

GILLES  
DELEUZE

---

190

Vrhovi  
sadašnjosti i  
slojevi prošlosti.  
Četvrti komentar  
Bergsona

---

[s francuskoga prevela Mirna Šimat]  
mirnasimat@yahoo.com



<http://www.egs.edu/resources/deleuze.html>  
<http://www.iep.utm.edu/d/deleuze.htm>  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Gilles\\_Deleuze](http://en.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze)  
<http://www.webdeleuze.com/php/index.html>  
[http://perso.orange.fr/minerva/Biblio\\_Deleuze/Gilles\\_Deleuze.htm](http://perso.orange.fr/minerva/Biblio_Deleuze/Gilles_Deleuze.htm)

— GILLES DELEUZE: Vrhovi sadašnjosti i slojevi prošlosti. Četvrti komentar Bergsona [s francuskoga prevela Mirna Šimat]

——— GILLES DELEUZE (1925–1995), bivši profesor filozofije na Sveučilištu u Parizu, Vincennes-St Denis, centralna je figura francuske poslijeratne filozofije i onoga što se često naziva “postmodernom” mišlju. Temeljeći svoje teorijske postavke na konceptima empirizma, konstruktivizma, razlike i želje, predstavlja svojevrsan odmak od glavnog tradicijskog utemeljenja dvadesetstoljetne kontinentalne filozofije iz koje je potekao. Njegovom najznačajnijom knjigom smatra se *DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION* (1968) koja je ujedno bila i njegova doktorska disertacija (zajedno s tezom *SPINOZA ET LE PROBLÈME DE L’EXPRESSION*). Suradujući s Félixom Guattarijem objavljuje *ANTI-EDIP: kapitalizam i shizofrenija* (1972) i *MILLE PLATEAUX* (1980) koje su istovremeno reakcija na događaje 1968., ali i afirmacija pozicije imanentne ontologije, tj. *razlike* koja nadilazi transcendentalnu hijerarhiju. Posljednja njihova suradnja rezultirala je knjigom *ŠTO JE FILOZOFIJA?* (1991; dijelovi prevedeni u zborniku *TREĆEG PROGRAMA HRVATSKOG RADIJA*). *CINÉMA 2*, iz koje donosimo prijevod, dio je dvosveščanog izdanja njegova pisanja o filmu, od kojih se *L’IMAGE MOUVEMENT* (1983) odnosi na filmsko stvaralaštvo do II. svjetskog rata, a *L’IMAGE TEMPS* (1985) nakon njega. Destruirajući uvriježenu misao o slici kao reprezentaciji nečega, Deleuze apologetski zagovara sjedinjavanje uobičajene razlike slika/materija te priziva teze o pokretu H. Bergsona. *CINÉMA 2* u mnogočemu nastavlja, ali i preokreće situaciju pripadajuću predratnoj kinematografiji te postulira tezu o tzv. slici-vremenu, gdje se pokret subordinira vremenu kao “čistoj” manifestaciji filmskog izraza. Ostali važniji radovi: *EMPIRISME ET SUBJECTIVITÉ* (1953), *NIETZSCHE I FILOZOFIJA* (1962; dio preveden u časopisu *DUBROVNIK*), *LA PHILOSOPHIE CRITIQUE DE KANT* (1963), *MARCEL PROUST ET LES SIGNES* (1964), *LE BERGSONISME* (1966), *LOGIQUE DU SENS* (1969), *FOUCAULT* (1986; dostupan prijevod—Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Z. Stojanovića, 1989), *CRITIQUE ET CLINIQUE* (1993).



———— 1 — Kristal otkriva izravnu sliku-vrijeme, a ne neizravnu sliku vremena koje bi istjecalo iz pokreta.\* On ne apstrahira vrijeme, nego još bolje, on izvrće njegovu podčinjenost u odnosu na pokret. Kristal je poput *ratio congno-scendi* vremena, a vrijeme je, nasuprot tome, *ratio essendi*. Kristal otkriva ili čini vidljivim skriveni temelj vremena, to jest njegovu diferencijaciju u dvije struje, struju sadašnjosti koje prolaze i struju prošlosti koje se čuvaju. Vrijeme istodobno čini da sadašnjost prolazi i čuva u sebi prošlost. Dakle, već imamo dvije moguće slike-vremena, jednu utemeljenu na prošlosti, a drugu na sadašnjosti. Svaka je od njih složena i vrijedi za cjelokupnost vremena.

Vidjeli smo da je Bergson prvu od njih obilježio strogim pravilom. Radi se o shemi preokrenutog stošca. Prošlost se ne miješa s mentalnim postojanjem slika-uspomena koje je aktualiziraju u nama. Ona se čuva u vremenu: ona je virtualni element u koji prodiremo tragajući za "čistom uspomenu" koja će se ostvariti kroz "sliku-uspomenu". A ona ne bi imala nijedno obilježje prošlosti da nismo baš u prošlosti potražili njezinu klicu. Tako je i s percepcijom: jednako kao što primjećujemo stvari tamo gdje su one prisutne, u prostoru, prisjećamo ih se tamo kuda su prošle, u vremenu, i ništa manje ne izlazimo iz nas samih u prvom slučaju nego u drugome. Sjećanje nije u nama, mi smo ti koji se krećemo u sjećanje-Biće, u sjećanje-svijet. Ukratko, prošlost se pokazuje kao najopćenitiji oblik jednoga već-tamo, kao pretpostojanje uopće, koje naša sjećanja iznalaze (pa čak i ona prvotna sjećanja, ako bi postojala), a koje naše percepcije, pa čak i prvotne, koriste. S toga gledišta, sama sadašnjost postoji samo kao beskrajno spregnuta prošlost koja se tvori na najvišem vrhu već-tamo. Sadašnjost ne bi prolazila bez tog uvjeta. Ne bi prolazila da nije najspregnutiji stupanj prošlosti. Doista je neobično što sukcesivno nije prošlost, nego sadašnjost koja prolazi. Nasuprot tomu, prošlost se očituje kao supostojanje više-manje rastegnutih, više-manje stegnutih krugova, od kojih svaki istovremeno sadrži sve, i

\* Prevedeno iz CINÉMA 2. L' IMAGE—TEMPS, Minuit, Paris, 1985. (nap. ur.)

kojima je sadašnjost krajnja granica (najmanji okrug koji sadrži čitavu prošlost). Između prošlosti kao pretpostojanja uopće i sadašnjosti kao beskrajno spregnute prošlosti prostiru se, dakle, svi krugovi prošlosti koji tvore isto toliko raširenih ili suženih područja, nalazišta, slojeva: svako područje sa vlastitim značajkama, svojim “zvukovima”, svojim “oblicima”, svojim “posebnostima”, svojim “svijetlim točkama”, svojim “dominantama”. Ovisno o prirodi uspomene koju tražimo, trebali bismo skočiti u taj ili taj krug. Naravno, ta područja (moje djetinjstvo, moja mladost, moje zrelo doba itd.) naizgled slijede jedno za drugim. No to je istina samo sa stanovišta bivših sadašnjosti koje su obilježile granicu svakoga od njih. Ona dapače supostoje sa stanovišta aktualne sadašnjosti koja svaki put predstavlja njihovu zajedničku granicu ili onu najstegnutiju između njih. Ono što kaže Fellini je bergsonovski: “mi smo sazdana od sjećanja, *ujedno* smo djetinjstvo, mladost, starost i zrelost”. Što se događa dok tragamo za sjećanjem? Trebamo se općenito smjestiti u prošlost, potom izabrati između područja: u kojemu mislimo da je sjećanje sakriveno, skutreno, u kojemu nas čeka i otima se? (Radi li se o prijatelju iz djetinjstva ili iz mladosti, iz škole ili iz vojske...?) Trebamo uskočiti u izabrano područje, spremni vratiti se u sadašnjost da bismo iznova skočili ako nam nađeno sjećanje ne odgovara i ne uspijeva se utjeloviti u sliku-uspomenu. Takve su paradoksalne značajke ne-kronološkoga vremena: pretpostojanje prošlosti uopće, supostojanje svih slojeva prošlosti, postojanje najspregnutijeg stupnja.<sup>01</sup> Takvu ćemo koncepciju pronaći u prvom velikom filmu kinematografije vremena, Wellesovom *GRADANINU KANEU*.

Nadalje, kod Bergsona, slika-vrijeme prirodno se nastavlja u sliku-jezik i sliku-misao. Ono što je prošlost za vrijeme, smisao je za jezik, a ideja za misao. Smisao kao prošlost jezika jest oblik njegova pretpostojanja, ono u što se odmah smještamo ne bismo li shvatili slike rečenica, razlikovali slike riječi pa čak i slike fonema koje čujemo. Smisao se također raspoređuje u supostojeće krugove, slojeve ili područja, između kojih vršimo odabir s obzirom

na nejasno uhvaćene aktualne slušne podražaje. Jednako tako, odmah se smještamo u ideju, uskačemo u taj ili taj od njezinih krugova kako bismo stvorili sliku koja odgovara aktualnoj potrazi. Tako kronoznaci neprestano prelaze u lektoznake, u nooznake.

No, s druge strane, može li sadašnjost vrijediti za cjelokupnost vremena? Možda može, ako je uspijemo izbaviti iz njezine vlastite aktualnosti, jednako kao što razlikujemo prošlost od slike-uspomene koja ju je aktualizirala. Ako se sadašnjost aktualno razlikuje od budućnosti i od prošlosti, to je zato što je ona prisutnost nečega što upravo prestaje biti prisutno kada ga se zamijeni *nečim drugim*. S obzirom na sadašnjost nečega drugoga očituju se prošlost i budućnost nečega. Prelazimo tada naširoko različitim događajima, slijedeći eksplicitno vrijeme ili oblik uzastopnosti? zbog kojega raznolike stvari jedna za drugom zauzimaju sadašnjost. Nije više nipošto isto smjestimo li se u unutrašnjost jednog te istog događaja, zakopamo li se u događaj koji se priprema, stiže i nestaje, zamijenimo li pragmatični longitudinalni pogled čisto optičkim viđenjem, vertikalnim ili dubljim. Događaj se više ne miješa s prostorom koji mu služi kao mjesto, ni s aktualnom sadašnjošću koja prolazi: “čas događaja završava prije nego što završi događaj, događaj će tako nastaviti u drugom času (...); svaki je događaj tako reći u vremenu u kojemu se ništa ne događa”, i u praznom vremenu mi anticipiramo uspomenu, rastvaramo ono aktualno i smještamo jednom oblikovanu uspomenu.<sup>02</sup> Tom prilikom više

01 — Razvijamo teme iz trećega poglavlja o *Materiji i sjećanju*, kakvima smo ih prethodno vidjeli (druga shema vremena, stožac): str. 302–309 (181–190).

02 — Ovaj lijepi Groethuysenov tekst (“O nekoliko oblika vremena”, *FILozofska istraživanja*, V, 1935–1936) poziva se na Péguyja i na Bergsona. U *CLIO*, str. 230, Péguy je odvojio povijest od sjećanja: “Povijest je suštinski longitudinalna, sjećanje suštinski vertikalno. Povijest se suštinski sastoji od prelaženja od početka do kraja događaja. Sjećanje, budući da je unutar događaja, suštinski se sastoji prije svega od toga da ne iziđe iz njega, da u njemu ostane, i da ga unutra povuče”. Bergson je predložio jednu shemu, koju bismo mogli nazvati njegovom četvrtom shemom vremena, da bi razlikovao prostorno viđenje koje prelazi uzduž događaja od vremenskog viđenje koje se zakopava u događaj: *MM*, str. 285 (159).



ne postoje uzastopna budućnost, sadašnjost i prošlost, prema eksplicitnom prolasku sadašnjosti koji razaznaje-mo. Po zgodnoj izreci svetog Augustina postoji *sadašnjost budućnosti, sadašnjost sadašnjosti, sadašnjost prošlosti*, a sve su sadržane u događaju, obavijene događajem, dakle simultane, neobjašnjive. Od afekta do vremena: pronalazimo vrijeme unutar događaja, koje je sačinjeno od simultanosti ovih triju implicitnih sadašnjosti, od deaktualiziranih *vrhova sadašnjosti*. To je mogućnost da se svijet, život, ili samo jedan život, jedna epizoda, doživi kao jedan te isti događaj koji utemeljuje implicitnost sadašnjosti. Nezgoda će se dogoditi, događa se, dogodila se; no također će se istovremeno dogoditi, već se dogodila, i upravo se događa; jednako kao što se, prije no što će se dogoditi, nije dogodila, i, dogodivši se, neće se dogoditi..., itd. To je paradoks Kafkine mišice Jozefine: pjeva li ona, je li pjevala, ili će pjevati, ili pak ništa od svega toga, iako sve to proizvodi neobjašnjive razlike u kolektivnoj sadašnjosti miševa?<sup>03</sup> To je kao da istovremeno netko više nema ključ (dakle—imao ga je), još uvijek ga ima (nije ga izgubio) i pronalazi ga (to jest imat će ga, a nije ga imao). Dvije se osobe poznaju, no već su se poznavale i još se ne poznaju. Dolazi do izdaje, nikada do nje nije došlo, a opet jest i doći će, čas prvi izdaje drugoga, čas drugi prvoga, sve odjedanput. Ovdje se nalazimo u izravnoj slici-vremenu drukčije naravi od prethodne: ne radi se više o supostojanju slojeva prošlosti, nego o simultanosti vrhova sadašnjosti. Postoje dakle dvije vrste kronoznakova: prvi su *aspekti* (područja, nalazišta), a drugi *akcenti* (fokusi).

