцрпљености, одсутности и суочавању са границом. С друге стране, код Бресона, оно је само по себи »процес«, тј. *станица*, степеница и лутање («Дневник једног сеоског свештеника» наглашава овај аспект станица на путу распећа). Реч је о конструкцији простора део по део, тактилне вредности где рука коначно преузима руководећу функцију која јој, на пример, припада у филму »Цепарош«, и чиме она потискује лице. Закон овог простора се састоји у »фрагментацији«⁸. Столови и врата нису целовите датости. Соба Јованке као и судница, затим ћелија на смрт осуђеног, нису дате у

⁷ Види чланке Jean-a Semoule-a и Michel-a Esteve-a, у *Jeanne d'Arc à l'écran, Etudes cinématographiques*.

⁸ Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, p. 95—96: »О ФРАГМЕНТАЦИЈИ: она је неопходна ако не желимо да се изгубимо у ПРЕДСТАВЉАЊУ. Видети бића и ствари у њиховим одвојеним деловима и изоловати те делове. Учинити их независним, како би им се подарила нова зависност«.

плану целине, већ су сукцесивно спознате према саставцима који од њих сваки пут чине затворену стварност, и то у бесконачност. Ту се истиче специјална улога декадрирања. Тиме се, наизглед, показује да је спољашњи свет сличан једној хелији, као у случају шуме-акваријума у филму »Ланселот од Језера«. Све се догађа као када би се дух сударао са сваким делом као са затвореним углом, али истовремено располагао мануелном слободом у повезивању делова. И заиста, повезивање суседних делова може се обавити на разне начине и оно зависи од нових услова брзине и кретања, од ритмичких вредности које се супротстављају сваком претходном одређењу. »Једна нова споредна зграда...« Лонгшан (Longchamp), као и железничка станица Лион, у филму »Цепарош«, представљају широке просторе подложне фрагментацији, преображене према ритмичким саставцима који одговарају афективности лопова. Партија пропасти или спасења игра се на аморфном столу чији сукцесивни делови очекују од наших гестова, или пре нашег духа, ону везу која им недостаје. Чак и простор израња из својих сопствених координата као из својих метричких односа. Овде је реч о једном тактилном простору. Бресон на тај начин успева да достигне онај резултат који је код Дрејера био само наговештен. Духовна афективност није више изражена лицем, а простор није подређен или асимилиран са крупним планом, односно третиран као крупни план. Афективност је сада непосредно представљена у средњем плану, у простору који јој у потпуности одговара. Ту је и чувени Бресонов третман гласова — белих гласова, који не само да означавају успон посредног слободног говора у целом изразу, већ и једну потенцијализацију онога што се дешава, а што се изражава у подударности простора са афективношћу, која је овде изражена као чиста могућност.

Простор више не означава тај и такав одређени простор, он је постао *било какав простор*, према изразу Паскала Ожеа (Pascal Augé). Истина, Бресон није измислио било какве просторе, иако их за себе и за свој рачун конструише. Оже би радије тражио њихов извор у експерименталној кинематографији. Међутим, могли бисмо такође да кажемо да су они исто онолико стари колико и кинематографија. Било какав простор није апстрактно универзални појам, који би одговарао сваком времену и простору. То је савршено јединствен простор који је само изгубио своју хомогеност, тј. принцип својих метричких односа или везу својих сопствених делова, тако да се спојеви могу начинити на бесконачан број начина. То је простор потенцијалног споја, схваћен као чисто место могућег. Оно што, наравно, манифестују нестабилност и хетерогеност, одсуство

везе једног таквог простора, то је богатство потенцијала и јединствености који представљају предуслове сваке актуализације и сваког одређења. Зато, када дефинишемо делатну слику путем својстава или моћи који се јављају у одређеном простору (стању ствари), није довољно да јој супротставимо афективну слику која упућује својства и моћи на претходно стање које оне попримају на једном лицу. Можемо сада рећи да има две врсте знакова афективне слике или два облика једности: *с једне стране, својство-моћ изражено од стране лица или његовој њандана, а с друге стране, својство-моћ изложено у било каквом простору*. Ова друга врста је вероватно тананија од оне прве, прикладнија да прикаже рабање, кретање и проширивање афективности. Разлог томе је што лице остаје једна крупна јединица чији покрети, као што је Декарт приметио, изражавају сложена и измешана осећања. Чувени ефекат Кулечова не објашњава се толико повезивањем лица са променљивим предметом, колико са неодређеношћу његових израза који одговарају различитим осећањима. Напротив, чим се одвојимо од лица и од крупног плана и посматрамо сложене планове који превазилазе сувише поједностављено разликовање између крупног, средњег плана и плана целине, наизглед улазимо у много суптилнији и диференциранији »систем емоција« који се теже препознаје и који је подесан за индуковање ван-људских афеката⁹. Другим речима, оно што важи за перцептивну слику, важи и за афективну. Она ће такође имати два знака од којих је један знак биполарне композиције, а други — генетски или диференцијални знак. Било какав простор представља, дакле, генетски елемент афективне слике.

Млада шизофреничарка ће искусити своја »прва осећања нестварног« пред двама сликама: пред сликом једне другарице која се приближава и чије се лице претерано увећава (рекло би се да је лав); и пред сликом житног поља које постаје бесконачно, као »јаркожута бесконачност«¹⁰. Ако се позовемо на Персове термине, означимо, као што следи, два знака афективне слике: *икона*, за израз једног својства-моћи посредством лица, *Квализнак* (или *Поџизнак*) за његово представљање у било каквом простору. Извесни филмови Јориса Ивенса нам дају идеју онога што представља квализнак: »*кица* није

⁹ То је једна од основних теза Боницрове књиге *Le champ aveugle. Cahiers du cinéma-Gallimard*: чим се превазиђу сувише поједностављене дистинкције, и планови постану »двосмислени« или чак »противречни« (што је већ увелико случај код Дрејера), кинематографија осваја један нови систем, не само перцепције већ и емоције.

¹⁰ М.-А. Sechehaye, *Journal d'une schizophrène*, P. U. F., p. 3—5.

једна одређена, конкретна киша, која је негде пала. Ове визуелне импресије нису уједначене путем просторних или временских представа. Оно што је овде осмотрено са најделикатнијом сензибилношћу, то није оно што је киша стварно, већ начин на који се јавља, када тихо и стално капље са листа на лист, када се огледало рибњака узнемири, и када једна усамљена кап, оклевајући, тражи свој пут низ прозор, када се живот великог града одсликава на мокрој плочнику... И чак онда када је реч о јединственом објекту као што је *Челични мост* у Ротердаму, та метална конструкција се растапа у нематеријалним сликама, кадрираним на хиљаду различитих начина. Чињеница да се тај мост може видети на вишеструко много начина чини га такорећи иреалним. Он нам не изгледа као дело инжењера које је створено са одређеним циљем, већ као чудна серија оптичких ефеката. То су визуелне варијације у којима би било тешко замислити пролазак једног теретног воза...¹¹. То није појам моста, али није ниједно издвојено стање ствари одређено својом формом, металном материјом, употребом и функцијом. Ради се, наиме, о потенцијалности. Брза монтажа седамсто планова обезбеђује да се различити погледи повежу на бесконачно много начина и пошто нису усмерени једни у односу на друге, они сачињавају целину посебности које се удружују у било каквом простору у коме се овај мост јавља као чисти квалитет, овај метал као чиста моћ и сâм Ротердам као афекат. А киша и поред тога не представља појам кише нити стање једног кишовитог времена и места. То је скуп посебности који представља кишу такву каква је она по себи, као чисту моћ или квалитет који, без апстракције, удружује све могуће кише и саставља било који одговарајући простор. Овде је реч о киши као афекту и у том случају, ништа се више не супротставља једној апстрактној или општој идеји, иако се она не актуализује у индивидуалном стању ствари.

3

Како образовати било какав простор (у студију или на терену)? Како, из једног датог стања ствари, једног детерминисаног простора, извући обичан простор? Први начин се састоји у стварању сенке, односно сенки: простор испуњен сенком или прожет сенкама постаје било какав простор. Видели смо како експресионизам употребљава таму и светлост, црну

¹¹ Balazs, *Le cinéma*, Payot, p. 167 (и *L'Esprit du cinéma*, p. 205).

непровидну позадину у светлосни принцип: ове две моћи се употпуњују, међусобно обухватају попут рвача и простору дају изражену дубину и наглашену, деформисану перспективу, које ће бити испуњене сенкама, било у форми свих нијанси светло-тамног, било у форми наизменичних и супротстављених пруга. То је »готски« свет који стапа или ломи обресе, стварима додељује неоргански живот у којем оне губе своју индивидуалност, а простору даје набој, чинећи од њега нешто неограничено. Дубина је поприште борбе која час повлачи простор у бездан црне рупе, час га одвлачи ка светлости. Наравно, и поред тога се догађа да лик постане чудно и ужасно прозаичан, на позадини осветљеног круга, или да његова сенка изгуби сваку дубину, насупрот светлости и на белој подлози. Међутим, то се дешава посредством »инверзије светлих и тамних валера«, инверзијом перспективе, која дубину истура напред¹². Сенка тада исказује своју антиципаторску функцију и приказује у најчистијем стању афекат претње, као и сенку »Тартифа«, »Носферату«, или свештеника над заспалим љубавницима у филму »Табу«. Сенка се издужује до бесконачности. Она на тај начин одређује потенцијалне спојеве који се не поклапају са стањем ствари или са положајем ликова који је производе: у филму »Показивач сенки« Артура Робинсона, две руке се преплићу само продужетком својих сенки, а жену милују само сенке руку њених обожавалаца на сенци њеног тела. Овај филм слободно развија потенцијалне спојеве показујући чак и оно што би се догодило ако би улоге, карактери и стања ствари коначно измакле актуализацији афекта љубоморе: он тиме афекат чини још независнијим од стања ствари. У новоготском простору филмова страве, Теренс Фишер (Terence Fisher) доводи до крајности ову аутономију афективне слике када Дракулу прободеног коцем оставља да умре, али у потенцијалном споју са крилима запаљене ветрењаче која бацају сенку крста на место одређено за смртну казну (»Дракулине љубавнице«).

Лирска апстракција представља онај други поступак. Видели смо да се она дефинише односом светлости и белине, али и да сенка ту задржава значајну улогу, иако веома различиту од своје улоге у експресионизму. Реч је, наиме, о томе да експресионизам развија један принцип супротности, конфликта и борбе — борбе духа са тмином, док за поборнике лирске апстракције чин духа не представља борбу, већ једну алтернати-

¹² Bouvier и Leutrat су анализирали различите поступке код Мурнауа: *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 56—58, 135—137, 149—151. О улози сенки у експресионизму, види: Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, ch. VIII (Л. Е. посебно анализира »Le montreur d'ombres«).

ву, једно суштинско »или... или...«. Сенка самим тим више није представљена као продужетак до бесконачности, или инверзија до границе. Она више не продужава до бескраја једно стање ствари, већ радије изражава алтернативу између самог стања ствари и могућности, тј. потенцијалности која га превазилази. На овај начин, Жак Турнер (Jacques Tourneur) раскида са готском традицијом филма ужаса. Његови бледи и светли простори, његове ноћи на светлој подлози, чине од њега представника лирске апстракције. У базену филма »Људи мачке« напад се види искључиво на сенкама белог зида: да ли је жена постала одбегли леопард (потенцијални spoj) или је леопард једноставно побеогао (стварна веза)? Може ли се у филму »Вуду« уопште одредити да ли је реч о живом лешу у служби свештенице или о једној девојци подложној утицају мисионарке?¹³ Не треба се чудити ако будемо принуђени да цитирамо веома разноврсне представнике ове »лирске апстракције«: они нису ништа разноврснији од експресиониста, а разноврсност присталица никада није умањивала конзистентност одређеног концепта. Заиста суштинским чини нам се то да се дух не исцрпљује у борби, већ је изложен једној алтернативи. Ова алтернатива се може приказати у естетској, страственој (Штернберг), етичкој (Дрејер), или религијској форми (Бресон). Она такође варира између ових различитих форми. На пример, код Штернберга, избор који јунакиња мора да учини између беле или светлוצаве, замрзнутог човеколиког облика у виду жене и једне заљубљене жене која је чак у браку, може се експлицитно појавити само у извесним приликама (»Мароко«, »Плава Венера«, »Шангај експрес«), али ништа мање није присутан у његовом целокупном делу: »Црвена царица« садржи један крупни план подељен сенком, и то је управо онај где принцеза одбацује љубав и бира хладно освајање власти, док јунакиња »Плаве Венере«, напротив, одустаје од белог смокинга да би поново нашла брачну и мајчинску љубав. Иако веома сензуалне, Штернбергове алтернативе нису мање алтернативе духа од оних наизглед надсензуалних код Дрејера и Бресона.¹⁴ У сваком случају, овде није реч о страсти или афекту, барем у мери у којој је, према Кјеркегоровим речима, вера и даље питање страсти, афекта, и ништа друго.

¹³ У том погледу интересантан је чланак Jacques-a Tourneur-a у речнику *Les classiques du cinéma fantastique* од J.-M. Sabatier-a, Ed. Bailland. Ова »алтернативна« тенденција филма страве, супротно готској, није независна од продуцента Lewton-a и R. K. O. (види: Sabatier).

¹⁴ У свом чланку *d'Arts*, од 30. децембра 1959, Louis Malle инсистира на сензуалним елементима Бресоновог дела, посебно у филму »Шепарош«. Насупрот томе, Штернбергово дело би могло да се интерпретира спиритуалистички, посебно у контексту филма »Шангај експрес« (види велику сцену молитве).

Лирска апстракција извучи, дакле, из свог суштинског односа са белином, два закључка који потврђују њену разлику у односу на експресионизам: то је смењивање крајности уместо њиховог супротстављања, другим речима, једна алтернатива — избор духа, уместо битке или борбе. С једне стране, то је алтернација бело-црно: бело захвата светлост, црно је тамо где светлост престаје, а понекад полутон, сиво као нерашчлањивост која образује трећу крајност. Алтернације се успостављају од једне до друге слике, или у истој слици. Код Бресона, то су ритмичке алтернације, као на пример у филму »Дневник сеоског свештеника« или чак у филму »Ланселот од Језера«, сме-на дана и ноћи. Код Дрејера, алтернације досежу до једне узвишене геометријске композиције, попут »тоналне конструкције« или попличавања простора (»Дан гнева« и »Реч«). С друге стране, изгледа да алтернатива духа стварно одговара смењивању крајности, добра и зла, неизвесности и равнодушности, и то на врло загонетан начин. Уобичајена тврдња да »треба« одабрати бело, може у најмању руку изазвати подозрење. Код Дрејера и Бресона, на пример, хелијско и клиничко бело има ужасавајући и монструозан карактер, ништа мање од Штернбергове зелаћене белине. Белина коју је одабрала »Црвена царица« имплицира сурово одрицање од вредности интимае, коју »Плава Венера«, напротив, изнова налази одричући се белог. То су исте вредности интимае које јунакиња филма »Дан гнева« налази у једном тренутку, у нерашчлањивој сенци, уместо монашке белине. Бело које баца светлост у заточеништву не вреди више од црног, које му остаје страна. Коначно, алтернатива духа се никад не односи непосредно на алтернацију крајности, иако јој она служи као основа¹⁵. Од Паскала до Кјеркегора развила се једна веома занимљива идеја: алтернатива се не односи на крајности које треба изабрати, већ на начине егзистенције онога који бира. Реч је, наиме, о томе да постоје избори који се могу начинити само под условом да себе убедимо да немамо избор, било на основу моралне нужности (добро, задатак), физичке нужности (стање ствари, ситуација), или психолошке нужности (жељу коју имамо за нечим). Духовни избор се чини између начина егзистенције онога који бира под условом да то не зна и начина егзистенције онога који зна да треба изабрати. То је као када би постојао избор избора или не-избора. Ако постајем свестан избора, постоје, дакле, већи избори које више не могу да начиним и начини егзистенције које више не могу да водим, тј. сви они које сам водио, под условом

¹⁵ О наизменичностима, и посебно алтернативи духа, можемо наћи много слемсната за анализу код Philippe-а Pagnan-а и Мишела Естевеа поводом Дрејера (*ibid.*), а код Мишела Естевеа поводом Бресона (*Robert Bresson, Seghers*).

да себе убедим да »није било избора«. Паскалова опклада се своди на исто: алтернација крајности је у ствари потврда постојања Бога, као и његова негација и суспензија (сумња, неизвесност). Међутим, алтернатива духа је на другој страни, између начина егзистенције онога који се »клади« да Бог постоји и начина егзистенције онога ко се клади у непостојање или ко не жели да се клади. Према Паскалу, само онај први је свестан да је реч о избору, док они други могу да изаберу само под условом да не знају о чему се ради. То је такође суштина онога што Кјеркегор назива »алтернативом«, а Сартр »избором« у атеистичкој верзији коју је изложио.

Од Паскала до Бресона, од Кјеркегора до Дрејера, исцртава се цела једна нит инспирације. Код аутора лирске апстракције постоји богата серија личности које представљају исто толико начина конкретне егзистенције. Има чистунаца посвећених Богу, добру, врлини, Паскалових »посвећених«, тиранских, можда и лицемерних чувара реда у име једне моралне или религијске нужности. Има такође и људи посивелих од неизвесности (као Дрејеров јунак у филму »Вампир« или Бресонов Ланселот, или чак »Цепарош« чији је могући наслов био управо »Неизвесност«). Постоје створови зла, многобројни код Бресона (освета Јелене у филму »Даме из Булоњске шуме«, неваљалство Жерара у филму »Балтазар« у краћама »Цепароша« и Ивоновим злочинима у филму »Новац«). У свом екстремном јансенизму, Бресон показује исту нечувеност на страни дела, тј. на страни добра или зла: у филму »Новац« лицемер Лисјен ће исказати милосрђе искључиво на основу лажног сведочења и крађе који за њега представљају услов, док ће се Ивон бацити у наручје злочина само полазећи од услова другог. Рекли бисмо да честит човек нужно започиње тамо где завршава човек зла. Али, зашто не би постојао, уместо избора зла као извесне жеље, избор »за« зло уз потпуно познавање стања ствари? Бресон даје исти одговор као и Гетеов Мефисто: ми ђаволи и вампири слободни смо за први чин, али већ смо сужњи другог. То је и оно што (на обичан начин) исказује здрав разум, као и комесар у »Цепарошу«: »Нема одступања«, изабрали сте једну ситуацију која вам више не дозвољава избор. У том смислу, три претходна типа личности део су погрешног избора, оног избора који се чини само под условом одрицања да постоји избор (или да још увек постоји избор). Истог тренутка схватамо, са становишта лирске апстракције, шта значи избор и свест о избору као чврстом духовном опредељењу. Није, наиме, реч о избору добра, а још мање о избору зла. То је избор који се не дефинише оним што бира, већ снагом којом располаже да сваког тренутка започне изнова и

да себе настави, тј. потврди самим собом стављајући изнова сваки пут цео улог у игру. Чак и ако овај избор значи жртвовање личности, то је жртва коју она чини само под условом да зна да ће то поновити сваки пут, и да то чини за сваку прилику (овде је такође реч о веома различитој концепцији од оне коју заступа експресионизам, за који се жртва чини једном заувек). Код самог Штернберга, стварни избор се не налази на страни »Црвене царице« нити на страни оне која је одабрала освету у филму »Shangai Gesture«, већ у »Шангај експресу«, на страни оне која је изабрала чак и себе да жртвује, под једним условом: да се не оправдава, да не мора да се оправдава и да полаже рачуне. Личност праве жртве је себе нашла у жртвовању или изнова пронашла с оне стране жртве која не престаје да се понавља: код Бресона, то је Јованка Орлеанка, затим осуђеник на смрт и сeosки свештеник; код Дрејера то је Јованка Орлеанка, али исто тако и велика трилогија, Ана у »Дану гнева«, Ингер у »Речи« и коначно, »Гертруда«. Уз три претходна типа треба, дакле, додати и четврти: личност аутентичног избора или свест о избору. Овде се уистину ради о афекту, јер ако су други одржавали афекат као актуалност у утврђеном поретку или нереду, личност стварног избора уздиже афекат до његове чисте моћи или потенцијалности, као у витешкој љубави Ланселота, али га такође још боље отеловљује или остварује тиме што у њему издваја део онога што се не да актуализовати, онога што превазилази свако испуњење (вечно започињање). Бресон додаје и пети тип, или пето лице: звер или магарац у филму »Балтазар«. Са невиношћу онога који није у стању да бира, магарац само спознаје последице неизбора или избора људи, тј. ону страну догађаја која се остварује на телима и која их мрцвари, без могућности да се достигне (али без могућности издаје) део онога што превазилази испуњење или духовну одлучност. Тако магарац постаје омиљени предмет људске злобе, али такође и повлашћено јединство Христа или човека од избора.

Тај екстремни морализам који се супротставља моралу, та вера која се супротставља религији, представљају једну веома чудну мисао. Она нема никакве везе са Ничеом, али зато много дугује Паскалу и Кјеркегору, уз јансенизам и реформизам (чак и у Сартровом случају). Она преплиће, између филозофије и кинематографије, један скуп драгоцених односа¹⁶. Код Ромера такође је реч о историји начина егзистенције, избора, погреш-

¹⁶ У другој половини XIX века, филозофија је настојала не само да обнови свој садржај већ и да освоји нова средства и изражајне форме, са веома различитим мислицима који немају ништа заједничко, осим што се осећају

них избора и свести о избору који руководе серијом »Моралних приповедака« (посебно филм »Моја ноћ код Мод«, и још тачније, »Лепо венчање« представља једну девојку која одлучује да се уда и то узвикује, управо зато што је то њен избор као што би у неком другом тренутку изабрала да се уда, са истом паскаловском свешћу или истим захтевом за вечношћу, за бесконачношћу). Зашто ове теме имају толики филозофски и кинематографски значај? Зашто треба insistирати на свему овоме? Зато што у филозофији, као и на филму, код Паскала као и код Бресона, код Кјеркегора као и код Дрејера, прави избор, онај који се састоји у избору избора, у стању је да нам све изнова врати. Захваљујући њему поново проналазимо све, у духу жртве, и то у тренутку жртвовања, или чак пре него што је жртва учињена. Кјеркегор је говорио: прави избор се састоји у томе да нам је напуштањем веренице она самим тим враћена, а жртвовањем сина, Аврам га самим тим изнова налази. Агамемнон жртвује своју кћер Ифигенију, али по дужности и само по дужности, изабравши да не начини избор. Аврам ће, напротив, жртвовати свога сина, кога воли више него себе самог, искључиво избором и уз пуну свест о избору који га сједињује са Богом, с оне стране добра и зла — тада му је син поново враћен. То је прича о лирској апстракцији.

Пошли смо од одређеног простора који одговара стању ствари и који је сачињен од алтернативе бело-црно-сиво... Тада смо рекли да бело означава нашу дужност или нашу моћ; црно — нашу немоћ или такође, нашу жеђ за злом; сиво — нашу неизвесност и трагање или индиферентност. Затим смо се уздигли до духовне алтернативе, морали смо да начинимо избор

првим представницима једне филозофије будућности. То је очигледно у Кјеркегоровом случају. (У Француској ово трагање за новим формама се јавља у делима Ренувијеа и Лекијеа, у оквиру групе која је неправедно заборављена и чија је једна од основних тема била везана за идеју избора.) Ако се задржимо на Кјеркегору, видећемо да је њему својствено то да у медитацију унесе оно што читалац тешко може строго да идентификује, било да је реч о неком примеру или фрагменту интимног дневника, или пак о бајци, анегдоти, мелодрами, итд. То је, на пример, случај у *Тракијашу о незнању*, са причом грађанина који, доручкујући са породицом и читајући новине, наједанпут устаје и одјурн до прозора узвикујући: »Дајте ми могуће, гушим се!«. У *Ејџама на живојном јуџу*, реч је о причи рачуновође који полуди један сат дневно и трага за законом који би дефинисао сличност и из ње извукао добит: једног дана, нашао се у јавној кући, али се касније ничга није могао сетити, јер га »сама могућност излуђује...«. У делу *Сјрах и дрхтање*, реч је о приповести »Агнеса и Тритон«, као цртаном филму, који Кјеркегор представља у више различитих верзија. Има и много других примера. Међутим, модерни читалац вероватно има могућност да овим неособичним пасусима одреди значење: у сваком од поменутих случајева, реч је, наиме, о једној врсти сценарија, истинском сценарију који се у овој форми први пут јавља у филозофији и теологији.

начина егзистенције: поједини — бели, црни или сиви избори подразумевали су да немамо избора (или да више немамо избора), али само је један други имплицирао да бирамо избор, или да поседујемо свест о избору. То је била чиста иманентна или диховна светлост, с ону страну белог, црног или сивог. Тек што смо је досегли, ова светлост нам враћа све. Враћа нам и бело, али оно које више не заробљава светлост; она нам истим чином враћа и црно које више не значи престанак светлости; она нам враћа чак и сиво које више не представља неизвесност или равнодушност. На тај начин достижемо духовни простор у којем се оно што бирамо више не разликује од самог избора. Лирска апстракција се дефинише авантуром светлости и белине. Међутим, епозиде ове авантуре управо чине да се, пре свега, бело које заробљава светлост наизменично јавља са црним тамо где се она зауставља, а затим, да светлост буде ослобођена у једној алтернативи која нам враћа и бело и црно. Прешли смо, у месту, од једног простора до другог, од физичког до духовног простора који нам поново пружа једну физику (или метафизику). Први простор је хелијски и затворен, али други није различит; то је тај исти простор само што је нашао духовни отвор који надилази све његове формалне обавезе и материјалне принуде, једним стварним или могућим бекством. То је оно што је Бресон сугерисао својим принципом »фрагментације«: од једног затвореног скупа који фрагментирамо, прелазимо на духовну, отворену целину коју стварамо или поновно остварујемо; а према Дрејеру, могуће отвара простор као димензију духа (четврту или пету димензију). *Простор више није дејтерминисан, већ је јосијао било какав простор идентичан моћи духа*, увек обновљеној духовној одлуци: та одлука управо конституише афекат или »самоафектацију« и преузима на себе повезивање делова.

Помрчина и борба духа, бело и алтернатива духа: таква су прва два поступка кроз које простор постаје било какав простор и уздиже се до духовне моћи сјаја. Требало би још размотрити и трећи поступак — боју. Више није реч о тамном простору експресионизма нити о белом простору лирске апстракције, већ о обојеном простору колоризма. Као у сликарству, колоризам се разликује од монохромije или полихромije које су, већ код Грифита или Ејзенштајна, сачињавале само једну обојену слику и које су претходиле слици у боји.

У извесном смислу, експресионистичка помрчина и лирска белина играле су улогу боја. Међутим, права слика у боји сачињава трећи модус било каквог простора. Најважнији облици ове слике, обојена површина великих равни, затим атмосферска боја која прожима све друге, па боја кретања која про-

лази од једног тона до другог, имају можда своје порекло у музичкој комедији и своју способност да из једног стања ствари извуку неограничен потенцијални свет. Од ове три форме, само боја кретања наизглед припада кинематографији, пошто остале у целости већ представљају моћи сликарства. Међутим, изгледа да се слика у боји кинематографије дефинише једним другим карактером, иако она овај карактер дели са сликарством, дајући му различит домет и функцију. То је *прожимајући* карактер. Годарова формула »то није крв, то је црвенило« представља саму формулу колоризма. У супротности са једноставно обојеном сликом, слика у боји се не односи на одређени предмет, већ апсорбује све оно што може: то је моћ која се докопа свега што јој је при руци или квалитет који је заједнички сасвим различитим објектима. Заиста постоји симболизам боја, али он се не састоји у подударности између боје и афекта (зелено и нада...). Боја, напротив, представља сам афекат, тј. потенцијалну везу свих предмета које она захвата. Олије је рекао да филмови Ањес Варде, посебно »Срећа«, »прожимају« и прожимају не само гледаоца већ и саме личности и ситуације, зависно од комплексних покрета измењених комплементарним бојама¹⁷. То је већ био случај са филмом »Кратак шилџак«, где су бело и црно третирани као комплементарни и где је бело освајало женску страну, док је црно било на мушкој страни, а двоје протагониста »апстрактног пара« исцртавали су у причи алтернативни или комплементарни простор. Управо та композиција у филму »Срећа« достиже колористичко савршенство, уз комплементарност прљавољубичасте и наранџасто-златне боје, као и сукцесивну апсорпцију личности у тајанствени простор који одговара бојама. Међутим, уколико наставимо да у овом случају наводимо веома различите ауторе да бисмо боље издвојили евентуалну ваљаност једног појма, треба рећи да је већ од почетка тоталног филма у боји, Минели (Minnelli) начинио од апсорпције чисто кинематографску моћ ове нове димензије слике. У томе се састоји смисао сна у његовим филмовима: сан је само апсорбујућа форма боје. Његово дело, од музичке комедије али и сваког другог жанра, наставиће са темом лика дословно апсорбованог својим сопственим сном и нарочито сном и прошлошћу других (»Јоланда«, »Гусар«, »Бићи«, »Мелинда«), као и сном о моћи другог (»Зачарани«). Минели досеже врх са »Четири јахача Апокалипсе« у којем су сва бића захваћена ратним кошмаром. У целом његовом делу сан постаје простор, али као у једној пауковој мрежи чија су места

¹⁷ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinema-Gallimard, p. 211—218 (и 217: »алијенација путем боје«).

мање предвиђена за самог сањара него за живе жртве које он привлачи. Ако се стања ствари поистовете са кретањем света и ако се ликови претворе у фигуре које плешу, све то постаје неодвојиво од величанствености боја и њихове апсорбујуће, готово месождерске, прождируће и деструктивне функције (то је случај са јаркожутим приколицом у филму »Дуги, дуги шлепер«). Тачно је да се Минели суочио са темом која је у стању да најбоље изрази ову авантуру без повратка: колебање, збња и поштовање са којима је Ван Гог приступао боји, његово откриће величанствености свог стваралаштва и његова сопствена апсорпција у оно што ствара, апсорпција његовог бића и његовог ума у жутом (»Страствени живот Ван Гога«¹⁸).

Антониони, један од највећих колориста филма, служиће се хладним бојама доведеним до максимума њихове пуноће или њихове јачине да би превазишао њихову апсорбујућу функцију која је још задржавала личности и ситуације трансформисане у простору једног сна или кошмара. Са Антонионијем, боја узноси простор све до празнине, она брише оно што је апсорбовала. Боницер каже: »почев од 'Авантуре', велико Антонионијево истраживање је празан, ненастањен план. На крају 'Помрачења', сви планови пређени од стране пара су прегледани и исправљени путем празнине, као што и казује наслов филма. (...) Антониони тражи пустињу: 'Црвена пустиња', 'Долина смрти', 'Професија репортер' (...), [који] се завршава једном вожњом камере напред према празном пољу и једном сплету безначајних путања на граници нефигуративног. (...) Циљ Антонионијевог филма је у достизању не-фигуративног приказа, једном авантуром чија граница означава нестанак лица и брисање личности«¹⁹. Заиста, одавно се није догодило на филму да се добију велики ефекти резонанце, који се заснивају на конфронтацији унутар једног истог простора, једном настањеног, а други пут пустог (посебно Штернберг, у »Плавом анђелу« на пример са Лолином лозом или школском салом). Међутим, код Антонионија, ова идеја поприма невиђене размере и ту боја уводи конфронтацију. Управо она уздиже простор до степена празнине, пошто је испуњен део онога што се може остварити

¹⁸ У белешци о Минелију у *Dossiers du cinéma*, Тристан Рено (Renaud) се неспречно позива на феномен апсорпције: »Неочекивани судар два света, њихова борба и победа или апсорпција једног другим...«. Треба видети чланке Жана Душа (Douchet) у којима он анализира тему деструкције и прождирања код Минелија: *Objectif* 64, фебруар 1964 и *Cahiers du cinéma*, n° 150, јануар 1964 (»отровни или месождерски цвстови...«).

¹⁹ Bonitzer, *ibid.*, p. 88 (Боницер овде успоставља паралелу са Бергманом).

у догађају. Простор из тога не излази лишен потенцијалности, већ је, напротив, још више набијен потенцијалношћу. Ту истовремено наилазимо на сличност и супротност у односу на Бергмана: Бергман је превазишао делатну слику ка афективној упорности крупног плана или лица које је суочавао са празнином. Међутим, код Антонионија лице нестаје истовремено са личношћу и са акцијом, а афективна упорност је јединствена са било којим простором који Антониони доводи до празнине.

Више од тога, чини се да било какав простор овде поприма нову природу. То више није као раније простор који се дефинише деловима чије повезивање и оријентација нису унапред одређени и могу да се обаве на бесконачно много начина. То је сада једна аморфна целина која је елиминисала оно што се дешавало и деловало у њему. Реч је о једном нестајању (гашењу) или несвестици, које се, међутим, не супротставља генетском елементу. Добро се види да су оба аспекта комплементарна и да се међусобно претпостављају: аморфан скуп заиста представља збир предела или места која коегзистирају независно од временског поретка који иде од једне стране до друге, независно од састављања и оријентација које су им давале изгубљене личности и ситуације. Постоје дакле два стања било каквог простора, или две врсте «квализнакова», квализнакови растављања и празнине. Међутим, од ова два стања која су увек укључена једно у друго, рекли бисмо само да је један »пре«, а други »после«. Било какав простор задржава једну те исту природу: он више нема координата, јер је то чисти потенцијал, он само излаже чисте моћи и својства, независно од стања ствари или средина које их актуализују (које су их актуализовале или ће их актуализовати, или ни једно ни друго, што у овом случају нема значаја).

Реч је, наине, о сенкама, белини, бојама које су способне да изазову и конституишу било какве просторе, *расиљављене или исцрпљене просторе*. Међутим, уз сва ова средства, као и нека друга, после рата смо били суочени са умножавањем таквих простора, било као декора или као екстеријера, под различитим утицајима. Пре свега, независно од кинематографије, послератна ситуација је пружала приказ разрушених градова или градова у реконструкцији, са заравњеним површинама, сиротињским насељима, па и тамо где рат још није био завршен, са »раслојеним« урбаним нитима, пространим ненастањеним местима, доковима, стовариштима, гомилама гредица и гвожђурије. Друго стање, као што ћемо видети, преваходно унутрашње, потицало је од кризе делатне слике. Наине, лич-

ности су се налазиле све мање и мање у сензорно-моторним, »подстицајним« ситуацијама, а све чешће у стању тумарања, скитње или лутања, које је одређивало сам оквир *чистиих ој-тиичких и звучних ситуација*. Делатна слика је тада тежила ка распрсквању, док су се одређена места губила, допуштајући успон било каквих простора у којима су се развијали модерни афекти страха, отуђења, али такође свежине, крајње брзине као и бесконачног ишчекивања.

Пре свега, италијански неореализам супротставио се реализму управо зато што је раскинуо са просторним координатама, са класичним реализмом места и замагљивао моторне репере (као у мочварама или утврђењу у Роселинијевом филму »Паиза«), или је сачињавао визуелне »апстракције« (фабрика у филму »Европа 51«) у неодређеним лунарним просторима²⁰. Такав је и нови француски талас који је разбијао планове, брисао њихово засебно просторно одређење у корист нецеловитог простора: на пример, недовршени Годарови апартмани допуштали су несагласности и варијације, попут свих расположивих начина да се прође кроз врата којима недостаје пано и која су задобијала готово музичке валере и служили као пратња афекту (»Презир«). Штрауб је конструисао зачуђујуће аморфне планове, пуне геолошке просторе, нејасне или испражњене, позоришта испражњена од операција које су се ту одиграле²¹. Немачка школа страха, посебно са Фазбиндером и Данијелом Шмитом, изграђивала је своје екстеријере као пуне градове, са својим ентеријерима удвострученим у огледалима, са минимумом репера и умножавањем тачака гледишта без спојева (у Шмитовом филму »Виоланта«). Њујоршка школа је наметала хоризонтални поглед на град, у нивоу плочника где су се догађаји рађали на тротоару и нису више имали као место догађања један неиздиференциран простор као код Ламета (Lumet). Или још боље, код Касаветиса који је започео са филмовима у којима доминирају лице и крупни план (»Сенке« и »Лица«), конструисао неповезане просторе, са снажним афективним набојем (»Бал ниткова«, »Балада безнадежних«). Прелазио је тако с једног типа афективне слике на други. Суштина је била у томе да се простор разгради, како у функцији једног лица које се издваја из просторно-временских координата, тако и једног догађаја који на сваки начин превазилази своју актуализацију, било зато што касни и што се раствара,

²⁰ О неореалистичком простору види два значајна чланка Sylvie Trosa и Michel-a Devillers-a, у *Cinématographe*, n° 42 и 43, децембар 1978. и јануар 1979.

²¹ Jean Narboni, »Là«; Serge Daney, »Le plan straubien« (*Cahiers du cinéma*, n° 275, април 1977, и n° 305, новембар 1979).

било, напротив, зато што избија сувише брзо²². У филму »Глорија« јунакиња је обузета дугим ишчекивањима, али нема ни времена да се окрене а њени прогонитељи су већ ту, као да су били ту одвајкада, или радије као када би само место нагло променило координате, преставши да буде то исто место, али заузимајући и даље исти положај било каквог простора. Сада је то празни простор који се изненада испунио...

