

Filozofija v kinu

Zdenko Vrdlovec

Bergsonovsko gibanje

Roland Barthes, ki je odkril »filmično« v negibni sličici, fotografu, je bil bržkone edini heretik, ki ni pristal na posvečeno bistvo filma – gibanje oziroma gibljive slike. Barthesa je to bistvo celo tako malo zanimalo, da fotograma kot negibne slike seveda ni obravnaval kot nekakšnega drugega ali nasprotnega bistva, marveč je v njem videl možnost, da se »film, rojen tehnično, včasih celo estetsko, rodi še teoretsko« (»Tretji smisel«, prevod v Ekranu, št. 9/10, 1980). Fotograf se namreč s tem, da vzpostavlja branje, ki je hkrati trenutno in vertikalno, norčuje iz logičnega časa in nas uči ločevati tehnično prisilo (nizanje sličic) od tistega, kar je lastno »filmičnemu« – to pa je za Barthesa »topi« ali »tretji smisel«, ki pomeni prav opevanje smisla: topi smisel je indiferenten do zgodbe in očitnega smisla (kot pomenjanja zgodbe), je označevalec brez označenca, v njem je neki erotizem, ki vsebuje nasprotje lepega in samo zunanost tega nasprotja, se pravi, limito, inverzijo, nelagodnost.

Vendar naj tukaj zadostuje poudarek, da Barthesa ni zanimal fotograf zgolj (ali, bolje, še najmanj) kot negibna sličica, ki je deleč filmskega gibanja. Pač pa je ta kinematografska proizvodnja gibanja iz niza negibnih sličic nekoč močno vplivala na filozofa Henrija Bergsona, ki jo je celo uporabil za metaforo ali, bolje, kar enačbo ne le percepcije, marveč tudi »naravne metafizike« in še posebej znanosti. Bergsonova centralna kategorija je gibanje – »realnost je gibanje« (*Ustvarjalna evolucija*, Cankarjeva založba, zbirka Nobelovci, 1983) – toda naša percepcija od te tekoče povezanosti realnosti ohrani le diskontinuirane podobe, negibne forme: naš pogled, trdi Bergson, se odvrača od gibljivosti gibanja, ker ga bolj kot to privlači negibna risba gibanja, neka »srednja podoba«, v kateri pa naj bi bilo zajeto bistvo stvari ali kar stvar sama. Skratka, naj gre za kvantitativno, evolutivno ali ekstenzivno gibanje, človeški duh, ki ga Bergson kritizira, si zmerom uredi tako, da nestalno realnost zajame v negibne slike. Ali dobesedno: *l'esprit s'arrange pour prendre des vues stables sur l'instabilité* (*Evolution créatrice*, Félix Arcan, Pariz, 1937), kar navajamo v originalu, ker se ta filozofska izjava lepo ujema s francoskim filmskim izrazom za posnetek – *prise de vues*. In dejansko Bergson takšno početje duha primerja s kinematografsko metodo, ki gibljivi predmet reproducira v negibnih sličicah in te nato projicira na platno: tu je sicer videti gibanje, toda to je neko »neosebno gibanje« ali »gibanje nasploh« (Bergson), ki je le anonimni nadomestek za individualnost vsakega posameznega realnega gibanja. Kinematografska iluzija (opisana v zadnjem poglavju *Ustvarjalne evolucije*) se razširi na vso zavest (od zasnove do govornice) in prejme celo status njene narave: »Mehanizem našega praktičnega spoznavanja je kinematografske narave.«

Korenine te kinematografske iluzije sežejo vse tja do antike, do Zenonovih paradoksov o gibanju in Platonovih Idej, ki so tisto negibno in večno, v odnosu do katerega je vse realno gibanje in postajanje »metafizična ničla« (Bergson) ali platoniska ne-bit: zvěsti stvari na Ideje pomeni namreč za Bergsona razstaviti oziroma zgostiti gibanje v »glavne momente«, od katerih je vsak hipotetično odtegnjen zakonu časa;

zato so Ideje ali Forme pravzaprav isto kot hipni in negibni posnetki spreminjajoče se realnosti. Po taki kinematografski metodi pa navsezadnje deluje tudi »moderna znanost«, vendar s to razliko od antične filozofije, da si ne izbira več privilegiranih momentov gibanja, marveč obravnava poljubne momente: za »moderno znanost«, ki samo meri, ni več privilegiranih ali bistvenih momentov, ker ji vsi enako veljajo, kolikor pač za spoznanje nekega gibanja zadostuje, da ga znamo določiti na katerikoli točki njegove poti oziroma v kateremkoli njegovih momentov. Tako bi bila prav znanost še najbližja kinematografski metodi, ki zmore predstaviti gibanje v kateremkoli njegovih momentov.