Taj drugi oblik slike-vremena pronaći ćemo u Robbe-Grilleta, u jednoj vrsti augustinizma. Kod njega nikada nema nizanja sadašnjosti koje prolaze, već postoji simultanost sadašnjosti prošlosti, sadašnjosti sadašnjosti, sadašnjosti budućnosti, koje čine vrijeme užasnim, neobjašnjivim. Susret iz filma PROŠLE GODINE U MARIENBADU, nesreća iz BESMRTNE, ključ iz TRANS-EUROP EXPRESSA, izdaja iz ČOVJEKA KOJI LAŽE: tri implicitne sadašnjosti stalno jedna drugu sustižu, proturječe si, brišu se, zamjenjuju, ponovno stvaraju, računaju i vraćaju se. To je moćna

slika-vrijeme. Ipak nećemo povjerovati da ona ukida čitavo pripovijedanje. No, što je važnije, ona daje pripovijedanju novu vrijednost, budući da ga apstrahira od svake uzastopne radnje, onoliko koliko zamjenjuje sliku-pokret istinskom slikom-vremenom. Tako će se pripovijedanje sastojati od dodjele različitih sadašnjosti raznim likovima, tako da svatko tvori prihvatljivu kombinaciju, vjerojatnu u sebi samoj, no da svi zajedno budu “nespojivi”, i da se time održi, potakne neobjašnjivo. U filmu PROŠLE GODINE U MARIENBADU X je taj koji je prepoznao A (dakle A se ne sjeća ili laže), a A je ta koja ne poznaje X (dakle X se vara ili je vara). Konačno, tri lika odgovaraju trima različitim sadašnjostima, no tako što “kompliciraju” neobjašnjivo umjesto da ga razjašnjavaju, tako što ga stvaraju umjesto da ga dokidaju: ono što X proživljava u sadašnjosti prošlosti, A proživljava u sadašnjosti budućnosti, tako da razlika izlučuje ili pretpostavlja sadašnjost sadašnjosti (treći lik, muž), sve implicitne jedne drugima. Ponavljanje razdjeljuje svoje inačice u tri sadašnjosti. U ČOVJEKU KOJI LAŽE dva lika nisu samo jedan te isti: njihova se razlika uspostavlja tek neobjašnjivošću izdaje, jer se ona drukčije, ali simultano, pripisuje svakome od njih kao identičnom onomu drugom. U IGRI S VATROM potrebno je da otmica kćeri bude način zavjere oko otmice, no također i da način zavjere bude otmica sama, tako da ona nikada nije bila oteta tada kad jest i kad će biti, i otima se sama tada kad nije bila oteta. Ipak, taj nov način pripovijedanja još uvijek ostaje ljudski, iako pripada visokom obliku besmisla. Još nam ne govori ono suštinsko. Suštinsko izvire prije ako uzmemo da se zemaljski događaj širi na različite planete, od kojih će ga jedan primiti u isto vrijeme (brzinom svjetlosti), dok će ga drugi primiti brže, a treći manje brzo, dakle prije nego što se zbio i poslije. Jedan ga još ne bi primio, drugi bi ga već primio, treći bi ga primao, a sve to u tri simultane sadašnjosti sadržane u istome svemiru. Bilo bi to zvjezdano vrijeme, sustav relativnosti u kojemu bi likovi bili manje ljudski nego što bi bili planetarni, a

o3 — Kafka, PRVAK U POSTU IV.

akcenti ne toliko subjektivni koliko astronomski, u mnoštvu svjetova koji čine svemir.<sup>04</sup>

Bila bi to pluralistička kozmologija u kojoj ne samo da postoje razni svjetovi (kao kod Minnellija) nego u kojoj se jedan te isti događaj odigrava u različitim svjetovima, u nesukladnim inačicama.

Podvrgavanje slike snazi ponavljanja-varijacije, to je bio već i Buñuelov doprinos, i način oslobađanja vremena, obrtanja njegove podčinjenosti pokretu. Samo, u najvećem dijelu Buñuelova djela vidjeli smo da vrijeme ostaje cikličko vrijeme, gdje čas zaborav (*SUSANA*), čas točno ponavljanje (*ANĐEO UNIŠTENJA*) označavaju kraj jednoga ciklusa i moguć početak drugoga u još uvijek jedinstvenome kozmosu. Utjecaj se, dakle, možda izvrnuo u zadnjoj Buñuelovoj fazi, gdje on svojim vlastitim krajevima prilagođava inspiraciju proizišlu iz Robbe-Grilletovih djela. Primijetili smo da se režim sna i fantazma promijenio u toj zadnjoj fazi.<sup>05</sup> No ne radi se toliko o stanju imaginarija koliko o produbljenju problema vremena. U *LJEPOTICI DANA* konačna se paraliza mužu događa i ne događa (odjednom ustaje da bi sa svojom ženom porazgovarao o praznicima). *DISKRETNİ ŠARM BURŽOAZIJE* manje prikazuje niz upropaštenih objeda negoli razne inačice istoga objeda. U *FANTOMU SLOBODE* razglednice su doista pornografske, iako prikazuju samo spomenike lišene svake dvosmislenosti, a djevojčica je nestala, iako nije prestala biti tu i bit će pronađena. A u *TOM MRAČNOM PREDMETU ŽELJA* blista jedna od najljepših Buñuelovih invencija: umjesto da ista osoba igra nekoliko različitih uloga, redatelj je postavio dvije glumice da igraju istu osobu. Reklo bi se da Buñuelova naturalistička kozmologija, utemeljena na ciklusu i uzastopnom nizanju ciklusa, ustupa mjesto pluralnosti simultanih svjetova, simultanosti sadašnjosti u različitim svjetovima. To nisu subjektivna (imaginarna) gledišta u jednom istom svijetu, nego isti događaj u objektivnim, različitim svjetovima, sadržanima u događaju, neobjašnjivom svemiru. Buñuel tu dopire do izravne slike-vremena kakvu mu je njegovo naturalističko i cikličko gledanje prethodno zabranjivalo.

Još je poučnije suočenje Robbe-Grilleta i Resnaisa u filmu *PROŠLE GODINE U MARIENBADU*. Ono što se čini nevjerovatnim u toj suradnji činjenica je da su dvojica autora (budući da Robbe-Grillet nije bio samo scenarist) stvorili toliko konzistentno djelo, usprkos tome što su ga zamislili na veoma različit, gotovo oprečan način. Možda time otkrivaju istinu o svakoj istinskoj suradnji, u kojoj je djelo ne samo viđeno nego i izvedeno a da se slijedilo sasvim različite postupke stvaranja koji se združuju u obnovljiv, no svakoga puta jedinstven ishod. To je suočenje Robbe-Grilleta i Resnaisa složeno, pomiješano s njihovim izjavama o velikom prijateljstvu, a može se sagledavati na trima različitim razinama. Prvo postoji razina “modernoga” filma, obilježena krizom slike-radnje. *PROŠLE GODINE U MARIENBADU* i sâm je bio jedan od ključnih momenata te krize: propast senzomotoričkih shema, lutanje likova, veličanje klišeja i razglednice nikad nisu prestali nadahnjivati Robbe-Grilletova djela. Tako kod njega okovi zarobljene žene nemaju samo erotsku i sadističku vrijednost, to je najjednostavniji način da se zaustavi pokret.<sup>06</sup> No i kod Resnaisa će lutanja, imobilizacije, okamenjivanja, ponavljanja neprestano svjedočiti o općem raspadu slike-radnje. Druga bi razina bila razina ona stvarnog i imaginarnog: primijetili smo da za Resnaisa uvijek postoji stvarno koje traje, a pogotovo prostorno-vremenski podaci koji zadržavaju svoju stvarnost, spremni ući u sukob s imaginarnim. Na taj način Resnais čuva to da se nešto doista dogodilo “prošle godine...” i u svojim slje-

04 — Daniel Rocher usporedio je *MARIENBAD* s Mallarméovim bacanjem kocaka: ALAIN RESNAIS I ALAIN ROBBE-GRILLET, *ETUDES CINÉMATOGRAPHIQUES*.

05 — Usporedi Jean-Claude Bonnet, “Nevinost sna”, *CINÉMATOGRAPHE*, br. 92, rujan 1983., str. 16.

06 — “Sadistički likovi u mojim romanima uvijek imaju tu posebnost da pokušavaju učiniti nepokretnim nešto što se kreće”; u *TRANS-EUROP EXPRESSU* mlada se žena ne prestaje kretati u svim smjerovima: “on, on je tu, promatra, i imam dojam da osjećamo kako se u njemu rađa želja da to zaustavi”. Radi se dakle o transformaciji pokretne situacije u čisto optičku situaciju. Citat André Gardies, ALAIN ROBBE-GRILLET, Seghers, str. 74.

dećim filmovima uspostavlja topografiju i kronologiju onoliko strožu koliko je ono što se u njima događa više imaginarno ili mentalno.<sup>07</sup> Naprotiv, kod Robbe-Grilleta sve se događa “u glavi” likova ili, čak, u glavi samoga gledatelja. Ipak, ta razlika na koju je ukazao Robbe-Grillet nikako ne stoji. U gledateljevoj glavi ne događa se ništa što ne proizlazi iz naravi slike. Vidjeli smo da se u slici razlika uvijek uspostavlja između realnog i imaginarnog, objektivnog i subjektivnog, fizičkog i mentalnog, aktualnog i virtualnog, no i da ta razlika postaje reverzibilnom i u tom smislu neprimjetnom. *Različiti a opet neprimjetni*, takvi su imaginarno i realno i kod jednog i kod drugog autora. Tako da se razlika među njima ne može nego pojaviti drukčije. Ona se predstavlja više onako kao što je precizira Mireille Latil: veliki kontinuumi realnog i imaginarnog kod Resnaisa u opreci s Robbe-Grilletovim isprekidanim blokovima ili “šokovima”. No taj se novi kriterij, čini se, ne može razviti na razini paraimaginarno-realno, obavezno treba uvesti i treću razinu, a to je vrijeme.<sup>08</sup>

Robbe-Grillet je taj koji predlaže da razliku između njega i Resnaisa treba potražiti na razini vremena. Raspad slike-radnje, i neprimjetnost koja iz njega proizlazi, događaju se čas u korist neke “arhitekture vremena” (to bi bio Resnaisov slučaj) čas u korist neke “stalne sadašnjosti” odsječene od svoje vremenitosti, odnosno strukture lišene vremena (slučaj samoga Robbe-Grilleta).<sup>09</sup> Ipak, i ovdje još oklijevamo povjerovati da stalna sadašnjost sadrži manje slike-vremena negoli vječna prošlost. Čista sadašnjost ne pripada manje vremenu od čiste prošlosti. Razlika, dakle, počiva u prirodi slike-vremena, plastičnoj u prvom slučaju, arhitekturnalnoj u drugom. Jer Resnais zamišlja PROŠLE GODINE u MARIENBADU, kao i svoje ostale filmove, u obliku slojeva ili područja prošlosti, dok Robbe-Grillet vidi vrijeme kroz oblik vrhova sadašnjosti. Kad bi se film PROŠLE GODINE U MARIENBADU mogao razdijeliti, rekli bismo da je muškarac X bliži Resnaisu, a žena A bliža Robbe-Grilletu. Muškarac doista pokušava ženu omotati stalnim slojevima među kojima je sadašnjost samo najtanji sloj, poput traka nekoga vala, dok žena, čas sumnji-

čava, čas napeta, čas gotovo uvjerena, skače s jednoga bloka na drugi, ne prestaje prekoračivati ponor između dvaju vrhova, između dviju simultanih sadašnjosti. U svakom slučaju, dvojica autora više nisu u domeni realnog i imaginarnog, nego u vremenu, kako ćemo vidjeti, u još opasnijoj domeni istinitog i lažnog. Naravno, realno i imaginarno nastavljaju svoje kolo, no samo kao temelj jedne više figure. To više nije, ili nije više samo *postajanje neprimjetnima* odvojenih slika, to su *nerješive alternative* između krugova prošlosti, *nerazmrsive razlike* između vrhova sadašnjosti. S Resnaisom i Robbe-Grilletom došlo je do sporazuma, to snažnijega što je utemeljen na dvije oprečne koncepcije vremena koje se sudaraju jedna s drugom. Supostojanje slojeva virtualne prošlosti i simultanost vrhova deaktualizirane sadašnjosti—to su dva izravna znaka Vremena osobno.