Мораћемо да се вратимо на неке од ових тачака. Међутим, ово умножавање неодређених простора можда има један од својих извора, као што каже Паскал Оже, у експерименталном филму који раскида са приповедањем акција и са перцепцијом одређених места. Ако је истина да експериментални филм тежи ка перцепцији која претходи оној људској (или јој следи), тачно је да он тежи и њеном корелату, тј. неодређеном простору лишеном својих људских координата. »Централна област« Мајкла Сноуа не уздиже перцепцију до опште веријације сирове и дивље материје а да из ње не извуче такође један простор без оријентира у коме се смењују тле и небо, хоризонтала и вертикала. Чак се и ништавило усмерава као ономе што из њега истиче или отпада, ка генетском елементу, изворној или ишчезавајућој перцепцији која потенцијализује простор задржавајући само сенку или опис људских догађаја. У »Таласној дужини« Сноу се служи једним зумом од четрдесет пет минута да истражи једну собу по дужини, од једног до другог краја, све до зида на коме је окачена слика мора: из ове просторије он извлачи потенцијални простор чију моћ и квалитет постепено исцрпљује²³. Девојке долазе да слушају радио, чује се како се један човек пење степеницама и како пада на под, али зум га већ превазилази, остављајући место једној од девојака која препричава догађај преко телефона. Фантом девојке у негативној надимпресији удвостручује сцену, док зум наставља све до слике мора на зиду који је сада поново достигнут. Простор поново улази у празно море. Сви претходни елементи неодређеног простора, као што су сенке, белина, боје,

²² Види анализу простора без репера и координата код Касаветиса коју је објавио Филип де Лара у *Cinematographe*, n° 38, мај 1978. Посматрано уопште, сарадници ове ревије су најдаље извели откриће и анализу ових несвезаних простора, чији су делови неповезани и неусмерени, посебно када су у питању Рослини, Касаветис, али исто тако и Ламет (*Dominique Rinieri*, n° 74), и Шмит (*Nadine Tasso*, n° 43). Часопис *Cahiers du cinéma* је, са своје стране, одабрао други пол, анализу испражњених простора.

²³ Р. А. Sitney описује и коментарише овај филм у чланку »Le film structural«, у *Cinéma, théorie lectures* (»Ова интуиција простора и, имплицитно, кинематографије као потенцијалности, представља аксиом структуралног филма. Соба је, наиме, увек место које у себи крије чисту могућност...« стр. 342).

неумитна прогресија, неумитна редукција, скица, раздвојени делови, празна целина: све је ово део онога што Ситни (Sitney) дефинише као »структурални филм«.

Филм Маргерите Дирас (Marguerite Duras) »Агата и бесконачна читања« прати сличну структуру, додељујући јој нужност једног казивања или, тачније, читања (читати слику, а не само гледати је). То је као кад би камера пошла из дубине једне велике, празне и ненастањене просторије у којој ће две личности бити само своји сопствени духови, тј. њихове сенке. Са супротне стране је празан простор према коме гледају прозори. Време које је потребно камери да прође од дна просторије до прозора и празне површине, са застојима и настављањем, представља време казивања. А само приповедање, звучна слика, уједињује прошло и будуће време, и враћа се од једног до другог: једно време у складу са људима, пошто опис преноси већ довршену историју једног првобитног пара и времена које претходи људима у коме ниједно присуство не ремети плажу. Од једног до другог, одвија се пригушено слављење афекта, израженог овде у инцесту брата и сестре.

Осма глава

ОД АФЕКТА ДО АКЦИЈЕ: СЛИКА-ИМПУЛС

1

Када се особине и моћи схвате као актуализоване у стањима ствари, унутар географски и историјски одредљивих средина, тада улазимо у сферу делатне слике. Реализам делатне слике супротставља се идеализму афективне слике. Па ипак, између једног и другог, тј. између једности и другости постоји нешто попут »дегенерисане« афективности или акције у »зачетку«. То више није афективна слика, али то још увек није делатна слика. Она прва се, као што смо видели, развија у оквиру пара: неодређени простори-афекти. Ова друга ће се развијати у пару: детерминисане средине-понашања. Међутим, између тога двога наилазимо на један чудан пар: изворни светови-елементарни импулси. Изворни свет није исто што и неодређени простор (иако може да му наликује), јер се појављује искључиво у основи детерминисаних простора, али он такође није ни детерминисани простор који сам по себи произлази из изворног света. Један импулс није исто што и афекат, зато што он не представља израз, већ импресију, у најјачем смислу те речи. Он се, међутим, не изједначава ни са осећањима или емоцијама које усклађују или ремете понашање. Међутим, мора се признати да се ова нова целина не исцрпљује улогом обичног посредника, тј. пролазне тачке, већ да она поседује једну свршену конзистентност и аутономију, захваљујући којима делатна слика остаје неспособна да је представи, а афективна слика да је приближи нашој осећајности.

Узмимо, на пример, једну кућу, земљу, односно област. То су стварне, географске и друштвене средине актуализације.

Ипак, може се рећи да као целина или као њен део, оне изнутра комуницирају са исконским световима. Изворни свет се може назначити путем извештачености декора (један сладуња-ви градић, шума или мочвара израђени од кулиса), или пак аутентичности једне очуване зоне (права пустиња, прашума). То се препознаје по њеном безобличном карактеру: реч је о чистој позадини или, тачније, о једном бездану сачињеном од неформираних материја, од зачетака или комада, прожетом прећутним функцијама, деловањима или енергетским динамизмима који ни не упућују на конституисане субјекте. Личности се ту јављају као створови: салонски човек попут птице грабљивице, љубавник као јарац, а сиромаш — налик хијени. Не зато што их карактеришу такав облик или понашање, већ зато што њихови поступци претходе самој диференцијацији између човека и животиње. Они су људске животиње. Импулс такође не представља ништа друго до енергију која успева да зграби комаде изворног света. Импулси и комади су строго узајамни. Уистину, импулсима не недостаје интелигенција: они поседују чак ђаволску интелигенцију захваљујући којој сваки бира свој део, чека свој тренутак, одлаже свој покрет и позајмљује наговештаје облика под којима ће боље моћи да оствари свој чин. Првобитном свету такође не недостаје закон који му даје чврстину. То је пре свега Емпедоклов свет, сачињен од наговештаја и делова, глава без вратова, очију без чела, руку без рамена, гестова без форме. Али то је такође целина која све обједињује, не у некаквој организованости, већ кроз усмеравање свих делова ка једном огромном пољу отпадака или ка мочвари, као и кроз сабирање свих импулса у један велики нагон смрти. Изворни свет је, дакле, истовремено радикални почетак и апсолутни крај; он коначно повезује једно са другим, умеће једно у друго сходно једном закону који се може формулирати као *закон највећега нагиба*. Реч је, самим тим, о свету нарочите силовитости (у извесном погледу, то је радикално зло); међутим, његова је заслуга у томе што избацује на видело једну исконску слику времена, са почетком, крајем и падом, другим речима, сву суровост Хроноса.

То је натурализам. Он се не супротставља реализму, већ напротив, наглашава његове црте продужавајући их ка својеврсном надреализму. Натурализам у литератури се углавном изједначава са делом Золе: он је управо дошао на идеју да реалну средину пропрати изворним световима. У свакој од његових књига он описује прецизно окружење, али исто тако га *исцрпљује* и предаје исконском свету: из овог вишег извора произлази и снага његовог реалистичког описа. Реалност садашње средине представља, међутим, један свет који се дефи-

нише радикалним почетком, апсолутним крајем и линијом већег нагиба.

Суштина је у томе да су ове две стране неодвојиве и да се оне не отеловљују раздвојене. Наиме, изворни свет не постоји независно од историјске и географске средине која му служи као медијум. То је средина која прихвата некакав почетак, крај и нарочито пад. Зато су импулси *извучени* из стварних понашања која се догађају у одређеној средини, из страсти, осећања и емоција које доживљавају стварни људи у тој средини. Што се тиче комада, они су *искидани* из предмета стварно формираних у тој средини. Рекло би се да се изворни свет појављује искључиво онда када преоптеретимо, задебљамо и продужимо невидљиве линије које издвајају реалност, односно растављају понашања и предмете. Деловања себе превазилазе ка првобитним делима која их нису сачињавала, објекти ка комадима који их неће реконституисати, а особе ка енергијама које их не »организују«. Исконски свет постоји и делује искључиво кроз основу одређене стварне средине и своју вредност црпи само захваљујући иманентности датој средини, разоткривајући истовремено њено насиље и њену суровост. Међутим, ова средина се такође показује стварном искључиво захваљујући својој иманентности изворном свету, чиме добија свој статус »изведене« средине, примивши од изворног света временитост као судбину. Деловања или понашања, особе или предмети треба да испуне изведену средину и да се ту развијају, док импулси и делови настајују изворни свет који за собом повлачи целину. Управо зато натуралистички аутори заслужују ничеовски израз »доктори цивилизације«. Они успостављају дијагнозу цивилизације. Натуралистичка слика, тј. слика — импулс заиста поседује два знака: симптоме и идоле или фетише. Симптоми означавају присуство импулса у изведеном свету, а идоли или фетиши — приказ комада. То је свет Каина и то су знакови Каинови. Једном речју, натурализам истовремено упућује на четири координате: изворни свет — изведена средина, импулси — понашања. Замислите једно дело у коме су изведена средина и изворни свет стварно различити и сасвим одвојени. У том случају, међутим, и поред тога што између њих постоје разне врсте подударности, не може се говорити о натуралистичком делу.¹

¹ На пример, Пазолинијева »Прљавштина« раздваја изворни антропофалски свет и средину која је изведена из свињарије у два сасвим раздвојена дела: једно такво дело није натуралистичко (Пазолини је презирао натурализам, који је намерно веома поједностављивао). С друге стране, може се догодити, како у области филма тако и другде, да првобитни свет сам по себи

Натурализам су обележила два велика кинематографска ствараоца — Штрохајм (Stroheim) и Буњуел (Buñuel). Код њих се проналазак изворних светова јавља у веома разноврсним, локализованим, природним или вештачким облицима: на пример, код Штрохајма то је врх планине у филму »Слепи мужеви«, затим колиба вештице у филму »Лудост жена«, палата из филма »Краљица Кели«, мочвара из афричке епизоде истоименог филма, пустиња на крају филма »Грабљивице«; код Буњуела — џунгла од кулиса у филму »Смрт у врту«, салон у филму »Анџео уништења«, пустиња са стубовима у филму »Симон пустињак«, каменолом у »Златном добу«. Чак и када је локализован, изворни свет није ништа мање свеобухватно место кроз које протиче цео филм, тј. свет који се разоткрива у тако снажно описаном друштвеном дну. Наиме, Штрохајм и Буњуел су реалисти: ова средина никада пре тога није била описана са толико силовитости и суровости, са својом двоструком друштвеном поделом »сиромашни — богати«, »људи добра — људи зла«. Али управо оно што даје толику снагу њиховом опису, то је њихов начин да црте овог описа пренесу на један изворни свет, који тутњи у основи свих средина и наставља да тече испод њих. Тај свет не постоји независно од детерминисаних средина, али и обратно, захваљујући њему, ове средине се напајају карактерним особинама и цртама које долазе са вишег нивоа или са још стравичнијег дна. Изворни свет представља свет у зачетку али такође и његов крај, као и неумитни пад који води од једног ка другом: он управо за собом повлачи средину и претвара је у затворену средину која је или апсолутно ограђена, или пак одшкринута ка неизвесној нади. Депонија смећа у коју ће леш бити бачен, представља заједнички призор у филмовима »Лудост жена« и »Заборављени«. Ове средине не престају да израњају из првобитног света и да се њему враћају. Оне готово и да не излазе из овог света, пошто су сви њихови покушаји унапред ометени и осуђени на пропаст, тако да у њега још дубље урањају, уколико им се не укаже спасење које може доћи искључиво од овог повратка самом извору. То је случај са мочваром у афричкој епизоди »Краљица Кели« и нарочито са филмским романом *Poto-Poto* где обешени љубавници, везани једно наспрам другог, очекују долазак крокодила: »Овде, (...) географска ширина је нула. (...) Овде, (...) нема

образује изведену средину за коју се претпоставља да је стварна: то је случај са праисторијским филмовима попут »Ватреног рата« и са многим филмовима траве и научне фантастике. Такви филмови спадају у натурализам. У литератури је Росни старија, аутор *Вашреној райи*, увео натурализам у оба ова правца праисторијског и научно-фантастичног романа.

традиције, ни преседана. Овде, (...) свако реагује према тренутном импулсу (...) и чини оно што га Пото-Пото тера да учини. (...) Пото-Пото је наш једини закон. (...) Он је такође наш мучитељ. (...) Ми смо сви осуђени на смрт»². Нулта географска ширина је такође изворно место »Анбела уништења«, који се отеловљавао најпре у загонетно затвореном буржоаском салону, а затим тек што се салон изнова отворио, долази к себи у катедрали у којој су преживели изнова окупљени. То је и случај са кључним местом »Дискретног шарма буржоазије«, које себе реконституише у свим сукцесивним изведеним местима како би спречило догађај који се ту ишчекује. Ова иста матрица обележила је и филм »Златно доба« који истиче сва достигнућа човечанства да би их поновно апсорбовао тек што су се манифестовала.

Са натурализмом, појава времена у кинематографској слици намеће се са изузетном снагом. Митри је у праву када каже да су »Грабљивице« први филм који сведочи о једном »психолошком трајању«, као еволуцији или онтогенези личности. Време код Буњуела ништа мање није присутно, али више као филогенеза, тј. као периодизација људских доба (не само тамо где је то најочигледније, као у »Златно добу«, већ и у »Млечном путу«, који се служи свим периодима поремећујући њихов редослед)³. Међутим, изгледа да је натуралистичко време пре свега погођено природеним проклетством. Заиста, за Штрохајма можемо рећи оно што је Тибодет (Thibaudet) говорио за Флобера: трајање за њега не означава толико оно што се ствара, колико оно што се раствара, стрмоглављује и разрушава. Оно је, дакле, неодвојиво од ентропије, тј. деградације. Управо с те стране Штрохајм показује колико се разликује од експресионизма. Оно што он дели са експресионизмом, као што смо видели, то је баратање са светлошћу и тамом, што га изједначава са Лангом и Мурнауом. Међутим, код ових последњих, време је постојало само у односу на светлост и сенку, тако да је деградација једне личности изражавала искључиво пад у таму, у некакву црну рупу (као у Мурнауовом »Последњем човеку«, али исто тако у Пабстовом филму »Лулу«, па и у

² Stroheim, *Poto-Poto*, Ed. de la Fontaine, p. 132. Познато је да је Штрохајм објавио три филмска романа који су нешто више од сценарија и разликују се од романа као таквих, да би, колико-толико, компензовао немогућност да снима филмове: *Појџо-Појџо*, Паприка (Ed. Martel) и *Вајпре светиот Јована* (Ed. Martel). *Појџо-Појџо* представља наизглед независни наставак филма »Краљица Кели«, афрички наставак који је Штрохајм започео (то је једанаеста ролна филма »Краљица Кели«).

³ Види како је ова два филма анализирао Морис Друзиј, у: *Luis Bunuel architecte du rêve*, Ed. Lherminier.

Штернберговом »Плавом анђелу«, у његовој вежби имитације експресионизма). Са Штрохајмом случај је обрнут: он не пре-стаје да подешава светлост и сенке сходно фазама деградације која га је фасцинирала, а светлост истовремено подређује вре-мену схваћеном као ентропија.

Феномен деградације код Буњуела заузима исто толико самосталности, можда и више, пошто је реч о деградацији која се експлицитно протеже на људску врсту. »Анђео уништења« сведочи о подједнакој регресији као и филм »Грабљивице«. Ипак, разлика између Штрохајма и Буњуела састоји се у томе што деградација код Буњуела није схваћена као убрзана ентропија, већ више као нагло понављање и као вечно враћање. Изворни свет намеће, дакле, срединама које се у њему наста-вљају не толико падину, колико косину или круг. Истина, круг, противно паду, не може бити у целости »лош« као код Емпедокла. Он алтернативно прелази са добра на зло, са љу-бави на мржњу; и заиста, љубавник, човек добротинитељ, па чак и светац добијају код Буњуела значај који немају код Штрохајма. Међутим, ово у извесном погледу остаје секундар-но, јер љубавница и љубавник, као и сам светац, за Буњуела нису ништа мање штетни од перверзњака или дегенерика (у филму »Назарен«). Време ентропије, или време вечног враћа-ња, у оба случаја налази свој извор у првобитном свету који му додељује улогу неискупљиве судбине. Обухваћено извор-ним светом, који је попут почетка и краја времена, време се одиграва у изведеним срединама. Готово да је овде реч о нека-квом нео платонизму времена. Несумњиво, величина натурали-зма у кинематографији је у томе што се тако добро приближио временској слици. Оно што га је спречило, међутим, да достиг-не време по себи као чисту форму, била је обавеза да време подреди натуралистичким координатама и да га учини зави-сним од импулса. Самим тим, натурализам је у времену могао да захвати само негативне ефекте попут трошења, деградације, опадања, разарања, губитка или једноставно — заборава⁴. (Као што ћемо видети, када се буде непосредно суочио са формом времена, он ће моћи да изгради њену слику искључиво тако

⁴ Заборав се често јавља код Буњуела. Један од најпечатљивијих приме-ра је крај филма »Сузана«, где се ликови понашају као да се ништа није догодило. Заборав, дакле, појачава утисак сна или фантазма. Међутим, он изгледа да има једну још значајнију улогу, а то је да означи крај једног циклуса, после којег све може да почне изнова (захваљујући заборава). Саба-тије је истицао, такође, код Теренса Фишера постојање лажних срећних завр-шетака у којима честити људи заборављају све страхоте кроз које су прошли (*Les classiques du cinéma fantastique*. Balland, p. 144).

што ће раскинути са натуралистичким обзиром према изворном свету и његовим импулсима.)

И заиста, суштина натурализма се састоји у слици-импулсу. Она садржи време, али само кроз судбину импулса и настајање њеног предмета. Први њен аспект тиче се природе импулса. Јер, иако су »елементарни« или »сирови«, у том смислу што упућују на изворне светове, импулси могу да поприме веома комплексне, чудне и неубичајене фигуре у односу на изведену средину у којима се јављају. Истина, они су често релативно једноставни, попут нагона глади, нагона за храном, сексуалног нагона или чак златне грознице као у филму »Грабљивице«. Међутим, они су већ неодвојиви од настраних понашања која производе и подстичу — канибалистичких, садо-мазохистичких, некрофилских итд. Буњуел ће обогатити овај инвентар узимајући у обзир чисто духовне импулсе и перверзије, које су још комплексније. Ови биопсихички путеви су неограничени. Марко Ферери (Marco Ferreri) је несумњиво један од ретких скорашњих аутора који је наследио аутентичну натуралистичку инспирацију, као и умеће да евоцира првобитни свет у срцу реалистичке средине (такав је и пример огромног леша Кинг Конга на зеленој травнатој површини или позоришног музеја у филму »Мајмунски сан«). Он у њега уграђује чудновате импулсе као што је, на пример, матерински нагон мужјака у »Мајмунском сну«, или чак неодољиви нагон дувања у балон као у филму »Break up«.

Други аспект тиче се предмета импулса, то јест предмета који истовремено припада изворном свету и који је отргнут од реалног предмета изведене средине. Предмет импулса је увек »парцијални предмет« или фетиш, комад меса, сиров део, отпадук, женске гаћице или ципела. Ципела као сексуални фетиш представља повод за суочавање Штрохајма и Буњуела, посебно у филму »Весела удовица« оног првог, или »Дневник једне собарице« оног другог. На тај начин, слика-импулс постаје без сумње једини случај претварања крупног плана у парцијални објекат, али не зато што крупни план »представља« објекат, већ зато што се парцијални објекат, постајући објектом импулса, тада изузетно претвара у крупни план. Импулс је чин који откида, цепа, раставља. Перверзија се не састоји, дакле, у његовој девијацији већ у његовој деривацији, тј. његовом нормалном изразу у изведеној средини. То је константни однос грабљивца и плена. Инвалид је плен *par excellence*, пошто више не знамо шта је код њега део, да ли део који недостаје или остатак његовог тела. Али он је исто тако грабљивац, а неутаживост импулса и глад сиромашних нису мање раздробљавајући од засићења богатих. Краљица у филму »Краљица

Кели« претурa по кутији са бомбонама попут просјака по корпи за смеће. Оно што инвалида или монструма чини толико присутним у натурализму, то је чињеница да он истовремено представља деформисани објекат којегa се дочепao импулс и изобличени зачетак који служи као субјекат таквог чина.

Као треће, закон или судбина импулса огледа се у томе да нагло зграби, и то са лукавством, све оно што му је доступно у датој средини и, ако може, да пређе од једне до друге средине. Нема престанка овом истраживању и исцрпљивању средина. Сваки пут импулс проналази свој део у једној одређеној средини, па ипак он не бира, он само граби оно што му средина пружа, уз слободу да даље настави. Једна сцена из филма »Дракулине љубавнице« Теренса Фишера (Terence Fisher) приказује вампира у потрази за жртвом коју је одабрао, али пошто је не проналази, задовољава се другом, јер његова жеђ за крви мора бити утажена. То је значајна сцена, јер сведочи о еволуцији у филму ужаса, преласку од готског до неоготског, од експресионизма до натурализма: више се не налазимо у елементу афекта, прешли смо на терен импулса (на други начин, импулси ће опет бити инспирација веома лепог дела Мариa Баве). У Штрохајмовом филму »Лудост жена«, јунак заводник прелази са собарице на жену из вишег сталежа да би завршио на дебилној жени инвалиду, гоњен елементарном снагом грамзивог импулса, која га нагони да истражи све средине и зграби све што му се пружа. Потпуно исцрпљивање једне средине, мајке, слуге, сина и оца управо је оно што чини Буњуелова »Сузана«⁵. Неопходно је да импулс буде свеобухватан. Није чак довољно рећи да се импулс задовољава оним што му одређена средина пружа или оставља. То задовољство није резигнација, већ велика радост у којој импулс изнова проналази своју моћ избора, пошто је она, у најосновнијем, жеља за променом средине, за проналажењем једне нове средине коју треба истражити, раставити, задовољавајући се тим пре оним што ова средина нуди, колико год то било одбојно или одвратно. Радости импулса, у том смислу, нису сразмерне афекту, то јест унутрашњим квалитетима могућег објекта.

⁵ Овде је такође могуће суочавање са Пазолинијем, пошто и филм »Теорем« приказује једну породичну средину која је буквално исцрпљена доласком спољашњег лика. Међутим, код Пазолинија је пре свега реч о логичком »исцрпљивању«, на пример, у смислу у којем један доказ исцрпљује скуп могућих случајева фигуре. У томе се састоји Пазолинијева оригиналност и отуда наслов »Теорем« и улога спољашњег лика као натприродног агента или духовног демонстратора. Код Буњуела, напротив, као и у натурализму, спољашња личност је представник импулсивности и он се усмерава на физичко исцрпљивање посматране средине (као у филму »Сузана«).

Реч је о томе да изворни свет увек садржи коегзистенцију и сукцесију издвојених реалних средина, као што јасно видимо код Штрохајма и још више код Буњуела. Несумњиво, овде треба разликовати ситуацију богатих и сиромашних, господара и слугу. Теже је једном сиромашном слуги да истражи и исцрпи једну богату средину, него једном истинитом или лажном богаташу да проникне у скромну средину, како би ту, међу сиромашнима, узео свој плен. Не треба, међутим, све посматрати поједностављено. Ако се Штрохајм задржава нарочито на еволуцији богаташа у његовој сопственој средини и његовом силаску до друштвеног дна, Буњуел (као касније Лози) разматра супротан феномен, који је можда више застрашујући јер је суптилнији, и више подмукао, ближи ставу хијене или орлушине који знају да чекају, као што је освајање од стране сиромашног или слуге, његово настањивање богате средине, као и посебан начин на који је исцрпљује. То је случај не само у филму »Сузана« већ и са просјацима и служавком у филму »Виридијана«. Код богатих, као и код сиромашних, импулси имају исти циљ и судбину: да раскомадају, откидају комаде, акумулирају отпатке, сачине велико поље отпадака, као и да се сви сакупе у једном истом импулсу смрти. Натурализам је преоптерећен смрћу и импулсом смрти. Овде достижемо крајње мрачњаштво, иако то није његова последња реч. Пре своје последње речи, која није тако безнадежна као што би се могло очекивати, Буњуел додаје још ово: нису само сиромашни и богати ти који учествују у истом делу деградације, већ су то и добри људи, па чак и свеци, јер се и они множе над отпадцима и остају везани за делове које односе. Управо зато Буњелови циклуси не представљају ништа мању деградацију од Штрохајмове ентропије. Цео свет је истовремено жртва или паразит. Један Ђавољи глас проговара из светог човека Назарећанина, чија добра дела не престају да убрзавају пропаст света: »ти си исто тако непотребан као ја«, ти си само паразит. Богата и лепа Виридијана само је вођена свешћу о својој бескорисности и свом паразитизму који су уробени импулсима добра. *Свуде налазимо на један исти импулс паразитизма.* То је права констатација. Исто је и са оба пола фетиша, фетишем добра и зла, фетишем светости и злочина или сексуалности, који се сусрећу и размењују, као цела серија Буњелових гротескних персонификација Христа, или ножа-распећа у филму »Виридијана«. Једне бисмо могли назвати реликвијама, а друге, у складу са враџбинским речником, мађијама или мађијским стварима, мада је реч о два аспекта једног истог симптома. Чак се и љубавник и љубавница у филму »Златно доба« мање уздижу светским током, а више следе његов пад, и везу-

јући се за фетише око којих се отимају, већ растављени, пред-виђају једно у другоме истицање времена. Као што каже Дроузи (Drouzy), чудновато је што су надреалисти у томе видели пример луде љубави⁶. Истина, Буњуел је од почетка био са надреалистима у односу донекле исто тако двозначном као што је био Штрохајмов однос према експресионизму: он се њиме служио, али у сасвим друге сврхе него што су оне све-моћног натурализма.

2

Ништа нису мање ни разлике између Штрохајмовог и Буњуеловог натурализма. Нешто аналогно томе забележено је у литератури у односу између Золе и Уисманса (Huismans). Уисманс је говорио да Зола замишља искључиво импулсе тела у стереотипним социјалним срединама у којима човек само следи првобитни животињски свет. Што се њега тиче, он је тежио натурализму душе који би боље препознао вештачке конструкције перверзије, али можда исто тако и натприродни свет вере. Такође код Буњуела, откриће импулса својствених души, исто тако снажних као што су глад и сексуалност, а који се са њима слажу, даће перверзији духовну димензију коју није имала код Штрохајма. Нарочито ће се радикална критика религије хранити на изворима једне могуће вере, а жестока критика хришћанства као институције оставиће прилику Христу као особи. Они који су у Буњуеловом делу видели унутрашњу расправу са хришћанским импулсом нису се преварили: перверзњак, и нарочито Исус, наговештавају више оностраност него овоземалски живот и чине да се задржи једно питање које се може формулисати као питање спасења, иако Буњуел веома сумња у било који од начина тог спасења — у револуцију, љубав или веру.

Тешко можемо да судимо какву би еволуцију имало Штрохајмово дело⁷. Међутим, у целини која постоји, његова

⁶ Drouzy, *ibid.*, p. 74—75.

⁷ После филма »Краљица Кели«, Штрохајм је снимио још један филм који се звао »Хоџајући Бродвџом«, али је накнадно измењен и појавио се под насловом »Здрavo сестро«, потписан од стране неког другог редитеља. Michel Siment је, на основу докумената и сведочења, начинио детаљну анализу сцена које би се могле приписати Штрохајму (*Les conquérants d'un nouveau monde*, Gallimard, p. 78—94). Међутим, епизоде које би му се могле стварно приписати, као и Штрохајмов синаopsis, наизглед припадају линији његовог претходног дела. Елементи могуће еволуције појавили би се још јасније у »Принчевом венчању«, наставку »Свадбене симфоније« која је Штрохајму одузета. Наиме,

основна нит је она коју изворни свет намеће срединама, тј. деградација, пад или ентропија. Самим тим, питање спасења може да се постави само у форми локалног кретања у супротном смеру од ентропије, што би сведочило о могућности да изворни свет једну средину отвори уместо да је затвори. Таква је чувена сцена чисте љубави међу јабукама у цвету у филму »Свадбена симфонија«, као и други део филма »Принчево венчање«, који је требало да евоцира рађање једног духовног живота. Међутим, видели смо да је код Буњуела ентропију заменио циклус или вечно враћање. Иако је вечно враћање исто тако катастрофично као и ентропија, а циклус такође деградирајући у свим својим деловима, они су искристалисали једну духовну моћ понављања која на нови начин поставља питање спасења. Човек добротинитељ и светац ништа мање нису заробљени циклусом од простака и злочинца. Није ли понављање способно да избегне свој сопствени циклус и да »прескочи« с ону страну добра и зла? Понављање је за нас погубно и деградирајуће, али оно нас исто тако може спасити и извући из другог понављања. Још је Кјеркегор супротстављао понављање прошлости које нас заробљава и деградира, понављању вере, која је окренута према будућности и која нам је изнова све пружала у моћи која није била моћ добра, већ моћ апсурда. Вечном враћању као репродукцији онога што је већ створено, супротставља се вечно враћање као васкрсавање, поновљено даривање новог, могућег. Много ближи Буњуелу, Ремон Русел (Raymond Roussel), омиљени аутор надреалиста, развијао је »сцене« у којима су понављања испричана два пута: у *Locus solus* осам лешева у једном стакленом кавезу репродукују догађај свог живота: Луцијус Егроизард, уметник и генијални научник, полудео пошто су му убили кћерку, бесконачно понавља околности убиства, све док не изуме машину која снима глас певачице, деформише га и тако добро реституише глас умрлог детета да му је све враћено, кћер и срећа. Овде се запажа еволуција од бесконачног понављања ка понављању које садржи одлучујући тренутак, тј. од затвореног ка отвореном понављању, наиме, од понављања које не само што не остварује циљ већ чини да се он промаши, ка понављању које не само да успева, већ поново ствара узор или праизвор⁸. Рекли

било је потребно да јунакиња прође кроз духовни преображај који је несумњиво Штрохајму отворио нове домене. Други елементи еволуције појављују се у филмским романима, било са афричким светом из филма *Пошо-Пошо* и начином на који је двоје љубавника спасено кроз љубав, било са циганским светом из филма *Пајрика* и смрћу љубавника у цветном пољу.

⁸ Michel Butor анализира и употребљује тему понављања код Кјеркегора и Roussel-a: *Répertoire*. I. Ed. de Minuit.

бисмо да се ту управо ради о Буњуеловом сценарију. И заиста, до лошег понављања се не долази једноставно зато што догађај не остварује свој циљ, већ оно доприноси да се догађај не оствари као, на пример, у »Дискретном шарму буржоазије«, где се, кроз понављање ручка, наставља дело деградације у свим срединама које се затварају над њима самима (црква, армија, дипломатија...). Тако је и у »Анђелу уништења« где закон лошег понављања спутава званице унутар просторије непремостивих граница, док наизглед добро понављање поништава те границе и отвара према свету.

Код Буњуела, као и код Русела, лоше понављање се јавља под видом непрцизности или несавршености: представљање два иста госта у филму »Анђео уништења« једном је испуњено топлином, а други пут одише хладноћом; или, на пример, здравица коју домаћин најпре чини у атмосфери незаинтересованости, а други пут у моменту опште пажње. Међутим, спасоносно понављање које се показује једино тачним јавља се у тренутку када се невина девојка подаје домаћем божанству, а званице се враћају тачно у своје првобитно стање и тог тренутка схватају да су ослобођене. Међутим, тачност, уколико је она замена за нешто друго, представља погрешан критеријум. Понављање прошлости је материјално могуће, али временом оно постаје са духовног становишта немогуће. Напротив, обнављање вере која је окренута ка будућности изгледа материјално немогуће, али оно је са духовног становишта ипак могуће, пошто се састоји у поновном отпочињању свега и поновном повратку на почетак циклуса који заробљава, на основу једног тренутка који ствара време. Постоје ли у том смислу две врсте понављања које се сукобљавају попут нагона смрти и животног нагона? Званице Анђела желе да одају пошту, тј. обнове понављање које их је спасло, али тиме доживљавају поновни пад у понављање које их поништава: окупљени у цркви ради мисе, они ће поновно постати, у још већој мери заточени, док споља пламти револуција. У филму »Млечни пут« Христос као личност дуго времена одржава могућу отвореност према свету, кроз различите средине кроз које два ходочасника пролазе, али на крају се наизглед све затвара и Христос сам постаје нешто попут окончања уместо обећања⁹. Да би се достигло понављање које спасава или које мења живот, с ону страну добра и зла, можда би требало раскинути са нагонским поретком, разбити временске циклусе и достићи елемент који

⁹ Морис Друзи анализира планове у филму »Млечни пут« где се појављује Христос и поставља питање на начин на који Буњуел схвата могуће ослобађање: стр. 174 и сл.

би био попут истинске »жеље« или избора којим се увек изнова може започети (то смо видели у случају лирске апстракције)?

Буњуел је ипак постигао нешто тиме што је, уместо ентропије, понављање претворио у закон света. Он *уводи моћ ионављања у кинематографску слику*. Тиме он већ превазилази свет нагона и додирује капије времена, ослобађајући на тај начин овај свет од пропасти или циклуса који су га још увек чинили подређеним извесном садржају. Буњуел се не задржава дакле само на симптомима или фетишким предметима, већ изграђује један други тип знака који бисмо могли назвати »сценом« и који нам можда већ пружа једну непосредну временску слику. Реч је о једном аспекту његовог дела са којим ћемо се сусрести касније, пошто превазиђе натурализам. Међутим, Буњуел натурализам превазилази изнутра, тако што га се никада не одриче.

3

За тренутак, оно што нас интересује не састоји се у начину изласка из граница натурализма, него већма у начину на који извесни велики аутори, и поред многобројних покушаја, нису успели да у њега проникну. Они су, наиме, били опседнути изворним нагонским светом, али њихов лични геније их је усмеравао ка другим проблемима. Висконти је, на пример, од свог првог до последњег филма («Опсесија» и «Невиност»), настојао да допре до сирових и првобитних нагона. Међутим, он је био одвише »аристократа« да би му то пошло за руком, зато што је његова основна тема била на другој страни и непосредно се односила на време. Реноаров случај је различит, али пун аналогија. Реноар је често занет перверзним и силовитим нагонима (посебно у филму »Нана«, »Дневник једне собарице«, »Човек звер«), али он је далеко ближи Мопасану него натуралисту. И заиста, натурализам је већ код Мопасана био само спољашња фасада: ствари су ту, наиме, већ виђене као кроз неко стакло или на некој позоришној »сцени«, чиме се спречавало да трајање образује једну дебелу супстанцу у распадању, и када се прозор отопљавао, то је било у корист текуће воде која се такође није могла измирити са првобитним световима, њиховим нагонима, коадима и зачецима. На тај начин, све што је Реноара инспирисало, истовремено га је одвраћало од натурализма који није престајао да га прогони.

Конечно, ту су и амерички аутори, као на пример Фулер (Fuller), који су дубоко опседнути натурализмом и Каиновим

светом¹⁰. Међутим, они не постижу жељени циљ, јер су заточеници реализма, тј. конструкције једне чисте делатне слике коју треба захватити непосредно, у искључивом односу среди-не и понашања (овде је реч о једном сасвим другом типу на-сила од натуралистичког). Овде делатна слика потискује сли-ку-импулс, која се својом суровошћу, па чак и једноставношћу и својим иреализмом чини непристојном. Ако и постоје наго-вештаји натурализма у америчком филму, њих можда сусреће-мо у извесним женским улогама и посредством извесних глумица. Заиста, у натурализму идеја исконске жене прихватаљи-вија је од свега осталог, такође за Американце, и то посебно за њих. Зола је Нану представио као »изворну путеност«, »ква-сац«, »златну мучу«, у основи добру девојку која, међутим, квари све чега се дотакне и неумитно га одвлачи у пропаст, што се коначно окреће против ње саме. Други тип исконске жене, краљевске и атлетске, често је представљала Ава Гард-нер: три пута је унутрашњи нагон неодољиво тера да се сједи-ни са немоћним или мртвим човеком (Левинаова »Пандора«, Манкијевичева »Босонога контеса«, и »Сунце се поново рађа« Хенрија Кинга). Међутим, једини амерички аутор који је умео да, инспириран ликом јунакиње, развије цео свет испуњен страшним нагонима, јесте Кинг Видор, и то управо у после-ратном периоду када се удаљавао од Холивуда и од реализма. На пример, у филму »Ruby Gentry« где девојка са мочваре (Шенифер Џонс) тражи освету и окончава уништење већ ис-црпљене градске средине и људи, враћајући мочвару мочвари. Треба додати да је то једна од најуспелијих мочвара икада изграђених у студију. То је такође случај са »Двобојем на сун-цу«, натуралистичким каубојским филмом, као и са филмом »Изван шуме«, у којем су личности наизглед подређене »једној тајној сили, коју још није могуће идентификовати«¹¹.

Оно због чега је слику-импулс тако тешко достићи, па чак и дефинисати или идентификовати, произлази из чињенице да

¹⁰ Види: Pierre DOMEYNE, *Dossiers du cinéma*: »У једном од својих најоми-љснијих пројеката, филму »Каин и Авел«, Фулер жели управо да опише раба-ње зла. Овај пројекат, као и већина његових филмова, открива првобитне корене Фулеровог дела, синестастичког инстинкта, повратак природним и елементар-ним импулсима и физичком насиљу«.