Kinematografska produkcija gibanja pri Bergsonu dovolj očitno nastopa kot skrajno slab primer, tako rekoč kot tehnično utelešenje 'nepravilnega' pogleda na realnost, čeprav je to obenem naš »običajni« pogled, kajti »... celo ko zaznavamo postajanje, ne počnemo drugega, kot da sprožimo nekakšen notranji kinematograf« (Bergson). Tukaj ne bi želeli obnavljati Bergsonove filozofije; omenimo le, da je eden njenih glavnih ideologemov »intuicija trajanja«, kjer pomeni intuicija »neposredno zavest, videnje, ki se komaj razlikuje od vidnega objekta, spoznanje, ki je stik, celo sovpadanje.« Od tod Bergsonova kritika koncepta in vsakršne simbolne reprezentacije stvari, ki se oddaljuje od »neposrednega občutenja navzočnosti realnosti« – to pa je trajanje oziroma »čisto gibanje«. Neposrednost naj bi bila dosežena z dejanjem zavesti, ki se uspe odtrgati od vsakršne reprezentacije. S tem se nemara razjasni, zakaj je kinematografska metoda tako slab primer: ker je utelešenje reprezentacijskega postopka, ki lahko posreduje le lažno gibanje.

S fenomenom filmskega gibanja so se v štiridesetih in petdesetih letih veliko ukvarjali filmologi, ki so z gibanjem povezovali vtis realnosti. Njihove ugotovitve je v svojem fenomenološkem pristopu k filmu povzel tudi Christian Metz, denimo, v trditvi, da je »v filmu vtis realnosti hkrati realnost vtisa, realna navzočnost gibanja« (»O vtisu realnosti v filmu«, *Ogledi o značenju filma 1*, Institut za film, Beograd, 1973). Za Metza namreč gibanje ni materialno, marveč vizualno, kar pomeni, da je reprodukcija vizije gibanja tudi že reprodukcija gibanja samega: gibanja pravzaprav niti ni mogoče reproducirati, marveč samo znova ustvariti.

Podobno misli o filmskem gibanju tudi Gilles Deleuze v knjigi *Slika-gibanje* (*Image-mouvement*, Ed. de Minuit, Pariz, 1983), kjer na uvodnih straneh 'popravlja' Bergsonovo kinematografsko metodo: filmsko gibanje sicer res temelji na negibnih sličicah, fotografiranih, toda to, kar dà, ni fotograf, marveč slika, h kateri se gibanje ne dodaja: »Film nam ne daje slike, h kateri bi se gibanje dodajalo, marveč nam takoj da sliko-gibanje.« Deleuzova izhodiščna teza pa je ta, da je Bergson že poznal tako sliko-gibanje, le da je ni zasnoval po vzoru kinematografske metode, temveč že pred rojstvom kina, in sicer v knjigi *Materija in spomin* (*Matière et mémoire*). Seveda je dovolj paradokso, da je deset let kasneje (v *Ustvarjalni evoluciji*) na to sliko-gibanje pozabil, saj je takrat že lahko videl filmsko sliko-gibanje. Deleuze vidi možno opravičilo v tem, da tedaj film še ni dosegel svojega bistva, ki se je razvilo z montažo in gibljivo kamero: v 'dobi kinematografa' so bili kadri fiksni in potemtakem oblikovno negibni.

Vendar bi bilo pretirano reči, da igra Deleuze zgolj na to karto sprevida. Vsa njegova »klasifikacija slik«, kot uvodoma imenuje zasnovo svoje knjige o filmu, temelji na terminologiji Bergsonove filozofije Gibanja, Trajanja, Celote, le da kinematografske metode ne postavlja več kot 'slab zgled', marveč na neki način kot 'realizacijo' te filozofije.