U animiranom filmu CHRONOPOLIS Piotr Kamler *oblikovao* je vrijeme s dvama elementima, s malim kuglama s vršcima i s rastezljivim prekrivačima omotanima oko kugala. Dva su elementa činila trenutke, uglancane kugle i kristal koji su, međutim, brzo propadali, osim ako... (vidjet ćemo nastavak te animirane priče).

———— 2 — Netočno je smatrati da se filmska slika po svojoj prirodi nalazi u sadašnjosti. Doduše, Robbe-Grilletu se događa da preuzme takvo razmišljanje, no to je iz lukavstva ili podrugljivosti: zašto bi on doista ulagao

07 — Mireille Latil-Le Dantec, “Bilješke o fikciji i imaginarnom u Resnaisa i Robbe-Grilleta”, Alain Resnais i Alain Robbe-Grillet, str. 126. O kronologiji Marienbada, usp. Cahiers du cinéma, br. 123 i 125.

08 — Mnogi komentatori priznaju tu potrebu da se nađe razina realnog i imaginarnog: za početak pristaše semiologije s lingvističkim nadahnućem, koji u Robbe-Grilletu pronalaze povlašten primjer (usp. Chateau i Jost, NOUVEAU CINÉMA NOUVELLE SÉMIOLOGIE, Ed. du Minuit, i Gardies, LE CINÉMA DE ROBBE-GRILLET, Albatros). No za njih je treća razina razina “označitelja”, dok naše istraživanje govori o slici-vremenu i njezinoj obezračiteljskoj snazi.

09 — To je razlika koju je Robbe-Grillet nudio između Prousta i Faulknera (POUR UN NOUVEAU ROMAN, str. 32). I u poglavlju “Vrijeme i opis”, reći će da se novi roman i moderni film vrlo malo bave vremenom; prigovara Resnaisu da se previše zanimao za sjećanje i zaborav.

toliko truda da dobije slike-sadašnjosti, ako je takvo stanje slici “urođeno”? I prvi puta kada se jedna slika-vrijeme pojavila u filmu, to nije bilo u formi sadašnjosti (čak ni implicitne), nego, naprotiv, u obliku slojeva prošlosti, u Wellesovu GRAĐANINU KANEU. Tamo je vrijeme izišlo iz svojih okvira, izvrnulo svoj odnos zavisnosti od pokreta, vremenitost je prikazana zbog nje same i po prvi puta, ali u obliku supostojanja velikih područja pogodnih za istraživanje. Shema GRAĐANINA KANEA može se doimati jednostavnom: nakon Kaneove smrti, ispituju se svjedoci koji će prizvati svoje slike-uspomene kroz niz subjektivnih flashbackova. No ona je ipak složenija od toga. Istraga se vodi o “Rosebudu” (što je to? ili što ta riječ znači?), a istražitelj će se poslužiti metodom ispitivanja, svaki od ispitanih svjedoka vrijedit će za jedan dio Kaneova života, jedan krug ili jedan sloj virtualne prošlosti, jedan kontinuum. I svaki put postavlja se sljedeće pitanje: leži li u ovome kontinuumu, u ovome sloju, stvar (ili biće) imena Rosebud? Jasno, ta područja prošlosti imaju svoj kronološki tijek koji odgovara onome bivših sadašnjosti na koje se odnose. No, ako je taj tijek lako uzdrmati, to je tako jednostavno zato što su ti slojevi sami u sebi, i u odnosu na aktualnu sadašnjost iz koje kreće istraživanje (Kane je umro), supostojeći—svaki sadržava čitav Kaneov život u takvom ili onakvom obliku. Svaki ima ono što Bergson naziva “blistavim točkama”, posebnosti, no svaki oko tih točaka okuplja totalitet Kanea ili čitav njegov život poput neke “nejasne nebuloznosti”.<sup>10</sup> Naravno, ti su slojevi ono za čime svjedoci posegnu da bi prizvali slike-uspomene, to jest povratili bivše sadašnjosti. No oni su sami po sebi onoliko drukčiji od slika-uspomena koje ih aktualiziraju koliko čista prošlost može biti različitom od bivše sadašnjosti koja je jednom bila. Svaki svjedok uskače u prošlost općenito, odmah se smjesti u to ili to supostojeće područje, prije no što će utjeloviti neke točke toga područja u slici-uspomeni.

Ono što pokazuje da jedinstvo nije u slici-uspomeni, jest to što ona izbija u dva smjera. Ona izvodi dvije veoma različite vrste slika, a slavna će montaža GRAĐANINA KANEA odrediti skup odnosa među njima (ritam). Prve

uspostavljaju pokretne nizove bivših sadašnjosti, “aktualnosti” ili čak navika. To su polja i protupolja čija uzastopnost svjedoči o Kaneovim bračnim navikama, sumornim danima i prohujalim vremenima. To su općenito kratki kadrovi čija višestruka ekspozicija ukazuje na kumulativni učinak Kaneove odluke (da od Susan napravi pjevačicu). Sartre je u tome prepoznao ekvivalent engleskome iterativu, vremenu navike ili sadašnjosti koja prolazi. No što se dogodi kad Susanina ustrajanja, u dugom kadru i dubini kadra, dovedu do njezina pokušaja samoubojstva? Tom prilikom slika vodi do stvarnoga istraživanja jednog sloja prošlosti. Dubinske slike izražavaju područja prošlosti kao takve, svake sa svojim vlastitim naglascima i sa svojim mogućnostima, a obilježavaju kritično doba Kaneove želje za moći. Junak djeluje, hoda i kreće se; no i on se sâm zabija u prošlost i po njoj kreće: vrijeme više nije podređeno pokretu, nego pokret vremenu. Tako je i u znamenitoj sceni u kojoj se Kane u dubini kadra sastaje s prijateljem s kojim će prekinuti odnose, on se kreće u prošlosti; taj je pokret značio prekid odnosa. A na početku GOSPODINA ARKADINA pustolov koji ulazi u veliko dvorište izišao je iz prošlosti čije će nam zone ponuditi na istraživanje.<sup>11</sup> Ukratko, u ovom drugom slučaju, slika-uspomena više ne prolazi u nizu bivših sadašnjosti koje uspostavlja, nego se nadilazi u područjima supostojeće prošlosti koja je čine mogućom. To je uloga dubine u kadru: svaki put istražiti jedno područje prošlosti, jedan kontinuum.

Treba li se ponovno pozabaviti problemima dubine kadra, koje je Bazin znao postaviti i zaključiti skovavši pojam “kadra-sekvence”? Prvi se problem ticao novosti postupka. U tom se pogledu čini točnim da dubina vlada slikom od početka kinematografije, od vremena dok nije bilo ni montaže ni rezova, ni pokreta kamere, i da su različiti prostorni planovi nužno bili dani svi zajedno. Ona ne nestaje ipak ni onda kad se planovi stvarnosno ra-

10 — vidi MM, str. 310 (190).

11 — Petr Kral, “Film kao labirint”, POSITIF, br. 256, lipanj 1982: “istodobno prolazimo dvorištem i proteklim godinama”.



zlikuju, a mogu biti ujedinjeni u novom skupu koji približava svakoga od njih sebi samome. Ovdje već postoje dva oblika dubine koje je u kinematografiji, kao i u slikarstvu, nemoguće zamijeniti. Njima je, međutim, zajedničko to što stvaraju dubinu u slici ili u kadru, a ne samo još jednu dubinu slike, dubinu kadra. Ako promotrimo slikarstvo 16. stoljeća, primijetit ćemo znatnu razliku, koja se doduše ostvaruje na paralelnim i uzastopnim planovima, no svaki je od njih autonoman, definiran osobama ili stvarima koje su jedne pored drugih, iako sve pridonose cjelini. No svaki plan, a nadasve prvi, ima svoju ulogu i vrijedi samo sâm za sebe u cjelini slike koja ih usklađuje. Nova promjena, kapitalna, dogodit će se u 17. stoljeću, kad će element iz jednog plana upućivati izravno na element iz nekog drugog plana, kad će se likovi jedni drugima obraćati iz jednoga plana u drugi, u organizaciji slike po dijagonali, ili po otvoru koji će dati prednost stražnjem planu i učiniti da on smješta komunicira s prednjim planom. Slika se “produbljuje iznutra”. Tako dubina postaje dubinom kadra, dok dimenzije prvog plana preuzimaju nenormalnu veličinu, a one iz stražnjega se smanjuju, u snažnoj perspektivi koja tim više ujedinjaše ono što je blizu s onim što je u daljini.<sup>12</sup>

×

Ista priča prati i kinematografiju. Dubina se dugo postizala jednostavnim jukstaponiranjem samostalnih kadrova, uzastopnim nizanjem paralelnih planova u slici: na primjer, osvajanje Babilona u Griffithovoj *NETRPELJIVOSTI* u dubini prikazuje linije obrane opkoljenih Babilonaca, od prednjeg do stražnjega plana, svaku s vlastitom vrijednošću i svaku kako objedinjuje elemente koji stoje jedan pored drugog u skladnu cjelinu. Na sasvim drukčiji način Welles ostvaruje dubinu kadra koja prati ili neku dijagonalu ili neki otvor koji prelaze sve planove, elemente iz svakog plana stavlja u interakciju s ostalima, i nadasve, čini da stražnji plan izravno komunicira s prednjim (tako i u sceni samoubojstva u kojoj Kane silovito ulazi kroz vrata u dnu, sasvim malena vrata, Susan se ubija u sjeni u sre-

dnjem planu, a u krupnom planu nalazi se ogromna čaša). Takve će se dijagonale pojaviti i kod Wylera, kao u *NAJBOLJIM GODINAMA NAŠEGA ŽIVOTA*, dok se jedan lik bavi sekundarnom, ali pitoresknom radnjom u prvome planu, drugi lik obavlja odlučujući telefonski poziv u stražnjem planu: prvi plan nadzire stražnji preko dijagonale koja povezuje prednji i stražnji dio te se čini da oni međusobno djeluju. Čini se da su jedini koji su prije Wellesa upotrebljavali takvu dubinu polja bili Renoir, u *PRAVILU IGRE*, i Stroheim, pogotovo u *POHLEPI*. Pojačavajući dubinu velikom uglovitošću elemenata, Welles dobiva prekomjerne veličine prvoga plana pridružene smanjenim predmetima iz stražnjega plana koji crpi tim više snage. Osvijetljeno središte je u dnu, dok nakupine sjena mogu zauzimati prvi plan, a snažni kontrasti mogu šarati cjelinom. Stropovi obavezno postaju vidljivima, bilo u razvijanju visine koja je i sama prekomjerna, bilo upravo u spljoštavanju koje slijedi perspektivu. Volumen svakoga tijela premašuje neki plan, uranja u sjenu ili iz iste izlazi te odražava odnos toga tijela s ostalima, smještenima ispred ili iza njega: umjetnost nakupina. Ovdje doista u doslovnom smislu odgovara pojam “baroknoga”, ili izvjesnog neoekspresionizma. U tom oslobođenju dubine koja u tom trenu podređuje sebi sve ostale dimenzije treba prepoznati ne samo osvajanje nekoga kontinuuma nego i vremenski značaj toga kontinuuma: kontinuitet trajanja jest taj koji čini da neobuzdana dubina proizlazi iz vremena, a ne iz prostora.<sup>13</sup> Nemoguće ju je svesti na dimenzije prostora. Dok je dubina bila ograničena na jednostavno nizanje paralelnih

12 — Što se tiče dva shvaćanja dubine, onoga u 16. i onoga u 17. st., vidi: Wölfflin, *TEMELJNI POJMOVI POVIJESTI UMJETNOSTI*, Institut za povijest umjetnosti i Kontura. U drugom poglavlju Wölfflin analizira “barokne” prostore 17. stoljeća preko Tintoretovih dijagonala, nepravilnosti dimenzija kod Vermeera, otvora kod Rubensa, itd.