¹¹ Christian Viviani, »La garce ou le côté pile«, *Positif*, n° 163, новембар 1974. Овај број садржи један чланак Мишела Анрија (»Le blé, l'acier et la dynamite«) у којем анализира овај Видоров период који је трајао од 1947. до 1953. године: он показује како Видорова »несмерљивост« тада мења свој правац, напуштајући теме колективности и регенерације својствене делатној слици америчког реализма. Такође код Видора, омиљена супротност између *country girl* и *city girl* поприма нови аспект, пошто прва постаје необуздана и незасита, а друга слаба и исцрпљена.

је она, у неку руку, стешњена између афективне и делатне слике. Еволуција Николаса Реја (Nicholas Ray) је у том погледу примерна. Истина је да је његова инспирација често била оквалификована као »лирска«; она и припада лирској апстракцији. Његов колоризам који бојама даје максимум привлачне моћи, као и код Минелија, не поништава бело и црно, већ их третира као стварне боје. У тој перспективи помрчина не представља некакав принцип, већ косеквенцу која произлази из односа светлости и боја, као и са белим. Чак се и Христова сенка у светлосним екстеријерима филма »Краљ краљева« простире потискујући помрчину. У филму »Невини дивљаци« непокретни планови упијају једно светлосно бело које упућује на мрак цивилизације белаца (италијанска верзија носи име »Бела сенка«). Насиље је наизглед превазиђено: оно што су ликови освојили у овом последњем периоду Рејовог стваралаштва, то је ниво апстракције и смирености, духовног одређења које им дозвољава да бирају и да нужно изаберу ону страну која им допушта да обнове и увек изнова креирају избор, прихватајући у исто време свет. Оно за чим је већ тада трагао пар у филму »Дони гитара« или у филму »У сенци вешала« и што су донекле и постигли, пар у филму »Потера« коначно ће потпуно достићи— поновно остваривање изабране везе која би се, иначе, изнова изгубила у помрчини. У сваком погледу, лирска апстракција се стварно јавља као чисти елемент за којим Реј није престајао да трага; чак и у својим првим филмовима, у којима ноћ има толико значаја, ноћни живот јунака представља само последицу, а млади човек се скрива у сенци гоњен пуким нагоном. »Кућа у сенци«, која крије младу слепу девојку и неодговорног убицу представљају нешто попут наличја белине снежног пејзажа који је запрљан мрачном руљом жељом линчовања.

Реју је била неопходна постепена еволуција како би овладао овим елементом лирске апстракције¹². Његови први филмови које је остварио по угледу на амерички модел делатне

¹² Види: François Truchaud, *Nicholas Ray*, Ed. Universitaires. Ова књига представља примерну анализу еволуције једног аутора. Тришо разликује три периода које дефинише односом према насиљу и у функцији концепције »избора« коју сваки од њих пружа: 1) у првим филмовима то је младалачко насиље и противречни избор који оно имплицира; 2) у другој фази, која почиње са филмом »Дони гитар«, то је унутрашње, инстинктивно насиље, уз алтернативу између избора зла и напора да се насиље превазиђе; 3) коначно, то је превазиђено насиље из последњих филмова уз избор љубави и прихватања. Тришо често инсистира на инспирацији блиској Рембоу и која је код Реја будила жељу за тим да овом песнику посвети један филм о односу између лепоте и »грча«.

слике, чинили су га блиским Казану. Насиље младића представља смишљено насиље, насиље као реакцију на средину, друштво, оца, сиромаштво и беду, као и на усамљеност. Младић жели на силу да постане човек, али му ово насиље само оставља могућност да одабере да умре или да остане дете, и то насиље га још више чини дететом (то је, такође, тема филма »Дивља жеља за животом«, где јунак, иако наизглед успева у својој намери да постане »Човек за један дан«, то остварује и сувише брзо да би био задовољан). Међутим, један други период, чији се многи елементи већ налазе у записку у првом, радикално ће изменити слику насиља и брзине. Они више не представљају реакцију на једну одређену ситуацију, већ се везују за унутрашњост и саму урођену природу лика. У том смислу би се рекло да је побуњеник не само одабрао зло већ да се определио за њега и да, тако рећи, постиже неку врсту лепоте кроз непрекидни грч и управо захваљујући њему. Овде није реч о смишљеном, већ о сузбијеном насиљу из којег произлазе само кратка, сфикасна, прецизна и често стравична дела која сведоче о сировом нагону. Са филмом »Потера« оно се изражава кроз живот и смрт пријатеља гангстера, али исто тако кроз очајну љубав пара и снажни плес жене. Овај нови вид насиља управо чини филм »Забрањена шума« ремек-делом натурализма: првобитни свет, мочваре Еверглејдс и њихова светлосна зелена боја, са великим белим птицама, са нагонским човеком који жели да »пуца право у лице Богу«, и његовом бандом »Каинове браће« која убија птице. Њихова опијеност одговара олуји и грмљавини. Међутим, ове слике је већ неопходно превазићи: опклада се сада односи на могући излазак из мочваре, по цену смрти, уз откриће могућности да се прихвати оно што је одбачено и да се на тај начин оствари помирење са светом. Коначно, пошто је насиље превазиђено и постигнут мир, они ће изградити последњи облик једног избора који је одабрао самог себе и који се непрекидно обнавља, обједињујући у последњој фази све елементе лирске апстракције које су реализам оне прве и натурализам друге постепено изградиле.

Тешко је достићи чистоту нагонске слике и посебно је тешко задржати се у њој, пронаћи ону потребну отвореност и креативност. Натуралистима називамо оне велике ауторе који су то и били. Лози (Американац, али и то веома мало...) био је међу њима трећи, поред Штрохајма и Буњуела. Он своје дело у целини смшта унутар натуралистичких координата, обнављајући их на свој начин, као што су то чинили и његови претходници. Оно што се најпре истиче код Лозија јесте пре

свега једно посебно насиље које прожима или испуњава ликове и које претходи свакој акцији (један глумац као што је Стенли Бејкер изгледа обдарен овим насиљем које га тако предодређује Лозију). Оно је супротстављено реалистичком насиљу, насиљу акције. Оно такође ништа више није везано за слику акције него за приказ једне сцене. То је не само унутрашње или природено насиље, већ *субјективно*, оно чији пандан не налазимо нигде осим у сликарству код Бејкона, када овај евоцира »испараване« које се ослобађа из једног непомичног лика, или у литератури код Жана Женеа (Jean Genet), када описује изванредно насиље које може да садржи непомична опуштена рука¹³. Филм »Време без милости« представља једног младог осуђеника за кога нам је речено не само да је невин, већ и да је нежан и љубазан, па ипак гледалац подрхтава, исто као што и сам лик подрхтава од насиља, и то од свог сопственог суздржаног насиља.

С друге стране, ово првобитно насиље, то нагонско насиље, потпуно ће продрети кроз једну дату средину, као и изведену средину коју буквално исцрпљује сходно другом поступку деградације. Лози је склон да у том погледу одабере »викторијанску« средину — град или куће у викторијанском стилу у којима се догађа драма и где степенице попримају суштински значај, утолико што оцртавају *линију све веће њада*. Нагон претвара по средини и не задовољава се искључиво онда када успева да зграби оно што му је наизглед запретено и што с правом припада једној другој средини или вишем нивоу. Овде долази до изражаја и Лозијева перверзност која се истовремено састоји у том распростирању деградације и у избору најтежег »комада« који се може достићи. Филм »Слуга« сведочи о том опседању газде и куће од стране послуге. У питању је свет грабљивица — филм »Тајна церемонија« у том смислу управо сучачава различите типове грабљивица: звер, два лешинара, поркору, љубазну и осветничку хијену. »Гласник« умножава овај поступак, јер фармер отима девојку из дворца, а двоје љубавника отимају дете, принуђено и опчињено, окамењено у својој улози посредника, извршавају над њим чудан акт силовања који удвостручује њихово уживање. У Лозијевом свету нагона, можда једну од најзначајнијих црта представља »сервилност« која је уздигнута до стања истинског елементарног човековог нагона, изражена код слугу, она је латентна у газди и у њему плане, као и код љубавника и код детета (чак ни »Дон Бовани«

¹³ Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, II, Skira, p. 30—32; Jean Genet, *Journal du voleur*, Gallimard, p. 14 и сл.

ње није поштеђен)¹⁴. Сервилност, као и паразитизам код Буњуела, подједнако се тиче господара и слуге. Деградација је симптом овог нагона опште сервилности, којој одговарају, као какви фетиши, вишестрана огледала и обухватне статуе. Фетиши се чак појављују у форми узнемиравајућих урока, уз кабалу »Г. Клајна« и нарочито беладоне из филма »Гласник«.

Ако је тачно да је натуралистичка деградација прошла кроз једну врсту ентропије код Штрохајма, као и кроз циклус или понављање код Буњуела, она сада осваја једну другу фигуру. То је оно што бисмо могли означити као трећи облик — окретање против себе самог. Овај појам има сасвим једноставан смисао, што је својствено Лозију. Првобитно нагонско насиље је и даље на делу, али је у овом случају превелико за акцију. Рекло би се да нема довољно великог дела које би му било адекватно у изведеној средини. Изложена насиљу свог нагона, личност дрхти над собом и у том смислу постаје плен, жртва свог сопственог нагона. Лози на тај начин поставља замке које такође представљају примере психолошких нелогичности које извиру из његовог дела. Лик може да одаје утисак да је реч о једном слабићу који настоји да своју слабост компензује очигледном бруталношћу којој се и препушта када више не зна шта да чини, по цену да се затим сруши. Такав је наизглед случај већ у филму »Време без милости«, а нешто касније и у филму »Пастрмка«. Сваки пут одрасла особа убија у ситуацији немоћи и онесвешћује се као дете. Међутим, Лози не описује никакав психолошки механизам, већ измишља крајност у логици нагона. Ту нема смисла говорити о мазохизму. У основи постоји нагон који је по природи јачи од особе, било какав да је њен карактер. Ово насиље је у њему, далеко од тога да представља привид. Међутим, оно се не може пробудити, тј. не може се појавити у изведеној средини а да истовремено не раздире лик или да га не одвуче ка једном процесу сопствене деградације и смрти. Лозијеви ликови нису лажни грубијани, већ лажни слабићи — они су унапред осуђени насиљем које у себи носе и које их гони да иду до краја саме средине коју нагон испитује, али по цену да их заједно са том средином поништи. Више него било који други Лозијев филм, »Госпо-

¹⁴ Лози је поводом филма »Слуга« дао следећу изјаву: »За мене је филм само филм о подаништву, подаништву нашег друштва, подаништву господара, слуге, као и подаништву у ставовима свих врста људи који представљају различите класе и ситуације (...). То је друштво засновано на страху и реакција на страх у највећем броју случајева није отпор или борба, већ подаништво, тако да оно представља одређено стање духа« (*Présence du cinéma*, n° 20, март 1964). Види такође Michel Ciment, *Le livre de Losey*, Stock, p. 275 и сл; а поводом филма »Дон Бовани«, види: стр. 408 и сл.

дин Клајн« је пример једне такве будућности која нам спрема клопку психолошких или психоаналитичких интерпретација. Јунак је заиста оличен у тој сузбијености насиља коју увек налазимо код Лозија (Ален Делон поседује ово статично насиље потребно Лозијевом глумцу). Међутим, својствено »Господину Клајну« је то да га нагонско насиље које у себи носи тера у најчуднију будућност: замењен за Јеврејина под немачком окупацијом, он почиње да протестује и све своје мрачно насиље усмерава ка истрази којом жели да исправи неправду која му је нанета овим поистовећивањем. Али он то не чини у име права или рабања свести о једној дубљој правди, већ у име насиља које је у њему и захваљујући којем ће постепено доћи до одлучујућег открића: чак и да је Јеврејин, сви његови нагони би се супротставили насиљу изведеном из једног поретка који није њихов, већ представља друштвени поредак режима који доминира. На тај начин, лик постепено прихвата сопствени нестанак у маси Јевреја отераних у смрт. То је управо постојање Јеврејином једног не-Јевреја¹⁵. Поводом филма »Господин Клајн« било је много коментара у вези са улогом дублера и развлачењем испитивања. Међутим, чини нам се да су ове теме ипак другоразредне и подређене у односу на нагонску слику, тј. у односу на ово статичко насиље лика које, у изведеној средини, налази искључиви излаз у окретању против себе самог, тј. у догађању које га води нестанку као најпотреснијем виду преузимања одговорности.

Постоји ли спас код Лозија, па макар био двозначан као код Штрохајма или Буњуела? Уколико га има, требало би га тражити са женске стране. Наиме, изгледа да свет нагона и средина у којој се манифестују симптоми херметички уоквирују мушкарце, препуштајући их једној врсти мушке хомосексуалне игре из које се не ослобађају. Напротив, у Лозијевом натурализму нема изворне жене (изузев у филму »Модести Блез«, са нагонском и фетишистичком женом, која је, међутим, пародично представљена). Жене су код Лозија често испред саме средине, побуњене против ње, и изван изворног света мушкараца. Оне су каткад њихове жртве, а каткад их искоришћавају. Оне такође указују на линију изласка из дате ситуације и освајају стваралачку, уметничку или, једноставно,

¹⁵ Ово је такође тема једног од најбољих романа Arthur-a Miller-a, *Focus*, Ed. se Minuit: један просечни Американац, случајно замењен за Јевреја, прогони од стране Кју Клукс Клана, напуштен од своје жене и пријатеља, почиње да протестује и покушава да докаже да је чисти аријевац; затим, постепено постаје свестан да би ови прогони били исто тако гнусни да је он стварно Јевреј и коначно се свесно изједначава са улогом Јевреја. Овај Лозијев филм нам се, по свом духу, чини веома близак Милеровом роману.

практичну слободу — без срама или кривице, и без статичког насиља које би се окренуло против њих самих. Таква је, на пример, жена вајар у филму »Проклети«, али исто тако и она у филму »Ева«, као и нова Ева коју Лози открива у филму »Пастрмка«. Оне излазе из натурализма да би достигле лирску апстракцију. Ове жене које иду испред свог времена помало личе на жене Томаса Хардија (Thomas Hardy), са аналогним функцијама.

Неодвојиви од изведених средина, Лозијеви изворни светови поседују посебне црте које су везане за његов стил. То су чудни заравњени простори, који често, али не увек, надвисују околину, и који су стеновити или каменити, испресецани каналима, спилама, рововима или тунелима који образују један водоравни лавиринт. Таква је и хрид у филму »Проклети«, као и високи плато у филму »Силуете у једном пејзажу«, висока тераса филма »Бум«, али то такође може бити и мртви »готово преисторијски« град који се налази нешто ниже, Венеција из филма »Ева« се претвара у полуострво које личи на једну од крајњих тачака овог света, Норфолк у филму »Гласник«, врт у италијанском стилу у филму »Дон Бовани«, један пусти парк као онај у којем је јунак филма »Време без милости« сместио своје предузеће и своју писту за аутомобиле, унутар једноставног правоугаоног терена покривеног шљунком, као у филму »Слуга«, терен за крикет (који Лози воли да снима, иако није љубитељ овог спорта), зимска мотоциклистичка стаза са тунелима као у филму »Г. Клајн«. Изворни свет је настањен пећинама и птицама, али исто тако замковима, хеликоптерима, скулптурама и статуама, и не зна се да ли су канали вештачки или природни, лунарни. Изворни свет, дакле, не супротставља природу људским конструкцијама; он игнорише ову дистинкцију која важи само за изведене средине. Међутим, пошто се појављује између средине која постепено нестаје и друге која се још није родила, он себи такође присваја остатке једног, као и знаке другог, да би од њих сачинио »морбидне симптоме«, као што каже Грамши у једном изразу који служи као посвета филму »Дон Бовани«. Изворни свет прихвата футуризам и архаизам. Њему припада, као и лудом господару гребена, све оно што представља чин или гест нагона. Од врха до подножја, косим путелицима који су сада и вертикални, или споља према унутрашњости, изворни свет комуницира са изведеним срединама, истовремено као грабљивица која ту бира свој плен и као паразит који убрзава њихову пропаст. Ту средину представља викторијанска кућа, а изворни свет — дивља област која је надвисује или је окружује.

Тако се код Лозија образују четири координате својствене натурализму. Он то јасно показује поводом филма »Проклети«, кроз дефиницију двоструког »преклапања« — с једне стране, хриди Портланда, »њиховог примитивног пејзажа и војних постројења«, њихову радиоактивну децу мутанте (првобитни свет); такође »бедни викторијански стил малог приморског одмаралишта Вејмута« (изведена средина); с друге стране, велике фигуре птица и хеликоптера, као и скулптура (слике и импулсивни ђкти), али и банда на моторима чији су гидони попут крила (перверзне активности у изведеној средини)¹⁶. Од једног филма до другог, ове четири димензије варирају и улазе у разне односе супротстављања или комплементарности, зависно од онога што Лози жели да каже и покаже.

¹⁶ Наведено у Pierr Rissient, *Losey*, Ed. Universitaires, p. 122—123.

Девета глава

ДЕЛАТНА СЛИКА: ВЕЛИКА ФОРМА

1

Овде се сусрећемо с облашћу коју је најлакше дефинисати: изведене средине постају самосталне и почињу да важе саме по себи. Својства и моћи више се не излажу у било каквим просторима, не настанују више првобитне светове, већ се непосредно остварују у одређеним временским просторима, географским, историјским и социјалним. Афекти и импулси се појављују искључиво везани за понашања, и то у форми емоција или страсти које их усклађују или поремећују. То је реализам. Истина је да постоје све могуће врсте прелазних облика. То је већ у експресионизму била тенденција која се састојала у убацивању сенки и светло-тамног у физички и социјално одређене просторе (Ланг, Пабст). Супротно, једна одређена средина може да актуализује такву моћ да почне сама да вреди као изворни свет или неодређен простор: ово можемо видети у шведском лиризму. И поред тога, реализам се одређује својим специфичним нивоом. На овом нивоу, он никако не искључује фикцију, па чак и сан; он може да укључи и фантастични, необични и херојски елеменат, а нарочито мелодраму; он, међутим, може да садржи и претераност и прекомерност који су му својствени. Реализам сачињава напросто следеће: средине и понашања, као и средине које актуализују и понашања која утеловљују. Делатна слика је однос између ово двоје, укључујући и све разноврсности овог односа. То је управо модел који је у основи светског тријумфа америчког филма, до те мере да је послужио као пасош страним ауторима који су допринели његовом установљењу.

Средина увек актуализује више квалитета и моћи. Она остварује њихову глобалну синтезу и сама представља прави амбијент или свеобухватност, док су својства и моћи постали *снаге* у самој средини. Средина и њене снаге се увијају, делују на личност, бацају јој изазов и стварају ситуацију у којој је ухваћена. Личност и сама реагује (деловање у правном смислу) тако да одговори на ситуацију, да измени средину или свој однос према средини, ситуацији и према другим личностима. Она трѐба да оствари нови начин постојања (*habitus*) или да уздигне свој начин постојања до захтева средине и ситуације. Из тога проистиче измењена или поновно успостављена ситуација, односно нова ситуација. Све је индивидуализовано: средина као таква, или време-простор, ситуација као одређујућа и одређена, колективна исто као и појединачна личност. Видели смо да је то, према Персовој класификацији слика, владавина »двострукости« у којој је све, само по себи, двоструко. Већ се у средини разликују особине-моћи као и стање ствари које их актуализује. Ситуација и личност или деловање су попут две истовремено узајамне и антагонистичке стране. Деловање је само по себи један дуел снага и једна серија дуела: дуел са средином, са другима и са собом. Коначно, нова ситуација која произлази из деловања образује један пар са полазном ситуацијом. Такав је скуп делатне слике, или барем њен први облик. Она сачињава органску представу која изгледа обдарена дахом или дисањем. Она се, наиме, шири, расплињује према средини и скупља се на страни делања. Тачније, она се расплињује или контракује са сваке стране, сходно стањима ситуације и захтевима деловања.

У целини, ипак можемо да кажемо да је ово слично двома обрнутим спиралама од којих се једна сужава према делању, а друга се проширује ка једној новој ситуацији: одређена перадарска или пешчана форма, која заузима истовремено простор и време. Ова органска и спирална представа има као формулу С-А-С' (од ситуације ка ситуацији трансформисаној посредством акције). Чини нам се да ова формула одговара ономе што је Бурх назвао »великом формом«¹. Ова делатна слика или органска представа има два пола, боље, два знака од којих један упућује на органско, а други на активно и функционално. Онај први зовемо синергијским знаком (*synsigne*), позивајући се делимично на Перса: *синезнак* је скуп својстава-моћи утолико што је актуализован у једној средини, у једном стању

¹ Ноел Бурх предлаже овај термин да би окарактерисао структуру Ланговог филма »Господин проклетник«: »Le travail de Fritz Lang«, у *Cinéma, théorie, lectures*.

ствари или одређеном време-простору². А другоме бисмо желели дати назив *бинома*, да бисмо означили сваки дуел, тј. оно што је такорећи активно у делатној слици. Бином постоји чим стање једне снаге упућује на антагонистичку снагу и посебно када једна од снага, будући »добровољна«, (или обе), обавља у самом свом дејству напор за предвиђањем дејства друге снаге: актер делује у функцији онога што мисли да ће други учинити. Финте, параде и клопке су, дакле, примерни случајеви бинома. У каубојском филму, тренутак двобоја, када се види улица и када јунак излази и хода на посебан начин, настојећи да погоди где је други и шта ће учинити, представља бином у правом смислу речи.

Узмимо, на пример, »Ветар« редитеља Сјострома (Sjöström), његов први амерички филм. Ветар не престаје да дува долином. Ту је готово један изворни натуралистички свет, или чак један неодређени експресионистички простор, простор ветра као афекта. Међутим, постоји читаво једно стање које актуализује ову моћ, комбинује ту моћ са преријом у једном дефинисаном простору — Аризони: једна девојка с југа долази у овај крај на који није навикла, и одмах се нашла ухваћена у серији дуела, физичком дуелу са средином, психолошком дуелу са непријатељском фамилијом која ју је примила, сентименталном дуелу са грубим каубојем који се у њу заљубио, у дуелу прса у прса са трговцем стоком који хоће да је силује. Пошто је убила трговца, она безнадежно покушава да га закопа у песку, јер ветар увек изнова разоткрије леш. То је тренутак када јој средина баца најјачи изазов и када достиже дно дуела. Тада почиње измирење: са каубојем који показује разумевање и пружа помоћ, са ветром чију моћ она схвата и истовремено почиње да у себи осећа рабање једног новог начина живота.

Како се овај тип делатне слике развија кроз изванредан број великих кинематографских жанрова? Пре свега у документарном филму. Тојнби је развио једну прагматичну филозофију историје према којој су цивилизације биле одговор на изазове које је постављала средина³. Ако пођемо од тога да је нормалан или нормативан случај заједница које су се сукобљавале са увише великим изазовима, али ипак недовољно великим да би

² Перс пише »синезнак« да би подвукао индивидуалност стања ствари. Међутим, индивидуалност стања ствари и онога ко делује не треба мешати са особеношћу која већ припада квалитетима и чистим моћима. Зато се одређујемо за префикс »суп« који означава, у складу са Персовом анализом, постојање више квалитета или моћи које су актуализиране у одређеном стању ствари. Ми дакле пишемо »synsigne«.

³ Види: Toynbee, *L'histoire*, Gallimard.

апсорбовале све људске способности, могли бисмо замислити друга два случаја: онај у којем су изазови средине били толико снажни да човек може само да им одговара или парира, везујући све своје енергије (цивилизација преживљавања) и онај у којем је средина тако повољна да човек ту може да се опусти и живи (цивилизација разоноде). Документарни филмови Флахертија (Flaherty) узимају у обзир ове случајеве и откривају племенитост екстремних цивилизација. Није стога случајно што се он малџ обазире на примедбу да је русоиста и да занемарује политичке проблеме које постављају примитивна друштва, као и улогу белаца у експлоатацији тих друштава. То би, међутим, значило увођење треће стране или трострукости која нема никакве везе са условима фиксираним од стране Флахертија: захватити уживо једно суочавање са средином (више етологија него етнологија). Филм »Нанук« почиње увођењем миљеа, када Еским прилази својој породици. Огромни синезнак тамног неба и ледених обала где Нанук обезбеђује своје преживљавање у једној тако непријатељској средини: дуел са ледом да би се изградио игло и посебно чувени дуел са фоком. Ту смо могли да видимо једну величанствену структуру САС' или тачније САС, пошто се величина Нануковог дела не састоји толико у измени ситуације колико у моћи да се преживи у једној неукротивој средини. Напротив, »Моана« ће нам показати једну цивилизацију која не познаје изазов природе. Међутим, како човек не би могао бити човек а да не пружа напор и отпор болу, он треба да доскочи сувише благонаклоној средини и изнађе изазов тетовирања који га доводи до сукоба са самим собом.

На другом месту долази психосоцијални филм: у целој реалистичној половини свог дела Кинг Видор је умео да изради велике, глобалне синтезе, идући од колектива до индивидуе и од индивидуе до колектива. Такву форму, која се између осталог намеће у свим жанровима, можемо назвати »етичком«, уколико етос истовремено означава место и средину, боравак у једној средини и обичај или хабитус, начин бивствовања. Далеко од тога да искључује сан, ова етичка или реалистичка форма садржи оба пола америчког сна: с једне стране, идеју једногласне заједнице или нације одређене средином, топионицом и фузијом свих мањина (једногласни прасак смеха на крају филма »Гомила«, или исти израз који се формира на лицу једног Жутог, Црнца или Белца, у филму »Улична сцена«; с друге стране, идеја једног шефа, то јест човека те нације који уме да одговори на изазове средине као и на тешкоће ситуације (»Наш свакодневни хлеб«, »An American Romance«). Ово добро вођено једногласје наставља се чак и у време најтежих

криза и напушта једно место само да би се поново формирало другде: изгубљено у граду, оно прелази на пољопривредне заједнице, затим прескаче од »пшенице до челика«, на велику индустрију. Остаје, међутим, чињеница да једногласје може бити лажно, а појединац препуштен самом себи. Зар то није био управо случај са »Гомилом« где је град био само људски колективитет, вештачки и индиферентан, а појединац напуштено биће лишено средстава и реакција? Облик САС' где појединац мења ситуацију има своје наличје у ситуацији САС, таквој да појединац више не зна шта да чини и у најбољем случају се изнова нађе у истој ситуацији, као у америчком кошмару из филма »Гомила«.

Може се чак догодити да ситуација постане још гора, а да појединац падне све ниже и ниже, у силазећој спирали: САС". Истина је да амерички филм више воли да приказује већ посрнуле личности, као што су алкохоличари Хоукса, чија се прича састоји у повратку нормалном животу. Међутим, када показује сам процес деградације, он то чини на сасвим различит начин од експресионизма или натурализма. Није више реч о паду у црну рупу, нити о ентропији као низбрдици импулса (иако се Кинг Видор с те стране приближио натуралистичкој тачки гледишта). Реалистичка деградација на амерички начин стоји се са калупом средина-понашање, ситуација-акција. Она не изражава предодређеност афекта или судбину импулса, већ патологију средине и поремећај понашања. Она наслеђује једну литерарну традицију која засењује, од Фишцера до Џека Лондона: »у пићу се састојао један од начина постојања који сам водио, један обичај људи са којима сам био у вези...« Деградација обележава човека који походи средине без закона, лажног једногласја или лажне заједнице која може само да одржи непотпуно интегрисана понашања, луцкаста понашања која више нису у стању да обједине своје сопствене сегменте. Тај човек је »рођени губитник«, он је »сувишан«. То је свет барова у Вајдлеровом филму »Изгубљени викенд« (упркос срећном завршетку), а исто тако и свет билијара у Роузеновом филму »L'агацет« и криминални свет везан за прохибицију који ће установити велики жанр црног филма. Под овим видом црни талас снажно описује средину, приказује ситуације, згушњава се у припреми акције, и то акције у којој је време одбројано (као у моделу пљачке, на пример), и коначно избија ка једној новој ситуацији, најчешће са успостављеним поретком. Међутим, гангстери су управо рођени губитници: упркос моћи њихове средине и ефикасности њихових акција, као да нешто изнутра нагриза једно и друго, обрћући спиралу на њихову штету. С једне стране, »средина« се показује као

лажна заједница, од ње ствара цунглу у којој је свако савезништво крхко и превртљиво, а с друге стране, колико год да су понашања извежбана, она не представљају стварни начин живота и истинске одговоре на ситуације, већ прикрива једну пукотину или напрелине које их дезинтегришу. То је прича из Хоуксовог филма »Scarface«, где се све слабости јунака, и најмањи промашаји којих је на крају много, обједињују у подмуклу кризу која га уништава са смрћу његове сестре. Или на сасвим други начин, у Хјустоновом филму »Цунгла на асфалту«, крајња докторова прецизност и способност убице неће одолети издајству једног ортака који код једног проналази еротску слабост, код другог носталгију за родним крајем и обоје их води ка поразу и смрти. Треба ли из тога извести закључак да се друштво огледа у својим злочинима и да су све средине патолошке, а сва понашања луцкаста? То би било ближе Лангу или Пабсту. Међутим, амерички филм је поседовао начине да спасе свој сан пролазећи кроз кошмаре.

Каубојски филм је четврти жанр који се чврсто утврђује у одређеном миљеу. Почев од Инса (Ince), а према формули САС' (видећемо да то није једини образац каубојског филма), миље представља амбијент или оно свеобухватно. Основни квалитет слике овде се састоји у даху, дисању. Оно не само да инспирише јунака већ обједињује ствари у једну органску целину и скупља се или шири зависно од околности. Када се боја домогне света, то се догађа у складу са једном хроматском скалом где се она расплињује и где zasiћеност одјекује са сенчењем (ову амбијенталну боју можемо пронаћи у вештачким декорима Фордовога филма »Како је била зелена моја долина«). Крајњу свеобухватност представља небо са својим пулсирањем, не само код Форда већ чак и код Хоукса, који једној од својих личности у филму »Заточеница« (»Big Sky«) ставља у уста ову изјаву: »то је једна огромна земља, небо је једина ствар која је још већа«. Обухваћен небом, миље са своје стране обухвата колективитет. Управо као представник колектива јунак постаје способан за дело које га изједначава са средином, чиме изнова успоставља њен случајно или повремено нарушен поредак: потребно је посредовање заједнице и *земље* да би се изградио један шеф и појединац учинио способним за тако велико дело. Ту препознајемо Фордов свет, са интензивним колективним тренуцима (свадбе, празници, игре и песме), константним присуством тла и иманентношћу неба. Поједини су из тога извели постојање затвореног простора код Форда, без кретања нити реалног времена⁴. Чини нам се, напротив, да је

⁴ Према Митрију (Ford, Ed. Universitaires), Форд је више трагичан него епски и тежи да конструише затворени простор, лишени временска и стварног

време реално, али уместо да се остварује део по део или у односу на целину чију би промену пратило, оно се одвија у свеобухватном чије дисање изражава. Спољашњост обухвата унутрашњост и обоје комуницирају и напредујемо пролазећи од једног до другог у оба смера, зависно од слика »фантастичних коњаника«, где унутрашњост дилижансе алтернира са дилижансом виђеном споља. Може се ићи од познате ка непознатој тачки, обећаној земљи у филму »Wagonmaster«: суштина остаје у обухватном које их обоје обухвата и које се шири у складу са мукотрпним напредовањем и скупља приликом заустављања и одмора. Фордова оригиналност састоји се у томе што искључиво оно свеобухватно одређује меру кретања или органског ритма. Он је исто тако лонац за топљење мањина, тј. оно што их обједињује и што им открива подударности чак и ако се наизглед међусобно супротстављају, што већ показује стапање ради настајања једне нације: таква су три типа прогонених који се сусрећу у филму »Wagonmaster«, мормони, путујући комедијаша и Индијанци.

Све док се задржавамо на овој првој апроксимацији налазимо се у САС структури која је постала космичка или епска: заиста, јунак постаје једнак средини посредством заједнице, и не модификује средину, већ изнова успоставља циклични поредак⁵. Међутим, било би опасно резервисати Инсу и Форду епски геније, док су, наводно, други новији аутори открили трагични, па чак и романтични вестерн. Хегелова и Лукачева схема о сукцесији жанрова тешко се може применити на вестерн: као што је показао Митри, каубојски филм од самог почетка истражује све правце, епски, трагични и романтични, са већ носталгичним, усамљеним, остарелим или чак рођеним губитницима, рехабилитованим Индијанцима⁶. Форд у целом свом делу није престајао да захвата еволуцију ситуације која уводи савршено реално време. Постоји сигурно велика разлика између вестерна и онога што можемо назвати неовестерном; међутим, она се не да објаснити сукцесијом жанрова, нити преласком од затвореног ка отвореном у простору. Са Фордом,

кретања: то је нешто попут »идеје покрета« назначене путем статичких и лаганих слика. Анри Ажел се враћа овом гледишту, у складу са својом алтернативом »затворено-отворено«, »ширење-сужавање« (*L'espace cinématographique*, Delarge, p. 50—52, 139—141).

⁵ Види Bernard Dort, у *Le Western*, 10—18: спонсја (пасторална) се дефинише путем изједначавања душе и света, јунака и миља; чак и Индијанци представљају само негативне моћи које, међутим, на исти начин доводе у питање космос и његов поредак као и нека катаклизма, ватра или поплава: деловање јунака не мења средину, већ је изнова успоставља, осваја, као што се поново крчи пут.

⁶ Mitry, *Cahiers du cinéma*, n° 19—21, јануар-март 1953.

јунак се не задовољава успостављањем случајно угроженог поретка. Организација филма и органска представа не сачињавају круг, већ спиралу у којој се завршно стање разликује од почетног: САС'. Реч је о етичкој, пре него о епској ситуацији. У филму »Човек који је убио Либерти Валанса«, бандит је убијен, а поредак поново успостављен; међутим, каубој који га је убио оставља утисак да је то извео будући сенатор, прихватајући на тај начин преображај закона од његовог пређутног постојања, у епопеји Запада, до његовог писаног или романтичног облика у индустријској цивилизацији. Такође, у филму »Два јахача« у коме са своје стране шериф даје оставку на свој положај одбијајући да прихвати развој малог места⁷. У оба случаја, Форд креира веома интересантан поступак који се састоји у измењеној слици: слици која је двапут приказана, с тим што је други пут тако измењена или употпуњена да указује на разлику између С и С'. У филму »Човек који је убио Либерти Валанса«, на крају је приказана права смрт бандита или каубоја који пуца, док је претходно виђена исечена слика за коју се везује званична верзија (реч је о будућности сенатора који је убио бандита). У филму »Два јахача« приказује се силуета шерифа у истом положају, али то више није исти шериф. Истина, између С и С' има много двосмислености и хипокризије. Јунак филма »Ко је убио Либерти Валанса« настоји да са себе спере злочин, како би постао сенатор достојан поштовања, док се новинари труде да му препусте легенду без које не би био нико и ништа. И као што је то показао Роа (Roy), филм »Два јахача« је спирала новца који, од самог почетка, минира заједницу и непрекидно увећава своје царство.

Међутим, рекли бисмо у оба случаја да је за Форда најзначајније то да заједница може да о себи има извесне илузије. Наиме, велика је разлика између здравих и болесних средина. Цек Лондон је написао изврсне странице да би показао како алкохоличарска заједница не гаји илузије о себи. Далеко од тога да допусти сањарију, алкохол »одбија да сањара препусти сну«, већ делује попут каквог »чистог ума« који нас убеђује да је живот — лакрдија, заједница — цунгла, а живот — безнађе (отуда и подсмех алкохоличара). То исто бисмо могли да кажемо и за заједнице криминалаца. Насупрот томе, једна заједница је здрава све дотле док у њој влада једна врста консензуса која јој омогућује да о себи, о свјим мотивима, жељама, по-

⁷ Код Jean Roy, *Pour John Ford*, Ed. du Cerf, налазимо детаљну анализу »Два јахача«: он инсистира на »спиралном« карактеру филма и показује да је ова форма спирале честа код Форда (стр. 120). Занимљива је и његова веома лепа анализа филма »Wagonmaster«, стр. 56—59.

хлепама, вредностима и идеалима гаји илузије. Овде је реч о »виталним« илузијама, о реалистичким илузијама које су истинитије од саме истине⁸. То је такође мишљење Форда који је већ од филма »Њушкало« показивао готово експресионистичку деградацију једног потказивачког издајника који више није могао да о себи гаји илузију. Нећемо дакле моћи да замеримо америчком сну да је само сан; он томе управо тежи, заснивајући сву своју моћ на томе што представља један сан. Друштво се мења и не престаје да се мења, како за Форда, тако и за Видора, али ове промене се дешавају унутар свеобухватног које их покрива и благосиља једном здравом илузијом као континитетом нације.

Коначно, амерички филм је непрекидно вртео и превртао један основни филм који се састоји у рабању једне нације-цивилизације и чију је прву верзију пружио Грифит. Заједничко му је са совјетским филмом то што верује у сврховитост светске историје, која овде представља рабање америчке нације, а тамо буђење пролетаријата. Међутим, код Американаца органска представа очигледно не познаје дијалектички развој и сама за себе представља целу историју, замек потомства из кога се свака нација-цивилизација издваја као из неког организма, и свака поново обликује Америку. Отуда и дубоко аналошки или упоредни карактер овакве концепције историје, какав срећемо у Грифитовој »Нетрпељивости« која меша четири периода, или као што је то случај у филму »Десет заповести« Сесила Б. де Мила (Cecil B. De Mille) који поставља упоредо два периода од којих је Америка последњи. Декадентне нације су болесни организми, као Грифитов Вавилон или Де Милов Рим. Ако је Библија фундаментална, то је зато што Јевреји, а затим хришћани обелодањују здраве нације-цивилизације које већ представљају две основне црте америчког сна: начинити лонац за топљење у коме се мањине стапају и остварити фермент који формира шефове способне да реагују у свим ситуацијама. Обрнуто, Фордов Линколн рекапитулира библијску историју, просуђујући исто тако савршено као Соломон, и обезбеђујући попут Мојсија прелазак од номадског на писани закон, од номоса до логоса, улазећи у град на свом магарцу попут Христа (»Младост Линколна«). А ако историјски филм на тај начин формира један велики жанр америчког филма, то је можда зато што, у условима својственим Америци, сви други жанрови су већ били историјски, какав год да је њихов степен

⁸ Jack London, *Le cabaret de la dernière chance*, 10—18, p. 283 и сл. као и Форд: »Верујем у амерички сан« (Andrew Sinclair, *John Ford*, Ed. France-Empire, p. 124).