Tako iz Bergsonovega poglavja o kinematografskem mehanizmu misli (v *Ustvarjalni evoluciji*) zadrži zlasti ti dve ideji:

1) Film prav tako kot znanost reproducira gibanje v funkciji poljubnega momenta, ne pa – kot metafizika – v funkciji privilegiranih, bistvenih momentov. Čeprav se zdi, da se tudi film hrani s privilegiranimi trenutki (emocionalni viški, kritične točke, 'poze' ipd.), pa ti ne nastopajo kot aktualizacija neke transcendentne forme, pač pa nastanejo v poljubnem trenutku, ki je lahko navaden ali izjemen, enostaven ali edinstven. Za film bi bilo bistveno to, da zmore proizvesti novost, posebnost, izjemnost v kateremkoli trenutku gibanja ali stanja stvari. Nemara bi celo lahko dejali z Bergalajem, da je film »ontološka umetnost posebnosti« (»De la singularité au cinéma«, *Cahiers du cinéma*, št. 353, 1983), kolikor seveda



Vampir, režija C. Th. Dreyer, 1932

cineasti vidijo njegovo vlogo v tem, da gradi svoje fiktionalno veselje na ireduktibilni posebnosti konkretnih teles in stvari, potopljenih v kakofoniji in gomazenju sveta.

2) Gibanje je gibljivi rez trajanja, se pravi, Celote, kar implicira, da »izraža nekaj globljega, kar je sprememba v trajanju ali Celoti« (Deleuze). Pri Bergsonu je trajanje domala identično z zavestjo – to je mentalna, spiritualna realnost, ki obenem prejme dvojni status Celote in Odprtega. In čeprav bi Celoto najbolje definirala relacija, pa je – kot poudarja Deleuze – ne moremo pomešati z množico (v matematičnem smislu). Množica je sestavljena iz delov in zaprta, medtem ko je Celota odprta in nedeljiva (»Realna celota bi prav lahko bila nedeljiva neprekinjenost,« Bergson). Celota ne le da ni množica, marveč je prav to, kar zagotavlja, da množica ni nikoli absolutno zaprta, nikoli povsem na varnem, pač pa z drobno nitjo povezana z Odprtim. Celota se nenehno ustvarja kot čisto postajanje oziroma gibanje brez zastoja, ki potegne množico iz enega kvalitativnega skoka v drugega. In kolikor se nenehno prenavlja, je Celota trajanje, medtem ko so množice v prostoru.

Tako Deleuze izlušči tole definicijo bergsonovskega gibanja: to gibanje je dvostransko – po eni strani poteka med objekti ali deli množice, po drugi pa izraža Trajanje ali Celoto. Toda obe strani se prežemata, kajti trajanje se v nenehnem spreminjanju deli na objekte, ti pa zgubljajo svoje obrise in se stapljajo v trajanje. Ali drugače: gibanje prenaša objekte iz zaprtega sistema v odprto trajanje oziroma Celoto, ta pa ga vrača objektom, delom zaprtega sistema, ki ga tako prisili k otvoritvi. V gibanju se torej Celota deli na objekte, ti pa se združijo v Celoto. Ta definicija bergsonovskega gibanja je dovolj pomembna, saj na njej temelji Deleuzova opredelitev kadra, plana in montaže.

Materialno in spiritualno

Kadiranje je »določanje zaprtega oziroma relativno zaprtega sistema, ki vsebuje vse, kar je v sliki navzoče – osebe, dekor, pritlikline«, kader pa je »množica, ki obsega veliko število delov«. Ta nemara še preveč abstraktna definicija vendarle zadostuje za opredelitev nekaterih lastnosti kadra. Najprej dveh teženj: težnje po nasičenju in težnje po razredčenju. Čeprav gre pri tem za bolj formalni značilnosti, pa obe težnji predstavljata tudi estetsko oziroma stilistično izbiro: na prvo težnjo se namreč navezuje ne le vsa estetika globine polja, marveč še bolj spektakelsko 'bogastvo' slike, kao in 'ekstatično' prekipenjače v kopičenju figurativnih in zvočnih elementov, seveda pa tudi tehnologija širokega ekrana; kolikor so se na to težnjo v filmski teoriji obešali ideologemi o povečanju vtisa realnosti, bi dejali, da dopušča prej prepoznavanje dozdevka, lažnosti filmske slike, odprte fantazmatičnim in fantazijskim naložbam. Razredčene slike pa se – kot meni Deleuze – proizvajajo bodisi s postavljanjem poudarka na en sam objekt (npr. steklenica v Hitchcockovi *Ožigosani*), bodisi s prazninami (npr. puščavski pej-