13 — Claudel je znao reći da je dubina, na primjer u Rembrandtovim djelima, “pozivnica da se prisjetimo” (“osjet je probudio uspomenu, a uspomena, kad je se dohvati, prodrma jedan za drugim naslagane slojeve sjećanja”, *OKO SLUŠA*, Prozna djela, *Pléiade*, str. 195). Bergson i Merleau-Ponty pokazali su kako je “udaljenost” (MM, pogl. I), a kako “dubina” (FENOMENOLOGIJA PERCEPCIJE) vremenska dimenzija.

kadrova i tada je već predstavljala vrijeme, no na neizravan način koji ju je držao podređenom prostoru i pokretu. Nova dubina, naprotiv, izravno stvara područje vremena, područje prošlosti koje se definira *optičkim* oblicima ili elementima koji su dobiveni interakcijom različitih planova.<sup>14</sup> Skup veza koje je nemoguće lokalizirati, koje prelaze iz jednog plana u drugi, ono je što sačinjava područje prošlosti ili kontinuum trajanja.

Drugi problem tiče se uloge te dubine kadra. Znamo da joj je Bazin pripisivao ulogu realnosti, jer gledatelj treba sâm organizirati svoju percepciju u slici umjesto da je prima gotovu. Isto je to pobijao i Mitry, videći u dubini kadra ništa manje obvezujuću organizaciju koja prisiljava gledatelja da prati dijagonalu ili otvor. Bazinovo je stajalište ipak bilo složenije: pokazao je da se taj dobitak na realnosti može postići “povećanjem teatralnosti”, kao što smo vidjeli na primjeru PRAVILA IGRE.<sup>15</sup> No uloga teatralnosti, ili uloga realnosti, čini se ne iscrpljuje taj složeni problem. Čini nam se da postoji mnogo uloga dubine kadra, i da se sve one okupljaju u jednoj izravnoj slici-vremenu. To bi bilo svojstvo dubine kadra—preokrenuti podređenost vremena pokretu, predočiti vrijeme radi njega samoga. Sigurno nećemo reći da dubina kadra ima ekskluzivnost slike-vremena. Jer, što se toga tiče, postoji mnoštvo izravnih slika-vremena. Postoje slike-vremena koje se stvaraju potiskivanjem dubine (i dubine u kadru i dubine kadra), i taj je slučaj plošnosti slike sam po sebi veoma raznolik, radi se o raznolikoj koncepciji vremena, jer ne postupaju na isti način Dreyer, Robbe-Grillet, Syberberg... Želimo reći sljedeće: dubina kadra stvara određen tip izravne slike-vremena, koji se može definirati sjećanjem, virtualnim područjima prošlosti, oblicima svakog od tih područja. Ona nema toliko ulogu realnosti koliko ulogu memoracije, temporalizacije: ne bi bila baš uspomena sama, ali bi odgovarala “pozivnici da se prisjetimo...”.

Potrebno je ustvrditi činjenicu prije no što je pokušamo objasniti: većinom kada dubina kadra nailazi na istinsku nužnost, to je povezano sa sjećanjem. I u tom

je pogledu film bergsonovski: ne radi se o psihološkome sjećanju sačinjenom od slika-uspomena kakvo flashback može uobičajeno prikazati. Ne radi se o nizanju sadašnjosti koje prolaze slijedeći kronološko vrijeme. Radi se *ili* o pokušaju evokacije koji je proizveden u aktualnoj sadašnjosti i koji prethodi stvaranju slika-uspomena *ili pak* o istraživanju jednoga sloja prošlosti iz kojega će na poslijetku provreti te slike-uspomene. To je s ovu stranu i s onu stranu psihološkoga sjećanja: dva pola metafizike sjećanja. Te dvije krajnosti sjećanja Bergson predstavlja ovako: rastezanje slojeva prošlosti, sažimanje aktualne sadašnjosti.<sup>16</sup> Međusobno su povezani, jer prizvati uspomenu znači skočiti u ono područje prošlosti u kojemu pretpostavljamo da ona virtualno leži, budući da svi slojevi ili područja supostojе s obzirom na sažetu aktualnu sadašnjost iz koje djeluje prizivanje (dok se oni psihološki uzastopno nižu s obzirom na sadašnjosti koje su bile). Činjenica koju treba ustvrditi jest da nam dubina kadra pokazuje kako sâm čin prizivanja tako i virtualne sloje-

14 — Vidi Wölfflin, str. 99, 185.

15 — Rasprava Bazin-Mitry odnosi se na oba problema. No čini se da je Mitry u stavovima bio bliže Bazinu nego što je mislio. Prvo, ima li inovativnosti u Wellesovoj dubini kadra, ili je to radije povratak jednom starom postupku koji je neodvojiv od stare kinematografije, kao što se prisjeća Mitry? Međutim, upravo je Mitry taj koji pokazuje kako u NETRPELJIVOSTI postoji samo jukstaponiranje paralelnih planova, a ne i njihove interakcije kao kod Renoira i Wellesa (s velikim uglovima): dakle daje za pravo Bazinu što se te ključne točke tiče. Vidi ESTHÉTIQUE ET PSYCHOLOGIE DU CINÉMA, Ed. universitaires, II, str. 40. Drugo, je li uloga te nove dubine slobodnija uloga realnosti, ili je ona jednako obvezujuća kao i neka druga, kao što misli Mitry? Ipak je Bazin dragovoljno priznavao kazališni značaj dubine kadra, kod Wylera jednako kao i kod Renoira. On analizira jedan Wylerov plan iz MALIH LISICA, u kojemu nepomična kamera snima cjelinu jedne scene u dubini, kao u kazalištu. No upravo kinematografski element omogućuje liku smještenom u salonu da dva puta izide iz kadra, prvi put na desno u prednjem planu, dugi put na lijevo u dnu kadra, prije nego što se sruši na stubištu: ono što je izvan kadra funkcionira posve drugačije nego kulise ("William Wyler ili jansenist režije", REVUE DU CINÉMA, brojevi 10 i 11, veljača i ožujak 1948.). Film ovdje proizvodi "povećanje teatralnosti" koje će na poslijetku pojačati dojam stvarnosti. Dakle, možemo reći da je Bazin, priznavajući mnoštvo uloga dubine kadra, ulozi realnosti davao primat.

16 — MM, str. 184 (31): dva oblika sjećanja su "slojevi uspomena" i "sažimanje" sadašnjosti.

ve prošlosti koji se istražuju ne bi li se u njima pronašlo traženu uspomenu. Prvi slučaj, dakle sažimanje, često se pojavljuje u *GRAĐANINU KANEU*: na primjer pogled prema dolje kreće se prema Susan, pijanoj i izgubljenoj u velikoj dvorani kabarea, kako bi je prisilio da se sjeti. Ili pak, u *VELIČANSTVENIM AMBERSONOVIMA* čitava se jedna nepomična dubinska scena opravdana time što mali dječak želi, ne ostavljajući takav dojam, prisiliti svoju tetu da se prisjeti jedne njemu ključne uspomene.<sup>17</sup> Jednako tako i u *PROCESU* donji rakurs s početka filma označuje polazišnu točku nastojanja junaka koji pod svaku cijenu pokušava pronaći ono što bi mu pravosuđe moglo predbaciti. Drugi slučaj nalazimo u većini poprečnih dubinskih prizora u *GRAĐANINU KANEU*, od kojih svaki odgovara jednom sloju prošlosti za koji se pitamo: leži li tamo virtualna tajna, Rosebud? I u *GOSPODINU ARKADINU*, u kojemu nanizani likovi predstavljaju slojeve prošlosti, međustanice prema drugim slojevima, koji svi supostoje u odnosu prema sažetom početnom nastojanju. Očito je da slika-uspomena sama po sebi nije posebno značajna, no i da ona podrazumijeva dvije stvari koje je nadmašuju: izmjenjivanje slojeva čiste prošlosti u kojima ju je moguće pronaći i sažimanje aktualne sadašnjosti iz koje uvijek iznova kreće traganje. Dubina kadra ići će od jedne do druge, od krajnje sažetosti do velikih slojeva, i obrnuto. Welles “izobličuje prostor i vrijeme istodobno, rasteže ih i sužava naizmjenice, nadvisuje neku situaciju ili u istu prodire”.<sup>18</sup> Gornji i donji rakursi stvaraju sažimanja, kao što nagnuta i bočna pokretna snimanja stvaraju slojeve. Dubina kadra hrani se tim dvama izvorima sjećanja. Ne slikom-uspomenu (ili flashbackom), nego stvarnim trudom prizivanja, da bi je se potaklo, a istraživanjem virtualnih zona prošlosti da bi je se pronašlo, odabralo, učinilo da iziđe.

Mnogo današnjih kritičara smatra dubinu kadra tehničkim postupkom koji nam zakriva neke važnije Wellesove priloge filmskome stvaralaštvu. Jasno, tih priloga ima još. No dubina zadržava sav svoj značaj, s onu stranu tehnike, ako u njoj prepoznamo ulogu memoracije, odnosno znak temporalizacije. Iz nje proistječu svakoja-

ke pustolovine pamćenja, koje su u manjoj mjeri psihološke nezgode negoli preobražaji vremena, nevolje njegove konstitucije. Wellesovi filmovi razvijaju te nevolje slijedeći rigorozni tijek. Bergson je razlikovao dva važna slučaja: protekla uspomena još se može prizvati kroz neku sliku, no ona više ničemu ne služi, jer je sadašnjost iz koje kreće njezino prizivanje izgubila svoj pokretni produžetak koji bi sliku učinio iskoristivom; ili pak uspomena čak više ni ne može biti prizvana u obliku slike jer, iako postoji u jednom području prošlosti, aktualna je sadašnjost više ne može dosegnuti. Čas su uspomena “još uvijek prizivane, ali se više ne mogu primijeniti na odgovarajuće opažaje”, čas “je samo prizivanje uspomena spriječeno”.<sup>19</sup> Dramski ekvivalent tih slučajeva pronalazimo u Wellesovim filmovima u kojima temporalizacija djeluje kroz sjećanje.

Sve počinje s GRAĐANINOM KANEOM. Često se tvrdilo da dubina interiorizira montažu u scenu, u režiju, no to je samo djelomično točno. Nesumnjivo je da je kadar-sequenca jedan sloj prošlosti, sa svojim maglovitostima i svojim blistavim točkama, koji će nahraniti sliku-uspomenu i odrediti ono što ona zadržava od neke bivše sadašnjosti. No montaža opstaje kao takva u tri druga oblika: u odnosu kadrova-sequenci ili područjima prošlosti s kratkim kadrovima sadašnjosti koje prolaze; u međuso-

17 — Bazin je često analizirao tu kuhinjsku scenu, no ne prikazujući je ovisnom o ulozi memoracije koja se u njoj izvršava (ili se pokušava izvršiti). Ista je stvar često kod Wylera, budući da je dubina vezana uz pronalazke dvaju likova: tako je s planom-sequencom iz NAJBOLJIH GODINA NAŠEG ŽIVOTA koji je Bazin analizirao u svojem članku o Wyleru, no i s planom iz JEZEBEL, koji je analizirao Mitry, u kojemu se dva lika pronalaze i suočavaju u nekoj vrsti izazova pamćenju (junakinja je opet odjenula svoju crvenu haljinu...). U posljednjem primjeru dubina kadra izvršava maksimalno sažimanje kakvo kadar-protukadar ne bi umio proizvesti: pogled kamere usmjeren je odozdo prema gore, iza jednog od likova, a istodobno hvata smežuranu ruku jednoga i uzdrhtalo lice drugoga (Mitry).

18 — Jean Collet, “Žeđ za zlom, ili Orson Welles i žeđ za transcendencijom”, ORSON WELLES, ETUDES CINÉMATOGRAPHIQUES, str. 115 (po jednoj jedinjoj točki ne možemo pratiti ovaj tekst, kao što ćemo vidjeti u nastavku, to je poziv za transcendenciju).