фикције: злочин са гангстерајем, авантура са вестерном, имали су статус историјских стуктура, патогених или егземпларних.

Лако је подсмевати се холивудским историјским концепцијама. Чини нам се, напротив, да оне сабирају најозбиљније аспекте историје виђене с аспекта XIX века. Међу овим аспектима Ниче је посебно разликовао три: »монументалну историју«, »антикварну историју« и »критичку«, или још боље, етичку историју⁹. Монументални аспект се тиче оне свеобухватности физичког и људског, природне и архитектонске средине. Вавилон и његов пораз код Грифита, Јевреји, пустиња и море које се отвара, или чак Филистејци, Дагонов храм и његово разарање од стране Самсона, код Сесила Б. де Мила, представљају огромне синезнаке захваљујући којима је и сама слика монументална. Третман може бити веома различит, са великим фрескама у »Десет заповести«, или са серијом гравира у филму »Самсон и Далила«, слика остаје сублимна и Дагонов храм може да изазове наш смех, олимписки смех који овлада гледаоцем. Сходно Ничеовој анализи, такав аспект историје фаворизује паралеле и аналогije од једне цивилизације до друге: претпоставља се да велики моменти човечанства, колико год да су удаљени, могу да комуницирају преко врхова и да образују »једну колекцију ефеката по себи«, који тим пре допуштају поређење и делују још више на дух модерног гледаоца. Монументална историја тежи дакле природно ка универзалном, и налази своје ремек-дело у филму »Нетрпељивост«, пошто се различити периоди не надовезују једноставно, већ алтернирају у складу са изванредном ритмичком монтажом (Бастер Китон ће пружити бурлескну верзију у »Три доба«). На било који начин да поступа, суочавање периода и даље ће бити сан монументалног историјског филма, чак и код Ејзенштајна¹⁰. Ова концепција историје ипак има једну велику ману: третирање феномена као ефеката по себи, одвојених од било каквог узрока. То је оно што је Ниче већ сигнализирао и што Ејзенштајн критикује у америчком историјском и социјалном филму. Не само да су цивилизације посматране као паралелне, већ су најбитнији феномени једне цивилизације, на пример богаташи и сиромаси третирани као »два паралелна и независна феноме-

⁹ Nietzsche, *Considérations intempestives*, »De l'utilité et des inconvénients des études historiques«, § 2 и 3. Овај текст о историји Немачке у XIX веку изгледа да је сачувао пуну актуалну вредност и да се углавном може применити на сваку категорију историјског филма, од италијанског пеплума до америчког филма.

¹⁰ О нацрту једног »триптиха човковске борбе са водом« (Тамерлан — царизам — колхоза), види: Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, 10—18, p. 325.

на« и као чисти ефекти који се констатују, по потреби са жаљењем, али ипак без узрока који би им се приписао. Самим тим, неизбежно је да се узроци одбацују на другу страну, и да се појављују искључиво у форми индивидуалних дуела који супротстављају час представника сиромашних и представника богатих, час једног декадентног човека и човека будућности, и најзад, час праведника и издајника, итд. Ејзенштајнова снага је, дакле, у томе што показује да најважнији *технички аспекти* америчке монтаже након Грифита, наизменична паралелна монтажа која саставља ситуацију, и наизменична суделујућа монтажа која доводи до дуела, упућују на такву социјалну и буржоаску историјску концепцију. Ејзенштајн жели управо да избегне такву слабост: он ће се позивати на представљање стварних узрока чиме ће се монументално подвести под једну »дијалектичку« конструкцију (у сваком случају, то ће бити класна борба уместо издајника, декадентног типа или негативца)¹¹.

Ако монументална историја узима у обзир ефекте узете по себи, и од узрока само задржава једноставне дуеле у којима се супротстављају индивидуе, неопходно је да се антикварна историја бави овима и реконституише њихове уобичајене форме из дате епохе: ратови и сукоби, борбе гладијатора, трке двоколица, витешки турнири, итд. Антиквар се не задовољава дуелима у строгом смислу, он се шири ка спољној ситуацији и сабија се у средствима деловања и интимним употребама: широки шатори, одела, костими, машине, оружје или оруђе, накит, приватни предмети. Оргијање чини да гигантизам и интимност иду напореда. Антиквар прати монументалност. Ту се још увек, с правом, изражава иронија у односу на холивудске реконституције, као и »потпуно нов« изглед реквизита: ново је, као код антиквара, знак актуализације епохе. Штофови постају основни елемент историјског филма, нарочито од појаве слике у боји, као у филму »Самсон и Далила«, где излагање штофова од стране трговца, као и Самсонова краћа тридесет туника,

¹¹ Eisenstein, *Film Form*, Meridian Books, p. 235: »Природно, концепција монтаже код Грифита, која је пре свега паралелна, показује се као репродукција дуалистичке визије света, која напредује, сходно двема паралелним линијама сиромашних и богатих, ка хипотетичком помирењу. Имамо разлога да мислимо да је наша концепција монтаже настала из сасвих другачијег начина разумевања феномена, заснованог на визији света која је истовремено монистичка и дијалектичка«. То такође важи за пројекат светске историје: Ејзенштајнов триптих је требало да се заснива на дијалектици друштвених формација, коју Ејзенштајн употребљује са тростепенном ракетом. Пошто су три степена била: деспотска формација — капитализам — социјализам, разумљиво је што је овај пројекат напуштен (Стаљин је, наиме, мрзео свако подсећање на деспотске историјске формације).

сачињавају два врхунца боје. Машине такође представљају врхунац, било тако што омогућују настанак једне нове нације-цивилизације, било тако што, напротив, најављују њену пропаст или ишчезавање. У своме једином историјском филму у правом смислу речи, *Земљи Фараона*, Хоукс се изгледа занима само за један тренутак, сасвим при крају, када је архитекта и инжењер и када је за фараона изградио једну нову необичну машину, која комбинује песак и камен, точење песка и спуштање камена, како би се изнутра потпуно херметички затворила мртвачка одаја пирамиде.

Тачно је, напослетку, да се монументално и антикварно схватање историје не би тако добро сјединило без етичке слике која их одмерава и испоручује. Како вели Сесил Б. де Мил, реч је о Добру и Злу, са свим заводљивостима или ужасима Зла (варвари, неверници, нетрпељиви, оргијање итд.). Потребно је да се древна или скорашња прошлост подвргне судском поступку, суђењу, да би се открило шта је пропадање а шта је рађање, који су узроци пропадања и какве су клице настајања, оргије и знак крста, свемоћ богатих и беда сиромаша. Потребно је да снажан, етички суд разоткрије неправду »ствари«, да побуди сажаљење, наговести нову цивилизацију која наступа, укратко, да непрестано изнова открива Америку... утолико пре што је од самог почетка одбачено испитивање узрока. Амерички филм се задовољава дочаравањем млитаваљена цивилизације у некој средини, и уплитања издајника у радњи. Али чудо је што је он, са свим тим ограничењима, успео да пружи чврсто и кохерентно схватање глобалне историје, монументалне, антикварне и етичке¹².

2

Који су, кроз све те жанрове, закони слике-радње? Први се тиче слике-радње као органске представе у својој укупности. Он је структуралан, јер су места и тренуци добро одређени у својим супротностима и својим допунама. Са гледишта

¹² За сваки велики талас у историји филма могло би се поставити исто питање: коју концепцију историје имплицира? Анализа односа између филма и историје већ је поодмакла захваљујући радовима Марс-а Феро-а (*Cinéma et Histoire*, Denoël-Gonthier) и студијама из *Cahiers du cinéma* (n° 254, 257, 277, 278, посебно чланци Jean-a Louis-a Comolli-ја). Међутим, проблем који се поставља је много битнији од оног који овде назначујемо и тиче се односа између исказа и историјских исказа, с једне стране, и исказа и кинематографских слика, с друге стране. Наше питање представља само један одсечак овог другог.

ситуације (С), са гледишта простора, кадра и плана, он организује начин на који се средина вишестрано испољава и свако то испољавање засебно; на пример, код Форда небо, сукоб или слагање тих сила, посебну улогу земље, Landa, која је истовремено једна међу иним силама, и место сучељавања или мирења свих осталих; али и начин на који се све свија око групе, лица или огњишта, те тако чини нешто свеобухватно, из којег се издвајају непријатељске или благонаклоне снаге, начин на који се Индијанци појављују на врху неког брда, ту где се спајају него и земља... А са гледишта времена или смењивања планова, тај закон организује прелазак из С у С', уздах олакшања, смењивање тренутака грчења и опуштања, онога споља и онога унутра, поделу главне ситуације на споредне, које су попут ситних локалних послова у оквиру глобалног задатка. У сваком од ових погледа, органска представа је спирала развоја, који садржи просторне и временске прекиде. Такво схватање наћи ћемо код Ејзенштајна, мада овај сасвим другачије схвата расподелу или смењивање вектора на спирали. За Грифита и амерички филм, управо наизменична паралелна монтажа је довољна да емпиријски организује везу вектора између себе.

Алтернирајућа монтажа садржи једну другу фигуру, не више паралелну, већ суделујућу или конвергентну. Реч је о томе да се прелазак од С до С' постиже посредством А, одлучујуће акције, најчешће постављене сасвим близу С'. Потребно је да се синезнак сажме у бином или дуел да би се моћи које актуализује изнова распоредиле на нови начин, да се пацификују или признају тријумф једне од њих. Други закон уређује, дакле, прелазак од С до А. Међутим, одлучујућа акција или дуел се могу произвести само ако се са различитих тачака свеобухватног шире линије овог пута конкурентних акција које ће учинити могућим коначни индивидуални сукоб, тј. модификаторску реакцију. Ове линије акције управо представљају предмет алтернирајуће конвергентне монтаже, друге фигуре монтаже код Грифита. Међутим, можда је Ланг већ био достигао перфекцију у филму »Господин проклетник« (који ће управо припремити Лангов одлазак у Америку). Управо је анализом конвергентне монтаже овог филма, за разлику од претходних Лангових филмова, Носел Брух предложио појам »широке форме«. Заиста, глобална ситуација је најпре била изложена у једном одређеном и индивидуализованом временском простору: двориште зграде у граду, трем и кухиња апартмана у згради, пут од стана до школе, плакати на зидовима, људска врева... Међутим, врло брзо се у овој средини издвајају две тачке, затим две линије акције које ће се без престанка смењивати и међусобно сусретати, уз константно »сагласје« једне са

другом и тиме формирати клопку за хватање криминалца: линија полиције и линија подземља (које страхује да децоубица не шкоди њиховим активностима). Приметићемо да захваљујући чврсто структуралном карактеру органског представљања позитивни или негативни јунак има припремљено место од давнине, пре него што га заузме и чак пре него што сазнамо да ће га заузети: тако је и са постепеним разоткривањем убице. И тек онда кад га подземље обузме, суочени смо са правом акцијом и сазнајемо ко је убица. То је дуел М-а са судом бандита и просјака. Двострука линија са својим прекидима и складом довела нас је од ситуације до дуела, од синезнака до бинома. Истина је да органска представа задржава своју финалну двозначност, јер када полиција почне да уходи подземље и када му отме убицу да би га предала суду, не знамо да ли ће ситуација бити након тога измењена, поново успостављена, опрана од злочина, или да више ништа неће бити као раније, а злочин, увек предодређен да се понови («сада ће бити боље да пазимо на мале...»): С' или С?

Трећи закон је попут супротности другом. Заиста, ако је наизменична монтажа апсолутно неопходна за прелазак од ситуације на акцију, изгледа да се у тако суженој ситуацији, на дну дуела, нешто опире било каквој монтажи. Овај трећи закон бисмо могли назвати Базеновим законом или законом »завраћене монтаже«. Андре Базен је показао да, ако су две независне акције које учествују у производњи једног ефекта у надлежности монтаже, у произведеном ефекту постоји нужно тренутак у коме се два термина сукобљавају лицем у лице и треба да буду захваћени у несводљивој једновремености, а да не можемо да прибегнемо монтажи, нити чак против-пољу. Базен је наводио Чаплинов »Циркус«: сви трикови су допуштени, али је неопходно да Шарло уђе у лавовски кавез и да са њим буде у заједничком плану. Такође је неопходно да се Нанук и фока сукобе у истом плану¹³. Овај закон бинома се више не односи на СС', ни СА, већ на само А као такво.

Дуел, између осталог, није јединствен и локализован тренутак делатне слике. Дуел прати линије акције означавајући увек неопходне једновремености. Прелазак од ситуације на акцију пропраћен је, дакле, уклапањем дуела једних у друге. Бином тада постаје полином. Чак и у вестерну, који представља дуел у најчистијем стању, тешко га је у крајњој линији заокружити. Да ли је реч о дуелу каубоја са бандитом или Индијанцем, или је то дуел са женом, пријатељем или новајлијом који

¹³ Bazin, *Qu'est-ce-que le cinéma?*, Ed. du Cerf, p. 59.

ће га истиснути (као у филму »Човек који је убио Либерти Валанса«) Да ли је у филму »Проклети М«, у питању стварни дуел између М-а и полиције или друштва или између М-а и подземља које га одбацује? Није ли стварни дуел негде другде? Коначно, могао би бити и изван филма, иако унутар кинематографије. У сцени суђења од стране подземља, бандити и просјаци се залажу за правила криминалног »кодекса« или понашања, тј. за криминал као рационалну организацију, замарајући М-у да је деловао на основу страсти. На то М одговара да је то управо оно што га чини невиним: он није могао другачије да поступи, пошто је деловао искључиво импулсивно или у афекту и управо у том тренутку глумац игра улогу у експресионистичком маниру. Коначно, зар се прави дуел у филму »Проклети М« не успоставља између Ланга и експресионизма? Тај филм је његов опроштај са експресионизмом и означава његово приступање реализму, што ће убрзо потврдити филм »Тестамент др Мабuzeа« (где се Мабuze губи у корист хладне реалистичке организације).

Међутим, ако постоји тако читаво уклапање дуела, то је због петог закона: између свеобухватног и јунака, средине и понашања које ће је модификовати, између ситуације и акције, нужно постоји *велики размак* који може бити испуњен само-прогресивно, током филма. Можемо замислити ситуацију која би се тренутно преобратила у дуел, али би то било »бурлескно«: у кратком ремек-делу (»Фатална чаша пива«), Филдс (Fields) у равномерним интервалима отвара врата своје колибе на далеком Северу узвикујући »ово је пасје време«, истог тренутка бива погођен у лице двома грудвама снега које је упутио неко непознат. Али иначе дуг је пут од миљеа до крајњег дуела. Реч је о томе да јунак није одмах спреман за акцију: као за Хамлета, корак до акције је за њега превелик. Не зато што би био колебљив; он је напротив једнак ономе свеобухватном, али је то само потенцијално. Неопходно је да се његова моћ и величина актуализују. Он треба да одустане од повлачења и унутрашњег мира, или да изнова пронађе снагу која му је услед ситуације понестала, или опет да сачека повољан тренутак у којем ће добити неопходну подршку заједнице и одређене екипе. Заиста, јунаку је потребан народ, једна основна група која га освећује; али такође група коју сусреће и која му помаже, још разнороднија али ужа. Он треба да се суочи са слабостима и издајствима једне, као и утајама друге. Реч је о променљивима које можемо наћи како у вестерну, тако и у историјском филму. Чак и код Ејзенштајна, совјетској критици се није допао хамлетовски карактер »Ивана Грозног«: два велика тренутка сумње кроз које он пролази су попут два пре-

кида филма; такође и његова аристократска природа у складу са којом народ не може бити за њега основна група, већ само група коју сусреће и која му служи као инструмент. Потребно је уопште да јунак прође корз моменте немоћи, било да су унутрашњи или спољашњи. Оно што чини моћ Сесил де Миловог филма »Самсон и Далила«, то су слике које показују слепог Самсона који окреће млински камен, а затим, окован ланцима и гурнуг у трем храма, хода насумце и поскакује под уједима звери које неки гротескни патуљци раздражују; коначно, пошто је повратио сву своју моћ, руши огромни стуб храма у слици која »се подудара« са његовом крајњом исцрпљеношћу када је окретао шкрипави млински камен. Насупрот томе, чељусти тигра која гризе немоћног Самсона усклађена је са чељусти магарца којом се Самсон на почетку служио да би онесвестио своје нападаче. Укратко, постоји целокупни просторно-временски ход који се изједначава са процесом актуализације и кроз који се јунак »оспособљује« за акцију, а његова моћ једнака је оној свеобухватног. Понекад присуствујемо и смењивању личности, тако да једна од њих престаје да буде способна у мери у којој еволуира само стање ствари, док она друга то постаје: од Мојсија до Јосифа Форд воли ову дуалистичку структуру која означава још један бином: правичан човек који наставља човека са Запада у филму »Човек који је убио Либерти Валанса«, или матријархална мајка сеоске породице у филму »Плодови гнева«, којој више »ништа није јасно« пошто се група распада, а за то време син почиње да схвата утолико што разуме смисао и домет нове борбе. Са свих тачака гледишта, органским представљањем управља овај последњи закон развоја: неопходан је велики размак између ситуације и акције која треба да наступи, али овај размак постоји искључиво да би био испуњен процесом обележеним прекидима, тј. истим бројем регресија и прогресија.

3

Делатна слика инспирише филм понашања (бихевиоризам), пошто је понашање акција која прелази од једне ка другој ситуацији и која одговара на одребену ситуацију како би покушала да је измени или да установи неку другу ситуацију. Мерло-Понти је у овом успону понашања видео знак својствен модерном роману, психологији и духу кинематографије¹⁴. Али

¹⁴ Merleau-Ponty. *Sens et non-sens*, Нагел, »Филм и нова психологија«.

у овој перспективи је неопходна веома јака сензорно-моторна веза, која треба да буде истински структурисана. Велико органско представљање САС' не треба само компоновати, већ створити: потребно је, с једне стране, да ситуација дубоко и континуирано прожима личност, а с друге стране, да прожета личност у дисконтинуираним интервалима силовито пређе у акцију. То је формула реалистичког насиља, сасвим различита од формуле натуралистичког насиља. Структура је попут јајета: она садржи један биљни или вегетативни пол (импрегнацију) и један животињски пол (*acting-out*). Знамо да је у том смислу делатна слика нашла своју систематизацију у Акторс Студију и у филмовима Казана. Ту сензорно-моторна шема обухвата слику и један генетски елемент тежи да се из ње издвоји. Од самог почетка, правила Акторс Студија не односе се само на игру глумца, већ такође на концепцију и одвијање филма, његова кадрирања, резове и монтажу. Неопходно је једно изводити из другог, тј. из игре реалистичког глумца извести реалистички карактер филма и обратно. Није, међутим, довољно рећи да глумац никада није неутралан и да се никада не зауставља. У случајевима када не експлодира, он се сабира и никада не мирује. За глумца, као и за лик, основну неурозу представља хистерија. И заиста, вегетативни пол се креће у месту исто онолико колико се животињски пол стварно помера. Спужваста импрегнација поседује исто толико интензитета као *acting out*, кога карактерише нагла екстензија. Из тог разлога ова структурална и генетска представа делатне слике пружа формулу чија је примена заправо бесконачна. Казан је саветовао да се сукобљене особе међусобно поједу: међусобна апсорпција би још појачала распламсавање дуела. Узмимо на пример један новији филм који примењује ову методу или систем — »Дорција« Артура Пена (Arthur Penn). Једна сцена приказује ручак оца милијардера младе девојке са вереником емигрантом и пролетером: видимо како се тензија ситуације интеприоризује у учесницима, да би потом отац рекао »немам обичај да дајем оно што ми припада«, и ове речи представљају већ нешто попут експлозије која мења ситуацију, пошто уносе један нови елемент инцестуозног односа између оца и његове кћерке. Касније, током свечаности венчања, отац, скоро неприметан, мутног лика иза затамњеног стакла, упија ситуацију попут отровне биљке — само га у томе примећује једно дете које чека — и отац излеће напоље, убија своју кћер и тешко рањава вереника, модификујући даље ситуацију у овом животињском испадку.

Ово је слично диференцијацији живота код Бергсона: задатак биљке или биљног живота састоји се у томе да похрани

експлозив на једном месту, а задатак животиње је да га наглим покретима распрска¹⁵. Можда се у томе састоји оригиналност Фулера који је ову диференцијацију довео до врхунца, по цену испрекиданог поступка и разбијања повезаности. Ратни филм је за такав поступак захвалан, захваљујући својим бескрајним ишчекивањима и својим упијањима атмосфере, с једне стране, као и својим наглим експлозијама и јуришима, с друге стране. Фулер ће у крајњој анализи наћи и ликове свог насиља код свих вегетативних бића која се држе попут биљака у ходнику из филма »Шок коридор«, као и у расистичком псу из филма »Бели пас«, који се изненада разбесни и креће у напад. Тачно је да и лудаци имају своје непредвидљиве наступе, као и да је пас мировао током своје дуге и мистериозне импрегнације. »Псу сам објаснио да је он глумац...«. Али Фулер то исто уме да објасни биљкама. Битно је код њега то екстремно раздвајање, које удваја сваку од две стране насиља и понекад изведе инверзију полова: то је онда ситуација која се граничи са мрачним натурализмом.

Казан такође уме да растави полове, и филм »Бејби Дол« је један од најлепших вегетативних филмова који истовремено изражавају отровни и успорени живот југа и биљну егзистенцију младе жене са колевком. Међутим, оно што интересује Казана и што одређује еволуцију његовог дела, јесте повезаност импрегнација и експлозија, на начин да се добије континуирана структурација уместо структуре са два пола. Издужени формат синемаскопа појачава ову тенденцију. У томе се и састоји правоверност Акторс Студија: једна велика »глобална мрља«, САС' дели се на »локалне мрље«, сукцесивне, и континуиране (с1 а1 с2, с2 а2 с3...). У филму »Америка, Америка«, свака секвенца поседује своју географију, социологију, психологију, тоналитет, а њена ситуација зависи од претходне акције која подстиче нову акцију повлачећи за собом јунака у следећу ситуацију, сваки пут уз помоћ импрегнације и експлозије, све до коначне експлозије (загрљај Њујоршког кеја). Опљачкан, проституисан, убица, вереник, издајник, јунак пролази кроз ове секвенце које су све скупа обухваћене у велики свеprisутни задатак — побећи из Анадолије (С) и доћи у Њујорк (С'). Оно обухватно — велики задатак — освешћује или барем ослобађа јунака одговорности за све што је починио ту и тамо: обешчашћен споља, он је спасао своју интимну част, чистоту свог срца и будућност своје фамилије. Он, међутим, не налази мир, јер је закорачио у Каинов свет, у Каинов знак који не зна

¹⁵ Bergson, *L'évolution créatrice*, II поглавље.

за мир, већ у хистеричној неурози повезује невиност и кривицу, срамоту и част: оно што јесте и што остаје подлост у одређеној локалној ситуацији представља херојство које захтева дата глобална ситуација, а самим тим и цену коју треба платити. Филм »На кејовима« широко развија ову теологију: ако не издам остале, издао сам самог себе и правду. Потребно је проћи кроз многобројне прљаве ситуације које прожимају, како би се између њих сагледао отисак који може да нас спере и прасак који нас спасава или нам опрашта. »Источно од раја« је управо такав библијски филм који понавља причу Каина и издаје и који је на различите начине такође закупио Реја и Семјуела Фулера¹⁶. Овај сиже је одувек ту, у америчком филму и његовој концепцији историје, свете и безбожничке. Али суштину сада представља чињеница да је Каин постао реалиста. Код Казана је чудан начин на који се амерички сан и делатна слика заједно стапају. Амерички сан се све више афирмише као сан, али само као пуки сан коме противрече чињенице. Али он из тога извлачи један трзај додатне снаге, пошто сада обухвата акције као што су издајство и напуштање (управо оне које је овај сан по својој дефиницији, према Форду, искључивао). Управо после рата, у самом тренутку када се амерички сан распада и када делатну слику захвата дефинитивна криза, у том тренутку, као што ћемо видети, сан налази своју најпрегнантнију форму а акција — своју најсиловитију и најексплозивнију шему. Тада наступа агонија акционог филма, иако ће се дуго наставити са стварањем филмова овог типа.

Филм који се бави понашањем не задовољава се једноставном сензорно-моторном шемом, по угледу на условљени рефлексни лук. Реч је о много комплекснијем бихевиоризму који суштински узима у обзир унутрашње факторе¹⁷. Заиста, споља треба да се појави оно што се догађа унутар лика, у преплету ситуације која прожима и акције која ће довести до распрекавања. Овде управо сусрећемо правило Акторс Студија: *бићина је само унутрашњосић*, али та унутрашњост није скривена, нити онострана, већ се изједначава са генетским елементом понашања који треба показати. Није, дакле, реч о усавршавању

¹⁶ О свим овим моментима који се тичу Казана (као и о естетским проблемима структурације и личним проблемима напуштања која се одражавају на дело), упућујемо на анализе Roger-a Tailleu-a. *Kazan*, Seghers. Видели смо како је амерички филм, посебно историјски, придавао велики значај теми издајника. Међутим, после рата, са макартизмом, она добија још већи значај. Код Fuller-a налазимо оригинални приступ теми издајника. Види: Jacques Lourcelles, »Thème du traître et du héros«, *Présence du cinéma*, n° 20, март 1964.

¹⁷ О развоју бихевиористичке психологије, која је све више узимала у обзир унутрашње факторе понашања, види Tilquin. *Le behaviorisme*, Vrin.

акције, већ о апсолутно неопходном услову развоја делатне слике. Ова реалистичка слика у ствари никада не заборавља да он, по дефиницији, представља фиктивне ситуације и измишљене акције: никада се »истински« не налазимо у хитној ситуацији и не убијамо нити пијемо »истински«. То је само позориште или филм. Велики реалистички аутори су потпуно свесни тога, а Акторс Студио им пружа одређени поступак. С једне стране, потребно је успоставити сензорни контакт са предметима датим у одређеној ситуацији — то може бити чак имагинаран контакт са одређеном материјом, на пример чашом, одређеном врстом чаше, или пак са тканином, оделом, инструментом, жвакаћом гумом. С друге стране, неопходно је да предмет на тај начин буди одређено афективно памћење, поново актуализује једну емоцију која није нужно идентична, али је аналогна у односу на ону коју буди емоција¹⁸. Манипулисати једним датим предметом и пробудити емоцију која одговара ситуацији: овом интерном везом предмета и емоције управо ће се извести спољашње повезивање фиктивне ситуације: овом интерном везом предмета и емоције управо ће се извести спољашње повезивање фиктивне ситуације са замисљеном акцијом. Акторс Студио не позива аутора да се идентификује са својом улогом; њега карактерише чак супротна операција којом реалистички глумац може да улогу идентификује са извесним унутрашњим елементима које поседује или сам у себи одабира.

Међутим, унутрашњи елемент не чини само глумчева творевина, он се јавља у слици (то је и разлог непрекидне узнемирености глумца). Он је у самом себи и непосредно један елемент понашања, тј. сензорно-моторна творевина. Он подешава импрегнацију према експлозији. Пар објекат и емоције појавиће се, дакле, у делатној слици као генетски. Објекат ће бити захваћен у свим својим могућностима (употребљен, продат, купљен, замењен, поломљен, пригрљен, одбачен...), истовремено када ће и одговарајуће емоције бити актуализоване: на пример, у филму »Америка, Америка« нож који пружа баба, остављене ципеле, фес и жирадо који вреде као С и С'... У свим овим случајевима постоји пар емоција-предмет који припада искључиво реализму, али на свој начин одговара пару нагона и фетиша, афективности и лица. Филм који се ослања на понашање не избегава нужно крупни план [Тајер (Tailleur)

¹⁸ О унутрашњости, контакту и афективној меморији, види: Stanislavski, *La formation de l'acteur*. Payot; Lee Strasberg, *Le travail à L'Actors Studio*, Gallimard, p. 96—142. О Акторс Студију и његовим наставцима, Odette Aslan, *L'acteur au XX^e siècle*, Seghers, p. 258 и сл.

анализира једну веома лепу слику из филма »Бејби Дол«, у којој човек буквално »улази« у гро-план девојке милујући је руком по лицу, уснама и праменовима косе¹⁹]. Несумњиво је да емоционално руковање неким предметом, као и емоционални чин усмерен ка предмету, могу бити ефектнији од крупног плана у делатној слици. У једној ситуацији филма »На кејовима« у којој се жена понаша амбивалентно, а бојажљиви човек се осећа кривим, овај диже рукавицу коју је она испустила, држи је и игра се њоме, па је најзад навлачи на своју руку²⁰. То је нешто као генетички или ембрионални знак за слику-акцију, коју можемо назвати *позајмица* (емоционални предмет), и који већ функционише као »симбол« у подручју понашања. Он, на чудан начин, сједињује несвесно глумца, личну кривицу аутора, хистерију слике, попут спаљене руке на пример, и позајмицу која непрекидно искрсава у Дмитриковом филму. У својој најопштијој дефиницији, позајмица је унутрашња, али видљива, веза прожимајуће ситуације и експлозивног деловања.

¹⁹ Tailleur, p. 94.

²⁰ Michel Ciment, захваљујући питањима која поставља Казану, успева да извуче суштину овог типа слике која тежи да замени крупни план: *Kazan par Kazan*, Stock, p. 74 и сл.

Десета глава

ДЕЛАТНА СЛИКА: МАЛА ФОРМА

1

Сада треба размотрити један сасвим други вид делатне слике. Ако делатна слика увек сједињује »двојство«, и то на свим нивоима, онда је природно да сама поседује два различита аспекта. Велика форма типа САС' пратила је кретање од ситуације ка акцији која, са своје стране, модификује саму ситуацију. Међутим, постоји друга форма која, напротив, иде од акције ка ситуацији и даље ка новој акцији: АСА'. Овај пут, акција разоткрива ситуацију, тј. један делић или аспект ситуације који покреће нову акцију. Акција напредује слепо, а ситуација се разоткрива у тмини или двозначности. Од једне до друге акције, ситуација се постепено појављује, коначно осветљена или пак обавијена мистеријом. Великом формом означили смо делатну слику која полази од ситуације као свеобухватне (синезнак) ка акцији као дуелу (бином). Ради практичности, малом формом ћемо означити делатну слику која полази од акције, поступка или хабитуса ка делимично разоткривеној ситуацији. Овде је реч о обрнутој сензорно-моторној шеми. Таква представа више није глобална, већ локална. Она више није спирална, већ елиптична; није више структурална, већ се заснива на догађајима; није ни етичка, већ је комедијска (кажемо комедијска зато што ова представа производи комедију, иако није нужно комична и може бити драматична). Знак који обликује ову нову делатну слику је назнака.

Ова делатна слика постаје свесна саме себе посебно у филму »Јавно мњење«, чији је аутор али не и глумач био Чаплин, али исто тако у целокупном делу Лубича. Чак и када би

се задовољили једном површном анализом, видимо да постоје две врсте или два пола назнаке. У првом случају, једна акција (или пандан акције, једноставни гест) разоткрива ситуацију која није дата. Ситуација се, дакле, изводи из акције непосредним закључивањем или релативно комплексним расуђивањем. Пошто ситуација није по себи дата, овде је наговештај у ствари наговештај недостатка; он имплицира празнину у причи и одговара првом значењу речи »елипса«. На пример, у филму »Јавно мњење«, Чаплин је инсистирао на празнини једне године коју ништа није могло да испуни, али о чему се могло закључити из новог понашања и одевања јунакиње која је постала љубавница једног богаташа. Чак су и лица људи имала не само експресивну већ и аутономну афективну вредност, не пружајући, и поред тога, једноставну индикацију онога што се настављало изван тог подручја: они су заиста функционисали као наговештаји једне глобалне ситуације. То је случај и са чувеном сликом воза чији се долазак назире по проласку светлости на женином лицу, или са еротским сликама које наслућујемо захваљујући сниматељима. Примери су још упечатљивији када назнака обухвата расуђивање, чак и када је оно муњевито: »собарица отвара комоду и мушки оковратник случајно пада на под, што открива Еднину везу«¹. Код Лубича, наиме, наилазимо на такве брзе закључке који су унети у саму слику и која тада функционише као наговештај. У филму »Серенада утроје«, који је задржао сву своју смелост — утолико што јунакиња са природношћу и једноставношћу полаже право на живот са два љубавника — један од њих, рано изјутра, сусреће оног другог код заједничке пријатељице, одевеног у смокинг, из чега закључује да је његов пријатељ провео ноћ са младом женом. Знака се, дакле, састоји у томе што је један од ликова »претерано« одевен, тј. сувише добро одевен у вечерње одело, а да током ноћи није био у врло интимној ситуацији која није приказана. То је дакле слика-расуђивање.

Постоји и други тип назнаке, много комплекснији, назнака двосмислености која одговара другом смислу речи »елипса« (геометријска). У филму »Јавно мњење« многи наговештаји првог типа нагоне на помисао да јунакиња није много привржена свом љубавнику (она се подруљиво смеши). С друге стране, њен однос према богатом љубавнику је двосмислен, што гледаоца наводи на то да се пита да ли је с њим због његовог богатства, раскоши, извесног саучесништва, или је њена љубав

¹ Charles Chaplin, *Histoire de ma vie*, Laffont (види: досије о »Јавном мњењу« у *Cinématographe*, n° 64, јануар 1981, посебно чланак Jean-a Tedesco-a, савременика овог филма и анализу Jacques-a Fieschi-ја).

много шира и дубља. Исто питање се поставља у Лубичевом филму »Осма жена Плавобрадог«. У овим случајевима оклевамо због низа детаља и једног другог типа назнаке, дакле не због нечега што би недостајало или што није дато, већ на основу једне двозначности која у пуном смислу припада самом наговештају (као у случају сцене бачене и ухваћене огрлице у филму »Јавно мњење«). То је као када би једна акција или поступак прикривали малу разлику која је довољна да их истовремено повеже са две потпуно одвојене и удаљене ситуације, или као када би се две акције, два геста мало разликовали, а ипак у њиховој неприметној разлици упућивали на две ситуације које се могу супротставити или су такорећи супротне. Те две ситуације могу бити такве да је само једна од њих две реална, а друга привидна или илузорна, мада могу обе такође бити реалне, и коначно, оне могу међусобно да се измењују тако да једна постане реална а друга привидна, и обратно. Неки од тих случајева су чести у било ком филму: на пример, невин човек који се сматра кривим (један човек држи нож близу леша — да ли зато што је убица или је управо извукао нож из леша?). Сложенији случајеви које смо управо поменули побуђују већи интерес. Они допуштају издвајање закона нове назнаке: *веома мала разлика у акцији или између две акције довлачи за собом велику дистанцу између две ситуације*. Реч је о елипси у другом значењу те речи, пошто су удаљене ситуације сличне двоструком жаришту. То је назнака двозначности или дистанце, а не више недостатка. Самим тим, није важно да ли је нека од ситуација касније демантована или негирана, јер до тога долази тек пошто она испуни своју функцију и никада се не исцрпљује до краја да би поништила двозначност наговештаја, као и дистанцу између евоцираних ситуација. Лубич несумњиво достиже савршенство у баратању овим сложеним знацима у филму »Бити или не бити«. То се огледа час у нерешивим сликама, на пример када гледалац напушта своје место чим глумац започне монолог (да ли зато што му је досадно или зато што има састанак са глумчевом женом?), час у целини интриге која доводи у везу целокупну монтажу: мала разлика у гесту, али исто тако и несразмера између две ситуације, зависно од тога да ли трупа игра улогу Немаца пред гледаоцима једног комада или, напротив, игра Немце пред Немцима, којима се тада чини да играју своју сопствену улогу. То је питање живота или смрти и ситуације су утолико удаљеније што ликови знају да све зависи од незнатних разлика у њиховом понашању.

Без обзира на све то, у малој форми се иде од акције ка ситуацији или ситуацијама. Изгледа да је ова форма у прин-

ципу јефтинија, економичнија: тако Чаплин објашњава да је задржао сенку и светлост воза које се одсијавају на једном лицу зато што није имао на располагању прави француски воз који би непосредно приказао... Ова иронична опаска је значајна зато што поставља један општи проблем: деловање филмова серије Б, тј. малобуџетских филмова на изуме кинематографске слике. Економска ограничења су засигурно подстакла блесак инспирације, а слике произведене у условима економичности доживеле су светску славу. Много је таквих примера у неореализму, у новом таласу, али то је истина за свако време и често се серија Б сматра основним средиштем експериментисања и стваралаштва. И поред тога, извор »мале форме« не налази се нужно и сигурно не остварује свој пуни израз у малобуџетским филмовима. Она налази у синемаскопу, у боји, у раскошном мизансцену, у декорима, исто толико фактора експресије као и велика форма. Ми је називамо »малом формом«, што је у суштини неадекватно, само да би супротставили два обрасца делатне слике: САС' и АСА', тј. велики једнозначни организам који обухвата органе и функције, или напротив, акције и органе који се постепено уклапају у вишезначну организацију.