saži pri Antonioniju, prazni interieri pri Ozuju). Za to težnjo po razredčenju bi nemara lahko dejali, da predstavlja 'drugo bistvo' filma, tisto, ki želi doseči nefigurativno, zbris oseb in obraza, ki vodi k 'pogubi' filma, toda pogubi, ki je – kot pravi Pascal Bonitzer – prav film sam.

Po drugi strani pa je kader lahko geometričen ali fizičen, in to je druga dvojica njegovih formalnih lastnosti. Kader je geometričen, če je zasnovan kot prostorska kompozicija paralel in diagonal, in fizičen, kadar predstavlja dinamično konstrukcijo, ki je tesno odvisna od prizora, oseb in predmetov, ki ga naseljujejo. To pomeni, da se ta dva tipa kadra razlikujeta tudi po navzočnosti teles: geometrična kompozicija je kot določanje prostorskih mej na neki način predhodna obstoju teles, ki jim fiksira bistvo, medtem ko se v fizični kompoziciji meje prostora predstavljajo oziroma segajo vse do tja, do koder seže moč navzočih teles. Kot vodilna režiserja geometrične zasnove kadra Deleuze omenja Antonionija in Dreyerja, medtem ko bi fizična zasnova kadra verjetno lahko veljala za znaten korpus ameriškega filma.

Tukaj bi bila bržkone umestna terminološka opomba, ki bi morala opozoriti na povsem drugačno razumevanje kadra v domačem izrazoslovju. Pri nas je izraz kader v rabi za opredelitev določenega zaporedja filmskih slik ali – če navedemo definicijo iz *Rječnika filmske umjetnosti* Jana Berana (Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1971): kader je »filmski posnetek, napravljen z neprekinjenim tekom kamere ne glede na to, ali se je gibala ali mirovala. Je osnovni element filmskega izraznega jezika. Določajo ga tri vrednosti: velikost plana, dolžina in kompozicija.« To pa so približno prav tiste karakteristike, ki v francoski terminologiji veljajo za plan. V kolektivnem delu J. Aumonta, A. Bergalaja, M. Marieja in M. Verneta *Esthétique du film* (Ed. Nathan, Pariz, 1983) je plan opisan kot množica prostorskih in časovnih parametrov: zajema namreč dimenzije in okvir slike, zorni kot, gibanje, trajanje, ritem in odnos do drugih slik. Planu bi na snemanju ustrežal posnetek, ki označuje vsak neprekinjen kos filma od pogona do zastoja kamere, vendar je plan bolj uveljavljen kot montažna 'enota', kjer ni več isto kot posnetek, ker je ta lahko v montaži skrajšan ali tudi izločen. Klub temu plan vendarle ni tako enostaven ali enoznačen pojem, saj se v filmski estetiki pojavlja vsaj v treh karakteristikah: 1. po velikosti: tu gre za 'klasično' definicijo, ki razume pod planom velikost predstavljenega v odnosu do okvira slike (iz te definicije je izšla famozna lestvica planov – od daljnega do velikega); 2. po gibljivosti: tu je osnovna paradigma sestavljena iz 'fiksne plana' (negibna kamera) in različnih načinov gibljive kamere (vožnja, panorama, zoom); 3. po trajanju: zaporedje filmskih slik, ki kažejo isto dejanje ali objekt, je pač lahko krajše ali daljše, vendar nastopi problem, kadar je tako dolgo, da lahko zaobseže dogodkovni ekvivalent sekvence, se pravi, zaporedja različnih dejanj oziroma dogodkov: ta problem je znan kot dolgi plan ali plan-sekvenca.