19 — MM, str. 253 (118–119): to su prema Bergsonu dva osnovna oblika oboljelog pamćenja.

bnim odnosima slojeva, jednih prema drugima (kako je rekao Burch—što je kadar duži, to je važnije znati gdje i kako ga završiti); u odnosima slojeva sa sažetom aktualnom sadašnjošću koja ih priziva. U tom pogledu, svaki svjedok iz *GRAĐANINA KANEA* ima svoj pokušaj prizivanja koji odgovara sloju prošlosti kojemu je posvećen. No svi ti pokušaji koincidiraju u aktualnosti “Kane umire, Kane je mrtav” koja od početka predstavlja vrstu uporišne točke (jednako je u *GOSPODINU ARKADINU* i u *OTELU*). Upravo u odnosu prema smrti kao uporišnoj točki supostoje svi slojevi prošlosti—djetinjstvo, mladost, odrasla dob i starost. Ako montaža u Wellesa ostaje sineastički čin *par excellence*, ona time ništa manje ne mijenja smisao: umjesto da posredstvom pokreta proizvede neizravnu sliku vremena, on će organizirati poredak supostojanja ili nekronološke odnose u izravnoj slici-vremenu. Različiti će slojevi prošlosti biti prizvani i utjeloviti će svoje oblike u slikama-uspomenama. I svaki se put to događa na temu—leži li ovdje čista uspomena “Rosebud”? Rosebud neće biti pronađen ni u jednom od pretraživanih područja, iako on jest u jednome od njih, u području djetinjstva, no toliko duboko zakopan da prolazimo pokraj njega ne primjećujući ga. Štoviše, kad se Rosebud utjelovi u jednoj slici, bit će to na pismu *ni za koga*, na ognjištu na kojem izgaraju odbačene saonice. Ne samo da je Rosebud moglo biti bilo što, nego, ukoliko jest nešto, ono se spušta u sliku koja izgara sama po sebi i ne služi ničemu, ne zanima nikoga.<sup>20</sup> Time on baca sumnju na sve slojeve prošlosti koje je prizvao ovaj ili onaj lik, čak i sudionik: slike koje su ti slojevi stvorili možda su jednako tako bile uzaludne, budući da više nema sadašnjosti koja bi ih prihvatila i zato što je Kane umro osamljen, potvrđujući prazninu čitavoga svojeg života, neplodnost svih njegovih slojeva.

U *VELIČANSTVENIM AMBERSONOVIMA* ne radi se više o sumnji potaknutoj jedinkom “Rosebud”, nego o sigurnosti koja izravno pogađa cjelinu. Slojeve prošlosti još je moguće prizvati i prizvani su: Isabellin brak iz ponosa, Georgeovo djetinjstvo, njegova mladost, obitelj Ambersonovih... No slike koje se iz njih izvlače više ne

služe ničemu, jer se više ne mogu uvrstiti u sadašnjost koja bi ih produžila u radnju: grad se toliko izmijenio, automobili su zamijenili kočije, sadašnjost se tako duboko promijenila da uspomene više nisu upotrebljive. To je razlog zbog kojega film ne počinje smrću, nego komentarom koji prethodi svakoj slici i koji pronalazi svoj zaključak u trenutku u kojemu se zbila propast obitelji: “dogodilo se, no oni koji su htjeli tome prisustvovati bijahu mrtvi, a oni koji su ostali na životu zaboravili su čovjeka i ono čemu su se nadali”. Uspomene su izgubile svaki produžetak i više ne služe čak ni rasonodi proroka, zlonamjernika ili osvjetnika. Smrt se toliko dobro infiltrirala da više ne postoji potreba za smrću na početku. Sva prizivanja tijekom filma koincidiraju sa smrtima, a sve smrti s uzvišenom smrću majora: “znao je da se treba pripremiti za ulazak u nepoznato područje u kojemu čak nije bio siguran hoće li ga prepoznati kao jednog Ambersona”. Uspomene padaju u prazan prostor jer se sadašnjost otela i juri drugamo, oduzimajući im svaku mogućnost uključivanja. Sumnjivo je ipak da Welles želi jednostavno prikazati taštinu prošlosti. Ako u Wellesa postoji neka vrsta nihilizma, to sigurno nije ta. Smrt kao čvrsta točka ima jedan drugi smisao. Evo onoga što bismo radije mogli reći da ona pokazuje, i to već u GRAĐANINU KANEU: čim dosegamo slojeve prošlosti, to je kao da nas je ponijelo talasanje velikoga vala, vrijeme izlazi iz svojih okvira, ulazimo u vremenitost kao u stanje *stalne krize*.<sup>21</sup>

Treći korak postignut je u DAMI IZ ŠANGAJA. Jer prethodno su slojevi prošlosti sa svih strana poplavlivali slike-uspomene, no i njihovo je prizivanje dovodilo do proizvodnje takvih slika, čak i kad su te slike lebdje-

20 — Protivno arbitrarnim usporedbama, Amengual s pravom točkom po točku suprotstavlja Rosebud (ili staklenu kuglu) Proustovoj madeleini: kod Wellesa nema nikakva traganja za izgubljenim vremenom. Vidi ETUDES CINÉMATOGRAPHIQUES, str. 64–65.

21 — “Sama osnova postojanja je tragična. Čovjek ne proživljava, kao što nam se ponavlja, prolaznu krizu. Sve je kriza, oduvijek.” (navod Michela Estèvea, “Bilješke o ulozi smrti u Wellesovom svemiru”, ETUDES CINÉMATOGRAPHIQUES, str. 41)



le i nisu nalazile druge primjene osim smrti. Situacija je sada vrlo drukčija: slojevi ili područja prošlosti još uvijek su tu, još uvijek ih se može raspoznati, a opet ih više nije moguće prizvati, nisu popraćeni nijednom slikom-uspomnom. No kako se onda oni obznanjaju, kad nijedna slika-uspomna ne jamči da postoje i ne izvlači iz njih neki znak? Reklo bi se da se prošlost pojavljuje sama u sebi, ali u obliku neovisnih, umobolnih, neuravnoteženih, na neki način nerazvijenih osobnosti, fosila začudno aktivnih, radioaktivnih, neobjašnjivih u sadašnjosti u kojoj iskravaju, tim više štetnih i autonomnih. Ne više u obliku uspomena, već halucinacija. Ludilo, razdijeljena osobnost, ono je što sada svjedoči o prošlosti. Priča DAME IZ ŠANGAJA priča je o isprva naivnom junaku uhvaćenom u prošlost drugih, ugrabljenom, ščepanom (ovdje postoji sličnost s Minnellijevim temama, no ne može se govoriti o utjecaju, koji se ne bi svidio Wellesu). Tri lika u neravnoteži, kao tri sloja prošlosti, ti su koji dolaze preplaviti junaka, a da on ne može prizvati ništa iz tih slojeva, niti se čak odlučiti između njih. Tu je Grisby, čovjek koji se pojavljuje iznebuha, a u tom će sloju junak biti optužen zbog ubojstva, iako mu je ponuđeno da sudjeluje u naizgled lažiranom ubojstvu. Tu je odvjetnik Bannister, sa svojim štapom, svojom paralizom, svojim stravičnim šepanjem, koji ga želi osuditi nudeći mu sigurnu obranu. Tu je žena, suluda kraljica kineske četvrti, u koju je on ludo zaljubljen, dok se ona služi njegovom ljubavlju, temeljem nejasne prošlosti s Orijenta. Junak postaje tim luđi što ne može prepoznati ništa iz tih prošlosti, koje su utjelovljene u ludim ličnostima, možda projekcijama njegove vlastite koje su postale neovisnima.<sup>22</sup> No ipak Drugi postoje, imaju svoju stvarnost i vode igru u DAMI IZ ŠANGAJA. Četvrti korak napravio je Welles u GOSPODINU ARKADINU: kako *vlastitoj* prošlost onemogućiti da se prizove? Bit će potrebno da junak odglumi amneziju da bi se uveo istražitelj koji mora pronaći nerazvijene ličnosti koje proizlaze iz tih područja prošlosti, koji će posjećivati različita mjesta koja su sada samo međustanice u istraživanju vremena. Te će svjedoke Arkadin ubiti jednog po jednog slijedeći tragove istrage. On kani okupiti sve

svoje podvojenosti, u paranoičnoj grandioznoj jedinici koja bi prepoznala samo prezent bez sjećanja, dakle pravu amneziju. Wellesov nihilizam naslijedio je svoju definiciju od Nietzschea: ukinite vaše uspomene, ili se ukinite sami... To što sve počinje i završava Arkadinovim nestankom, kao u Građaninu Kaneu, ne sprječava neumoljiv napredak iz filma u film: Welles se više ne zadovoljava pokazivanjem nepotrebnosti prizivanja prošlosti, u stalnom stanju vremenske krize, nego pokazuje nemogućnost ikakvoga podsjećanja, nemoguće nastajanje prizivanja, u još temeljnijem vremenskom stanju. Istražitelj čak neće ni reći ono što zna, već će, pod pritiskom vremena, samo zamoliti djevojku da kaže da mu je to rekla.

PROCES je povezan s GOSPODINOM ARKADINOM. U kojemu će sloju prošlosti junak tražiti prijestup za koji je okrivljen? Ništa više u njemu nije moguće prizvati, ali je sve halucinantno. Okamenjeni likovi i iskrivljen kip. Postoji područje žena, postoji područje knjiga, područje djetinjstva i djevojčica, područje umjetnosti, područje religije. Sadašnjost su samo prazna vrata s kojih više ne možemo zazvati prošlost, jer ona je već izišla dok smo čekali. Svako područje prošlosti bit će istraženo u tim dugim kadrovima čiju tajnu zna Welles: na primjer duga trka po rešetki dok junaka proganja čopor djevojčica koje urlaju (već je u DAMI IZ ŠANGAJA prikazana slična trka lažnoga ubojice u rešetkastom prostoru). No područja prošlosti više ne predaju slike-uspomene, ona oslobađaju halucinantne prisutnosti: žene, knjige, djevojčice, homoseksualnost, slike. Samo, u svemu tome, reklo bi se da su se neki slojevi porušili, drugi da su se uzdigli, na taj način da se ovdje ili ondje jukstaponiraju takav vijek i takav drugi vijek kao u arheologiji. Ništa više nije odredivo: supostojeći slojevi jukstaponiraju sada svoje segmente.

22 — Junak je običan čovjek, doduše "svjestan svoje ludosti". Suočen s tim prošlostima koje ne poznaje niti ne prepoznaje, reći će: "Mislio sam da sam žrtva delirija, a onda mi se vratio razum, i tada sam shvatio da sam lud." Gérard Legrand pokazuje da možemo razaznati dvije razine: Wellesa glumca, koji igra lik O'Hare, neizravno, trabunjavog somnambula; Wellesa autora, koji se projicira u sva tri neobična lika.

Najozbiljnija knjiga ujedno je i pornografska knjiga, najopasniji odrasli ujedno su i zlostavljana djeca, žene su u službi pravde, no pravdom možda upravljaju djevojčice, a odvjetnikova tajnica, sa svojim prstima spojenim opnom— je li ona žena, djevojčica ili prelistani dosje? Reklo bi se da su, razbijajući se i poremećujući, područja prošlosti ušla u dio neke više pravde koja ih miješa, iz prošlosti u općenitom smislu u kojoj si životi jedni drugima plaćaju cijenu svoje nepravednosti (prema jednom predsokratovskom izrazu). Wellesov uspjeh u odnosu na Kafku u tome je što je znao pokazati kako su prostorno udaljena i kronološki različita područja komunicirala međusobno, u dubini neograničenog vremena koje ih je držalo sljubljenima: tomu služi dubina kadra, najudaljenije kućice komuniciraju izravno u dnu.<sup>23</sup> No koje je to dno zajedničko svim slojevima, iz kojega izlaze i na koje ponovno padaju razbijajući se? Koja je ta viša pravda kojoj su sva ostala područja samo pomoćna?