На тај начин, ове две формуле делатне слике можемо лако довести у везу са жанровима или стањима жанра које оне надахњују. Управо смо видели комедију нарави мале форме АСА која се разликује од психолошко-социјалног филма велике форме САС. Међутим, одговарајућа дистинкција или супротност важе и за најразноврсније области. Вратимо се пре свега великом историјском филму САС, монументалне и античке историје. Њему се супротставља један такође историјски тип филма АСА који је сасвим исправно назван »костимирани филм«. У овом случају одело, па чак и тканина, играју улогу понашања или навике и представљају назнаке ситуације коју разоткривају. То се у потпуности разликује од историјског филма у којем, као што смо видели, тканине и костими имају велики значај, али само у оквиру монументалне и антикварне концепције. Овде је, међутим, реч о модној или дизајнерској концепцији, као када би кројач или декоратер заузели место архитекте или антиквара. У костимираном филму, као и у комедији нарави, навике су неодвојиве од одела, а акције неодвојиве од стања костима који сачињавају њихову форму, и коначно, ситуација која из тога произлази је неодвојива од тканина и боја. Није чудно што је Лубич, на почетку свог дела, у немачком импресионистичком периоду, остварио костимирани филмове већ обележене његовим личним генијем (»Ана из Болејна«, »Госпођа ди Бари«, и нарочито у оријенталној фан-

тазији »Сумурун«). Тканине, одела, стања одевености чију је текстуру умео да прикаже на слици, у мат или светлцуавој техници, имале су улогу назнака².

У области документарног филма, енглеска школа из 1930. године супротстављала се великом документаристи Флаертију. Гриерсон и Рота (Rotha) су замерали Флаертију његову друштвену и политичку незаинтересованост. Уместо да се пође од свеобухватног, од средине из које се понашање људи »природно« изводи, требало је поћи од понашања да би се из њих извела друштвена ситуација која није била дата као нешто по себи, већ је сама упућивала на борбу и на понашања обухваћена акцијом и трансформацијом. Обичаји су на тај начин сведочили о цивилизацијским разликама и о разликама у једној истој цивилизацији. Ишло се, дакле, од понашања ка ситуацији, на тај начин да је од једног до другог била могућа »реалистичка интерпретација стварности«. Овај поступак ће бити обновљен под другим условима у непосредном филму и у биоскопу веријетеу.

Поред тога, постоји и полицијски филм. Истина, може бити полицајаца у криминалистичком филму, а може их не бити у полицијском. Ова два типа се разликују по томе што се у формули кримића САС иде од ситуације или од средине ка акцијама које су у ствари дуели, док се у полицијском обрасцу АСА иде од непромишљених акција као назнака ка опскурним ситуацијама које варирају сто посто или се потпуно обрћу под утицајем незнатне варијације саме назнаке. Израз романописца Хамета тачно одражава овај тип слике: »испустити енглески кључ у машину«. То је слепи гест који ће довести до разбијања мрачне ситуације, до кидања њених саставних делова. Врло лепи филмови произашли су из таквог поступка: Хоуксово »Велико спавање«, Хјустонов »Малтешки соко« (то су исти аутори који су такође илустровали велику форму криминалистичког филма). Ремек-дело овог жанра највероватније је достигао Ланг са филмом »Невероватна истина«: јунак филма, у оквиру кампање против погрешних пресуда, исконструисао је лажне индиције које га терете за злочин, пошто су у међувремену докази о њиховој исконструисаности нестали, он се налази у ситуацији да буде ухапшен и осуђен. Приликом послед-

² Лубич је располагао професионалним познавањем тканина и »конфкције«, подједнако као Штернберг у области чипки и завеса. Лоте Ајзнер, и поред своје строгости према Лубичевим костимираним филмовима, признаје да он у експресионизму и у својој склоности ка дубинском, пружа један нови елемент: игру светлости на тканинама, на површини слике. То ће касније бити такође један од сјајних успеха Мурануа у филму »Тартиф«. Види: *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, p. 39—43 и 141.

ње посете своје веренице он се случајно посече остављајући материјални доказ који је наведе на помисао да је он заиста крив и да је убио. Исконструисани лажни докази показали су се као начин да се избришу они прави, али су заобилазним путем доспели у исту ситуацију у којој су били они прави. Ниједан други филм не открива такву игру индиција, са таквим степеном мобилности и конвертибилности супротстављених и удаљених ситуација.

2

Коначно, каубојски филм поставља исти проблем у изузетно богатим условима. Видели смо да се велика дисајна форма није задовољавала епским елементом, већ да је кроз његове разноликости одржавала једну свеобухватну средину, глобалну ситуацију која је требало да подстакне акцију која би, са своје стране, била у стању да ситуацију измери изнутра. Ова велика органска представа, код Форда, на пример, имала је прецизна својства; она се састојала од једне или више основних група од којих је свака јасно дефинисана и хомогена, са својим местима, ентеријерима, обичајима (као оних пет група у филму »Wagonmaster«). И она се такође састојала од једне сусретне или пригодне групе, много хетерогеније, необичне, али функционалне. Коначно, *постојао је велики размак између ситуације и акције коју је требало предузети, али тај размак је постојао само зато да би био искоришћен*, и заиста, јунак је требало да актуализује моћ захваљујући којој би могао да се ухвати у коштац са ситуацијом, он је морао да буде способан за акцију, и то је постепено постајао тако што је представљао »праву« основну групу и налазио неопходну помоћ у сусретној групи (доктор алкохоличар, лака девојка широког срца итд. показали су се ефектним). Већ је значајна и сама чињеница што се Хоукс уклапа у ову органску представу, али он је подвргава таквом третману да је тим процесом снажно обележена и деформисана. Када се у пуној мери исказује, као на почетку филма »Црвена река«, где се пар који се истиче наспрам неба стапа са целином природе, слика је сувише снажна да би могла да траје. А када траје, потребно јој је да се разводни и тада се хоризонт спаја са реком, како у »Црвеној реци«, тако и у »Великом небу«. Могло би се рећи да код Хоукса органска представа земље тежи да се испразни и оставља место само флуидним, скоро апстрактним функцијама које прелазе у први план.

Места најпре губе органски живот који их је обухватао, прожимао и ситуирао у једном скупу. Тако у слици затвора у филму »Рио Браво«, који је чисто функционалан, нема чак ни потребе за приказивањем затвореника; с друге стране, црква у филму »Елдорадо« сведочи само о једној напуштеној функцији; а град у филму »Рио Лобо« сведен је на »чауру у којој се могу сагледати само функције, и то у једном празном граду оптерећеном сопственом прошлошћу«. Истовремено, основна група постаје веома неодређена, а сусретна група је једина заједница која је још увек добро дефинисана (алкохоличар, старац и дечак...): то је функционална група која више нема своју основу у органском, већ своје мотивације налази у дугу који треба избрисати, гресима које треба испупити, низбрци коју треба преокренути и, коначно, у улагању снага и средстава у изум једне чудесне машине пре него у представу колективитета (дрво-катапулт у филму »Велико небо«, завршни ватромет у филму »Рио Браво«, а изван каубојског филма, машина научника из филма »Ватрена кугла«, све до великог изума у филму »Земља фараона«)³. Код Хоукса чисти функционализам тежи да замени структуру свеобухватног. Често је примећена клаустрофилија одређених Хоуксових филмова, посебно у филму »Земља фараона«, где се изум састоји у затварању погребне сале изнутра, али исто тако и у филму »Рио Браво«, који је назван и »камерним каубојским филмом«. Реч је о томе да са брисањем свеобухватног, више нема, као код Форда, комуникације између органски ситуиране унутрашњости и спољашњости која је окружује и која јој пружа живу средину из које истовремено долазе спас и насртаји. Овде напротив, оно неочекивано, насиље, догађај, долазе из унутрашњости, док је спољашњост пре место уобичајене или смишљене акције, у готово чудној инверзији спољашњости и унутрашњости⁴. Цео свет улази и пролази кроз собу у којој се шериф купа, као да је реч о јавном месту (»Елдорадо«). Спољна средина губи своју искошеност и поприма облик тангенте која је повучена из једне тачке или једног сегмента који функционише као унутрашњост. Спољашњост и унутрашњост постају спољашње једна у односу на другу и успостављају чисто линеаран однос који дозвољава функционалну пермутацију супротности. Отуда и

³ Поводом претходна два елемента види чланак Michel-a Devilliers-a, у *Cinématographe*, n° 36, март 1978, у »Quatre études sur Howard Hawks«.

⁴ *Positif*, n° 195, јули 1977: о теми спољашњости и унутрашњости код Хоукса, видети чланке: Еуриет-а, Legrand-а, Masson-а и Симент-а, као и чланак Bourget-а који уноси много нијанси на исту тему. У *Cinématographe*, Emmanuel Desaux и Jacques Fieschi инстистирају на општем механизму инверзије код Хоукса.

константни механизам инверзија код Хоукса који делује сасвим јасно, независно од симболичког другог плана, чак и када оне нису ограничене на спољашњост и унутрашњост, већ се, као у комедијама, тичу свих бинарних односа. Ако су спољашњост и унутрашњост чисте функције, унутрашњост може преузети функцију спољашњости, али такође, жена може преузети улогу мушкарца у односу завођења, а мушкарац — улогу жене («Немогући господин беба», «Спавајте на другом месту», као и улоге жена у Хоуксовим вестернима). Одрасли људи или старци понекад играју улогу деце, а дете монструозну улогу зреле особе («Ватрена кугла», «Мушкарци више воле плавуше»). Исти механизам се може јавити када су у питању новац и љубав, отмени и улични језик... Ове инверзије, у својству функционалних пермутација, сачињавају, као што ћемо видети, праве *фиџуре* које обезбеђују преображај форме.

Хоукс се бави тополошком деформацијом велике форме: зато Хоуксови филмови задржавају велико «дисање», као што каже Ривет, иако је оно постало флуидно, изражавајући континуитет и пермутацију функција пре него јединство органске форме⁵. Међутим, упркос његовом дугу према Хоуксу, нови каубојски филм иде у другом правцу — он непосредно преузима «малу форму», чак и на великом екрану. Ту влада елипса и она замењује спиралу и њене пројекције. Више није реч о глобалном или интегралном закону СА (велики размак остаје само да би био попуњен), већ о диференцијалном закону АС: најмања разлика која постоји само да би била продубљена како би се изазвале веома удаљене ситуације које се могу међусобно супротставити. Пре свега, Индијанци се више не појављују на врху брега и не парају небо, већ избијају из дубоке траве у којој се не виде. Индијанац се готово поистовећује са стеном иза које ишчекује (у филму «Човек» Мартина Рита), а каубој је готово израстао из земље и тако се спаја са пејзажом (у филму «Човек са Запада» Ентони Мана)⁶. Насиље постаје основни нагон и добија у интензитету и изненадности: у Бети-черовом (Voetischer) филму «Семинола», ликови умиру погођени од стране невидљивог противника скривеног у мочвари. Не само да је основна група нестала у корист сусретних група које су све разнородније и измешане, већ је њиховим умножавањем нестала јасна дистинкција која их је раздвајала код Хоукса: људи у истој групи и од једне до друге групе имају толико међусобних односа и комплексна савезништва да се

⁵ Jacques Rivett, «Génie de Howard Hawks», *Cahiers du cinéma*, n° 23, maj 1953.

⁶ У вези са филмом «Човек са западне стране», о вегетативном и минералном, види: *Jean-Luc Godard*, Belfond, p. 199—200.

једва разликују и да се њихове супротности непрекидно поме-рају («Мајор Денди», «Дивља хорда» Пекинпоа /Pekinpah/). Разлика између гонилаца и гоњеног, белца и Индијанца, све више се смањује. У Мановом филму «Мамац», ловац на уцењене и његов плен задуго изгледају као људи који се готово не разликују, а у Пенновом (Penn) филму «Мали велики човек», јунак не престаје да се понаша као белац са белцима или као Индијанац са Индијанцима, прелазећи у оба смера танану границу, и то у акцијама које се недовољно истичу. Из тога се може закључити да акција никада не може бити одређена претходном ситуацијом или у њој самој, већ напротив, ситуација проистиче из акције сходно њеном току. Бетичер је говорио да се ликови не дефинишу неким »циљем«, већ оним што чине да би га одбранили, а Годар, анализирајући формулу код Ентони Мана, издвајао је формулу АСА' коју је супротстављао великој форми САС': мизансцен »се састојао у истовременом откривању и прецизирању, док се у класичном каубојском филму мизансцен састоји у откривању, а затим у прецизирању«. Међутим, ако сама ситуација зависи на тај начин од акције, неопходно је да се акција пренесе у тренутак њеног настајања, у трен, секунду, у најмањи интервал који, као диференцијални моменат, служи њеном подстицају.

С друге стране, овај закон мале разлике служи само утолико што индукује ситуације које су логички веома удаљене. За »Малог великог човека« ситуација се стварно мења сто одсто, зависно од тога да ли је гурнут на страну белаца или Индијанца. А пошто тренутак управо представља онај диференцијални фактор акције, акција може да се прекрене у сваком моменту, да се извргне у сасвим другу или супротну ситуацију. Ни у једном моменту се не може рећи да је нешто решено. Посрнуће, сумња, страх немају дакле више исти смисао као што су имали у органској представи: то више нису болне етапе које премошћују јаз и захваљујући којима се јунак уздиже све до захтева глобалне ситуације и остварује своју сопствену моћ постајући, на тај начин, способан за велику акцију. Наиме, више нема грандиозне ситуације, иако је јунак задржао изванредне техничке особине. Коначно, он постаје један од тих »лузера« каквима их приказује Пекинпо: »они немају никакво лице и не престаје им ниједна илузија, тако да представљају незаинтересовану авантуру, ону из које се не може извући никаква корист, изузев чистог задовољства да се још живи«. Они нису ништа сачували од америчког сна, само су сачували живот, али у сваком критичном тренутку, ситуација коју производе њихови поступци може се окренути против њих и довести до тога да изгубе и оно што им је остало. Укратко, делатна слика заиста стварно има индиције као знаке,

било да су то истовремени индиције недостатка, о којима сведоче нагле елипсе у причи, као и индиције дистанце или двозначности, о којима сведочи могућност и реалност изненадног обрта у ситуацији.

Није реч само о једној неодлучности између две једновремене, али истовремено удаљене или супротстављене ситуације. Сукцесивне ситуације, од којих је свака већ по себи двосмислена, формираће једна са другом, као и са критичким моментима који их изазивају, једну сломљену линију са непредвидљивом, иако нужном и ригорозном путањом. То се односи како на места, тако и на догађаје. Код Пекинпоа нема одређене средине, тј. Запада, већ постоји више Запада, укључујући и Запад камила, Запад Кинеза, другим речима, то је скуп места, људи и обичаја који се, у истом филму, »мењају и међусобно елиминишу«⁷. Код Мана, као и код Дејвса (Daves), постоји најкраћи пут који није права линија, већ она која обједињује акције или делове А и А', од којих сваки задржава своју самосталност, и од којих свака представља један хетерогени критички моменат — »садашњост изоштрена до најтананијег врха«⁸. Она је попут конопца са чворовима који се уврће са сваком захватом, са сваком акцијом и догађајем. Насупрот *дисајном ѝросјџору* органске форме, овде је реч о сасвим другом простору који се ту образује: то је *ѝросјџор*—*окосница*, без зглобова, састављен од хетерогених елемената, у којем се прескаче од једног елемента ка другом или се они изненада повезују. То више није простор окружења, већ векторски простор са временским размацима. Нема више свеобухватне линије великих контура, већ је реч о сломљеној линији универзума која се назире кроз празнине. Вектор је знак такве линије. Док је назнака била знак композиције, вектор је генетски знак нове делатне слике.

3

Видели смо како су класични жанрови кинематографије могли уопштено да се поделе према двема формама делатне слике. Међутим, ако постоји жанр који је наизглед ексклузивно предодређен за малу форму, до те мере да га је она и створила и да је служио као услов комедије нарави, то је бур-

⁷ Benayoun, *Peckinpah*, Dossiers du cinéma.

⁸ Philippe Demonsablon, »Le plus court chemin«, *Cahiers du cinéma*, n° 48, јуни 1955, р. 52—53. У овом кратком, али суштинском тексту, аутор анализира Манов филм »Ја сам авантуриста«. За једну опсежнију анализу Мана и Дејвса у овом погледу, види текстове Claude-Jean-a Philippe-a и Christian-a Leideu-a, *Etudes cinématographiques, Le Western*.

леска. Форма АС управо остварује свој пуни развој у тој форми: веома мала разлика у акцији или разлика између две акције, која истиче бесконачну дистанцу између две ситуације и која постоји искључиво да би истакла ту дистанцу. Узмимо чувене примере низа Чаплинових филмова: виђен с леђа, Чаплин напуштен од своје жене наизглед подрхтава у плачу, а чим се окрене, видимо га како тресе миксер за коктеле. Исто тако, у рату, Чаплин удара рецку сваки пут кад опали метак, али једанпут се догоди да му непријатељски куршум одговори и тада он избрише једну рецку. У процесу бурлеске значајно је следеће: акција је снимљена под углом њене најмање разлике са другом акцијом (пуцање из пушке, погађање лоптом), али на тај начин разоткрива огромну разлику између две ситуације (партија билијара — рат). Када се Чаплин веша за кобасицу која виси у месници, он повлачи аналогију која истовремено разоткрива сву дистанцу која раздваја трамвај од меснице. Ово управо сусрећемо у већини случајева у којима долази до измене у сврси одређених употребних предмета: веома мала разлика која је унета у предмет за собом повлачи функције или ситуације које се могу супротставити или су супротне. У томе се састоји потенцијалност предмета. Па и онда када се суочи са машинама, Чаплин развија идеју претерано великог оруђа које се аутоматски преокреће у своју супротност. То је извор Чаплиновог хуманизма који потврђује да је једна »ситница« доволна да машину окрене против човека и да од ње начини инструмент заробљавања, имобилизације, фрустрације, па чак и тортуре, и то на нивоу најелементарнијих потреба (две велике машине из филма »Модерна времена« суочене су са једноставном прехраном човека кроз супротстављање неразрешивих тешкоћа). Серија Чаплинових филмова се не задовољава проналаском закона мале форме, већ их захвата на самом извору: конфузија, идентификација са средином (Чаплин у песку, Чаплин статуа, Чаплин дрво, као реинкарнација Магбетовог предсказања...). То је она мала разлика која преокреће ситуацију, као, на пример, удвостручавање личности једног лика од којег све зависи, у филмовима »Трка за златом« и »Светлости велеграда«, или пак тренутак као критички моменат ситуација које се могу супротставити. Ту налазимо Чаплина затеченог у једном тренутку и разапетог између два момента од којих сваки захтева пуну снагу импровизације. Ту је коначно и линија универзума коју на тај начин повлачи — сломљена линија која је назначена у хошкастим променама његовог хода. Та сломљена линија, на крају крајева, повезује своје сегменте и смерове, само тако што их ниже дугим путем којим се Чаплин, виђен с леђа, отискује, између ограда и голог дрвећа,

или пак на граници којом тумара у цик-цак линији, између Америке, где га прати полиција и Мексика, где га ишчекују бандити. Овде је, дакле, реч о читавој игри назнака и вектора који образују знак бурлескне слике: двосмерну елипсу.

Изгледа да је управо закон назнаке, тј. мала разлика у акцији која истиче бесконачну дистанцу између две ситуације, карактеристичан за бурлеску уопште. Харолд Лојд развија једну посебну варијанту која цео поступак помера од делатне слике ка чисто перцептивној слици. На први поглед, видимо, на пример, Харолда како седи у луксузним колима која стоје на семафору, а одмах затим, пошто су кола кренула, видимо Харлода на старом бициклу. Он је само био уоквирен стаклом аутомобила и бескрајно мала разлика између две перцепције помаже нам да још боље схватимо бесконачну дистанцу између два стања: »богатство — сиромаштво«. Исто тако, у једној веома лепој сцени филма »Коначно безбедан«, прва перцепција нам показује човека који седи повијен, решетке, омчу која visi, жену која плаче, свештеника који се моли, док друга сцена открива да се само ради о растанку на железничком перону где се сваки од ових елемената уклапа у своје место.

Ако покушавамо да дефинишемо Чаплинову оригиналност, оно што му је обезбедило неупоредиво место у бурлески, треба ићи даље. Суштина је у томе да је Чаплин умео да одабере блиске гестове и удаљене али подударне ситуације, тако да је из њиховог односа извлачио, истовремено са смехом, посебно снажну емоцију којом је тај смех праћен. Ако мала разлика у акцији повлачи за собом и наизменично укључује веома удаљене ситуације или ситуације које се могу супротставити, С' и С«, једна од тих ситуација биће »стварно« дирљива, стравична или трагична (а не само оптичка илузија, као код Харлода Лојда). У претходном примеру »Шарлоа војника«, рат је управо та стварна и присутна ситуација, док је партија билијара оно што је бесконачно удаљено. Али ипак, она није довољно удаљена да би нас спречила да се смејемо, напротив, наш смех не спречава емоцију пред призором рата који се намеће и развија, све до поплављених ровова. Укратко, бесконачна дистанца С' и С« (рат и партија билијара) нас утолико више потреса што нас међусобно приближавање две акције, тј. мала разлика у акцији, више засмејава. Ако је Чаплин умео да измисли минималну вредност између две добро одабране акције, он је знао и да створи максималну дистанцу између две одговарајуће ситуације, при чему једна досеже до емоција, а друга до оног чисто комичног. Реч је о кругу смех-емоција, у којем једно упућује на незнатну разлику, а друго на велику дистанцу, а да и поред тога једно не поништава или ублажава оно

друго, већ се међусобно надовезују и поново покрећу. Ипак се не може говорити о трагичном Чаплину. Не може се, наиме, рећи да се смејемо, а да би требало да плачемо. Чаплинов геније је у томе што и једно и друго чини заједно, јер што смо више потресени, више се смејемо. У филму »Светлости велерада«, млада слепица и Шарло су измешали своје улоге: у сцени одмотавања конца, између насумичне акције која тежи да поништи сваку разлику између једне и друге нити и видљиве ситуације која се потпуно преображава, зависно од тога да ли клупко држи богати Шарло или је сиромашни Шарло у ситуацији да изгуби своје прње, реч је о две личности које се налазе у истом кругу и које су истовремено комичне и потресне.

Последњи Чаплинови филмови истовремено откривају говорни филм и најављују Чаплинову смрт (не само што Верду поново постаје Чаплин када одлази у смрт, већ и диктатор који се пење на трибину постаје налик Чаплину који се пење на губилиште). Исти принцип тада наизглед добија нову моћ. Базен је инсистирао на следећем: филм »Диктатор« не би био могућ да у стварности Хитлер није, такорећи, узео и украо Чаплинове бркове⁹. Разлика између малог јеврејског берберина и диктатора је толико незнатна попут разлике између бркова; међутим, из тога произлазе две бесконачно удаљене ситуације, у тој мери међусобно опречне као што то могу бити ситуација жртве и њеног целата. Такође у филму »Верду«, разлика између два аспекта или понашања истог човека, убице жена и брижног супруга једне парализоване жене, толико је занемарљива да се само захваљујући најдубљој интуицији супруге може наслутити моменат када се супруг »променио«. Као што каже Миреј Латил (Mireille Latil), Чаплин у једном и у другом понашању Вердуа »уопште није варирао изглед личности и није ништа променио у својој игри«¹⁰, не услед некакве немоћи, већ захваљујући свом великом открићу. Из мале невидљиве разлике произлази, међутим, велика дистанца две супротстављене ситуације, о којима сведоче ужурбани одласци и доласци између лажних пребивалишта и стварног дома. Чаплин је у ова два филма можда желео да каже да у сваком од нас лежи потенцијални Хитлер или убица, и да су ситуације те

⁹ Bazin et Rohmer. *Charlie Chaplin*, Ed. du Cerf, p. 28—32.

¹⁰ Mireille Latil Le Dantec, »Chaplin ou le poids d'un mythe«, *Cinématographie*, n° 35, фебруар 1978 (варалица Верду успева да растуји богату жену до ганугости, разнеживши се над последњом болешћу своје жене и посматрајући врт пун ружа, где се само мало пре тога иронично уздизао дим — траг његовог злочина. Међутим, ова брачна фикција одвратно подсећа на његову љубав према правој жени и цветној огради куће).

које нас чине добрима или злима, жртвама или целатима способним за љубав или разарање. Независно од дубине или тривијалности оваквих идеја, не чини нам се да се на то може свести размишљање једног Чаплина, иако је и то делимично истина. Наиме, оно што је још значајније од две супротстављене ситуације добра и зла, то су пратеће *поуке* које се као такве изражавају тек на крају ових филмова. То је управо разлог који ће ове филмове подстаћи на истовремено освајање говорног филма и постепену елиминацију Шарлоа. Смисао поуке у филмовима »Диктатор« и »Господин Верду« је да се друштво само ставља у такву ситуацију да моћног човека начини кривим диктатором, а пословног човека убицом, и то буквално убицом, јер оно подстиче зло уместо да успоставља ситуације у којима би се слобода и хуманост поклопиле са нашим интересима и смислом постојања. То је идеја блиска Русоу, Русоу чија је анализа друштва била у основи реалистична. Самим тим видимо шта се то изменило у последњим Чаплиновим филмовима. Поука им доноси једну сасвим нову димензију и образује »дискурзивне« слике.

Овде више није реч само о два супротстављеним ситуацијама, које наизглед настају из незнатних разлика у акцијама, између људи или у једном истом човеку. Реч је, наиме, о два стања друштва, о два супротстављива друштва од којих једно, на основу мале разлике међу људима ствара инструмент бесконачне дистанце међу ситуацијама (тиранија), и друго, које би од те мале разлике међу људима начинило променљиву у оквиру велике заједничке ситуације или ситуације засноване на заједништву (демократија)¹¹. У неким Шарлоовим серијама Чаплин је ову тему могао достићи искључиво путем идиличних сцена или сцена из снова (велики сан »Шарлоа полицајца«, или идилична слика у »Модерним временима«). Међутим, тек ће говорни филм, у виду тезе, дати овој тематици реалистичку снагу. Могли бисмо рећи да је Чаплин истовремено аутор филмова који су се највише клонили говора и оних који су га употребили на радикалан и оригиналан начин: Чаплин се њиме служи да би у филм унео фигуру расправе и трансформисао иницијалне проблеме делатне слике. С те стране, »Диктатор« је посебно значајан, пошто се завршна реч (без обзира на њену суштинску вредност) поистовећује са целокупним људским говором и представља све оно што човек може да каже у односу на језик бесмисла и терора, буке и беса, који Чаплин генијално ставља у уста тиранину. У малој бурлескној форми ништа није недостајало, али у својим последњим филмовима

¹¹ Види завршни говор у филму »Диктатор«, чији су један део објавили Базен и Ромер.

Чаплин ову форму доводи до врхунца, што је спаја са великом формом и укида потребу за бурлеском, задржавајући, међутим, моћ знакова. И даље је незнатна разлика та која се увлачи између две неупоредиве и супротстављене ситуације (отуда и упорно питање из филма »Светлост рефлектора«: где је та »ситница«, та слабост година, та незнатна разлика истрошености због које једна добра клоновска тачка постаје ужасни спектакл?). Међутим, у последњим филмовима, посебноу филму »Светлост рефлектора«, мале разлике између људи или у једном истом човеку, постају саме за себе животна стања на најнижем нивоу, варијације виталног елана које клоун може да имитира, док се опречне ситуације претварају у друштвена стања, од којих је једно неумитно и противно животу, а друго представља оно које умирући клоун може још да уочи и да пренесе жени која се опоравила. Овде, у филму »Светлост рефлектора«, све је посредовано увођењем расправе на шекспировски начин, и то најближе Шекспиру од све три Чаплинове расправе. Чаплин се тога присећа када се, у филму »Краљ у Њујорку«, предаје Хамлетовом говору, који представља супротност или антипод америчког друштва (демократија је постала »краљевством«, пошто је Америка постала друштво пропаганде и полиције).

Међутим, случај Бастера Китона сасвим је другачији. Парадокс Китона састоји се у непосредном уклапању бурлеске у велику форму. Ако је тачно да је бурлеска суштински везана за малу форму, са Китоном имамо нешто неупоредиво, чак и у поређењу са Чаплином који осваја велику форму искључиво кроз фигуру расправе и захваљујући релативном поништавању комичног лика. Дубока оригиналност Бастера Китона састоји се у томе што је велику форму испунио комичним садржајем који је она наизглед одбацивала и што је тако, противно свакој уверљивости, помирио комично и велику форму. Јунак је овде попут мајусне тачке обухваћене огромном и катастрофичном средином, у простору који је подложен трансформацији: велики променљиви простори и геометријске структуре које се могу изменити, брзаци и водопади, велики брод који плута по мору, град погођен циклоном, мост који се руши попут спљоштеног правоугаоника... Китонов поглед, онакав каквог га Бенајун (Benayoun) описује, који зрачи из његовог лица или профила, каткад види све, у позицији перископа, каткад види далеко, у позицији осматрача¹². То је поглед који се прилагођава унутрашњим и спољним просторима. Истовремено, пред нашим очима рађа се одређени тип слика неочекиваних у бурле-

¹² Benyaoun, *Le regard de Buster Keaton*, Ed. Herscher.

скама. То је случај на почетку филма »Закони добродошлице«, са приказом ноћи, олује, муња, двоструког убиства и на смрт преплашене жене, слично Грифиту. Исто је и са циклоном у филму »Пароброд Бил Јуниор«, затим са гушењем рониоца на дну мора у филму »Крстарење Навигатора«, са обрушавањем воза и поплавом у филму »Механичар фирме Ценерал«, или пак са стравичним боксерским окршајем у филму »Батлер борац«. Понекад, реч је о посебном елементу слике — оштрица сабље која се забија у леђа непријатеља у филму »Маханичар фирме Ценерал« или пак нож који »Камерман« ставља у руке једног кинеског демонстранта. Такав је и пример боксерског меча, пошто су сви бурлескни филмови користили ову тематику. Чаплинови мечеви одговарају управо закону незнатне разлике — балетски меч или брачни меч. Међутим, у филму »Батлер борац« реч је о три борбе — међу који је наизглед стваран и виђен у свом насиљу, затим једној сенаси тренинга на начин традиционалне бурлеске, где се Китон понаша као голицљиво дете кога затим грди главни тренер и, конечно, изравнавању рачуна између Китона и шампиона у свој својој одвратности, са телима која поскакују, уз дисторзије и гужвање коже под ударцима, као и мржњу која се јавља на лицу. То је једна од најблиставијих осуда бокса. Ово разјашњава и анегдоту коју препричава Китон: када је желео да сними филм са темом поплаве, продуцент је изнео примедбу да се са таквим стварима не може засмејати. Он му је тада реплицирао да је Чаплин ипак умео да засмеје са темом Првог светског рата, али продуцент није попустио и прихватио је само циклон (изгледа да му није био познат број жртава циклона¹³). Овај продуцент је ипак имао исправну интуицију: Чаплин је успевао да засмеје са темом Првог светског рата, као што смо видели, зато што је једну стравичну ситуацију довео у везу са незнатном разликом која је, сама по себи, комична. Насупрот томе, Китон полази од сцене или ситуације која је изван комичног, другим речима, од једне граничне слике, како у случају циклона тако и у случају борбе. Овде више није реч о незнатној разлици која ће истаћи опречне ситуације, већ о великом размаку између дате ситуације и очекиване комичне ситуације (закон велике форме). Поставља се питање како испунити овај размак, а да то не буде »пуко« произвођење комичне ситуације, већ да она обухвати и узнесе целу ситуацију и да се с њом поклопи? За Китона се колико и за Чаплина не може рећи да је трагичан. Међутим, код ова два аутора проблем се битно разликује.

¹³ Цитирано код David-a Robinson-a, »Buster Keaton«, *La revue du cinéma*, n° 234, децембар 1969: поводом »Steamboat Bill Junior«, стр. 74.

Јединствен је код Бастера Китона начин на који комично непосредно уздиже до велике форме. Он, међутим, употребљава више поступака. Први поступак састоји се у ономе што је Робинсон означио »путањом гега« која покреће читаво једно умеће брзе монтаже: на тај начин, већ у филму »Три доба«, јунак прерушен у Римљанина бежи из затворске ћелије, узима штит, пење се степеницама трчећи, скаче на коња, усправља се, скаче кроз високи прозор, раздваја два стуба, обара плафон, хвата девојку, спушта се низ копље и ускаче у запрегу која га одвози истог тренутка. Или, на пример, модерни јунак који скаче са врха једне куће на другу, али пада и хвата се за ивицу крова и спушта се низ олук који се одваљује и баца га неколико спратова ниже у ватрогасну станицу, где се спушта низ силазну бандеру и скаче на задњи део ватрогасних кола која управо крећу. За остале бурлеске, укључујући и Чаплинове, карактеристичне су изузетно брзе потере и трке, са сталношћу у разноликом; међутим, Бастер Китон је можда једини који је од њих начинио чисте континуиране путање. Највећа брзина путање остварена је у филму »Камерман«, где девојка телефонира јунаку који сместа појури улицама Њујорка и успева да се створи поред ње у тренутку када она спушта слушалицу. Или пак, без монтаже, у једном једином плану филма »Шерлок јуниор«, Китон пролази кроз отвор на крову вагона, скаче од једног вагона до другог, дохвата ланац једног резервоара са водом који запажамо на самом почетку и, понет бујицом воде коју ослобађа, бежи далеко, док два човека наилазе и бивају поливени водом. Гег путање такође се добија променом плана, при чему глумац остаје непомичан, као у чувеној секвенци сна »Шерлока јуниора«, где се у резевима појављују двориште, улица, провалија, пешчана дина, стена запљускивана морем, снежна пространства, и на крају опет двориште (исто је и са путањом која се добија променом декора у непомичном аутомобилу)¹⁴.

Други поступак би се могао назвати машинским гегом. Китонове биографи и коментатори инсистирали су на његовој склоности ка машинама и његовом афинитету који у том погледу није близак надреализму, већ дадаизму — кућа као машина, брод-машина, воз-машина, биоскоп-машина... То су машине, а не оруђа; пре свега, ту постоји један значајан аспект

¹⁴ Види анализе Дејвида Робинсона, често план по план: не само за филм »Три доба« и »Шерлок Холмс«, већ и за велику сцену брзака и водопада у филму »Закони гостопримства« (стр. 46—48). Такође за фиксну позицију лика са променом декора и техничким проблемима геометрије који се тада постављају (у одсуству провидности), види стр. 53—54.

разлике у односу на Чаплина који се служи оруђима и *суйрои-сйавља се машини*. С друге стране, Китон прави од машина своје најдрагоценије савезнике зато што их његови ликови стварају и са њима се идентификују, као да су »без мајке«, попут оних код Пикабије. Оне се могу отети њиховој контроли, могу да постану апсурдне, ако то већ нису од самог почетка, и да искомпликују оно што је по природи једноставно, али оне ипак и даље пружају узвишену и тајанствену сврховитост у ономе што је најдрагоценије у Китоновом умећу. То је случај у филму »Кућа на расклапање«, чији су делови били монтирани у нeredу и која се претвара у вртлог, затим у филму »Страшило« са кућом без прототипа, сазданом од једне једине собе која, на компликован начин међусобно повезује разноврсне делове, решо са грамофоном, каду са диваном, и кревет са фуруном — то су такве куће-машине са којима се Китон представља као дадаистички архитект у правом смислу речи. На крају, оне нас саме воде следећем питању: у чему се састоји та сврховитост машине, та својеврсна форма бесмисла код Китона? Реч је, наиме, истовремено о геометријским структурама и о физичкој каузалности. Међутим, њихова посебност у целини Китоновог дела је у томе што оне сачињавају геометријске структуре са »умањујућом« функцијом или облике физичке узрочности чија се функција састоји у »понављању«.

У филму »Крстарење навигатора«, та машина није само велики брод, већ брод схваћен у својој функцији смањивања у којој ће сваки од елемената, који је предвиђен за стотине особа, бити прилагођен једном усамљеном и сиромашном пару. Граница или гранична слика представља дакле предмет једног низа који нема за циљ да је превазиђе, па чак ни да је достигне, већ да је привуче и поларизује. Како се може скувати јаје у великом лонцу? Машина се код Китона не дефинише својом неограниченошћу, јер она управо повлачи за собом ту неограниченост, већ се дефинише кроз проналазак функције умањивања која ту неограниченост преображава захваљујући довитљивом механичком систему који је изведен из масе чекрка, жица и полуга¹⁵. На исти начин, у филму »Механичар компаније Ценерал«, не можемо једноставно поверовати да девојка која убацује мале комаде дрвета у котларницу локомотиве то чини искључиво на невешт и неодговарајући начин. Међутим,

¹⁵ Робинсон: »Један млад и богат пар који никада није научио да се самостално сналази, полази сам низ матицу, на пустом броду. Обичне тешкоће egzистенције су увећане чињеницом да све што овај брод пружа није предвиђено за појединце, већ за хиљаде људи... Они треба да се суоче са кухињским апаратима који се обично користе за стотине људи« (стр. 54—56).