Naše izrazoslovje označuje plan v funkciji velikosti (lestvica planov), tako da npr. Vladimir Petrić lahko reče, da »lahko en

kader vsebuje več planov» (*Uvodjenje u film*, Umetniška akademija, Beograd, 1968). V našem filmskem izrazoslovju so torej v dvojici kader-plan razdeljene lastnosti, ki so v francoski zajete pod enotnim pojmom plana, kar seveda pomeni, da ta par nikakor ne ustreza francoskemu paru *cadre-plan*. Izraz *cadre* sta André Bazin in Jean Mitry striktno uporabljala v pomenu okvira slike: Bazin ga je tudi primerjal z oknom, ki odpira pogled na svet, a ga obenem skriva in omejuje, kar je lepo zadel z besedno igro *cadre-cache*, kjer je okvir tudi skrivalnica. Mitry pa je želel še bolj utrditi vlogo okvira, *cadre*, ki ga je imenoval absolutni referent filmske reprezentacije: »Filmska slika je fenomenalno povezana s svojim okvirom... Kakršnekoli že so negibne ali gibljive pozicije predstavljenih elementov, katerih razsežnosti se spreminjajo glede na globinsko os, se ti elementi nanašajo na nespremenljive koordinate okvira« (*Esthétique et psychologie du cinéma*, Editions universitaires, 1963). Deleuze nekje ponovi Mitryjevo definicijo, ko zatrdi, da ekran kot okvir okvirov daje skupno mero stvarim, ki je dejansko nimajo.

Omejenost, okvirjenost filmske slike potemtakem pomeni, da med tem ko slika kaže, hkrati nekaj skrije pogledu: nekaj ostane zunaj nje oziroma zunaj njenega polja, *champ*, kakor francoska filmska teorija imenuje predstavljeni prostor znotraj kadra. Zunanost polja, *hors-champ*, ki zajema vse tisto, kar v polju ni vidno, a je za gledalca imaginarno navzoče, je seveda bistveno povezana s poljem samim, ker se prav v njem pojavljajo momenti (vstopi in izstopi oseb, pogledi, zvok ali glas, ki v sliki nima svojega vira, ipd.), ki evocirajo to, kar je odsotno in nevidno.

Pri Deleuzu predstavlja zunanost polja privilegirano točko, na katero se veže razmerje med množicami kot zaprtimi sistemi, »kadri«, in Celoto kot Odprtim. Zato najprej nekoliko korigira njegovo definicijo, trdeč, da »vsako kadriranje določa neko zunanost polja«, kar predvsem pomeni, da »ni dveh tipov kadrov, od katerih bi samo en navajal k zunanosti polja, marveč sta prej dva različna aspekta zunanosti polja, ki oba napotujeta k enemu načinu kadriranja.« En aspekt je relatiwni, drugi absolutni: prvi je v tem, da zaprti sistem (množica oziroma 'kader') napotuje k množici, ki je ne vidimo (kajti – kot je znano iz teorije množic – ob vsaki množici obstaja večja ali neka druga množica, s katero lahko prva formira novo); ta nevidna množica lahko postane vidna in sama izzove novo nevidno množico, novo zunanost polja, in tako ad infinitum. Absolutni vidik zunanosti polja pa je v tem, da se vsak zaprti sistem odpira k »imanentnemu trajanju«, Celoti, ki ne pripada več redu vidnega, ker se ne nanaša na prostor oziroma materijo, marveč na čas oziroma duh. In če zunanost polja v svojem relativnem vidiku označuje to, kar obstaja drugje, zraven ali okoli, pa v absolutnem vidiku prča o veliko bolj vznemirljivi navzočnosti »radikalnega Drugje«, ki je zunaj homogenega prostora in časa. Oba vidika zunanosti polja se sicer rada mešata, prepoznati pa ju je mogoče po naravi »niti«, ki veže množice, 'kadre', z drugimi množicami: bolj kot je namreč ta nit debela, bolj zunanost polja realizira svojo prvo funkcijo dodajanja enega prostora drugemu; in bolj kot je drobna, bolj zunanosti polja uvaja časovno in spiritualno razsežnost. Za Deleuza se zlasti pri Dreyerju v najbolj subtilni obliki izraža ta absolutni vidik zunanosti polja, kjer se slika odpre časovnemu in spiritualnemu, bolj kot je prostorsko zaprta.