Slojevi prošlosti postoje, to su slojevi iz kojih crpimo svoje slike-uspomene. No oni ili čak nisu ni upotrebljivi, zbog smrti kao stalne sadašnjosti, najstegnuti-jega područja; ili ih pak više nije moguće prizvati, jer se razbijaju i raspadaju, rasipaju po nekoj neslojevitoj supstanciji. I možda se njih dvoje spajaju, možda univerzalnu supstancu nalazimo samo u stegnutoj točki smrti. No to nije zbrka, to su dva različita vremenska stanja, vrijeme kao stalna kriza, i, dublje, vrijeme kao prvobitna tvar, ogromno i zastrašujuće, poput univerzalnog nastanka. Herman Melville napisao je tekst koji kao da je namijenjen upravo Wellesu: idemo od ploče do ploče, od sloja do sloja u srce piramide, uz nadljudski trud, a sve da bismo otkrili kako u pogrebnoj sobi nema nikoga—osim ako tu ne počinje “neslojevita supstanca”.<sup>24</sup> To sigurno nije transcendentni dio, nego imanentna pravda; Zemlja, i njezin nekronološki poredak, jednako kao svatko od nas, rađa se izravno iz nje, a ne od srodnika—to bi nazvali autohtonijom. U njoj umiremo i okajavamo svoje rođenje. U Wellesovim filmovima većinom se umire potbuške, tijelom već u zemlji, i vukući se, plazeći. Svi supostojeći slo-

jevi komuniciraju i jukstaponiraju se u blatnjavoj životnoj sredini. Zemlja kao primordijalno vrijeme starosjedilaca. To je ono što vidi kohorta velikih Wellesovih likova: junak iz DODIRA ZLA koji umire na vlažnoj crnjikavoj zemlji, onaj iz PROCESA koji umire u rupi u zemlji, pa već i major Amberson koji u agoniji jedva izgovara: “a mi, mi smo proizašli iz zemlje... znači svakako smo morali biti u zemlji...”. Zemlja se mogla porušiti pod vodama da bi zadržala svoja primitivna čudovišta, kao u sceni s akvarijem i u priči morskih pasa u DAMI IZ ŠANGAJA. A Macbeth, pogotovo MACBETH. U njemu je Bazin uspio vidjeti elemente Wellesovih likova: “taj dekor od katranskog kartona, ti barbarski Škoti odjeveni u životinjske kože vitlajući svojevršnim bacačima križeva od kvrgava drveta, ta čudnovata mjesta okupana vodom nad koje se nadvijaju magle koje nikada ne dopuštaju razaznati nebo za koje se sumnja ima li zvijezda, doslovno čine svemir prethistorije, ne onaj naših predaka Gala ili Kelta, nego prethistorije svijesti o rađanju vremena i grijeha, kad nebo i zemlja, voda i vatra, dobro i zlo još uopće nisu jasno razdvojeni”.<sup>25</sup>

————— 3 — Možda je Resnais najbliži Wellesu, njegov najsamostalniji, najkreativniji učenik, koji mijenja cijeli problem. Naime, kod Wellesa postoji uporišna točka, čak ako i komunicira sa zemljom (donji rakurs). To je sadašnjost ponuđena pogledu, nečija smrt, čas dana od početka, čas

23 — Topografija PROCESA (kao i DVORCA) podsjeća na dubinu kadra: vrlo daleka ili čak oprečna mjesta u prednjem planu dodiruju se u stražnjem planu. Tako da prostor, kako kaže Michel Ciment, ne prestaje nestajati: “Gledatelj, kako se film razvija, gubi svaki prostorni smisao, i slikareva kuća, sud, crkva odsada komuniciraju među sobom.” (LES CONQUÉRANTS D’UN NOUVEAU MONDE (OSVAJAČI NOVOGA SVIJETA), Gallimard, str. 219).

24 — Herman Melville, PIERRE OU LES AMBIGUÏTÉS (KAMEN ILI DVOSMISLENOSTI), Gallimard.

25 — Bazin, ORSON WELLES, Ed. du Cerf, str. 90. Michel Chion nalazi isti motiv u otvaranju GRAĐANINA KANEA: “Uz špiljsku, arhajsku glazbu, nižu se suprotni pejzaži u atmosferi primitivnog kaosa, meteža u kojemu su elementi, zemlja i voda još uvijek pomiješani. Jedini trag života, majmuni, referenca na predljudsku povijest...” (LA VOIX AU CINÉMA, CAHIERS DU CINÉMA, Editions de l’Etoile, str. 78)

preobličena. To je također i zvučna sadašnjost, glas recitatora, glas u *offu* koji tvori radiofoničko središte čija je uloga kod Wellesa esencijalna.<sup>26</sup> I upravo u odnosu na tu uporišnu točku supostoje i suočavaju se svi slojevi prošlosti, dok je prva novost kod Resnaisa upravo nestanak središta ili uporišne točke. Smrt ne fiksira aktualnu sadašnjost, dok god ima mrtvih koji posjećuju slojeve prošlosti (“devet milijuna mrtvih posjećuje ovaj kraj”, “dvjesto tisuća mrtvih u devet sekundi...”). Glas u *offu* nije više u središtu, ili zato što ulazi u disonantne odnose s vizualnom slikom, ili zato što se dijeli ili uvišestručuje (različiti glasovi koji govore “rođen sam...” u MOJEM UJAKU IZ AMERIKE). U pravilu, sadašnjost počinje plutati pogođena nesigurnošću, razbacana u kretanju likova amo-tamo, ili već progutana od prošlosti.<sup>27</sup> Čak i u vremenskom stroju (VOLIM TE, VOLIM TE) sadašnjost koja se određuje s četiri minute potrebne za dekompresiju neće imati vremena da se fiksira, da se zbroji, nego će poslati zamorca na uvijek drukčije razine. U filmu MURIEL nova Bolonja nema središta, samo stan s privremenim namještajem: nijedna od osoba nema sadašnjost, osim možda posljednje koja pronalazi samo prazninu. Ukratko, sudaranje slojeva prošlosti čini se izravno, svaki može poslužiti kao relativna sadašnjost drugome: Hirošima će za ženu biti sadašnjost Neversa, ali Nevers će muškarcu biti sadašnjost Hirošime. Resnais je započeo kolektivnim sjećanjem, onime na nacističke koncentracijske logore, onime na Guernicu, onime na Nacionalnu biblioteku. No on otkriva paradoks sjećanja za dvoje, sjećanja za više: različite razine prošlosti ne upućuju više na jedan te isti lik, na jednu istu obitelj ili jednu istu skupinu, nego na posve različite likove kao na nekomunicirajuća mjesta koja sačinjavaju svjetsku memoriju. On prihvaća poopćenu relativnost i ide do kraja s onime što je kod Wellesa bio samo jedan od smjerova: stvoriti *nerješive alternative* između slojeva prošlosti. U tom smislu shvaćamo i njegov antagonizam prema Robbe-Grilletu i plodnu dvosmislenost suradnje tih dvaju autora: arhitekturu sjećanja koja objašnjava ili razvija supostojeće razine prošlosti, a ne više umjetnost vrhova koja implicir-

ra simultane sadašnjosti. U oba slučaja nestaje središte ili uporišna točka, no na suprotan način.<sup>28</sup>

Pokušajmo napraviti tehničke kartone koji bi blježili redosljed napretka kroz neke Resnaisove filmove, radije nego dijalektiku i suprotnosti. VOLIM TE, VOLIM TE: unatoč znanstveno-fantastičnoj napravi, radi se o najjednostavnijoj figuri vremena, jer se sjećanje ovdje odnosi na jedan jedini lik. Jasno, stroj-pamćenje ne služi prisjećanju, nego ponovnom proživljavanju određenoga trenutka iz prošlosti. Jedino ono što je moguće životinji, mišu, nije moguće čovjeku. Trenutak koji je prošao za čovjeka je poput svijetle točke koja pripada jednome sloju i ne može iz njega biti izdvojena. Dvosmislen trenutak, jer sudjeluje čak u dva sloja, ljubavi za Catrine i slabljenja te ljubavi.<sup>29</sup> Tako da će ga junak moći iznova proživjeti samo ponovno prelazeći te slojeve, a otada prelazeći i mnoge druge (prije nego što je poznao Catrine, poslije Catrinine smrti...). Razne su vrste područja tako pomiješane u sjećanju jednoga čovjeka koji skače iz jednoga u drugo, i čini se da izranjaju jedno po jedno iz prvotne močvare, univerzal-

26 — Michel Chion, podsjećajući na utjecaj koji radio nikad nije prestao vršiti na Wellesa, govori o “središnjoj nepokretnosti glasa”, čak i kad se radi o glasovima likova u pokretu. I, usporedno, pokretna tijela i sama naginju masivnoj inerciji koja će utjeloviti čvrstu točku glasa. Vidi “Notes sur la voix chez Orson Welles”, ORSON WELLES, CAHIERS DU CINÉMA, str. 93.

27 — U HIROŠIMO, LJUBAVI MOJA sadašnjost je mjesto zaborava koji se već tiče nje same, i lik Japanca je kao izbrisan. Što se PROŠLE GODINE U MARIENBADU tiče, Marie-Claire Ropars rezimira cjelinu na sljedeći način: “U trenu u kojem priča, izmišljena ili ne, od prvoga susreta u Marienbadu dođe do drugoga i promijeni ga, u tom trenu prisutna priča tog drugog susreta pada u prošlost, i pripovjedačev glas se je iznova počinje prisjećati u imperfektu, kao da je već započeo i neki treći susret, smještajući u sjenu onaj koji se upravo odigrava, kao da radije čitava ta priča nikada nije prestala biti prošla...” (L'ÉCRAN DE LA MÉMOIRE, Seuil, str. 115).

28 — Bernard Pingaud je taj koji je najviše inzistirao na tom nestajanju uporišne točke kod Resnaisa (za razliku od Wellesa) već u HIROŠIMO, LJUBAVI MOJA: vidi PREMIER PLAN, br. 18, listopad 1961.

29 — Radi se baš o trenutku kad stroj navodno vraća junaka, o minuti kad izlazi iz vode na plažu, a koji će se ponavljati i mijenjati tijekom čitavoga filma. Gaston Bounoure je rekao: “Claude je plivao, pliva i plivat će oko te minute u koju je zatvoren čitav njegov život. Nepokvarljiva i nedohvatna, ona blješti poput dijamanta u labirintu vremena.” (ALAIN RESNAIS, Seghers, str. 86).

no zapljuskivanje utjelovljeno u vječnoj Catrininoj prirodi (“ti si nepomična, ti si močvara, noćna, blatna... mirišeš na oseku...”). PROŠLE GODINE U MARIENBADU već je složena figura jer sjećanje ovdje pripada dvama likovima. No to je još uvijek zajedničko sjećanje, jer se odnosi na iste podatke koje jedan potvrđuje, a drugi niječe ili poriče. U stvari, lik X gravitira okruhu prošlosti kojemu je A svijetla točka, “vidik”, dok se A kreće po područjima koja ne obuhvaćaju X ili ga vide na nejasan način. Hoće li A dopustiti da ga se privuče u X-ov sloj ili će se on raspasti, upropastiti zbog otpora A koji se zamata u svoje vlastite slojeve? HIROŠIMO, LJUBAVI MOJA dodatno komplicira situaciju. Tu nalazimo dva lika, no svaki ima vlastita sjećanja strana ovome drugome. Ne postoji više ništa zajedničko. To su kao dva neizmjerena područja prošlosti, Hirošima, Nevers. I dok Japanac odbija da žena uđe u njegovo vlastito područje („Sve sam vidjela... sve...—Nisi vidjela ništa u Hirošimi, ništa...”), žena Japanca, voljnog i sporazumnog, privlači u svoje područje, sve do određene točke. Nije li to za svakoga od njih način da zaborave svoje vlastito sjećanje i da si napravi sjećanje za dvoje, kao da će sjećanje tada postati svijetom i odvojiti se od njihovih osoba? U MURIEL opet postoje dva sjećanja, svako od njih obilježeno jednim ratom, Boulogneom i Alžirom. No ovoga puta svako podrazumijeva više slojeva ili područja prošlosti koji upućuju na različite likove: na tri razine oko pisma iz grada Boulogne (na onoga tko je to pismo napisao, onoga tko ga je ili nije poslao, onoga tko ga nije primio), na dvije razine oko Alžirskog rata (mladog vojnika i hotelijera). To je sjećanje-svijet za više osoba i na više razina koji se opovrgavaju, optužuju ili međusobno love. “Rat je gotov” ne djeluje nam kao da označava neku promjenu, povratak sadašnjosti, već produbljenje istoga problema. Zato što junakova sadašnjost nije ništa doli “razdoblje”, određeno razdoblje Španjolske koje nikada nije dano kao prisutno. Postoji razdoblje civilnoga rata u kojemu ostane zarobljen komitet u egzilu. Postoji novo razdoblje mladih radikalnih terorista. A sadašnjost junaka, stalnoga člana organizacije, nije sama po sebi ništa drugo doli jedno razdoblje

Španjolske, razina koja se od razine civilnog rata razlikuje jednako kao i od nove generacije koja je nije upoznala. Ono što se pojavljuje kao prošlost, sadašnjost, budućnost, to su također i tri razdoblja Španjolske, tako da stvaraju nešto novo, bilo odlučujući između sebe, bilo na marginama nerješivog. Ideja razdoblja pokušava se istaknuti, daje joj se politički, povijesni ili čak arheološki autonomni predznak. MOJ UJAK IZ AMERIKE nastavlja s tim istraživanjem razdoblja: svaki od tri lika ima više razina, više razdoblja. Postoje konstante: svako razdoblje, svaki sloj, definirat će se nekim teritorijem, linijama bijega, blokiranjem tih linija; to su topološka, kartološka određenja koje je predložio Laborit. No od jednog do drugog razdoblja, od jednog do drugog lika, podjela varira. Razdoblja postaju svjetska razdoblja, u svojim varijacijama, jer se tiču samih životinja (čovjeka i miša čeka ista sudbina, nasuprot onomu što se događalo u VOLIM TE, VOLIM TE), no i zato što se odnose na nadljudski kozmos, otok i njegovo blago. U tom je smislu Bergson govorio o trajanjima koja su inferiorna i onima koja su superiorna čovjeku, a supostoje. Naposljetku ŽIVOT JE ROMAN razvija zamisao o tri razdoblja svijeta, tri razdoblja dvorca, tri supostojeća razdoblja povezana s ljudskim bićem, no svako od njih posjeduje i apsorpira svoje vlastite likove, umjesto da se sva odnose na dane likove: razdoblje Staroga i utopija; razdoblje Modernoga i dogovor, tehno-demokratska organizacija; razdoblje Djetinjstva i legenda. Kroz Resnaisova djela zaranjamo u sjećanja koja nadilaze uvjete psihologije, sjećanje za dvoje, sjećanje za više osoba, sjećanje-svijet, sjećanje-svjetska razdoblja.