то је сушта истина и она тако остварује сан Китона који се састоји у преузимању највеће машине на свету да би се она покренула уз помоћ најмањих елемената и тако учинила употребљивом за сваког, претворила у предмет којим се свако може служити. Дешава се такође да Китон непосредно прелази са велике, стварне машине, на њен модел играчке, као на пример на крају филма »Ковач Малек«. У филму »Go West« он се бави најразличитијим умањењима, од мајушног револвера до малог телета које окупља цело стадо. У томе се састоји сврховитост саме машине: она не подразумева само своје велике делове и зупчанике, већ и своју конверзију у мало и прилагођавање малом, тј. механизам трансформације захваљујући којим могу да је присвоје и усамљени човек и изгубљени пар, мимо сваке претпостављене способности и стручности. То једноставно треба да буде саставни део машине; с те стране не можемо са сигурношћу да тврдимо да код Китона, за разлику од Чаплина, недостаје политичка визија. Радије бисмо рекли да постоје две веома различите »социјалистичке« визије, с тим што је прва, Чаплинова, хуманистичко-комунистичка, а друга, Китонова, машинско-анархистичка (слично Иличу који је истицао право на употребу или умањивање великих машина).

Ова умањивања се могу извести искључиво путем процеса физичке узрочности који се служе посредовањима, продужецима, индиректним путевима, везама између разнородних делова, остварујући на тај начин елемент апсурда неопходан машини. Већ у Малековима, »The Higt Sign« представља скраћивање једног смелог узрочног низа: машина за габање на којој јунак ногом стаје на скривену полугу, ослобађајући системом жица и полуга једну кост коју пас дохвата повлачећи коноп који истовремено активира звоно циља за габање (довољна је само једна мачка па да се цео механизам поквари). Ово подсећа на цртеже, такође дадаистичке, Рубеа Голдберга — чудесне узрочне низове у којима »бацање писма у поштанско сандуче«, на пример, покреће један дуги низ разнородних механизма који се међусобно активирају, почевши од чизме која убадије рагби лопту у једну кофу и од преносника до преносника, одвија пред очима пошилаоца плакат на којем пише: *You Sap Mail that Letter* (»Пошаљи то писмо што пре« — *јрим. јрев.*). Сваки од елемената низа је такав да нема никакву другу функцију у односу на циљ, али је добија у односу на други елемент који такође нема никакву функцију нити однос, итд. На тај начин, ове узрочности се покрећу низом искључивања. Сличне Китоновим, извесне машине Тингелија обухватају неколико структура од којих свака садржи један нефункционални елемент, али постаје функционална у следећој (бака која

окреће педале у аутомобилу не покреће ауто, већ нараву за тестерисање дрва...). Ти поновљени узрочни низови омогућавају овладавање великим геометријским структурама, и развој великих путања. Структура је цртеж једне путање, али, исто тако, путања није ништа мање од нацрта једне машине. Свака путања образује сама једну машину у којој је човек само један шраф између различитих елемената, попут механичара који седи за управљачем локомотиве која помера његово непокретно тело у низу кружних покрета. Две најбитније форме гега код Китона, гег-путања и машински гег представљају аспекте једне исте стварности, машине која производи отуђеног човека или човека будућности. Велики размак између огромне ситуације и сићушног човека биће попуњен умањујућим функцијама и овим поновљеним серијама које јунака чине равноправним са ситуацијом. На тај начин Китон изналази комично које представља изазов свим привидним условима жанра и прихвата велику форму као свој природни оквир.

Једанаеста глава

ФИГУРЕ ИЛИ ПРЕОБРАЖАЈ ФОРМИ

1

Разликовање ових двеју делатних форми једноставно је и по себи разумљиво, али његова примена је сложенија. Видели смо, наиме, да буџетска питања нису била занемарљива, али она нису била ни одлучујућа, пошто мала форма, да би се изразила и развила, попут велике, има потребу за широким екраном, богатим декорима и бојама. Овде би требало схватити да су Велико и Мало узети у Платоновом смислу, и да као такви одговарају двема идејама, а Идеја је, у ствари, пре свега, форма деловања. То, наравно, има своје последице када је у питању кинематографија. У том смислу, може се рећи да одређени аутори имају посебне склоности или извесну оријентацију ка једној или другој од ових двеју форми. Међутим, они се понекад служе и оном другом формом, како би одговорили било новим императивима, било зато да у своје стваралаштво унесу одређену промену, да се одморе, потврде на другачији начин, окушају у додиру са новим искуством, итд. За Форда се може рећи да је, на пример, мајстор велике форме са сине-знацима и биномима. Он, међутим, ствара и ремек-дела мале форме, поступком који полази од назнака (као у случају филма »Дуго путовање«, где је напад авиона само назначен звуком, а дивљање мора — таласима на прамцу брода). Други аутори с лакоћом прелазе с једне форме на другу, као да немају посебну наклоност према једној од њих. То смо запазили у филмовима Хоукса који је, међутим, умео да пронађе једну оригиналну форму, форму са деформацијом у којој се обе поменуће форме смењују, као што је то случај у каубојским филмовима.

Фигуром називамо ознаку таквих деформација, преображаја или трансмутација. Овде смо суочени са свим врстама естетских и стваралачких вредновања која превазилазе питање делатне слике и, наравно, не постављају се само у оквиру америчке кинематографије, већ се односе и на све епохе светског филма.

Реч је, наиме, о томе да Велико и Мало не означавају само делатне форме, већ и концепције, начине сагледавања и осмишљавања неког »сигеа«, приче или сценарија. Други смисао Идеје, тј. сама концепција, још је значајнија за филм, јер обично претходи сценарију и одређује га, али она може исто тако да се јави и накнадно (Хоукс је инсистирао на овоме, тј. на равнодушности већ готовог сценарија). Концепција повлачи за собом мизансцен, исечање и монтажу који једноставно не зависе од сценарија. Михаил Ром преноси један разговор са Ејзенштајном, у време рада на филму »Дунда« по роману Мопасана¹. Ејзенштајн је одмах запитао: који део приче узимате, онај у Руану за време немачке окупације са свим врстама личности, или причу о дилижанси? Ром му одговара да је пошао од приче са дилижансом, тј. од »мале приче«. Ејзенштајн је на то реплицирао да би он лично пошао од оне прве — велике: овде је реч о савршеној алтернативи између две форме делатне слике, САС' и АСА'. Ејзенштајн се затим распитује о његовим »објашњењима мизансцена«. Ром на то одговара објашњавајући свој сценарио, али Ејзенштајн реплицира да то уопште није био смисао његовог питања. Питање које се овде поставља јесте како Ром замишља сценарио, како, на пример, види прву слику. »Ходник, врата, крупни план, чизме испред врата«, каже он. Ејзенштајн закључује: снимите чизме на тај начин да то буде упечатљива слика, чак и када би то била једина слика коју ћете снимити... То другим речима значи: ако изаберете малу форму АСА', начините такву слику која ће бити заиста један наговештај и која функционише као наговештај. Ејзенштајн се притом вероватно присећа једног успешног примера ове врсте — Пудовкинових ципела у филму »Буре над Азијом«. Пудовкин је у овом случају сам објаснио да је идеју за свој филм добио и стварно га конципирао, не уз помоћ сценарија, већ оног тренутка када је замислио једног коректног енглеског војника са угланцима ципелама који избегава да их упрља, а затим пролази истом улицом, непажљиво газећи по блату². Ово је заправо »објашњење мизансцена«. Између два понашања А

¹ Mikhail Romm, у *Cahiers du cinéma*, n° 219, април 1970.

² Poudovkine, наведено у Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, VI, Denoel, p. 487.

и А' нешто се догодило; било је, наиме, неопходно да се војник нађе у једној узнемиравајућој, готово понижавајућој ситуацији (егzekуција Монгола) за коју је А' наговештај. Ово је и најопштији проседе Пудовкиновог дела: без обзира на величину приказаног миљеа — Санкт Петрбурга или долина Монголије — и на грандиозност револуционарне акције коју треба достићи, иде се од једне сцене у којој одређени поступци разоткривају један аспект ситуације до друге сцене, при чему свака означава један одређени моменат свести и повезује се са осталима, образујући прогресију свести која постаје адекватна целини разоткривене ситуације. Ром, у суштини, много више дугује Пудовкину него што то сам признаје (у једној генерацији за коју је велика форма често само остатак или принуда наметнута од стране Стаљина). Наиме, у Ромовом филму »Девет дана у години« нижу се јасно одвојени дани од којих сваки поседује свој наговештај и целина представља једну временску прогресију. Поред тога, његова намера у филму »Обични фашизам« била је да пружи монтажу докумената којима би се избегла историја фашизма или реконструкција најзначајнијих догађаја: требало је, наиме, приказати фашизам као стање које се разоткрива полазећи од обичних поступака, свакодневних догађаја, ставова људи или гестова вођа посматраних у њиховом психолошком садржају, као момената отуђене свести.

Видели смо како су совјетски синеасти себе издвајали од осталих дефиницијом дијалектичке концепције монтаже. Међутим, то је била само номинална дефиниција довољна да их разликује од других великих токова кинематографије, али није могла да прикрије њихове знатне међусобне разлике, па чак и супротности, пошто се сваки од њих интересовао за одређени аспект или посебни »закон« дијалектике. За њих дијалектика није била оправдање, нити накнадно теоријско разматрање: то је пре свега била одређена концепција слика и њихове монтаже. Пудовкина је, на пример, занимао закон квантитета и квалитета, квантитативног процеса и квалитативног скока. Сви његови филмови показују моменте и дисконтинуиране скокове свесног уздизања, који као такви претпостављају континуиранни линеарни развој и прогресију у времену на које истовремено реагују. Овде је реч о малој форми типа АСА', са знацима и векторима, као и скелетом који је прожет дијалектиком: слоњена линија више није непредвидљива и постје политичка и револуционарна »линија«. Довженко са своје стране осмишљава један други аспект дијалектике — закон целине, тј. скупа и његових делова: како је целина већ присутна у деловима, али треба да се развије од ступња по себи до ступња за себе, од потенцијалног до стварног, од старог до новог, од легенде до

историје, од сна до стварности и од природе до човека. То је песма земље која прожима све песме људи, чак и оне најтужније, и поново одзвања у великој револуционарној песми. Са Довженком велика форма САС' од дијалектике поприма дах и снагу снова и симфоније која превазилази границе органског.

Ејзенштајн је себе сматрао предводником свих осталих совијетских синеаста зато што је био посебно заинтересован за трећи закон који је, према њему, најбитнији, закон развијене и превазиђене супротности (како се јединство удвостручује да би произвело ново јединство). Иако се остали не могу сматрати његовим ученицима, с правом се може рећи да је Ејзенштајн створио једну *форму подложну трансформацији*, форму која је у стању да пређе из САС' у АСА'. Доиста, као што показује разговор са Ромом, цела његова концепција заснована је на »широким размерама«. У складу с тим, он полази од велике органске представе, од њене спирале или дусања, а затим их подвргава третману који спиралу доводи у везу са законом »раста« (златни пресек), и на тај начин, унутар органске представе, одређује резове који представљају престанке дусања. Ови резови, наиме, означавају кризне или повлашћене тренутке који сами по себи улазе у међусобне односе, сходно одређеним векторима. Тако ће вектор који је задужен за »развој« бити означен као патетичан, остварујући на тај начин квалитативне скокове између два тренутка који су доведени до свог врхунца. Ова веза патетичног са органским, та »патетизација«, како каже Ејзенштајн, настаје као када би се мала форма изнутра накалемила на велику форму. Закон мале форме (квалитативни скокови) не престаје да се комбинује са законом велике форме (целина доведена у везу са узроком). Самим тим, прелази се од синезнакова-дуела на векторе-назнаке. На пример, у филму »Оклопњача Потемкин«, пејзаж и силуета брода у магли представљају синезнак, а капетанов монокл, који се клати међу ујадима, представља назнаку.

Ејзенштајнова форма подложна трансформацији често захтева сложенији циклус: трансформација је тада идниректна и, самим тим, још делотворнија. Овде је реч о сложеном питању »монтаже атракција«. То питање смо претходно анализирали и монтажу атракција десфинисали као убацивање специјалних слика, било театарних или сценографских, било пластичних или скулптуралних приказа, који наизгед прекидају ток акције. Тако се на пример, у другом делу филма »Иван Грозни«, ситуација у два наврата прекида театарним приказом који замењује акцију или антиципира будућу акцију: први пут са бојарима који освећују своје другове којима су одсечене главе, а други пут у сцени у којој Иван својој будућој жртви нуди

паклену представу кловнова и циркуса. Насупрот томе, једна акција се може продужити скулптуралним и пластичним приказима који нас удаљавају од садашње ситуације: то су наравно лавови од камена у »Оклопњачи Потемкин«, али нарочито скулптуралне серије у филму »Октобар« (на пример, призивање религије од стране контрареволуционара продужава се једном серијом афричких фетиша, хиндуистичких богова и кинеских буда). У филму »Генерална линија«, овај други аспект добија* у значају: акција је прекинута и поставља се питање хоће ли прорадити центрифуга за скидање кајмака. Једна кап пада, а затим избија и млаз млека који ће бити продужен сликама водоскока и одговарајућим ватрометом (попут водоскока или експлозије млека). Психоанализа је ове чувене слике млечне центрифуге, као и следеће, подвргла таквом инфантилном тумачењу да је у њима тешко пронаћи ону једноставну лепоту. Техничка објашњења која даје сам Ејзенштајн у том смислу представљају најбољи путоказ. Он каже да је реч о томе да се »патетизује« нешто што је једноставно и свакидашње; то, наравно, више није ситуација у »Оклопњачи Потемкин« која је сама по себи била патетична. Неопходно је, дакле, да квалитативни скок не буде више само материјалан, тј. да није везан искључиво за садржај, већ да постане формалан и да прелази са једне слике на сасвим други модус слике која ће имати само *индиректан рефлективни однос* са почетном сликом. Ејзенштајн додаје да је за овај други модус имао избор између театаралне и пластичне представе, али театарална представа, попут игре сељака на Голом брду, била би смешна, и штавише, он је овај театарални начин већ употребио за једну претходну сцену у истом филму. Сада му је, дакле, била потребна једна пластична представа, довољно снажна да се посредством ње вратимо акцији. У томе се састојала улога воде и ватре³.

Вратимо се на ова два случаја. С једне стране, у театаралној представи, стварна ситуација не подстиче одмах акцију која јој одговара, већ се изражава у једној фиктивној акцији која ће само антиципирати једну будућу замисао или акцију. Уместо да имамо $C \Rightarrow A$, имамо: $C \Rightarrow A'$ (фиктивна театарална акција). A' тада служи као назнака стварној акцији која се припрема (злочин). С друге стране, у пластичној представи, акција не разоткрива одмах ситуацију коју прикрива, већ се сама развија кроз грандиозне ситуације које обухватају имплицирану ситуацију. Уместо $A \Rightarrow C$ имамо: $A \Rightarrow C'$ (пластична фигурација), при чему C' служи као синезнак или као свеобухватност у

³ Веома детаљан коментар Ејзенштајна налази се у поглављу »La centrifugeuse et le Graal«, *La non-indifférente Nature*, I, 10—18.

односу на стварну ситуацију С која ће се разоткрити искључиво путем свог посредника (радост у селу). У првом случају, ситуација упућује на другачију слику од слике акције коју ће изазвати, а у другом случају, акција упућује на другачију слику од слике ситуације коју наговештава. Изгледа, дакле, да је у првом случају, мала форма готово убризгана у велику форму посредством театралног приказа, а у другом случају, велика форма је убризгана у малу посредством скулптуралне или пластичне представе. Све у свему, више нема непосредног односа између једне ситуације и акције, и обратно, између ове две слике или ова два елемента појављује се нешто треће што обезбеђује конверзију форми. Рекло би се да фундаментална дуалност која је карактерисала делатну слику тежи да себе превазиђе ка једној вишој инстанци, попут некакве »тројности« која је у стању да конвертује слике и њихове елементе. Пођимо од једног примера преузетог од Канта: деспотска држава се непосредно разоткрива у извесним активностима као што су робовска и механичка организација рада; међутим, »ручни млин« ће бити употребљен као посредни лик у коме се она одражава⁴. Ејзенштајн ће у филму »Штрајк« применити идентичан поступак: ту царска држава, стрељањем демонстраната, показује своје право лице; међутим, »кланица« представља индиректну слику која истовремено одражава дату државу и симболизује дату акцију. Било да су театралне или пластичне, Ејзенштајнове атракције не обезбеђују само конверзију једног облика акције у други, већ узносе ситуације и акције до крајње границе и тиме их уздижу до трећег степена који превазилази њихову конститутивну дуалност. Власти које су контролисале совјетски филм нису имале разумевања за ове индиректне слике и у њима су могле да прозру и један опасан, девијантан поступак. Зато Ејзенштајн у филму »Que Viva Mexico« могао да оствари слободан развој театралних и пластичних представа које одражавају идеју живота и смрти у Мексику, обједињујући сцене и фреске, скулптуре и драматургије, пирамиде и богове (распеће, корида, распети бик, велики бал смрти...).

Фигуре су у ствари те нове атрактивне, атракцијске слике које теку кроз делатну слику. Заиста, када Фонтаније (Fontanier) почетком XIX века предлаже своју велику класификацију »фигура дискурса«, оно што он тиме означава разлиже се у четири облика: у првом случају, то су тропи у ужем смислу, једна реч схваћена у фигуративном значењу замењује другу (метафоре, метонимије, синегдохе); у другом случају, то су

⁴ Kant, *Critique du jugement*, § 59 (то је оно што Кант са своје стране зове »симболом«).

непотпуни тропи, тј. група речи или став чији је смисао фигуративан (алегорија, персонификација, итд.); у трећем случају, на делу је стварна супституција, али речи су овде подвргнуте заменама и трансформацијама у дословном смислу (инверзија је један од тих поступака); коначно, последњи случај се састоји у мисаоним фигурама које не прихватају никакву измену речи (размишљање, уступак, одржавање, прозопопеја, итд.)⁵. На овој равни наше анализе не поставља се никакав општи проблем односа кинематографије и језика, односно слика и речи. Ми само констатујемо да кинематографске слике поседују својствене фигуре које, уз своје сопствене могућности, одговарају подели Фонтанијеа на четири типа. Ејзенштајнови скулптурални или пластични прикази су слике које представљају једну другу слику и свака од њих важи за другу када су дате у низу. Међутим, театрални прикази се служе секвенцама и управо секвенци слика припада фигуративна улога. Ту препознајемо два претходна случаја. Други случајеви су, међутим, сасвим различите природе. Дословне фигуре за које је својствена инверзија увек су биле широко коришћене на филму, посебно у бурлескном прерушавању. Међутим, као што смо видели, тек код Хоукса механизми инверзије досежу до стања самосталне и генерализоване фигуре. Што се тиче мисаоних фигура, већ присутних у Чаплиновим говорним филмовима, њихова природа и функција биће откривени тек касније, у једном другом поглављу, пошто се оне више не задовољавају игром на граници покретних слика, већ еволуирају ка новом типу слике који је у претходним фигурама само наговештен.

2

Уколико се схвате као идеје, Мало и Велико истовремено означавају две различите форме и концепције које су, и поред тога, у стању да се трансформишу из једног облика у други. Оне имају и трећи смисао и у том случају означавају визије које још више заслужују назив Идеја. Чак и кад би се то односило на све ауторе које проучавамо, и даље бисмо Херцогов акциони филм, у том погледу, сматрали граничним случајем. Разлог тога је што се његово дело може поделити у складу са две константне теме које се заснивају на визуелним и музичким мотивима⁶. У једној од њих, необуздан човек опседа

⁵ Fontanier. *Les figures du discours*, Flammarion.

⁶ Види: М.-Л. Potrel-Dorget: »Dialectique du surhomme et du sous-homme dans quelques films d'Herzog«, *Revue du cinéma*, n° 342.

такође неукроћену околину и предузима акцију сразмерну самој тој средини. Реч је о веома посебној форми САС': наиме, ситуација не захтева акцију, већ је у питању један сулуди подухват који се рађа у глави једног визионара и који је по мери те средине. Тачније, акција се удваја и претвара, с једне стране, у узвишену и вечито онострану акцију, а с друге стране производи другачију, херојску акцију која се сукобљава са средином, пробијајући непробојно и превазилазећи непремостиво. Суочени смо, дакле, истовремено са халуцинаторном димензијом у којој се делатни дух уздиже до бесконачног у самој природи, као и са хипнотичком димензијом у којој се дух хвата у коштац са границама које му намеће природа. Обе су различите иако имају фигуративни однос. У филму »Агуире«, херојска акција — спуштање брзацима — претпостављена је узвишеној акцији која је једина у складу са прашумом. Агуире доноси одлуку да буде једини Издајник и да истовремено иза Бога, краља и људе да би засновао чисту расу у инцестуозној заједници са својом кћерком у којој ће историја постати »опера« природе. У филму »Фицкаралдо«, оно херојско (прелазак планине тешким бродом) представља још непосредније средство да се достигне узвишено, да цела прашума постане светилиште Вердијеве опере и Карузовог гласа. Коначно, у филму »Стаклено срце« баварски пејзаж држи у свом окриљу хипнотичко дело од стакла-рубина, али себе превазилази у халуцинантним пејзажима који призивају трагање за великим безданим васељене. На тај начин, оно Велико се остварује као чиста Идеја у двострукој природи пејзажа и акција.

Међутим, у оквиру друге теме или друге стране Херцоговог дела, оно Мало такође постаје Идеја и најпре се остварује у облику патуљака који »су у почетку такође били мали« и наставља се у људима који такође никада нису престали да буду патуљци. Они нису »освајачи бескорисног«, већ су сами бескорисна бића. Овде више није реч о визионарима, већ о дебилим и идиотима. Пејзажи се смањују или изравнавају, постају тужни и суморни, чак теже да нестану. Бића која их походе више не располажу визијама, већ изгледају сведена на елементарно чуло, попут глувонемих из филма »Земља тишине и мрака«, ходајући у висини земље несигурном линијом која им допушта да предахну и препушта их остатку визије, између две патње, уз ритам њихових корака или њихових чудовишних ногу. Такав је ход »Каспара Хаузера« у професоровом врту. Таква је и »Брунова балада«, са патуљком и његовом проститутком, са бекством из Немачке у бледу Америку. Сличан је и »Носферату«, конципиран супротно од Мурнауовог и обухваћен материчном регресијом, попут фетуса сведеног на своје

дебилно тело и на оно што додирује и сиса, пошто ће се проширити светом само у облику свог наследника, мале невидљиве тачке на хоризонту заравњене земље. Такав је најзад и »Војцек«, увек сломљен сопственом страшћу у којој земља, црвени месец, црна бара, уместо величанствених синезнакова представљају само индуковане и испрекидане наговештаје⁷. Овог пута суочени смо са малом формом АСА' која је и сама редукована на свој најогољенији вид. У оба случаја, сублимације велике форме и поништавања мале форме, Херцог се показује као прави метафизичар. Од свих филмских аутора, он је у највећој мери метафизичар (уколико је немачки експресионизам и био прожет метафизиком, то је било у границама проблема Добра и Зла према коме је Херцог индиферентан). Када Бруно поставља питање о томе где завршавају предмети који више нису у употреби, могли бисмо одговорити да све обично одлазе у корпу за отпатке, али тај одговор је недовољан, јер је ово питање метафизичко. Бергсон поставља исто питање и даје метафизички одговор: оно што више није корисно почиње да *бивствује*. Када Херцог примећује да је *онај ко хода без одбране*, могли бисмо такође рећи да је пешак заиста разрешен било какве снаге у односу на аутомобиле и авионе. Али и овде је примедба у основи метафизичка⁸. Наиме, Бруно је сам себе дефинисао као онога ко је »апсолутно без одбране«. Пешак је без одбране попут онога који почиње да бивствује и непрекидно се смањује. То је суштина Каспаровог хода, хода онога који нема име. У том тренутку Мало и Велико ступају у такав однос да успостављају комуникацију и размену између ове две идеје, истовремено образујући фигуре. Узвишена намера визионара доживљава свој пораз у великој форми и читава се његова реалност претвара у ништавило: Агуире завршава усамљен на свом насуканом сплаву, окружен мајмунима као једином доступном расом. Фицкаралдо као свој последњи спектакл прирећује концерт једне осредње трупе која пева пред ретким аудиторијумом и једним црним прасетом. Исти је случај и са пожаром у стакларници који се завршава тиме што радници сакупљају разасуте комаде стакла. Међутим, насупрот томе, инвалиди који се појављују у малој форми успостављају такав тактилни однос са светом да увеличавају и удахњују саму сли-

⁷ У веома лепој књизи, *Werner Herzog*, Edilig, Emmanuel Carrère је анализирао ово одсуство пејзажа у »Војцеку«, као и постојање великих визија у другом случају.

⁸ Херцог презентира ову идеју, као нешто очигледно, у оквиру једне реченице на крају свог дневника *Sur le chemin des glaces*, Hachette, p. 114: »... а како је знала да сам од оних који ходају и без одбране, она ме је, самим тим, разумела«.

ку, као у случају глувонеог детета које додирује дрво или кактус, или када, на пример, Војцек, у додиру са дрветом које сече, осећа како нарастају снаге земље. Ово ослобађање тактичних вредности не задовољава се одушевљењем слике; оно успева да у њој начини један мали отвор и да у њу унесе широке халуцинаторне визије узлета, успона или преслака, попут црвеног скијаша у пуном скоку у филму »Земља тишине и таме«, или попут три велика сна пејзажа у филму »Каспар Хаузер«. Овде такође присуствујемо једном удвајању сличном ономе у приказима сублимног, пошто се сада целина сублимног налази на страни Малог. Оно, као код Платона, није ништа мање израз идеје него што је то Велико. У једном или другом смислу, Херцог успева да покаже да су велике ноге албатроса и његова велика бела крила једна те иста ствар.

3

Конечно, неопходно је одредити и основне области у којима би мала и велика форма истовремено манифестовале своје стварне разлике и све своје могуће трансформације. Реч је, пре свега, о физичко-биолошкој области која одговара *јојму средине*. Ова последња, у превасходном смислу означава интервал између два тела или оно што заузима тај интервал, тај флуид који са удаљености преноси акцију једног тела над другим (акција додира у том случају означава бесконачно малу дистанцу). Налазимо се, дакле, у карактеристичној форми АСА'. Међутим, средина представља онај амбијент или ону свеобухватност која окружује тело и делује на њега, независно од реакције тела на околину у форми САС'. Укратко, сада прелазимо од једног смисла ка другом. Међутим, различите комбинације не оклањају различито порекло обе идеје, од којих једна припада механици флуида, а друга биолошко-антрополошкој сфери⁹.

Математички домен који одговара *јојму простора* такође имплицира две различите концепције. Концепцију која полази од скупа са датом структуром, како би одредила једнозначно место и функцију делова који припадају том скупу (и пре него што сазнамо његову природу), назваћемо »глобалном«. Реч је о просторном амбијенту који може да поднесе извесне промене у односу на фигуре које садржи: САС'. »Локална« концепција, напротив, полази од једног инфинитезималног елемента који

⁹ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, »La vivant et son milieu«, Hachette.

са својом непосредном околином формира делић простора. Међутим, ови елементи или делови нису спојени једни са другима све док се не одреди линија споја путем тангенцијалних вектора (АСА'). Може се приметити да се ове две концепције међусобно не супротстављају као целина деловима, већ као два начина образовања њиховог односа¹⁰. Реч је, наиме, о два простора који се по природи разликују и немају исту границу. Граница оног првог била би празан простор, а овог другог — неповезан простор чији се делови могу спојити на бесконачно много начина. И поред тога, постоје услови под којима се може прећи из једног у други простор, а ове две границе се саме сусрећу у појму обичног простора. Међутим, то су простори са веома различитим пореклом и концепцијом. Када би вестерн био заснован на чисто геометријској представи, два управо анализирана аспекта одговарала би овим двома просторним формама.

Као треће, размотрићемо естетско подручје које одговара *иојму ијезажа*. У том контексту, кинеско и јапанско сликарство заснива се на два фундаментална принципа. С једне стране, на исконској празнини и животном даху који обузима све ствари у Једном, обједињује их у целину и преображава их у складу са кретањем великог круга или органске спирале. С друге стране, на средишњој празнини, скелету и артикулацији, споју, набору или испрекиданој линији која иде од једног бића ка другом, обухватајући их на врхунцу њиховог сабирања, сходно одређеној линији универзума. У првом случају битни су сусрет, дијастола и систола, а у другом случају, поента је на раздвајању самосталних и одлучујућих догађаја. У првом случају, присуство ствари се огледа у њиховом »појављивању«, а у другом, присуство се исказује у самом »нестајању«, као у случају куле чији се врх губи у небу, а основа је невидљива, или у случају аждаје скривене облацима¹¹. Несумњиво, ова два принципа су неодвојива и онај први доминира: »погодно је да црте, за разлику од даха, буду испрекидане и да, за разлику од духа, форму одликује дисконтинуитет«; »цела уметност извођења састоји се у фрагментарним белешкама и прекидима, иако је циљ да се постигне целовит резултат...« Како насликати штучку а истовремено не открити сломљену линију универ-

¹⁰ О овим двома концепцијама, види: Albert Lautman, *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques*, I, Hermann, гл. I и II. Lautman их упоређује са платонским идејама.

¹¹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*. L'Age d'homme. p. 167 и сл. и François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Ed. du Seuil (из које преузимамо два следећа цитата кинеских сликара, стр. 53).

зума што је повезује са каменом поред кога се провлачи на дну реке, као и са травама уз обалу у којима се скрива? Како је насликати, а не испунити је космичким дахом чији је она само делић, тј. отисак? Треба додати да у оквиру ова два принципа ствари немају исти знак, ни простори исту форму, синезнаци у погледу даха или спирале, а вектори у погледу линија универзума. То је, с једне стране, »јединствена црта«, а с друге, »набрана црта«.

Ејзенштајн је био фасциниран кинеским и јапанским сликарством пејзажа, јер је у њима видео наговештаје филма¹². Ипак, у савременом јапанском филму, од двојице великих аутора који су нам најближи, и један и други давали су предност једном од два простора акције. Дело Куросаве, на пример, прожето је дахом који продире у саме двобоје и борбе. Овај дах је представљен јединственом цртом, истовремено као синезнак дела и лични потпис Куросаве: замислимо једну дебелу вертикалну линију на екрану која иде одозго надоле и која је прецртана двама тањим хоризонталним линијама, које су повучене здесна налево и слева надесно. У филму »Кагемуша« ово је илустровано веома импресивним силаском гласника који је непрекидно ношен слева надесно. Куросава је један од највећих синеаста кише: у филму »Седам самураја« густа киша лије док бандити, ухваћени у клопку, галомирају на коњима тамо-амо, с једног краја села на други. Угао снимања често образује заравњену слику која истиче непрекидна попречна кретања. Раширен или сабијен, овај велики простор, испуњен дахом, може се боље разумети ако прибегнемо јапанској топологији: она не полази од јединке да би означила број, улицу, квартал и град; почиње се, напротив, од градских зидина, од самог града, да би се потом обележио велики блок, а затим квартал и коначно простор у коме се трага за непознатим¹³. Не иде се, дакле, од непознанице ка подацима који би могли да је одреде, већ се од скупа свих чињеница спушта ка непознаници да би се означио њен оквир. Реч је наизглед о веома чистој форми СА: пре него што се делује треба познавати све чињенице неопходне за деловање. Куросава каже да је за њега најтежи онај моменат

¹² Види посебно *La non-indifferente Nature*, II, p. 71—107. Ејзенштајн се не интересује толико за различите просторе, колико за форму »свитака« које изједначава са панорамским приказима. Међутим, он примећује да први насликани свици образују линеарни простор и да они сволуирају у смислу надахнуте тоналне организације површина. Постоји и форма у којој више није реч о увијању површине, већ се слика увија преко површине тако да образује целину. Овде, дакле, налазимо оба простора. Ејзенштајн, са своје стране, филм представља као синтезу те две форме.

¹³ Akira Mizubayashi, »Autour du bain«, *Critique*, n° 418, јануар 1983, p. 5.

»пре него што лик почне да делује: да би дошао дотле, треба да размишља неколико месеци«¹⁴. То је утолико теже што је све у функцији самог лика и што су му због тога претходно потребне све чињенице. Зато Куросавини филмови често имају два различита дела, један који се састоји у дугој експозицији, а други у којем акција започиње нагло и интензивно («Бесни пас», «Између неба и пакла»). Захваљујући томе, Куросавин простор може да се пробрази у сабијен театарални простор у којем јунак има све чињенице пред собом и не одваја се од њих да би деловао («Телесна гарда»)¹⁵. То је и разлог што се простор шири и што образује свеобухватни круг који повезује свет богатих и сиромашних, врх и понор, небо и пакао. Да би се одсликао овај круг велике форме који је буквално пресечен пречником по којем се креће јунак («Између неба и пакла»), неопходно је истражити друштвено дно, уз истовремени поглед на више слојева.

Када би то било све, Куросава би за нас био само један еминентни аутор који је развио велику форму и самим тим би био схваћен у складу са већ класичним западњачким мерилима. Његово истраживање друштвеног дна одговарало би критеријумима криминалистичког или социјалног филма; његов широки круг света сиромашних и богатих упућивао би на либералну хуманистичку концепцију, коју је Грифит знао да наметне, истовремено као чињеницу савременог света и као основу монтаже (доиста, ова грифитовска визија евидентна је и код Куросаве: постоје сиромашни и богати и они би требало да се разумеју, помире...). Укратко, захтев експозиције који претходи акцији сасвим би одговарао формули СА: од ситуације ка акцији. Па ипак, неколико аспеката у оквиру велике форме сведоче о дубокој оригиналности коју сасвим јасно можемо повезати са јапанском традицијом, али која је такође примерена генију својственом Куросави. Пре свега, чињенице које он тежи да у целисти изложи не потичу једноставно од саме ситуације. То су чињенице *садржане у њих* које је прикривено самом ситуацијом, потиснуто у њој и које јунак треба да разоткрије да би могао да делује и да, самим тим, одговори на ситуацију. «Одговор» није дакле само одговор акције на ситуацију, већ у основи — одговор на питање или

¹⁴ Kurosawa, «Entretien avec Shimizu», *Etudes cinématographiques*, p. 7.

¹⁵ Luigi Martelli, *ibid.*, p. 112: «Све епизоде се одвијају пред очима главне личности! (...) [Куросава] је настојао да да примат угловима снимања који доприносе поравнању слике и, у одсуству дубине поља, изазивају утисак попречног кретања. Ови технички поступци играју капиталну улогу, утолико што теже представљању критичког суда, чији је носилац јунак који прати причу погледом са којим се идентификујемо.

проблем за чије откриће сама ситуација није довољна. Ако постоји неки афинитет Куросаве према Достојевском, он се управо састоји у следећем моменту: код Достојевског, хитност једне ситуације, колико год да је узвишена, намерно је заповстављена од стране јунака који одмах жели да сазна која би то ситуација била још неодложнија. То је оно што Куросава цени у руској литератури и посредством чега успоставља везу између Русије и Јапана. Наиме, из одређене ситуације треба извући питање које је у њој садржано, разоткрити чињенице тајанственог питања које, тек онда, омогућавају да се на њу одговори и без којих се ни сама акција не може сматрати одговором. Куросава је, дакле, метафизичар на свој начин и он доприноси проширивању велике форме; другим речима, он превазилази ситуацију ка њеном питању и уздиже чињенице до нивоа чињеница самог питања, а не више саме ситуације. Небитно је што нам се питање понекад чини илузорно, буржоаско, као да је потекло из формалног хуманизма. Битна је, међутим, ова форма издвајања једног питања као таквог, а његов је интензитет важнији од његовог садржаја, као што су његове чињенице битније од његовог предмета и које га, у сваком случају, чине загонетним, зачараним питањем.

Онај ко то не разуме, ко нестрпљиво реагује зато што сматра да располаже чињеницама ситуације и тиме се задовољава, тај ће доживети трагичан крај: у филму »Дворац паука«, простор-дах се претвара у паукову мрежу којом је Магбет ухваћен у клопку, пошто није разумео питање чију је тајну знала једино вештица. Други случај представљен је примером лика који мисли да је довољно да схвати чињенице једне ситуације из које ће извести све закључке, али накнадно запажа да постоји једно скривено питање које изненада схвата, што доводи до промене његове одлуке. Тако ађутант »Рићобрадог« научно схвата стање оболелих и стварност лудила; припрема се да напусти свог господара чији му се поступци чине ауторитарним, архаичним и нимало научним. Међутим, он сусреће једну луду жену и у њеној јадиковки схвата оно што је карактеристично код свих лудих жена, одјек једног сулудог и непробојног питања које бесконачно превазилази сваку објективну или могућу ситуацију. Истог тренутка он схвата да је господар »разумео« то питање и да је у својим поступцима ишао до његовог дна. Тада одлучује да остане са Рићобрадим (у сваком случају, у Куросавином простору не постоји могућност бекства). Оно што овде посебно долази до изражаја јесте чињеница да елементи питања за собом повлаче снове и кошмаре, идеје и визије, нагоне и поступке датих субјеката, док чињенице ситуације почивају само на узроцима и последицама про-

тив којих се могло борити под условом да се избрише тај велики дах који у себи истовремено носи и питање и одговор. И заиста, неће бити одговора ако питање није прихваћено и уважено, све до стравичних, безумних и дечачких слика у којима се оно изражава. Одатле потиче и Куросавино сањарење у складу с којим халуцинаторне визије не представљају једноставно субјективне слике, већ фигуре мисли која разоткрива чињенице једног трансцендентног питања у мери у којој оне извиру из света и његових најмрачнијих дубина («Идиот»). Дах у Куросавиним филмовима не састоји се само у алтернацијама између епских и интимних сцена, интензитета и опуштања, војње камером и крупног плана, реалистичких и иреалистичких секвенци, већ више у начину на који се уздиже од једне реалне ситуације ка нужно иреалним чињеницама оног питања које опседа саму ситуацију¹⁶.