V odnosih med množicami kot zaprtimi sistemi ('kadri') in Celoto kot Odprtim gre torej za dvojno igro dveh dvojic – prostor/čas in materialno/spiritualno. Filmska slika kot omejena, okvirjena je prostorska 'enota', in okvir, kader, pomeni njeno materialno karakteristiko; hkrati pa prav kot zaprta množica elementov določa svojo zunanost polja, prek katere meji na Celoto, Odprto, ki vanjo uvaja časovne in spiritualne razsežnosti. V ta 'model' se vpisujejo temeljne estetske in stilistične izbire, ki bi jih lahko našli vsaj šest (pri čemer je jasno, da ne obstajajo kot nekaj 'avtonomnega', marveč se največkrat prepletajo in mešajo): spektakelsko 'bogastvo' slike (zasičenje kadra); izpraznjenje slike (razredčenje kadra); geometrična organizacija slike s poudarjeno vlogo prostorskih in likovnih elementov; fizična zasnova slike s poudarkom na telesih oseb (skrajna varianta bi bila nemara grozljivka); z razvidnimi elementi evocirana zunanost polja, ki sama postane novi kader (to bi bil vse filmski 'realizem' od melodram do kriminalk); absolutna zunanost polja, ki ne



Trpljenje Ivane Orleanske, režija C. Th. Dreyer, 1926–28

postane nikoli vidna in vztraja kot spiritualna, transcendentna razsežnost (Dreyer, Bresson).

V to razmerje med množico in Celoto je vpeta tudi Deleuzova definicija plana (tj. našega kadra): »Razrez na plane (*découpage*) je določitev plana, plan pa je določitev gibanja, ki se razvija v zaprtem sistemu.« Toda za Deleuza je gibanje, kot že vemo, dvosmerno: po eni strani je relativno in zadeva odnos med deli množice (plana), po drugi pa absolutno, kolikor izraža Celoto. Celota je to, kar se spreminja, to je Odprto ali Trajanje, kar pomeni, da gibanje izraža neko spremembo Celote oziroma določeno členitev njenega trajanja ali začasno zaporo Odprtega. Tako ima plan, abstraktno vzeto, vmesno lego med kadriranjem množice, prenosom njenih elementov po prostoru, in montažo Celote, kolikor predstavlja njeno spremembo ali določeno fazo trajanja. Plan bi bil gibanje, ki zagotavlja nenehno spreminjanje, kro-

ženje: trajanje deli na objekte, ki sestavljajo množico, da bi objekte in množice znova združil v enovito trajanje. Ta dejavnost približuje plan bergsonovski zavesti, ki izvaja podobne ločitve in ponovne združitve. Toda edina kinematografska zavest – dodaja Deleuze – ni niti gledalec niti filmska oseba, marveč kamera, ki je zdaj človeška zdaj nečloveška ali nadčloveška.

Prav kamera ali, točneje, gibljiva kamera zagotovi planu še zadnje ime: »Plan je slika-gibanje.« Gibljiva kamera je imela pomembno vlogo v zgodovinski preobrazbi kinematografa v film, kjer so za »obdobje kinematografa« značilni fiksni plani z nespremenljivo razdaljo do objekta, za nastop filma pa menjavanje kotov in razdalj, vožnje in kroženje kamere, montažna artikulacija različnih dolžin planov itn. In Deleuze nje- no vlogo še radikalizira, ko zatrdi, da je gibljiva kamera splošni ekvivalent vseh sredstev premikanja, ki jih kaže ali jih uporablja (od tod tudi nagnjenost do prometnih sredstev, ki lahko v filmu postanejo celo »nosilci« dogajanja). V tem bi bilo tudi bistvo slike-gibanja, namreč da iz vseh gibljivih teles izvleče gibanje, ki je njihovo bistvo, oziroma da iz gibanja izvleče gibljivost, ki je njihovo bistvo. Slika-gibanje bi bila tedaj bergsonovsko »čisto gibanje«, izvlečeno iz teles in gibal, se pravi, gibanje, osvobodeno teles in gibal, kajti v obdobju kinematografa je negibna kamera le beležila gibanje teles. Vendar za to »osvoboditev« gibanja ni bila zaslužna le gibljiva kamera, marveč v enaki meri tudi montaža, kar pomeni, da je mogoče doseči isti učinek s spoji planov, ki so sami lahko negibni, fiksni.