No pitanje ostaje čitavo: što su slojevi prošlosti u Resnaisovim filmovima, jesu li razine jednog te istog sjećanja, područja više sjećanja, ili neko ustrojstvo sjećanja-svijeta, ili izložba svjetskih razdoblja? Tu treba razlikovati više aspekata. Prvo, svaki je sloj prošlosti kontinuum. Resnaisova su kretanja kamere slavna zato što definiraju ili radije tvore kontinuum, kruženja različite brzine, slijedeći police Nacionalne knjižnice, uranjajući u slike te ili te Van Goghove faze. No izgleda da je za svaki konti-



nuum, u nekom žanru, karakteristično da bude rastezljiv. To je ono što matematičari nazivaju “pekarovom transformacijom”: kvadrat se može razvući u pravokutnik čije će dvije polovice tvoriti novi kvadrat, tako da se ukupna površina iznova dijeli svakom transformacijom. Uzmemo li najmanje zamislivo područje te površine, dvije beskrajno bliske točke na kraju će biti razdvojene, svaka razdijeljena u svoju polovicu, nakon određenog broja transformacija.<sup>30</sup> Svaka transformacija ima svoje “unutarnje doba” i mogli bismo zamisliti supostojanje slojeva ili kontinuuma različitih razdoblja. To supostojanje ili te transformacije tvore određenu topologiju. Na primjer, različiti rezovi od kojih svaki odgovara jednom liku iz *MOJEG UJAKA IZ AMERIKE*, ili različite faze *VAN GOGHA*—svi imaju dosta slojeva. U filmu *PROŠLE GODINE U MARIENBADU* nalazimo situaciju s dvama likovima, A i X, gdje se X postavlja u sloj u kojemu je posve blizak A, dok se A nalazi u sloju drugoga doba u kojemu je, naprotiv, daleka i odvojena od X. Ne samo ti geometrijski nazvani likovi, nego i treći lik, M, svjedoči ovdje o transformaciji istoga kontinuuma. Pitanje o tome mogu li dva kontinuuma različite vrste, od kojih je svaki opskrbljen “srednjim dobom”, biti prilagođeni transformaciji istoga, pojavljuje se s *HIROŠIMO, LJUBAVI MOJA* na taj način da je jedan modifikacija drugoga u svim svojim područjima: Hirošima—Nevers (ili jednoga lika u drugi u *MOJEM UJAKU IZ AMERIKE*). Tako je pojam doba, svjetskih razdoblja, razdoblja sjećanja, duboko ukorijenjen u Resnaisovim filmovima: događaji ne slijede jednostavno jedan za drugim, oni nemaju samo kronološki tijek, oni se ne prestaju prerađivati sukladno svojem pripadanju tom ili tom sloju prošlosti, tom ili tom kontinuumu razdoblja, a svi supstoje. Je li ili nije X poznao X? Je li Ridder u *VOLIM TE, VOLIM TE* ubio Catrine ili je to bila nesreća? Je li pismo filmu *MURIEL* bilo poslano a da ga nitko nije primio, i tko ga je napisao? To su nerješive alternative između slojeva prošlosti, jer su njihove transformacije strogo vjerovajne s gledišta supostojanja razdoblja. Sve ovisi o sloju u koji se smjestimo. I to je uvijek razlika koju nalazimo između Resnaisa i Robbe-Grilleta: ono što jedan dobiva diskonti-

nuiranošću vrhova sadašnjosti (skokovima), drugi dobiva transformacijom kontinuiranih slojeva prošlosti. Postoji jedan statistički probabilizam kod Resnaisa, vrlo različit od indeterminizma “kvantnog” tipa kod Robbe-Grilleta.

A opet Resnais jednako dobro hvata diskontinuitet kao što Robbe-Grillet hvata kontinuiranost. To je drugi aspekt koji se pojavljuje kod Resnaisa, a proistječe iz prvoga. Naime, transformacije ili nove podjele kontinuuma dovest će uvijek i obvezatno do fragmentacije: i najmanje područje bit će fragmentirano u isto vrijeme kad će njegove najbliže točke prijeći svaka u svoju polovicu; svako područje kontinuuma “može se početi izobličavati na kontinuiran način, no završit će rasječeno na dva dijela, a ti će dijelovi također biti fragmentirani” (Stengers). MURIEL, a pogotovo VOLIM TE, VOLIM TE najjače iskazuju tu neizbježnu fragmentaciju slojeva prošlosti. No već VAN GOGH pokazuje supostojanje fazâ od kojih posljednja, provansalska, ubrzava kretanja kamere preko platna, rasteže *fade outove* pod “rascjepkanom montažom” koja završava u dubokom mraku.<sup>31</sup> Ukratko, kontinuumi ili slojevi ne prestaju se fragmentirati istodobno se prerađujući iz jednog razdoblja u drugo. U VOLIM TE, VOLIM TE stalno miješanje učinit će bliskim ono što je bilo daleko, a daleko bliskim. Kontinuum se neprestano fragmentira da bi dao novi kontinuum, također u fragmentaciji. Fragmentacije je nemoguće odvojiti od topologije, to jest od transformacije nekog kontinuuma. Tu postoji tehnički akcent esencijalan za kinematografiju. Jednako kao i kod Wellesa, vidjet

30 — Naći ćemo analizu pekarovih transformacija, i pojma razdoblja koji im odgovara, kod Prigoginea i Stengersa, LA NOUVELLE ALLIANCE, str. 245–257. Autori izvlače originalne zaključke vezane uz Bergsona. Doista postoji uska veza između Prigogineovih transformacija i sekcija bergsonovskoga stošca. Iz svega toga ovdje ćemo se poslužiti samo najjednostavnijim, najmanje znanstvenim aspektima. Naime, želimo pokazati da Resnais ne primjenjuje znanstvena dostignuća na film, nego vlastitim kinematografskim sredstvima stvara nešto što ima svoj odgovarajući par u matematici i fizici (ništa manje nego u biologiji, eksplicitno prizvanoj u MOJEM UJAKU IZ AMERIKE). Možemo govoriti o implicitnom odnosu između Resnaisa i Prigoginea u istoj mjeri kao i o implicitnom odnosu između Godarda i Renéa Thoma.

31 — Vidi René Prédal, ALAIN RESNAIS, ETUDES CINÉMATOGRAPHIQUES, str. 23.

ćemo, kratki film nije u opreci s panoramama i kretanjima kamere: on im je upravo korelat i označava razdoblje njihove transformacije. Kako je govorio Godard, Resnaisu se događa da napravi kretanje kamere s dva kadra u kojima je kamera nepomična, no također i da kretanjima kamere proizvede fragmentaciju, kao od japanske rijeke do obala Loire.<sup>32</sup> Možda u *PROVIDNOSTI* rez i kontinuum dosežu najjaču ujedinjenost: jedan ujedinjuje stanja tijela (organska pucketanja), stanja svijeta (oluju i grmljavinu), stanja povijesti (rafale mitraljeza, eksplozije bomba), dok drugi obavlja raspodjele i transformacije tih stanja. Kao u matematici, rezovi više ne znače svršetak kontinuiranosti, nego promjenjive razdiobe između točaka kontinuuma.

Kao treće, Resnais nikada nije skrivao sklonost (koju je pokazivao u pripremnim radovima) prema cjelovitoj biografiji likova, detaljnoj kartografiji mjesta koja oni posjećuju i itinererima, građevini pravih dijagrama—čak ni *PROŠLE GODINE U MARIENBADU* ne izmiče tom Resnaisovu zahtjevu. Radi se o tome što biografije već dopuštaju da se odrede različita “razdoblja” svakoga lika. Štoviše, jedna karta odgovara jednome razdoblju, to jest jednome kontinuumu ili jednome sloju prošlosti. A dijagram je ukupnost transformacija kontinuuma, nagonilani slojevi ili nalijeganje supostojećih slojeva. Karte i dijagrami funkcioniraju dakle kao sastavni dijelovi filma. Karte se isprva pojavljuju kao opisi predmeta, mjesta i krajolika: nizovi predmeta služe kao svjedoci od *VAN GOGHA*, preko *MURIEL*, pa sve do filma *MOJEM UJAKU IZ AMERIKE*.<sup>33</sup> No ti su predmeti prije svega uporabni, a uporaba kod Resnaisa nije jednostavno korištenje predmeta, to je mentalna uloga ili razina mišljenja koji mu odgovaraju: “Resnais shvaća film ne kao sredstvo predstavljanja stvarnosti, nego kao najbolji pristup psihičkom funkcioniranju.”<sup>34</sup> *VAN GOGH* je već pokušao pristupiti naslikanim stvarima kao stvarnim predmetima čije bi funkcije bile umjetnikov “unutarnji svijet”. A ono što *NOĆ I MAGLU* čini tako razdornim filmom, to je što je Resnais uspio pokazati kroz stvari i žrtve ne samo funkcioniranje logora nego mentalne, hladne, dijabolične funkcije, koje je gotovo

nemoguće shvatiti, a predsjedaju njegovom organizacijom. U Nacionalnoj knjižnici knjige, kolica, police, stubišta, dizala i hodnici tvore elemente i razine gigantskog sjećanja u kojemu ljudi sami nisu ništa više od mentalnih funkcija iliti “neuronskih glasnika”.<sup>35</sup> Usljed tog funkcionalizma, kartografija je u suštini mentalna, cerebralna, a Resnais je uvijek govorio da je ono što ga zanima mozak, mozak kao svijet, kao sjećanje, kao “sjećanje svijeta”. Na najjasniji način Resnais dopire do kinematografije, stvara kinematografiju koja ima samo još jedan jedini lik—Misao. Svaka je karta u tom smislu mentalni kontinuum, to jest sloj prošlosti koji čini da podjela funkcija odgovara razdobi predmeta. Kartografska metoda kod Resnaisa i metoda supostojanja karata razlikuje se od fotografske metode kod Robbe-Grilleta i od njegove simultanosti trenutnih snimaka, čak i kad dvije metode u konačnici vode do zajedničkog proizvoda. Dijagram će kod Resnaisa biti ta-loženje karata koje određuje skup transformacija od sloja do sloja s razdiobama funkcija i fragmentacijama predmeta: nataložena razdoblja Auschwitza. MOJ UJAK IZ AMERI-

32 — Jedna od najljepših knjiga o Resnaisu, po svojoj snazi i gustoći, jest ona Gastona Bounourea. On je prvi koji je kratkometražne i dugometražne filmove stavio u odnos kojima jedni osvjetljavaju druge. On shvaća sjećanje kod Resnaisa kao sjećanje–svijet koje beskrajno nadilazi uspomenu i upošljava sve sposobnosti (na primjer, str. 72). Pogotovo analizira odnos kontinuiranog kadra i rascjepkane montaže kao dva korelata: vidi njegov komentar o MURIEL, o onome što naziva “sezonom” (a mi nazivamo “razdobljima”), i o identitetu rez-kontinuum, prekid-klizanje (str. 62–65). O fragmentaciji u MURIEL vrijedi pogledati i Didier Goldschmidt, “Boulogne mon amour”, CINÉMATOGRAPHE, br. 88, travanj 1983.

33 — Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, str. 69: “Nije slučajno (u MURIEL) to što sve počinje s krupnim planovima svakodnevnih predmeta koji se izmjenjuju, dugmetom na ulazu, čajnikom, a završava praznim stanom s ružama koje odjednom djeluju umjetne.” I Robert Benayoun: “Resnais u MOJEM UJAKU IZ AMERIKE slaže katalog predmeta svjedoka u jukstapoziciji s krajolicima ili portretima ne dajući nijednom od njih prednost” (ALAIN RESNAIS ARPEUTEUR DE L’IMAGINAIRE, Stock, str. 185). Upućujemo i na poglavlje Renée Prédala, “Des objets plus parlants que les êtres” (STVARI RJEČITIJE OD BIĆA).

34 — Youssef Ishaghpour, D’UNE IMAGE À L’AUTRE (OD SLIKE DO SLIKE), Méditations, str. 182.

35 — Bounoure, str. 67.

KE bit će veliki pokušaj mentalne dijagramske kartografije u kojemu se karte slažu jedna na drugu i transformiraju u jednom jedinom liku i od jednog do drugog lika.