Трећи случај указује на неопходност да се лик прожме свим подацима. Међутим, пошто то прожимање упућује на питање пре него на ситуацију, оно се дубоко разликује од поступка карактеристичног за Акторс Студио. Уместо да се јунак прожме ситуацијом, како би се произвео одговор који представља у суштини једну експлозивну ситуацију, овде се треба саживети са питањем да би се произвела она акција која стварно представља мисаони одговор. Симболика отиска, самим тим, доживљава успон без преседана. У филму »Кагемуша« дублер треба да себе прожме свим оним што је окруживало господара, он штавише треба да постане његов отисак и да се саживи са разноврсним ситуацијама (жене, мало дете и нарочито коњ). Може се рећи да су западни филмови такође третирали ову тему. Међутим, у овом случају, оно чиме дублер треба да се прожме, то су све чињенице једног питања које је познато само господару. »Брз као ветар, тих као шума, страшан као ватра, непокретан као планина«: то није опис господара, већ загонетка чији одговор само он зна и са собом га односи. Далеко од тога да ово олакшава имитацију, то је, напротив, чини натчовечанском или је уздиже до космичких висина. Изгледа да се овде сучавамо са новом границом: онај ко се прожме свим чињеницама биће само дублер, сенка подређена господару и његовом свету. У филму »Дерсу Узала«, господар шумских трагова сам прелази у стање сенке када његов вид ослаби и када више не може да ослушкује узвишено питање

¹⁶ Види: Michel Estève (*ibid.*, p. 52—53) и Alain Jourdat (*Cinématographe*, n° 67, мај 1981) у вези с тим анализирају извесне велике сцене филма »Идиот«: снэг, карневал клизача, очи и прозори, при чему се не понире у сањарење, већ се оно издваја из самог реализма ситуације.

које шума поставља људима. Он умире и поред тога што му је обезбеђења удобна »ситуација«. »Седам самураја« се надуго распитују о ситуацији и прожимају не само физичким чињеницама о селу већ и о психолошким подацима о становништву, зато што постоји једно узвишеније питање које ће се постепено издвојити из свих тих ситуација. То није питање може ли се одбранити село, већ шта значи бити самурај у овом тренутку историје? А одговор који долази са коначно достигнућим питањем гласи да су самураји постали сенке које више немају места ни код господара ни код сељака (сељаци су били стварни победници).

Међутим, у овим мртвима има нечег смиреног што предсказује потпунији одговор. Наиме, четврти случај омогућава осврт на целину. »Живети« је један од најлепших Куросавиних филмова који поставља питање шта да чини човек коме преостаје само неколико месеци живота? Да ли је то уопште право питање? Овде све зависи од чињеница. Ово се може схватити и на следећи начин: шта учинити да се коначно спозна задовољство? Зачуђен и неспретан човек обилази места ужитка, барове и локале са стриптизетама. Да ли се ту уопште могу наћи прави елементи траженог питања? Није ли реч само о узбуђењу које га управо прикрива? Осећајући снажну привлачност према једној девојци, човек ће од ње сазнати да питање такође није у закасној љубави. Она помиње свој сопствени пример и објашњава да прави мале механичке зечева, срећна што зна да ће они стићи у руке непознате деце и на тај начин обићи град. Човек тада схвата да се суштина питања »шта чинити?« састоји у корисном делу које треба остварити. Враћа се својој замисли јавног парка и пре смрти савлађује све препреке које су се томе супротстављале. И овде се може рећи да нам Куросава оставља доста површну хуманистичку поруку. Међутим, филм је нешто сасвим друго — упорно трагање, кроз ситуације, за питањем и његовим елементима, као и његово откривање у складу са напредовањем трагања. Једини одговор се састоји у поновном прибављању чињеница, у испуњавању света чињеницама, у провлачењу нечега тако да кроз нове или обновљене податке избијају мање сурова и ведрија питања, ближа Природи и животу. То је оно што је чинио Дерсу Узала када је тражио да колиба буде поправљена и да буде остављено мало хране, како би намерници могли да преживе и да се крећу шумом. Тада је могао да се претвори у сенку и да умре. Тиме је поново удахнуо дах простору или механичком зецу, у смислу у коме је Хенри Милер говорио да би, ако би поново оживео, оживео у облику парка.

Паралела Куросава-Мизогучи је исто тако честа као и она између Корнеја и Расина (са измењеним хронолошким редоследом). Готово искључиво мушки свет Куросаве супротставља се женском свету Мизогучија. Дело Мизогучија припада малој форми, као што дело Куросаве припада великој. Мизогучијев потпис се не састоји у јединственој црти, већ у набораној црти, као у филму »Бајка расплинутог месеца после кише«, у коме набори на води заузимају целу слику. Ова два аутора се опредељују за јасно разликовање обе форме, уместо за комплементарност која једну преводи у другу. Као што Куросава, својом техником и метафизиком велику форму подвргава проширењу које је једнако преображавају у месту, Мизогучи малу форму подвргава издуживању, развлачењу које је преображава у њој самој. Јасно је, из више разлога, да Мизогучи полази од другог принципа, дакле не од даха већ од скелета, малог дела простора који треба да се повеже са следећим. Све почиње од »дна«, тј. од дела простора који је резервисан за жене, »најзабаченијег дела куће« са танком арматуром и завесама. У филму »Љубавници разапети на крсту« реч је о читавој једној игри у женским собама која служи као увод у акцију, то јест бекство супруге. Уистину, већ у самој кући се успоставља читав један систем веза, захваљујући покретним преградама које се могу уклонити. Међутим, проблем спајања једног дела простора са другим јавља се тек у односу на улицу. Опште посматрано, много средњих празнина се појављује између два дела простора, пошто лик напусти кадар или камера напусти лик. План одређује сужени простор, попут дела виђеног језера захваћеног маглом у филму »Бајке расплинутог месеца«, или узвишице која заклања хоризонт, а пејзаж од једног до другог плана искључује стапање и потврђује блискост супротну континуитету. И поред тога се не може говорити о раскомаданом простору, иако се ради о константном раздвајању. Међутим, свака сцена и сваки план треба да уздигну лик или догађај до врхунца његове самосталности, тј. интензивног присуства. Овај интензитет треба да се одржава и продужује све до његовог пада = 0, који му је својствен и нема ничег заједничког са неким другим, тако да празнина представља конституент сваког интензитета, као што је »нестајање« иманентни модус сваког присуства (као што ћемо видети, то је веома различито од оног што се догађа код Озуа)¹⁷. Простор је тим мање распарчан што његови делови, тако дефинисани, представљају сам процес ње-

¹⁷ О интензитету и његовом продужавању до саме празнине код Мизогучија, види: Héléne Bokanowski, »Мизогучијев простор«, *Cinématographe*, n° 41, новембар 1978.

говог конституисања. Простор се не конституише виђењем, већ тумарањем, тако што јединицу тумарања представља површина или део. Супротно Куросави, код кога попречно кретање дугује свој значај томе што је у оба смера наилазио на границе једног вишег или мањег круга чији је он био пречник, попречно кретање код Мизогучија иде мало-помало у одређеном али бесконачном правцу који ствара простор, уместо да га претпоставља. Одређени правац ни у ком случају не значи јединицу усмеравања, пошто правац варира са свким делом простора, за који је закачен посебан вектор (ово варирање правца кулминира у филму »Јунак светогрђа«). То није једноставна промена места, већ парадокс сукцесивног простора као таквог, у коме се време потпуно потврђује, али у форми функције променљивих тог простора. На тај начин, у филму »Бајке расплинутог месеца« видимо јунака како се купа са вилом, а затим одводни канал који ствара поток у пољу, а затим поља и долину и, коначно, један врт у коме проналазимо пар који управо вечерова »неколико месеци касније«¹⁸.

Поставља се, коначно, проблем опште везе делова простора, с ону страну постепеног повезивања. Овде су у оптицају четири поступка који опет, поред одређене технике, дефинишу и својеврсну метафизику: релативно висок положај камере производи ефекат понирања у перспективу, обезбеђујући ширење сцене у суженом простору; одржавање једног истог угла за суседне планове производи ефекат преласка који прекрива резове; принцип одстојања који не дозвољава превазилажење средњег плана и допушта кружна кретања камере, не неутралишући сцену, већ напротив, одржавајући и продужавајући интензитет све до његовог окончања у простору (на пример, агонија жене у филму »Бајка о закаснелим хризантемама«); коначно и нарочито, план-секвенца који је анализирао Ноел Бурх, у посебној функцији коју добија код Мизогучија, постаје прави »котрљајући план« који одмотава сукцесивне комаде простора за које су, међутим, закачени вектори различитих правца (најлепши примери овога налазе се, према Бурху, у филмовима »Сестре из Гина« и »Бајка о закаснелим хризантемама«)¹⁹. Суштинско у тзв. екстравагантним кретањима камере код Мизогучија чини нам се то што план-секвенца обезбеђује

¹⁸ Види Годарову анализу ове секвенце: *Jean-Luc Godard, Belfond, p. 113-114.*

¹⁹ Noël Burch (*Pour un observateur lointain, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 223—250*) анализира све ове аспекте и показује како их »план-свитак« потпуно интегрише. Бурх инсистира на специфичности овог типа кадра-секвенце. И заиста, има много врста кадра-секвенци код различитих аутора. У својој веома строгој селекцији Мизогучијевих филмова, Бурх истиче да после рата

једну врсту паралелизма различито оријентисаних вектора и образује на тај начин повезаност хетерогених делова простора, додељујући сасвим посебну хомогеност тако конституисаном простору. У том издуживању или развлачењу суочавамо се са изворном природом простора мале форме: он свакако није мањи од простора велике форме, већ је »мали« по свом развоју; његова неизмерност потиче од повезаности делова који га сачињавају, од упоредног постављања различитих вектора (који одржавају своје разлике) и од хомогености која се постепено гради. Отуда и занимање које је Мизогучи, пред крај живота, показивао за синемаскоп, са предосећањем да је из њега могао да извуче нове подстреке за своју концепцију простора. Ова концепција је позната под именом »набране црте« или сломљене црте. Набрана или сломљена црта је знак једне или више *линија универзума*, изворне природе ове стране простора. Мизогучи је управо достигао до линија, нити универзума и упорно их је повлачио у свим својим филмовима. На тај начин је малој форми дао недостижну амплитуду.

То није линија која сједињује у целину, већ она која повезује или саставља разнородне делове, одржавајући њихову разнородност. Линија универзума спаја са улицом просторије које се налазе у дну, улицу са језером, језеро са планином и шумом. Она спаја човека и жену са космосом. Она спаја жеље, патње, лутања, искушења, победе и смиривања. Она повезује моменте интензитета као својеврсне тачке кроз које пролази. Она повезује живе и мртве, попут линије универзума која спаја старог цара са убијеном царицом у филму »Царица Јанг Квеј Феј«. Слична је и линија грнчаревог света у филму »Бајке расплинутог месеца« која пролази кроз вилу да би пронашла мртву супругу чији се »нестанак« претворио у чисти интензитет присуства: јунак истражује све собе по кући, излази из њих и поново улази у фоаје где се, у међувремену, фантом реинкарнирао. Свако од нас има своју линију универзума коју треба да открије, али она се открива само њеним повлачењем, исцртавањем набране црте. Линије универзума имају своју физичку страну, која кулминира са планом-секвенцом и травелингом, и своју метафизичку страну коју сачињавају Мизогучијеве теме. Међутим, овде се суочавамо са најтежом препреком, са тачком у којој се метафизика суочава са социологијом, али ово суоча-

његово дело почиње да губи у снази и да се враћа »класичном коду« и »кадру-секвенци« по узору на Вајлера (стр. 249). Чини нам се ипак да ће Мизогучијев кадар-секвенца и даље имати своју специфичну функцију повлачења линија универзума; њен одјек, истина веома удаљен, наћи ћемо само у неким случајевима америчког нео-вестерна.

вање није теоријско, оно се изводи у јапанском стану у којем су задње собе подређене хијерархији оних предњих, у јапанском простору у којем веза делова мора бити одређена према захтевима хијерархијског система. У том погледу, Мизогучијева социолошка идеја је истовремено једноставна и моћна — за њега не постоји линија универзума која не пролази преко жена или која барем не проистиче из њих, а и поред тога, друштвени систем своди жене на угњетено стање, често прикривене или отворене проституције. Линије универзума су женске, али друштвено стање је стање проститутисања. Суштински угрожене, како су уопште могле да себе надживе, наставе или пак да се извуку? У филму »Бајка закаснелих хризантема«, управо је жена та која повлачи човека по линији универзума и која од лошег глумца ствара великог мајстора, али је свесна да ће његов успех сломити ту линију и да ће њој преостати само усамљенички крај. У филму »Разапети љубавници« пар који није свестан своје љубави открива је тек када обоје буду морали да побегну, пошто њихова линија универзума представља од тог момента линију бекства, нужно осуђену на пропаст. Изванредна је лепота ових слика у којима присуствујемо рабању једне линије, сваког тренутка угрожене својим сопственим прекидом. То је још израженије у филму »Живот конкубине О'Хару«, јер је ту линија универзума неумитно пресечана од стране чувара који више пута удаљују несрећницу далеко од младог принца кога је накада родила. Мизогучијеви »Гејша« филмови непрекидно евоцирају линије универзума, али не више кроз некакво нестајање које би још увек представљало модус њиховог присуства, већ у једној брани на самом извору која им дозвољава да опстану искључиво у античком очају или пак модерној суровој судбини једне проститутке као последњој одступници. На тај начин, Мизогучи сеже до крајње границе делатне слике, у моменту када свет беде раствара све линије универзума и за собом оставља дезоријентисану и неповезану стварност. Истина, Куросава је, са своје стране, пришао крајњој граници једног другог аспекта делатне слике, када се свет сиромаштва у тој мери проширио да је довео до пуцања великог круга, разоткривши хаотичну стварност која је постала потпуно дисперзивна (на пример, у филму »Додескаден«, са својим страћарама као јединим аршином и са попречним кретањем једног идиота који изиграва трамвај).

Дванаеста глава

КРИЗА ДЕЛАТНЕ СЛИКЕ

1

Пошто је направио разлику између осећања и акције, које је означио као Примарност и Секунданост, Перс је додао и трећу врсту слике: »ментално« или Трострукост. Целина трострукости се односила на други термин посредством другог или других термина. Ова трећа инстанца се појављује у значењу, закону или односу. Све је ово, наизглед, без сумње већ садржано у акцији, али то није тачно: акција, тј. један дуел или пар сила, повинује се законима који је чине могућом, али закон није никада тај који је покреће. Акција заиста поседује значење, али оно не сачињава њен циљ, као што циљеви и средства не исцрпљују акцију. Једна акција доводи у везу два елемента, али овај просторно-временски однос (на пример, супротност) не треба мешати са логичким односом. С једне стране, код Перса нема ничег изузев тројности: изван тога све се своди на комбинације између 1, 2 и 3. С друге стране, тројност, тј. оно што је по себи тројно, не може се свести на дуалност. На пример, ако А »даје« Б В-у, то није као када би А бацио Б (први пар) и В подигао Б (други пар). Ако А и Б остварују »размену«, то није као када би се А и Б међусобно одвојили од *a* и *b* и обухватили *b* и *a*¹. Према томе, тројност не инспирише акције, већ »поступке« који нужно садрже симболички елемент неког закона (дати, разменити). То нису дакле перцепције, већ интерпретације које упућују на елемент смисла;

¹ Види: Peirce, *Ecrits sur le signe*, Ed. du Seuil. Перс је сматрао да »тројство« представља једно од његових главних открића.

то нису ни осећања, већ интелектуални осећаји односа, као што су осећаји који прате употребу логичких свеза »зато што«, »било да«, »како би«, »дакле«, »међутим«, итд.

Тројност вероватно у односу налази своју одговарајућу представу, пошто је релација увек тројна, јер је нужно спољашња у односу на своје чланове. Филозофска традиција разликује две врсте односа, природне и апстрактне. Значење је везано за оне прве, а закон и смисао за ове друге. Са првима, природно и лако прелазимо са једне слике на другу — на пример, са портрета на модел, затим на услове у којима је портрет начињен, и коначно на место где се модел сада налази, итд. Реч је, дакле, о образовању уобичајеног редоследа или низа слика који ипак није неограничен, пошто природне везе доста брзо исцрпе своје дејство. Друга врста односа, тј. апстрактни однос означава напротив једну околност уз помоћ које се упоређују две слике које мисао природно не повезује (као, на пример, две веома различите фигуре које као заједничку околност имају то што су конусни пресеци). Овде је реч о конституцији целине, а не више о образовању низа².

Перс инсистира на следећем моменту: ако једност по природи представља »једно«, двојност — два, а тројност — три, нужно је да у двојности први термин на свој начин »потврди« једност, а други афирмише двојство. Коначно, у троструком односу биће подједнако представљени термин једности, двојства и трећи који потврђује — тројство. Имамо, дакле, не само 1, 2, 3 већ 1, 2 у 2, и 1, 2, 3 у 3. У томе се може сагледати и једна врста дијалектике, али није извесно да дијалектика садржи сва ова кретања. Радије би се рекло да је она само једна интерпретација, и то недовољна интерпретација.

Делатна слика несумњиво већ садржи оно ментално (чисту свест). Делатна слика га је такође претпостављала у циљу акције (концепција), у избору средстава (суђење), као и у целини импликација (расуђивање). »Фигуре« су тим пре уносиле оно ментално у слику. Међутим, сасвим је различито када се од менталног ствара прави објект слике, специфичне, изричите слике са својим сопственим фигурама. Значи ли то да ће нам ова слика нужно представити нечију мисао или чак чисту мисао и једног чистог мислиоца? Јасно је да не, мада су многи покушаји учињени у том правцу. С једне стране, слика би постала сувише апстрактна или смешна, а с друге стране,

² Перс не упућује експлицитно на ове две врсте односа, чија се дистинкција јавља већ код Хјума. Међутим, његова теорија »тумача« и разликовање »динамичког тумача« и »коначног тумача« делимично се укрштају са ове две врсте релација.

афективна и делатна слика су већ садржавале довољно мисаоних елемената (на пример, расуђивања у слици код Лубича). Када говоримо о менталној слици, ми имамо на уму нешто друго: то је слика која узима за предмет мисли објекте који поседују сопствену егзистенцију изван мисли, као што предмети перцепције имају сопствену егзистенцију изван перцепције. *То је слика чији су њпредмети односи, симболичне радње и интелектуална осећања.* Она може бити, мада не нужно, тежа од осталих слика. Њен је однос са мислима нужно нов, непосредан и сасвим различит од односа других слика.

Какве то има везе са филмом? Када Годар каже 1, 2, 3..., није реч само о томе да се слике додају једна другој, већ да се класификују типови слика и да се кроз њих креће. Побимо од бурлеске. Ако оставимо на страну Чаплина и Китона, који су довели до савршенства две основне форме њсног схватања, можемо рећи да је на првом месту Лангдон, на другом су Лаурел и Харди, а на трећем браћа Маркс. У случају Лангдона реч је о тако чистој афективној слици да се не може остварити ни у којој материји или средини, тако да свог носиоца неодољиво подстиче на сан. Међутим, Лаурел и Харди представљају делатну слику, тај непрекидни дуел са материјом, средином, женама, другима и једног са другим. Они су били у стању да раставе дуел, разбијајући једновременост у простору да би је заменили сукцесијом у времену, једно по једно, тако да се дуел проширује у недоглед и да се његови ефекти увећавају лицитацијом, уместо да се смањују услед замора. Несумњиво, Лаурел је број један тог пара, афективни представник, онај који се избежуми и покрене практичну катастрофу, али је истовремено обдарен инспирацијом која му дозвољава да превазиђе замке материје и средине. Харди је, међутим, број два, човек од акције у тој мери је лишен интуитивних моћи и толико у власти сирове материје да пада у све замке поступака за које преузима одговорност, као и у све катастрофе које Лаурел покреће а да сам у њих не упадне. Коначно, браћа Маркс представљају тројност. Три брата су тако расподељена да су Харпо и Чико често заједно, а Гручо се изненада појављује да би ушао у неку врсту савезништва са осталом двојицом. Узети у нераздвојној целини тројке, Харпо је број један, тј. представник небеске афективности, али исто тако и паклених инстинката, прождрљивости, сексуалности, деструкције. Чико је број два и он предузима акцију, иницијативу, дуел са средином, стратегију напора и отпора. Харпо у свом огромном мантилу скрива најразноврсније предмете, делове и парчиће који могу послужити за било какву акцију. Међутим, они за њега имају искључиво афективну или фетишистичку употребну вредност, а Чико је тај који

их претвара у средства организоване акције. Коначно, Гручо је број три, човек интерпретација, симболичких поступака и апстрактних релација. И поред тога, свако од њих такође припада тројности коју заједно сачињавају. Однос Харпоа и Чикоа је такав да када Чико упути неку *реч* Харпоу, овај мора да се сети одговарајућег предмета, у низу који се све више изопачује (као низ *flash — fish — flesh — flask — flush...* у филму »Животињске луде«). Са своје стране, Харпо предлаже Чики загонетку језика мимике, у низу мимике коју Чико мора непрекидно да одгонета да би из ње извукао једну *реченицу*. Међутим, Гручо уметност тумачења доводи до свог врхунца, пошто је он мајстор расуђивања, силогистичких аргумената који у бесмислу налазе свој чисти израз: »или је овај човек мртав, или је мој сат стао« (каже он напињавајући Харпов пулс у филму »Један дан на трамама«). Величина браће Маркс је свакако у томе што су у лакрдију увели менталну слику.

Увести менталну слику у кинематографију и од ње начинити остварење свих других слика — то је био Хичкоков задатак. Као што кажу Ромер и Шаброл поводом филма »Готово савршен злочин«, »крај филма је само излагање расуђивања, па ипак никада не одвлачи пажњу«³. Међутим, то није случај само на крају, већ од самог почетка: са својим чувеним лажним флеш-беком, филм »Алиби« почиње једним тумачењем које се приказује као свежа успомена, или чак као опажај. Код Хичкока, од почетка па до краја, све је интерпретација: поступци, осећања, опажања⁴. Филм »Уже« сачињен је од само једног плана, а слике такође представљају вијуге једног истог расуђивања. Разлог томе је једноставан: оног тренутка када је дата, једна акција (у садашњости, будућности или прошлости) постаје буквално окружена скупом односа који ће варирати њен сиже, природу, циљ, итд. Суштина није у аутору акције, у ономе што Хичкок са презиром зове *whodunit* («ко је кривац?»), па чак ни у самој акцији, већ у скупу односа којим су акција и њен аутор обухваћени. То даје посебан смисао кадру — претходне скице кадрирања, строго разграничење кадра, привидно елиминисање простора изван кадра објашњавају се непрекидним Хичкоковим позивањем, не на сликарство или театар, већ на таписерију, то јест ткање. Кадар је попут разбоја који придржава ланац односа док акција сачињава само покретну потку која пролази преко и испод. Самим тим схватамо зашто Хичкок обично користи кратке планове и онолико планова

³ Rohmer et Chabrol, *Hitchcock*, Ed. d'Aujourd'hui, p. 124.

⁴ Види: Narboni, »Visages d'Hitchcock«, у *Alfred Hitchcock, Cahiers du cinema*.

колико има кадрова, при чему сваки план показује један однос или варијацију односа. Међутим, теоријски јединствен план у филму »Уже« не представља никакав изузетак у односу на то правило: веома различит од плана-секвенце Велса или Дрејера, који на два начина теже да кадар подреде целини, Хичкоков јединствени план подређује целину (односе) кадру, задовољавајући се отварањем кадра по дужини, под условом да се одржи његова затвореност по ширини, управо као у ткању бесконачно дугог тепиха. Без обзира на то, суштина је у томе што су акција, као и перцепција и осећање, уоквирени једним ткањем односа. Та мреже односа сачињава менталну слику, насупрот потки акција, перцепција и осећања.

Хичкок ће, дакле, позајмити од полицијског или шпијунског филма једну нарочито упечатљиву акцију типа »убиства«, »крађе«. Пошто је она повезана са скупом односа који личностима није познат (али које гледалац већ познаје или ће их раније открити), она само наизглед представља дуел који управља целом акцијом — она је већ нешто друго, пошто релација образује тројност која га уздиже до стања менталне слике. Није, дакле, довољно дефинисати Хичкокову шему тиме што ћемо рећи да је невин човек оптужен за злочин који није починио. То би била грешка »спајања«, погрешна идентификација »другог«, оно што смо назвали ознаком произвољности. Ромер и Шаброл су савршено добро анализирали Хичкокову шему: криминалац увек изводи свој злочин за неког другог; прави криминалац извршава свој злочин за невиног који, хтео то или не, више то није. Укратко, злочин је неодвојив од поступка којим је криминалац »разменио« свој злочин, као у филму »Незнанац из Норд експреса« или чак »дао« и »предао« свој злочин невином, као у филму »Закон тишине«. Код Хичкока се злочин не извршава, већ предаје, пружа или размењује. Чини нам се да је то најјачи аргумент Ромерове и Шабролове књиге. Релација (размена, дар, предаја...) не застаје на обухватању акције, она у њу продире унапред са свих страна и нужно је преображава у симболички чин. Овде нема само актера и акције, убице и жртве, већ увек трећа страна, али не случајна или привидна као што би то била само невина особа у коју се сумња, већ је то кључна трећа страна коју образује сам однос, однос између убице, жртве или акције и очигледне треће стране. Ово вечито триплирање захвата такође и предмете, перцепције, осећања. Неопходно је да свака слика у свом кадру и својим кадром буде излагање менталне слике. Личности могу да делују, опажају, осећају, али не могу да сведоче о односима који их детерминишу. То су само покрети камере и њихова кретања према камери. Отуда потиче и Хичкоково супротста-

вљање Акторс Студију, као и његов захтев да глумац делује најједноставније, да остане до крајности неутралан, тако што ће се камера постарати за остало. То остало је суштина или ментални однос. Управо камера, а не дијалог, објашњава зашто јунак филма »Прозор ка дворишту« има сломљену ногу (сlike тркачког аутомобила у његовој соби и разбијени фотоапарат). Камера је та која у филму »Саботажа« захваљујући којој жена, човек и нож не улазе у једноставни след парова, већ у стварни однос (тројности) из којег следи то да жена предаје свој злочин човеку⁵. Код Хичкока никада нема дуела или двојства: чак у филму »Сенка сумње«, двоје Чарлијевих, ујак и сестричина, злочинац и девојка, оптужују једно исто стање света које за првог оправдава његове злочине, а за другу нема оправдања пошто је произвело једног таквог криминалца⁶. У историји филма Хичкок се јавља као онај који напушта концепцију филмског стваралаштва као односа редитеља и филма који треба остварити, већ као односа три стране: редитеља, филма и публике која треба да се унесе у филм и чије реакције треба да буду интегрални део филма (то је експлицитни смисао трилера, пошто је гледалац први који »уочава« односе)⁷.

Међу многим изврским коментаторима (пошто ниједан филмски аутор није био предмет толиког коментара) тешко је одређивати се за оне који у Хичкоку виде дубоког мислиоца или само великог забављача. Ипак није неопходно правити од Хичкока метафизичара, платоничара и католика, као што то чине Ромер и Шаброл или један дубински психолог — Душе. Хичкок пре има веома сигурно схватање односа, теоријско и практично. Поред Луиса Керола, целокупна енглеска мисао је показала да је теорија релација кључни део логике и да може бити истовремено најдубља и најзабавнија. Уколико има код

⁵ О овим примерима види: Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Laffont, p. 165 и 79—82. И р. 15: »Хичкок је једини синеаста који је могао да снима и да нам учини опипљивим мисли једног или више ликова без помоћи дијалога«.

⁶ Ромер и Шаброл (р. 76—78) у том смислу употпуњују Трифоа који је само инсистирао на значају броја 2 у филму »Сенка сумње«. Они показују да чак и овде постоји однос размене.

⁷ Truffaut, р. 14: »Уметност стварања напетости је истовремено и умче увођења гледаоца у игру његовим учешћем у филму. У области филмског стваралаштва, стварање филма није више игра која се игра удвоје (редитељ + његов филм), већ утроје (редитељ + његов филм + публика). Jean Douchet је посебно инсистирао на овом укључивању гледаоца у филм: *Alfred Hitchcock*, Ed. de l'Herne. Душе често открива троструку структуру у садржајима Хичкових филмова (стр. 49): на пример, у филму »Смрт за петам«, 1, 2, 3 има такав след да је први и сам једно (шсф Ф. В. I.), други — двојство (пар), а трећи — тројство (три шпијуна). То је сасвим у складу са тројством код Перса.

Хичкока хришћанске теме, почев од искомског греха, то је зато што су ове теме од самог почетка постављале проблем односа, као што то добро знају енглески логичари. Односи, ментална слика, представљају полазну тачку Хичкоковог стваралаштва, онога што он назива постулатом. Полазећи од тог основног постулата његов филм се развија једном математичком или апсолутном нужношћу, упркос невероватним интригама и акцији. Међутим, шта се дешава ако пођемо од односа у погледу њихове спољашњости? Може се догодити да се релација изгуби, одједном нестане, а да се личности не промене и да тако буду препуштене себи. Ако комедија »Господин и госпођа Смит« припада Хичкоковом делу, то је управо зато што обоје изненада сазнају да, пошто њихово венчање није легално, они и нису венчани. Може се, напротив, догодити да се однос раздели и умножи, у складу са предвиђеним странама и очигледном трећом страном која се придружује у њеној раздоби или усмеравању у новим правцима (у филму »Али ко је убио Харија?«). Догађа се, коначно, да сам однос пролази кроз варијације, у складу са променљивима које га чине, намећући промене у једној или више личности. У том смислу се може рећи за Хичкокове личности да нису интелектуалци, али да имају осећања која можемо означити као интелектуална осећања, пре него афекте, у том смислу што се обликују према разноврсној игри доживљених свеза, зато што... било да... пошто... ако... иако... («Тајни агент», »Чувени«, »Сумње«). Заједничко свим овим случајевима је да релација уноси суштинску нестабилност међу ликове, улоге, акције и декор. Модел те нестабилности је однос кривца и невиног. Међутим, самостални живот релације довешће је до неке врсте равнотеже, било да је у питању пустош, очај или чак монструозност: равнотежа невинкривца, враћање свакоме своје улоге, наплаћивање свакоме за учињено дело биће постигнути, али по цену достизања границе која прети да нагризе, па чак и да избрише целину⁸. Тако је индиферентно лице полуделе супруге у »Лажном кривцу«. Овде се Хичкок представља као трагични аутор: план код њега стварно има два лица, једно окренуто према личностима, предметима и акцијама у покрету, а друго окренуто ка целини која се мења упоредо са одвијањем филма. Међутим, код Хичкока целина која се мења представља еволуцију односа који се крећу од поремећаја равнотеже који уносе међу личности, до равнотеже коју освајају у њима самима.

⁸ За то се могу наћи коментари, како о »суштинској нестабилности слике« код Хичкока (Базен), тако и о »чудноватој равнотежи«, као граници која »дефинише конститутивну ману« људске природе (Rohmer и Chabrol, стр. 117).

Хичкок уводи менталну слику у кинематографију. То јест, он од релације ствара предмет слике која, не само што се придружује сликама перцепције, акције и афективности већ их уоквирује и трансформише. Са Хичкоком се појављује једна нова врста »фигура«, фигуре мисли. Заиста, ментална слика сама захтева посебно знаке који се не мешају са знацима делатне слике. Често се запажа да детектив има само осредњу и другоразредну улогу (изузев када сасвим ступа у акцију као у филму »Уцена«), а да наговештаји имају незнатан значај. С друге стране, Хичкок ствара оригиналне знакове, у складу са два различита типа односа, природним и апстрактним. Према природном односу, један члан упућује на други у уобичајеном низу, тако да сваки може да се »тумачи« другима: то су *ознаке*. Међутим, увек је могуће да један од ових чланова искочи из потке и избије у условима који га искључују из низа или га доводе у противречност с њим и у том случају може да се говори о *демаркирању*. Дакле, веома је важно да чланови буду сасвим уобичајени да би један од њих могао да се одвоји од низа. Као што Хичкок каже, »Птице« треба да буду обичне птице. Нека од чувених Хичкокових демаркирања, представљају ветрењача у филму »Дописник 17« чија се крила окрећу у правцу супротном од кретања ветра и пољопривредни авион у филму »Смрт за петама«, који се појављује тамо где нема поља за прскање. Исто се дешава и у случају чаше млека у филму »Сумња«, чија унутрашња белина изазива подозрење, или кључа који не одговара брави у филму »Готово савршен злочин«. Понекад се демаркирање образује врло споро, као у филму »Уцена«, где се поставља питање да ли је купац цигара уобичајено укључен у низ муштерија-избор-припрема-паљење или је реч о уцењивачу који се служи цигаром и својим ритуалом да би већ провоцирао млади пар. С друге стране, у складу са апстрактном релацијом, *симболом* не означавамо апстракцију, већ један конкретан предмет као носиоца различитих односа или варијација једног истог односа, односа између једне личности и осталих, као и ње саме⁹. Већ од филма »Прстен« нарквизица је симбол, попут лисица у филму »Тридесет и девет степеника« или бурме у филму »Прозор према дворишту«. Демаркирања и симболи могу да се покlope, као у филму »Чувени«: флаша изазива такву емоцију код једног од шпијуна

⁹ Ознака или разлика (*démarque*) не јављају се у Персовој класификацији знакова. С друге стране, симбол се јавља, али у сасвим другом значењу од оног који предлагемо: за Перса то је знак који упућује на свој предмет на основу једног закона, било асоцијативног и уобичајеног, било конвенционалног (ознака би дакле била само један случај симбола).

да самим тим одскаче од природног низа вино-подрум-вечера. Кључ подрума који јунакиња држи у руди носилац је целине односа које одржава са својим мужем од кога га је украла, са својим љубавником коме ће га дати и са својом мисијом која се састоји у откривању онога што се налази у подруму. Видимо да један исти предмет, на пример кључ, може да функционише, у складу са сликама којима је обухваћен, као симбол (у филму »Чувени«) или као демаркација (»Готово савршен злочин«). У филму »Птице«, први галеб који удара јунакињу представља демаркацију, пошто нагло излеће из уобичајеног низа који га обједињује са његовом врстом, са човеком и Природом. Међутим, хиљаде птица, међу којима су готово све врсте, виђене у својој припреми, нападу и предању, представљају симбол: то нису апстрактције или метафоре, већ буквално — праве птице, које представљају изврнуту слику односа између људи и Природе, као и натуралистичку слику међуљудских односа. Демаркирања и симболи могу површно да личе на назнаке, али они су сасвим различити и образују два велика знака менталне слике. Демаркирања представљају шокове природних односа (низа), а симболи — чворове апстрактних односа (целина).

Пошто је пронашао менталну слику, Хичкок се њоме служио да би заокружио целину делатних, као и перцептивних и афективних слика. У складу с тим је и његова концепција кадра. Ментална слика уоквирује не само друге већ их преображава тако што у њих продире. Самим тим, за Хичкока би се могло рећи да довршава и остварује целину кинематографије тиме што покретну слику доводи до њене границе. Укључујући гледаоца у филм, а филм у менталну слику, Хичкок остварује кинематографију. Међутим, неки од најбољих Хичкокових филмова наговештавају једно значајно питање. »Вертиго« нам преноси стварну вртоглавицу и, уистину, оно што је вртоглаво, то је, у срцу јунакиње, однос Исте са Истом који пролази кроз све варијанте њеног односа са другима (мртва жена, муж, инспектор). Ипак, не можемо да заборавимо једну другу, свакодневнију вртоглавицу инспектора који је неспособан да се попне степеницама звоника и који живи у чудном стању контемплације које се преноси на цео филм и која је ретка код Хичкока. У филму »Породична завера« откриће односа, чак и онда када изазива смех, упућује на функцију видovitости. Још непосредније, јунак филма »Прозор према дворишту« достиже до менталне слике не само зато што је фотограф, већ зато што се налази у стању немоћи да се креће: сведен је на неку врсту чисте оптичке ситуације. Ако је тачно да је једна од Хичкокових новина била у томе да гледаоца укључи у филм, зар није било потребно да се личности, на

више или мање очигледан начин, могу свести на посматраче? Али у том случају може да се јави неизбежна последица: ментална слика је у том случају не толико остваривање делатне слике и других слика, колико довођење у питање њихове природе и статуса. Штавише, целина покретне слике би била доведена у питање прекидом сензорно-моторних веза у тој и тој личности. Оно што је Хичкок желео да избегне — кризу традиционалне слике у кинематографији — догодиће се и поред тога након Хичкока и делимично посредством иновација.

2

Може ли се, међутим, криза делатне слике представити као нова? Није ли то стање пратило филм од почетка? Одувек су најчистији акциони филмови црпели своју вредност из ванакционих епозода или из међупростора, читавим низом екстра- и инфра-акција које се нису могле исећи на монтажи а да се филм не осакати (што показује страховиту моћ продуцента). Одвајкада су могућности филма, као и његова склоност промени места, надахњивали ауторе жељом да ограниче или чак укину јединство акције, да ослободе акцију, драму, интригу или историју и да даље узнесу амбицију којом је већ била прожета литература. С једне стране, тиме је доведена у питање структура САС: није било обухватније ситуације која би се усредредила на одлучну акцију, већ је акција и интрига требало да се укључе у дисперзивну целину или отворени тоталитет, као њихов саставни део. Жан Митри је у праву када показује да је Делик, сценариста филма »Шпанска фијеста« Жермена Дилака, намеравао да драму разбије у »прашину чињеница«, од којих ниједна не би била главна или секундарна, тако да би се могла реконституисати искључиво путем сломљене линије повучене кроз све тачке и све линије целине фијесте¹⁰. С друге стране, структура АСА била је такође подвргнута аналогној критици: као што нема претходне приче, нема ни унапред обликоване акције чије би се последице у односу на одређену ситуацију могле предвидети, а филм није могао да препишује већ готове догађаје, већ је био у обавези да допре до догађаја који се одиграва, било у судару са неком »актуалношћу«, било њеним изазивањем или произвођењем. То је Коноли добро показао: колико год да одмиче припремни посао код многих аутора, кинематографија не може избећи »заокрет

¹⁰ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, p. 397.

кроз непосредност«. Увек постоји тренутак у коме се кинематографија сусреће са непредвидљивим или са импровизацијом, са несводљивошћу живе садашњости с ону страну садашњости нарације, а и сама камера не може ни да започне свој посао а да не унесе своје сопствене импровизације, истовремено као препреке и као неопходна средства¹¹. Ове две теме отвореног тоталитета и догађаја који се управо одиграва припадају продубљеном бергсонизму кинематографије уопште.

Међутим, криза која је уздрмала делатну слику зависила је од много разлога, који су стварно дејство показали тек после рата и од којих су једни били социјални, економски, политички и морални, а други ближи уметности, литератури и посебно филму. Навешћемо без неког редоследа: рат и његове последице, колебање »америчког сна« у свим његовим аспектима, пробуђену свест мађина, налет и инфлацију слика у спољашњем свету и истовремено у главама људи, утицај на филм нових токова прозе којима је литература експериментисала, криза Холивуда и његових старих жанрова... Истина, наставља се са стварањем филмова типа САС и АСА — највећи комерцијални успеси и даље се служе тим формама, али не и дух кинематографије. Дух филма захтева све више мисли, чак иако мисао почиње да раствара систем акција, перцепција и осећајности којима се филм до тада хранио. Више уопште не верујемо да би једна глобална ситуација могла да произведе акцију која би била у стању да га измени. Такође не верујемо да би нека акција могла да натера неку ситуацију да се открије макар и делимично. Падају и »најздравије« илузије. Свуда су најпре компромитовани низови ситуација-акција, акција-реакција, надражај-одговор, укратко сензорно-моторне везе које су чиниле слику-акцију. Упркос свом његовом насиљу или захваљујући његовом насиљу које остаје на сензорно-моторном нивоу, реализам не обрађаже ово ново стање ствари у којем се синезнаци распрскавају, а знаке испреплићу. Потребни су нам нови знаци. Рађа се нова врста слике коју ћемо покушати да идентификујемо у послератном филму изван Холивуда.

Пре свега, слика више не упућује на свеобухватну или синтетичку, већ на дисперзивну ситуацију. Личности су мно-

¹¹ Jean-Louis Comolli, »Le détournement par le direct«, *Cahiers du cinéma*, n° 209 и 211, фебруар и април 1969. Марсел Лербије је један од оних који су најбоље говорили о уделу импровизације на платоу, неизбежне и »задивљујуће«, о присуству документарца у сваком филму и о контакту са новостима: »у филму *Елдорадо*, изричито сам се служио поворком коју нисам организовао да бих обогатио драматичност. Ту сам убацио своје глумце...« (види: Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 76).

гоструке, са slabим међусобним утицајима и постају било главне, било секундарне. Овде, међутим, није реч о низу скица или наставцима романа, пошто су све личности обухваћене истом реалношћу која их расипа. Роберт Алтман проучава овај правац у филму »Венчање« и посебно у филму »Нешвил«, са многоструким звучним каналима и безобличним екраном који допушта више истовремених режија. Град и гомила губе свој колективни и једногласни карактер, по угледу на Кинга Видора; истовремено нестаје визије града одозго, усправног града са облакодерима и понирањем по вертикали, и уступа место положеном и хоризонталном граду, по мери човека, у којем свако за свој рачун иде за својим послом.

С друге стране, поломљена је линија или нит универзума која је низала догађаје један за другим или обезбеђивала повезивање просторних одељака. Мала форма АСА није, дакле, ништа мање компромитована од велике форме САС. Елипса престаје да буде облик приповедања, начин којим се прелази са једне акције на делимично разоткривену ситуацију: она припада самој ситуацији, а реалност је непотпуна исто колико и дисперзивна. Везивања, спојеви или везе намерно су слаби. Случајност постаје једина нит водиља, као у Алтмановом филму »Квинтет«. Догађај час касни и губи се у мртваји, час надолази сувише брзо, али не припада ономе коме се дешава (чак и смрт...). Између ових аспеката догађаја постоје блиски односи: оно дисперзивно, оно непосредно што се ствара и неприпадање. Касаветис укључује у игру ова три аспекта у филму »Бал ниткова« и у филму »Балада безнадежних«. Рекло би се да је реч о празним догађајима који не успевају да се вежу за оног који их изазива или подноси, чак и када га погађају до сржи: то су догађаји којих њихов носилац, човек који је изнутра мртав, као што каже Ламет, жури да се ослободи. У Скорсезеовом филму »Таксиста«, шофер оклева између самоубиства и политичког атентата и, замењујући своје замисли коначним покољем, сам се чуди, као да га се његово извршење ништа више не тиче од претходне безвољности. Актуалност делатне слике, као и потенцијалност афективне слике, могу се тим пре међусобно заменити, што су запале у исту равнодушност.

Треће, оно што је заменило акцију или сензорно-моторну ситуацију, то је шетња, скитња и непрекидно кретање тамо-амо. Скитња је нашла у Америци услове формалне и материјалне обнове. Она се упражњава због унутрашње или спољашње нужности, из потребе за бекством. Међутим, она сад губи аспект иницијације који је имала у немачком путовању (још у

Вендерсовим филмовима) и који је упркос свему била задржала у битничком путовању («Голи у седлу» Дениса Хопера и Питера Фонде). Она се претворила у урбану скитњу и самим тим се ослободила активне и афективне структуре која ју је пратила, усмеравала и давала јој чак и неодређену усмереност. Како би могла да постоји неуронска нит или сензорно-моторна веза између шофера из филма «Таксиста» и онога што он види уз помоћ ретровизора? Код Ламета, међутим, све се збива у непрекидним тркама и одласцима и доласцима, тако што се ликови понашају попут брисача стакла («Пасје поподне», «Серпико»). То је заиста оно најјасније у модерној скитњи која се одиграва у некарактеристичном простору, скретничарској станици, напуштеном стоваришту, неугледним градским четвртима, насупрот акцији која се најчешће одигравала у одређеним просторно-временским целинама класичног реализма. Као што каже Касаветис, реч је о томе да се раствори простор, али у истој мери и прича, интрига и акција¹².

Четврто, питамо се шта одржава целину у том свету без тоталитета и повезаности. Одговор је једноставан: целину чине *клишеи* и ништа више. Само и свугде клишеи... Овај проблем се већ постављао са Дос Пасосом и са новим техникама које је увео у роман, пре него што се о томе и помишљало у филму: дисперзивна и непотпуна стварност, гомила слабих ликова који су у стању да се, пошто су постали главни, преобразе у секундарне, као и догађаји који се споља намећу ликовима и који не припадају онима који их подносе или изазивају. Међутим, све то учвршћују општи клишеи једне епохе или једног тренутка, звучне или визуелне пароле које Дос Пасос означава именима посуђеним из филма — «актуалности» и «око камере» (актуалности су новости измешане са политичким или друштвеним догађајима, разним чињеницама, интервјуима и шлагерима, а око камере представља унутрашњи монолог неког трећег лица које није идентификовано међу ликовима). То су те неодређене слике, ти анонимни клишеи који су у оптицају у спољњем свету, али који такође продиру у свачију свест и образују његов унутрашњи свет, тако да свако у себи поседује само психичке клишее помоћу којих мисли и осећа, мисли о себи и себе осећа, пошто је сам један клише међу осталима у

¹² О свим овим елементима види посебно ревију *Cinematographe*: о Алтману, н° 45, март 1979 (чланак Маравала) и н° 54, јануар 1980 (Fieschi, Carcassonne); о Ламету, н° 74, јануар 1982 (Rinieri, Cèbe, Fieschi); о Касаветису, н° 38, мај 1978 (Lara) и н° 77, април 1982 (Sylvie Trossa, Prades); о Скорсезу, н° 45 (Cuel).

свету који га окружује¹³. Физички, оптички и звучни клишеи и психички клишеи се међусобно потхрањују. Да се људи подносе и да подносе свет, неопходно је да беда продре у унутрашњост свести и да се унутрашњост изједначи са спољашњошћу. Такву романтичну и песимистичку визију сусрећемо код Алтмана или код Ламета. У филму »Нешвил«, делови града су пропраћени сликама које они инспиришу, фотографијама, снимањима, телевизијом; коначно, ликови се окупљају око једне старе песме. Ова моћ клишеа, једне песмице, потврђује се у Алтмановом филму »Савршени пар«: забављање ту добија свој други смисао, поеме на коју се пева и плеше. Ламетов филм »*Bye bye braverman*« прича о шетњи градом четири јеврејска интелектуалца који су пошли на сахрану једном пријатељу, а један од њих обилази надгробне плоче читајући мртвима најновије вести из новина. У филму »Таксиста«, Скорсезе сачињава списак свих психичких клишеа који се врзмају по возачевој глави, али истовремено и оптичких и звучних клишеа неонског града који дефилују поред њега, дуж улица. Он ће сам, после свог покоља, бити у једном дану национални херој, поставши и сам клише, а да му догађај, и поред тога, не припада. Коначно, не можемо ни сами да разлучимо шта је то физичко а шта психичко у универзалном клишеу филма »Краљ комедије«, који једном истом празником обухвата међусобно размењиве ликове.

Замисао о једној јединој, унутрашњој и спољашњој беди у свету и у свести, већ је била заступљена у енглеском романтизму, у најцрњој форми, посебно код Блејка и Колрица: људи не би прихватили неподношљиве услове, да се исти »разлози« који су им били наметани споља нису увлачили у њих да би их приволели изнутра. Према Блејку, ту је постојала читава једна *организација беде* од које нас је Америчка револуција можда могла спасти¹⁴. Међутим, били смо сведоци да је Америка, напротив, поново покренула романтичарску тему дајући јој још радикалнију, неодложнију и у већем степену теничку форму: владавину клишеа — споља и изнутра. Како после тога не помислити на моћну уговорну организацију, на велику и моћну заверу која је нашла начина да пусти у оптицај клишее, од спољашњег ка унутрашњем и од унутрашњег ка спољаш-

¹³ Claude Edmonde Magny је анализирао ове елементе код Дос Пасоса: *L' Age du roman américain*, Ed. du Seuil, p. 125—137. Романи Дос Пасоса су утицали на италијански неореализам; са своје стране, он је примио утицај Вертовљевог »кино-ока«.

¹⁴ О значају ове теме у енглеском романтизму, види: Paul Rozenberg, *Le romantisme anglais*, Larousse.

њем? Злочиначка завера, као организација Власти, добиће у модерном свету нови изглед, који ће филм са своје стране пратити и приказивати. То више уопште није, као у црном таласу америчког реализма, организација која упућује на одређену средину, на дела која је могуће приписати и којима би се криминалци одавали (иако се и даље праве филмови овога типа, који, попут «Кума», имају велики успех). Више нема чак ни тог магичног центра, одакле би могле да произађу хипнотичке акције које се свуда распростиру, као у прва два Лангова Мабузеа. Истина, били смо сведоци одређене еволуције у том смислу код Ланга. «Тестамент доктора Мабузеа» више не пролази кроз производњу тајних акција, већ пре кроз некакав монопол репродукције. Тајанствена моћ се изједначава са својим ефектима, својим ослонцима, медијима, радијом и телевизијом, микрофонима; она се од сада користи искључиво «механичком репродукцијом слика и звукова»¹⁵. То је пето својство нове слике које ће надахнути послератни амерички филм. Код Ламета, завера је оличена у систему прислушкивања, праћења и емисије у филму «Банда Андерсонових». «Мрежа» такође окружује град свим емисијама и прислушкивањима која непрекидно производи, док «Принц Њујорка» снима цео град на магнетофонској траци. Са своје стране, Алтманов «Нешвил» потпуно одражава ову операцију којом се град удвостручује са свим клишеима које он производи и удвостручује саме те оптичке, звучне или психичке клишее.

То су тих пет видљивих својстава нове слике: *дисперзивна ситуација, намерно слабе везе, форма скићње, свест о клишеима и разоткривање завере*. То је уједно криза делатне слике и америчког сна. Свугде се доводи у питање сензорно-моторна шема, Акторс Студио постаје мета озбиљних критика, али истовремено трпи еволуцију и унутрашње ломове. Међутим, како кинематографија може да разоткрије мрачну организацију клишеа, будући да учествује у њиховом стварању и ширењу исто онолико колико и штампа и телевизија? Можда специјални услови под којима производи и репродукује клишее допушта извесним ауторима да досегну до критичке рефлексije коју не би могли наћи другде. Организација филма управо омогућава да, колико год била велика контрола која се над њим надвија, стваралац има на располагању барем извесно време да «доведе у питање» оно што је неповратно. Он има могућност да издвоји Сliku из свих клишеа и да је њима супротстави. Под условом, међутим, да је реч о естетском и по-

¹⁵ Види: Pascal Kané, «Mabuse et le pouvoir», *Cahiers du cinéma*, n° 309, март 1980.

литичком пројекту који би био у стању да доведе до позитивног подухвата. Међутим, управо ту амерички филм наилази на сопствене границе. Сви естетски и политички квалитети које он може имати остају уско критички и самим тим мање »опасни« него када би се применили на један пројекат позитивног стваралаштва. Другим речима, или се критика окончава и обзнањује само погрешну употребу апарата и институција, настојећи да спасе остатке америчког сна, као код Ламета, или се она наставља, али убрзо постаје празна и шкрипи као код Алтмана, задовољавајући се пародијом клишеа уместо да створи једну нову слику. Лоренс је већ поводом сликарства говорио да побуна против клишеа не води далеко све док се задовољава тиме да од њих сачини пародију: грубо нападан, раскомадан и уништен, клише се ускоро поново раба из свог пепела¹⁶. У ствари, оно што представља предност америчког филма, односно чињеница да је рођен без претходне традиције која би га гушила, окреће се сада против њега. Наиме, овај филм делатне слике је сам покренуо једну традицију у односу на коју се може издвојити, у највећем броју случајева, искључиво на негативан начин. Велики жанрови овог филма, психо-социјални филм, црни талас, вестерн, америчка комедија, распадају се, али се њихов оквир ипак одржава. За велике ствараоце пут емиграције се дакле обрнуо, и то под условима који нису везани искључиво за макартизам. Без сумње, Европа је у том погледу имала више слободе и управо се у Италији по први пут огласила криза делатне слике. Временски период отприлике одговара 1948. години за Италију, око 1958. за Француску и око 1968. за Немачку.

3

Зашто је до тога најпре дошло у Италији, па онда тек у Француској и Немачкој? Можда због једног суштинског разлога који се налази изван домета кинематографије. Наиме, подстицана од стране Де Гола, Француска је по окончању рата имала историјску и политичку амбицију да равноправно заузме место међу победницима: било је, дакле, потребно да се чак и илегални Покрет отпора јави као деташман регуларне, савршено организоване армије, а живот Француза, иако прожет сукобима и двозначностима, као допринос победи. Ови услови су били неповољни за обнову кинематографске слике која се одр-

¹⁶ D. H. Lawrence, *Eros et le chiens*, Bourgois, p. 253—257.

жавала у оквиру традиционалне делатне слике, у служби чисто француског »сна«. Због тога ће кинематографија у Француској тек касније моћи да раскине са својом традицијом, и то заобилазним, рефлексивним или интелектуалним путем који је сачињавао нови талас. Стање у Италији било је сасвим различито: она уистину није могла да претендује на статус победника, али насупрот Немачкој, она је с једне стране располагала једном кинематографском институцијом која је релативно измакла фашизму, а с друге стране, она је могла да се позива на народни отпор и живот који су били прикривени опресијом али истовремено ослобођени илузија. Да би се они захватили, био је неопходан нови тип »приповедања« који је био у стању да схвати оно елиптично и неорганизовано, као да је кинематографију требало почети од почетка, доводећи у питање сва достигнућа америчке традиције. Италијани су, дакле, могли да поведу у интуитивну свест о новој слици која се рађала. Овим ништа не објашњавамо од генијалности првих Роселинијевих филмова. Ипак, објашњавамо реакцију извесних америчких критичара који су у томе видели необуздану претензију једне побеђене земље, гнусну уцену, тј. начин да се победници постиде¹⁷. Подухват неореализма омогућило је управо то специфично стање Италије.

Италијански неореализам је управо исковао пет претходних карактеристика. У ситуацији с краја рата, Роселини открива једну дисперзивну и непотпуну стварност, већ у филму »Рим отворени град«, али нарочито у филму »Паиза«, који представља низ фрагментарних и испрекиданих сусрета који доводе у питање форму делатне слике САС. Де Сика се радије инспирише послератном економском кризом која га наводи на разбијање форме АСА: више нема вектора или линије универзума која би продужила и повезала догађаје у филму »Крадљивац бицикла«, а киша у сваком тренутку може да прекине или случајно скрене истраживање, скитњу детета и човека. Италијанска киша постаје знак неискоришћеног времена и могућег прекида. Тако је и са крађом бицикла, па чак и са безначајним догађајима у филму »Умберто Д« који су од виталног значаја за њихове протагониста. Ипак, у Фелинијевом филму »Вителони« не сведоче само о безначајности догађаја, већ та-

¹⁷ Види оштар текст R. S. Warshow-a, пренет у *Le neo-réalisme italien, Etudes cinématographiques*, p. 140—142. Пошто је пореклом из једног дела Америке, увек ће постојати једна врста пребацивања италијанском неореализму који се »усудио« да створи другу концепцију филма. Скандал који је изазвала Ингрид Бергман има такође овај призвук: пошто је усвојена од стране Америке, она не напушта једноставно своју породицу због Роселинија, она напушта кинематографију победника.

кође о неизвесности њихове повезаности и неприпадања онима који их подносе, у овој новој форми скитње. Неореализам умножава свакодневне просторе у граду у којем се руши и изграђује и који представљају урбану рак-рану, неиздиференцирано ткиво, напуштене површине који се супротстављају одређеним просторима класичног реализма¹⁸. Оно што се диже на хоризонту, као и оно што се издваја у свету и што ће се наметнути у неком другом времену, то није сурова стварност, већ њена имитација, владавина клишеа, како изнутра тако и извана, у људским главама и душама исто као и у целини простора. Зар филм »Паиза« није понудио све могуће клише сусрета између Америке и Италије? А у филму »Пут по Италији«, Роселини сачињава каталог чисто италијанских клишеа, као што их види буржоазија у шетњи, затим вулкан, музејске статуе, хришћански храм... У филму »Генерал дела Ровере«, он извлачи клише из фалсификовања једног хероја. Фелини је на један сасвим особен начин своје прве филмове изградио у знак фалсификовања, откривања и пролиферације клишеа, спољашњих и унутрашњих: фото-роман »Белог шеика«, фото-упитник у филму »Агенција за склапање бракова«, ноћни клубови, концертне дворане и циркуси, а затим и сви припеви који пружају утеху или изазивају очајање. Да ли је било неопходно назначити велику заверу која је подстицала ову беду и за коју је Италија имала једно име на располагању — мафију? Франческо Роси је начинио портрет безличног бандита у филму »Салваторе Булијано«, исецајући причу према прилагођеним улогама које су му биле наметнуте од стране једне невидљиве моћи, познате искључиво по свом учинку.

Неореализам је већ имао високу техничку концепцију поводом тешкоћа на које је наилазио и средстава која је креирао. Он је и поред тога поседовао сигурну интуитивну свест о новој слици која се рађала. Нови француски талас је пратио овај преображај више путем интелектуалне и рефлексивне свести. Овде се облик провода ослобађа свих просторно-временских координата које су се још задржале од старог социјалног реализма, и добија вредност по себи или као израз новог друштва, чисте садашњости: одлазак и повратак на релацији Париз-унутрашњост и унутрашњост-Париз код Шаброла (у филмовима »Лепи Серж«, и »Роџаци«); скитње које су постале готово аналитичке, попут инструмента духовне анализе код Ромера (у серији »Моралних бајки«) и код Трифоа (трилогија »Љубав двадесетогодишњака«, »Украдени пољупци« и »Брачно гне-

¹⁸ Види: два броја ревије *Cinematographe* о неореализму, 42 и 43, децембар 1978. и јануар 1979, посебно чланке Sylvie Trossa i Michel-a Devillers-a.

здо«); истраживачка шетња као код Ривета («Париз нам припада»), и коначно, шетње-бекства код Трифоа («Пуцајте на пијанисту») и Годара («До последњег даха», «Луди Пјеро»). Ту се управо рађа једна врста љупких, потресних личности које једва да су у току догађаја који им се збивају, чак у издајству, смрти, они трпе и делују унутар мрачних догађаја који су тако слабо повезани, попут делова свакидашњег простора којим се крећу. Наслову Риветовог филма одговара, попут одјека, Пегијева песма «Париз не припада никоме». У Риветовом филму «Луда љубав», поступци уступају место лудачким ставовима, експлозивним поступцима који сламају деловање личности, као и ток пробе позоришног комада. У тој новој врсти слике постепено нестају сензорно-моторне везе и читав један сензорно-моторни континуитет који је сачињавао суштину делатне слике. Није реч само о чувеној сцени «Лудог Пјероа», «не знам шта да радим», где провод неосетно прелази у музику и плес, већ и о читавом бујању сензорних и моторних поремећаја, по потреби једва назначених, погрешних покрета, благо искривљеним перспективама, успоравањем времена, промењеним покретима (Годарови «Карабињери», «Пуцајте на пијанисту» или «Париз нам припада»)¹⁹. Подражавање неправилности постаје знак новог реализма, насупрот подражавању истине од стране старог реализма. Невешта рвања, промашаји у ударима песница и пуцњевима, читав низ неподешености у акцији и речима, заузимају место сувише савршених дуела америчког реализма. Личност у Есташовом филму «Мама и курва» изговара следеће речи: «Што више изгледамо овако погрешно, то се више удаљавамо; грешка, то је оностраност.»

Под дејством моћи погрешног, све слике постају клишеи, било зато што се показује њихова невештост, било зато што се разоткрива њихова привидна савршеност. Невешти покрети у филму «Карабињери» праћени су серијом разгледница које они доносе из рата. Спољни клишеи, оптички и звучни, праћени су унутрашњим или психичким клишеима. Овај елеменат ће можда доћи до изражаја тек у савременом немачком филму: Данијел Шмит уводи спорост која омогућава удвостручавање личности, као када би биле поред онога о чему говоре и што чине, и изабрао међу спољним клишеима онај са којим ће се саживети изнутра, у једној непрекидној измењивости унутрашњег и спољашњег (то је случај већ са филмом «Палома», али

¹⁹ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 58. Роб-Грије је инсистирао на значају детаља који «заварава», пошто је у њему видео знак стварности насупрот реализму, или истине насупрот веризму: *Pour un nouveau roman*, Ed. de Minuit, p. 140.

нарочито са »Сенком анђела«, где »Јеврејин може бити фашиста, а проститутка — макро...«, у једној партији карата у којој је сваки играч и сам представљен једном картом коју баца неко други²⁰). Ако је већ тако, како не поверовати у дифузну светску конспирацију која је предузета у циљу општег потчињавања које се распростире у свакој тачки свакодневног простора и свуда сеје смрт? Код Годара »Мали војник«, »Луди Пјеро«, »Made in USA« и »Викенд«, са својим покретом отпора на крају, сведоче на различит начин о неразмрсивој завери. Ривет се, у филмовима »Париз нам припада«, и »Северни мост«, преко »Вернице«, непрекидно позива на светску заверу која дели улоге и ситуације у једној врсти игре злокобне гуске.

Међутим, ако се све састоји у клишеима и завери да би се они измењивали и ширили, изгледа да нема другог излаза осим филма пародије и презира, као што је понекад замерено Шабролу и Алтману. Шта су, напротив, хтели да кажу неореалисти када су говорили о поштовању и љубави неопходној за рађање једне нове слике? Далеко од тога да се ограничи на негативну или пародијску свест, филм је кренуо у правцу највишег умовања, не престајући да га продубљује и развија. Код Годара се могу наћи изрази који изражавају овај проблем: ако су слике постале клишеи, унутра као и извана, како из ових клишеа извести једну слику, макар једну слику, и то самосталну менталну слику? Из целине клишеа треба да настане једна слика... Али са каквом политиком и каквим последицама? Шта би била слика која није клише? Где престаје клише, а почиње слика? Међутим, ако нема непосредног одговора на ово питање, то је управо зато што скуп претходних особина не образује нову очекивану менталну слику. Пет особина образују један оквир (укључујући физичке и психичке клишее), они представљају нужан спољашњи услов, али не образују слику иако је чине могућом. Овде се управо може оценити сличност и различитост у односу на Хичкока. Нови талас се с правом може назвати хичкоковско-марксистички, пре него »хичкоковско-хоуксовски«. Као и у случају Хичкока, он је тежио да достигне менталне слике и мисаоне фигуре (тројство). Међутим, док је Хичкок у томе видео једну врсту додатка који је тебало да продужи и доврши традиционални систем »перцепција — ак-

²⁰ Види: *Dossier Daniel Schmid*. Ed. L'Age d'Homme, p. 76—86 (посебно оно што Шмит назива »клишеима *parier mâché*-а«. Међутим, Шмит је савршено свестан опасности која би филму оставила само функцију пародије (стр. 78): на тај начин, клишеи се умножавају само да би из њих нешто произашло. У филму »Сенка анђела«, две особе, Јевреј и проститутка, излазе из клишеа који их обузимају споља и изнутра, зато што су успели да задрже осећање »страха«.

ција — афективност«, он је, напротив, у њему открио један захтев који је био довољан да разори систем и да перцепцију одсече од њеног моторног продужетка, акцију од везе која ју је уједињавала са једном ситуацијом, и коначно афективност од приањања и припадности одређеним ликовима. Нова слика не би, дакле, требало да представља довршавање кинематографије, већ њену мутацију. Требало је, наиме, желети управо оно што је Хичкок непрекидно одбијао. Другим речима, ментална слика не треба да се задовољава преплетом једног скупа односа, већ да формира нову супстанцу. Било је неопходно да она стварно постане мисао и да мисли, чак и ако би због тога постала »тежа« за разумевање. За то су постојала два услова. С једне стране, она би захтевала и претпостављала довођење делатне, перцептивне и афективне слике у својеврсну кризу, по цену откривања »клишеа« на све стране. Међутим, с друге стране, ова криза, сама по себи не би била довољна. Она би представљала само негативни услов за избијање нове мислеће слике, чак и под условом да за њом треба трагати с оне стране покрета.

РЕЧНИК ПОЈМОВА

ПОКРЕТНА СЛИКА: нецентриран скуп променљивих елемената који делују и реагују једни на друге.

ЦЕНТАР СЛИКЕ: размак између примљеног и извршеног покрета, акције и реакције (интервал).

ПЕРЦЕПТИВНА СЛИКА: скуп елемената који делују на центар и који варирају у односу на њега.

АФЕКТИВНА СЛИКА: оно што заузима размак између акције и реакције, апсорбује унутрашње деловање и реагује изнутра.

ПЕРЦЕПТИВНА СЛИКА

Говорни знак (*dicisigne*): термин који је креирао Перс да посебно означи став уопште. Овде је употребљен у односу на специјални случај »средног слободног става« (Пазолини). То је перцепција у оквиру друге перцепције. Реч је о стању чврсте, геометријске и физичке перцепције.

Резиме: не треба мешати са Персовим термином »*rheme*« (реч). То је перцепција онога што пролази кроз кадар или што протиче. Течно стање саме перцепције.

Грам (енграм или фотограм): овај термин не треба мешати са фотографијом. То је, наиме, генетски елемент перцептивне слике, који је, као такав, неодвојив од извесне динамике (имобилизација, вибрација, трептање, копча, понављање, убрзање, успоравање, итд.). Гасовито стање молекуларне перцепције.

АФЕКТИВНА СЛИКА (квалитет или моћ)

Икона: термин којим се служи Перс да би означио знак који упућује на свој предмет посредством унутрашњих особина (сличност). Овде се употребљава да би се означила афективност као оно што је изражено једним лицем или еквивалентом лица.

Квализнак (*qualisigne* или *rotisigne*): термин који је креирао Перс да би означио квалитет који представља знак. Овде се употребљава за означавање афективности као онога што је изражено (или изложено)

у *обичном простору*. Један обични простор представља било испражњен простор, било простор у којем повезаност делова није фиксна или фиксирана.

Дивидуално: оно што није ни недељиво ни дељиво, већ се дели (или обједињује) мењајући своју природу. Такав је статус ентитета, то јест онога што је изражено у једном изразу.

СЛИКА ИМПУЛС (енергија)

Симптом: означава квалитете или моћи који се односе на *првобитни свет* (одређен импулсима).

Фетиш: део истргнут импулсом из стварног окружења, који одговара првобитном свету.

ДЕЛАТНА СЛИКА (снага или чин)

Синезнак (или обухватно): одговара термину »синезнак«¹ код Перса. Скуп квалитета и моћи у њиховом актуализованом виду у стању ствари, који самим тим образује стварно окружење око једног центра, тј. ситуацију у односу на један субјект: спирала.

Бином: сви облици дуела који конституише делатност једног или више субјеката у стварном окружењу.

Отисак: унутрашња веза између ситуације и акције.

Назнака: термин који користи Перс да би означио знак који упућује на свој предмет путем чињеничне везе. Овде се употребљава да би се означила веза једне акције (или њене последице) са ситуацијом која није дата, али се само подразумева или остаје двосмислена и подложна обрту. У том смислу разликујемо назнаке недостатка и назнаке неодређености: у оба смисла је реч о елипси.

Вектор (или линија универзума): сломљена линија која обједињује појединачне тачке или посебне моменте на врхунцу њиховог интензитета. Векторски простор се разликује од свеобухватног простора.

СЛИКА ПОДЛОЖНА ТРАНСФОРМАЦИЈИ (рефлексија)

Фигура: знак који, уместо да упућује на свој предмет, рефлектује неки други (сценографска или пластична слика); или који рефлектује свој сопствени предмет, али изврћући га (изврћута слика); или који непосредно рефлектује свој предмет (дискурзивна слика).

МЕНТАЛНА СЛИКА (релација)

Ознака: означава природне релације, то јест аспекте под којима су слике везане за навику захваљујући којој се преливају једне у друге. Разнака представља слику која је истргнута из својих природних односа.

Симбол: термин који Перс употребљава да би означио знак који упућује на свој предмет сходно одређеном закону. Овде се употребљава да би означио основу апстрактних односа, то јест, упоређивање страна независно од њихових природних односа.

Оптички знак и звучни знак: (*opsigne* и *son signe*): оптичка и звучна слика која прекида сензорно-моторне везе, превазилази односе и више се не може изразити језиком покрета, већ се непосредно отвара према времену.



САДРЖАЈ

<i>Предговор</i>	5
I. ТЕЗЕ О КРЕТАЊУ (ПРВИ БЕРГСОНОВ КОМЕНТАР)	
Прва теза: кретање и тренутак	7
Друга теза: привилеговани и неодређени тренуци	10
Трећа теза: кретање и промена. — Целина, отвореност или трајање. — Три нивоа: скуп и његови делови; кретање; целина и њене промене	14
II. КАДАР И ПЛАН, КАДРИРАЊЕ И ИСЕЦАЊЕ	
Први ниво: кадар, скуп или затворени систем. — Функције кадра. — Спољни оквир: његова два аспекта	19
Други ниво: план и кретање. — Два лица плана: ка скуповима и њиховим деловима, ка целини и њеним променама. — Покретна слика. — Покретни пресек, временска перспектива	27
Покретљивост: монтажа и покрет камере. — Питање јединства плана (планови-секвенце). — Значај лажног споја	33
III. МОНТАЖА	
Трећи ниво: целина, композиција покретних слика и посредна слика времена. — Америчка школа: органска композиција и монтажа код Грифита. — Два аспекта времена: интервал и целина, променљива садашњост и безмерност	39
Совјетска школа: дијалектичка композиција. — Органско и патетично код Ејзенштајна: спирала и квалитативни скок. — Пудовкин и Довженко. — Материјалистичка композиција Вертова	42
Предратна француска школа: квантитативна композиција. — Ритам и механика. — Два аспекта кванитета и кретања: релативно и апсолутно. — Ганс и математички узвишено. — Немачка експресионистичка школа: ин-	

тензивна композиција. — Светлост и помрчина (Мурнау, Ланг). — Експресионизам и динамички узвишено	52
IV. ПОКРЕТНА СЛИКА И ЊЕНЕ ТРИ ВРСТЕ (ДРУГИ БЕРГСОНОВ КОМЕНТАР)	
Идентитет слике и кретања. — Покретна слика и светлосна слика	70
Од покретне слике до њених врста. — Перцептивна, делатна и афективна слика	76
Супротан покушај; како угасити све три врсте (Бекетов »Филм«). — Како се врсте компонују	82
V. ПЕРЦЕПТИВНА СЛИКА	
Два пола — објективни и субјективни. — »Полусубјективна« или посредна слободна слика (Пазолини, Ромер) .	88
Ка једном другом стању перцепције: течна перцепција. — Улога воде у француској предратној школи. — Гремијон, Виго	94
Ка гасовитој перцепцији. — Материја и интервал према Вертову. — Енграм. — Тенденција експерименталног филма (Ландоу)	99
VI. АФЕКТИВНА СЛИКА: ЛИЦЕ И КРУПНИ ПЛАН	
Два пола лица: моћ и квалитет	106
Грифит и Ејзенштајн. — Експресионизам. — Лирска апстракција: светлост, белина и преламање (Штернберг)	110
Афективност као ентитет. — Икона. — »Једност« код Перса. — Границе лица или ништавило: Бергман. — Како га се ослободити	115
VII. АФЕКТИВНА СЛИКА: СВОЈСТВА, МОЋИ И ОБИЧНИ ПРОСТОРИ	
Комплексни ентитет или израз. — Могуће и стварне везе. — Афективни састојци крупног плана (Бергман). — Од крупног плана ка осталим плановима: Дрејер	123
Духовна афективност и простор код Бресона. — Шта је обични простор?	130
Конструкција обичних простора. — Сенка, супротност и борба у експресионизму. — Белина, алтернација и алтернатива у лирској апстракцији (Штернберг, Дрејер, Бресон). Боја и апсорпција (Минели). — Две врсте обичних простора и њихова учесталост у савременом филму (Сноу)	133
VIII. ОД АФЕКТИВНОСТИ ДО АКЦИЈЕ: СЛИКА-ИМПУЛС	
Натурализам. — Првобитни светови и изведени светови. Импулси и комади, симптоми и фетиши. — Два велика натуралистичка аутора: Штрохајм и Буњуел. — Импулс паразитизма. — Ентропија и циклус	147

Једна особина Буњуеловог дела: моћ понављања у слици	156
Тешкоћа натурализма: Кинг Видор. — Случај и еволуција Николаса Реја. — Трећи велики натуралиста: Лози. — поданички импулс. — Окретање против себе. — Коор- динате натурализма	159
IX. ДЕЛАТНА СЛИКА: ВЕЛИКА ФОРМА	
Од ситуације до акције: »другост«. — Свеобухватно и дуел. — Амерички сан. — Велики жанрови: психо-социјални филм (Кинг Видор), каубојски филм (Форд), историј- ски филм (Грифит, Сесил де Мил)	168
Закони органске композиције	179
Сензорно-моторна веза. — Казан и Actors Studio. — Отисак	183
X. ДЕЛАТНА СЛИКА: МАЛА ФОРМА	
Од акције до ситуације. — Две врсте ознака. — Комедија нарави (Чаплин, Лубич)	189
Каубојски филм код Хоукса: функционализам. — Неове- стерн и његов тип простора (Ман, Пекинпо)	194
Закон мале форме и бурлеска. — Чаплинова еволуција: фи- гуре дискурса. — Парадокс Кеатона: минимизирајућа и обнављајућа функција великих машина	198
XI. ФИГУРЕ ИЛИ ТРАНСФОРМАЦИЈА ФОРМИ	
Прелазак са једне форме на другу код Ејзенштајна. — Мон- тажа атракција. — Различити типови фигура	209
Фигуре великог и малог код Херцога	215
Два простора: — дах код Куросаве: од ситуације до питања. — Линије универзума код Мизогучија: од путање до препреке	218
XII. КРИЗА ДЕЛАТНЕ СЛИКЕ	
»Тројство« према Персу и ментални односи. — Браћа Маркс. — Ментална слика према Хичкоку. — Ознаке и симболи. — Како Хичкок довршава делатну слику до- водећи је до сопствене границе	229
Криза делатне слике у америчком филму (Ламет, Касавет- тис, Алтман). — Пет карактеристика ове кризе. — По- пуштање сензорно-моторне везе	238
Порекло кризе: италијански неореализам и нови француски талас. — Критичка свест о клишеу. — Проблем нове концепције слике. — Ка превазилажењу покретне сли- ке	244
РЕЧНИК ПОЈМОВА	250