No, kao četvrto, naglasak na sjećanju ono je što, čini se, zadaje probleme. Jasno je da, ako se sjećanje svede na sliku-uspomenu i na *flashback*, Resnais mu ne pridaje nikakvu povlasticu: neće biti teško pokazati da su snovi i noćne more, fantazmi, hipoteze i očekivanja, svi oblici imaginarnog važniji od *flashbackova*.<sup>36</sup> Jasno, ima ih znamenitih u filmu HIROŠIMO, LJUBAVI MOJA, no u PROŠLE GODINE u MARIENBADU više ne razaznajemo što jest *flashback*, a što nije, dok ih u MURIEL nema, jednako kao ni u VOLIM TE, VOLIM TE (“apsolutno nema *flashbackova* ili ičega tog tipa”, rekao je Resnais). NOĆ I MAGLA može se čak smatrati zbrojem svih načina da se izbjegne *flashback* i lažnog štovanja slike-uspomene. No time ne nadilazimo konstataciju koja vrijedi za sve velike sineaste vremena: *flashback* je samo komotna konvencija koja, kad se koristi, uvijek treba primiti potvrdu svoje potrebitosti od drugamo. U slučaju Resnaisa ta nedostatnost *flashbacka* svejedno ne dokida činjenicu da je cijeli njegov opus utemeljen na supostojanju slojeva prošlosti, dok sadašnjost više čak ne intervenira ni kao mjesto prizivanja te prošlosti. Stroj iz VOLIM TE, VOLIM TE miješa i fragmentira slojeve prošlosti u koje je lik potpuno uhvaćen i ponovno živi. NOĆ I MAGLA kani izmisliti sjećanje to življe što se više ne prolazi kroz slike-uspomene. Kako objasniti takvu naizgled paradoksalnu situaciju?

Trebamo se vratiti bergsonovskom razlikovanju “čiste uspomene”, uvijek virtualne, i “slike-uspomene”, koja je samo aktualizira u odnosu na sadašnjost. U jednom ključnom tekstu Bergson kaže da čistu uspomenu nikako ne treba miješati sa slikom-uspomenom koja iz nje proizlazi, ali se drži kao “hipnotičar” iza halucinacija koje nadahnjuje.<sup>37</sup> Čista je uspomena svaki put jedan sloj ili jedan kontinuum koji se čuva u vremenu. Svaki sloj prošlosti ima svoju distribuciju, svoju fragmentaciju, svoje svijetle točke, svoje nebuloze, ukratko—jedno razdoblje. Kad se smjestim u jedan takav sloj, mogu se dogoditi dvije stvari:

ili ću tamo otkriti točku koju sam tražio, koja će se onda aktualizirati u slici-uspomeni, no dobro se vidi da ona sama po sebi ne posjeduje znak prošlosti koji samo nasljeđuje, ili pak neću otkriti tu točku, jer je ona u nekom drugom sloju koji mi je nedostupan, pripada drugom razdoblju. PROŠLE GODINE U MARIENBADU upravo je priča o magnetizmu, hipnozi, u kojoj možemo smatrati da *x* ima slike-uspomene, a da ih *A* nema ili su njezine vrlo maglovite i nejasne jer nisu u istome sloju.<sup>38</sup> No može se javiti i treći slučaj: mi sačinjavamo kontinuum s fragmentima iz različitih razdoblja, služimo se transformacijama koje se izvršavaju između dva sloja da bi stvorile sloj transformacije. Na primjer, u snu više ne postoji jedna slika-uspomena koja utjelovljuje posebnu točku iz takvoga sloja, postoje slike koje se utjelovljuju jedna u drugoj, upućujući svaka na točku iz drugoga sloja. Moguće je da se, kada čitamo knjigu, gledamo predstavu ili sliku, i još više kada smo mi sami autor, pokreće analogni proces: mi činimo sloj transformacije koji izmišlja jednu vrstu transverzalnih kontinuiteta ili komunikacije između više slojeva i tka između njih skup neodredivih odnosa. Tako oslobađamo nekronološko vrijeme. Vadimo jedan sloj koji, preko svih ostalih, hvata i produžuje putanju točaka, razvoj područja. I nema sumnje da je to posao s velikim izgledima da propadne: čas proizvodimo samo inkohherentnu prašinu sačinjenu od jukstaponiranih posuđenica, čas oblikujemo samo općeni-

36 — Robert Benayoun, na primjer, unaprijed odbija bilo kakvu interpretaciju Resnaisova djela kroz sjećanje, a čak i kroz vrijeme (str. 163, 177). No on nimalo ne dokazuje svoje gledište i čini se da se za njega sjećanje i vrijeme svode na *flashback*. Resnais je pak mnogo iznijansiraniji, mnogo bergsonovskiji također: “Uvijek sam se bunio protiv riječi sjećanje, no ne protiv riječi imaginarno ni protiv riječi svijest. (...) Ako film i nije baš sredstvo žongliranja s vremenom, u svakom je slučaju on sredstvo koje se tome najviše približava. (...) Nije to rezultat promišljene odluke. Mislim da je tema sjećanja prisutna u svakom napisanom komadu i u svakoj naslikanoj slici. (...) Ja, ja više volim riječi svijest, imaginarij, više nego sjećanje, no svijest je, naravno, sazdana od sjećanja” (str. 212–213).

37 — ES, str. 915 (133). I MM, str. 276–277 (147–148).

38 — Vidi Robbe-Grillet, *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD*, Ed. du Minuit, str. 13: “Čitav je film priča o uvjeravanju.” I Resnais spominje hipnozu, *CAHIERS DU CINÉMA*, br. 123, rujan 1961.

tosti koje zadržavaju samo sličnosti. To je čitavo područje lažnih sjećanja kojima varamo sami sebe ili pokušavamo prevariti druge (MURIEL). No moguće je da umjetničko djelo uspije stvoriti te paradoksalne, hipnotičke, halucinantne slojeve, čije je svojstvo to da su istovremeno iz prošlosti, a uvijek nadolaze. To je treća mogućnost koja je ponuđena za MARIENBAD: M bi bio romanopisac-dramaturg čiji bi X i A bili samo likovi, ili radije dva sloja kroz koje će on povući transversalu. Pogotovo u PROVIDNOSTI, jednom od najljepših Resnaisovih filmova, prisustvujemo tim preraspodjelama, tim fragmentacijama, tim transformacijama koje samo idu iz sloja u sloj, no da bi stvorile novi koji ih odnosi sve, seže sve do životinja i prostire se do kraja svijeta. Ima mnogo teškoća, promašaja u tom radu starog pijanog romanopisca: na primjer tri terase posuđene iz triju razdoblja, a nogometaš—iz kojega je sloj on proizišao, treba li ga zadržati? Benayoun pogađa u srž kada kaže: “Odsutnost niza djetinjstvo, adolescencija i odrasla dob kod Resnaisa (...) tjera ga možda da rekonstituiru na stvaralačkom planu sintezu životnoga ciklusa, polazeći od rođenja i možda od unutar materničnog doba, do smrti i njezinih prediskustava, spreman da ih sve, ako mu se pruži prilika, umiješa u isti lik.”<sup>39</sup> Umjetničko djelo prelazi supostojeća razdoblja, a da ga ona ne smetaju, da ga se fiksira u neki iscrpljen sloj, u umrtvljenu fragmentaciju (“*I kipovi umiru*”). Uspjeh se javlja kad umjetnik, kao Van Gogh, dopre do onog prekoračenja koje transformira razdoblja sjećanja ili svijeta: do “hipnotizerske” operacije, a ta operacija objašnjava “montažu” više nego što se ona objašnjava njome.

Nema autora koji je bio manje zakopan u prošlost. To je film koji, mnogim izbjegavanjima sadašnjosti, sprječava da se prošlost degradira u uspomenu. Svaki sloj prošlosti, svako razdoblje pobuđuje istodobno sve mentalne funkcije: sjećanje, no također i zaborav, lažno sjećanje, maštu, projekt, sud... Ono što je svaki put puno svih funkcija—to je osjećaj. ŽIVOT JE ROMAN počinje riječima “ljubav, ljubav”. To je osjećaj koji se prostire jednim slojem i nijansira se s obzirom na svoju fragmentaciju. Resnais

je često izjavljivao da nisu likovi ti koji ga zanimaju, nego osjećaji koje iz njih, prema područjima prošlosti u kojima su smješteni, može izvući kao njihove sjene. Likovi su iz sadašnjosti, no osjećaji uranjaju u prošlost. Osjećaji postaju likovima, poput sjena nacrtanih u parku bez sunca (PROŠLE GODINE U MARIENBADU). Glazba ovdje očituje svu svoju važnost. Resnais, dakle, čas može procijeniti da nadilazi psihologiju, čas da ostaje u njoj, ovisno o tome promatramo li psihologiju likova ili psihologiju čistih osjećaja. A osjećaj je nešto što se nikada ne prestaje izmjenjivati, cirkulirati iz jednoga sloja u drugi, sukladno s transformacijama. No, kad transformacije same sačine sloj koji prelazi svim ostalim slojevima, to je kao da osjećaj oslobađa svijest ili mišljenje kojih je bio pun: zauzimanje svijesti prema kojemu su sjene živući realiteti mentalnog kazališta, osjećaji, stvarne figure vrlo konkretne “mozgovne igre”. Hipnoza je ta koja otkriva misao njoj samoj. Jednim jednim pokretom, Resnais nadilazi likove te ide prema osjećajima, a od osjećaja prema mislima čiji su oni likovi. Zato Resnais ponavlja da ga zanima samo ono što se događa u mozgu, mozgovni mehanizmi, stravični, kaotični ili stvaralački mehanizmi.<sup>40</sup> Ako su osjećaji razdoblja svijeta, misao je nekronološko vrijeme koje im odgovara. Ako su osjećaji slojevi prošlosti, onda su misao, mozak skup neodredivih odnosa između svih tih slojeva, kontinuitet koji ih omotava i odmotava, ne dajući im da se zaustave, da se slede u mrtvačkom položaju. Prema romanopiscu Bjelom “mi smo odvijanje kinematografskog filma podređenog pomnom djelovanju okultnih snaga: da se film zaustavi našli bismo se zauvijek okamenjeni

39 — Benayoun, str. 205.

40 — U svojim intervjuima Resnais se često vraća tim dvjema temama: osjećajima s one strane likova i zauzimanju svijesti ili kritičkoj misli koja iz njega proizlazi. To je metoda *kritičke hipnoze*, bliža onome što je Dalí nazivao metodom kritičke paranoje nego Brechtovim postupcima. René Prédal dobro je razjasnio tu točku: “Ako Brecht na kazališnim daskama taj rezultat dobiva distancijacijom, Resnais naprotiv izaziva istinsku fascinaciju. Ta vrsta hipnoze, čisto estetskog porijekla, dedramatizira anegdotu, sprječava identifikaciju s likovima i usmjerava pažnju gledatelja na samo one osjećaje koji pokreću junaka” (str. 163).



u umjetnom položaju užasa”.<sup>41</sup> U filmu, rekao je Resnais, nešto se mora događati “oko slike, iza slike, pa čak i unutar slike”. To je ono što se događa kad slika postane slikom-uspomenom. Svijet je postao sjećanje, mozak, nalijeganje razdoblja ili režnjeva, no mozak je sâm postao svijest, nastavak razdoblja, stvaranje ili rast stalno novih režnjeva, rekreacija tvari kao kod sirena. I sâm je ekran moždana membrana u kojoj se odmah, izravno suočavaju prošlost i budućnost, unutarne i izvanjske, bez određive distance, neovisno od ikakve uporišne točke (to je ono što možda čini neobičnim STAVISKY). Glavne značajke slike više nisu prostor i pokret, nego topologija i vrijeme.

41 — VOLIM TE, VOLIM TE dobro odgovara toj rečenici. Postoji istinski epitet, čini nam se, između Resnaisovog djela i velikog romana Andreja Bjelog, PETROGRAD, utemeljenog na onome što Bjeli naziva “biologijom sjena” i “mozgovnom igrom”. Kod Bjeloga, grad i mozak su topološki u kontaktu; “sve što im je prolazilo pred očima, slike, glasovir, zrcala, sedef, intarzije okruglih stolića, sve je to bilo samo uzbuđenje moždane membrane, osim ako to nije bila nemoć maloga mozga”; i kontinuum se stalno stvara između stanja unutarnjih organa, političkih stanja društva, meteoroloških stanja svijeta. PROVIDNOST je u tom smislu danasve bliska Andreju Bjelom. Postoji metoda kritičke hipnoze kod obojice autora. Vidi Bjeli, PETROGRAD.