Montaža je tudi ime za tisto Celoto, ki je načenjala kader in plan kot zaprta sistema. Deleuze jo definira kot bergsonovsko operacijo, ki se izvaja v slikah-gibanju in med njimi, da bi iz njih osvobodila Celoto, idejo oziroma sliko-čas, in kategorizira štiri velike tendence montaže: organsko tendenco ameriške šole, dialektiko sovjetske šole, kvantitativno tendenco francoske predvojne šole in intenzivno tendenco nemškega ekspresionizma.

Griffith je zasnoval kompozicijo slik-gibanja kot organizem, kot veliko organsko enoto. Organizem je množica različnih delov (moški in ženske, bogati in reveži, podeželje in mesto, Sever in Jug itn.), in ti deli so zajeti v binarnih odnosih, ki konstituirajo izmenično paralelno montažo. V njej se splošni in srednji plan tudi stalno izmenjuje z velikimi plani, ki v objektivno množico vpišejo subjektivnost, ki je tej množici enaka ali jo presega. Deli množice so v nenehnem dvoboju, zdaj zato, da bi pokazali, kako ogrožajo njeno enotnost, zdaj zato, da bi prerasli konflikt in obnovili enotnost. Na tem modelu bo ameriški film zgradil svojo »veliko formo« (k njej se bomo še vrnili), ki gre od izhodiščne situacije prek dvoboja k znova vzpostavljeni ali transformirani situaciji. To je tip organsko-koaktivne ameriške montaže, o kateri je – kot opominja Deleuze – napačno reči, da se je podredila narativnosti, saj je narativnost iz nje izšla. In kolikor narativnost implicira tudi določeno časovno organizacijo predstavljenega sveta, sta za organsko montažo značilna dva vidika časa: čas kot celota, kot veliki krog ali spirala, ki zbira vse vesoljno gibanje, in čas kot interval, ki zaznamuje najmanjšo enoto gibanja ali dejanja.

Eisensteinova koncepcija montaže je predstavljena s priznanji in očitki, ki jih Eisenstein v spisu *Dickens, Griffith in mi* naslovi griffithovski montaži. Tukaj Deleuze seveda ne spregleda Eisensteinovega izvirnega gibanja ideoloških učinkov v sami montažni formi, branja, ki ga dovolj zgovorno povzema tale stavek: »Griffithova koncepcija montaže kot predvsem paralelne montaže spominja na njegovo dualistično sliko sveta, ki jo opredeljuje potek dveh linij siromašnih in bogatih proti nekakšni 'spravi', ki pa je prav tako nedosegljiva kot tista točka v neskončnosti, kjer se obe liniji sečeta« (Eisenstein, »Dickens, Griffith in mi«, v zborniku *Montaža atrakcija*, Nolit, Beograd, 1964). Deleuze želi poudariti zlasti dialektično naravo eisensteinovske »organske montaže«, ki diferencira svoje dele pod pritiskom notranjih protislovij in teži k »preraščanju notranjega spora« (Eisenstein, *ibid.*) proti »kvalitativno novi enotnosti«, medtem ko je Griffithova empirična koncepcija organizma lahko dosegla le zunanjo enotnost, zasnovano kot zbirka med sabo neodvisnih delov, med katerimi so bila nasprotja nekaj slučajnega. Tisti vidik, po katerem pa Eisensteinova montaža ni samo organska, marveč celo ruši to formo, je to, kar

sam Eisenstein imenuje patetično in včasih ekstatično: to so kvalitativni prehodi, bolje, preskoki iz enega nasprotja v drugega, kar pa ne velja le za vsebinske spremembe, marveč v enaki meri za formo samo (npr. veliki plan kot »absolutna sprememba«, ki meče stvari iz njihovih naravnih določil).

Francoska predvojna šola (imenovana tudi 'prva avantgarda' ali 'impresionizem') in nemški ekspresionizem kot montažni tendenci pomenita prelom z organskim kompozicijskim principom. Francoska šola, ki je iskala kvantiteto gibanja in metrične odnose, ki to kvantiteto definirajo, je izdelala »ogromno mehansko kompozicijo slike-gibanja« (Deleuze), kjer se pogosto pojavlja tudi stroj sam, npr. kot avtomat. Toda ta ni – kot v nemškem ekspresionizmu – priča nekega drugega, grozečega življenja, ždečega v noči, marveč je le jasno mehansko gibanje kot maksimalni zakon za množico slik, ki povezujejo bitja in stvari, živo in neživo (tej formuli je po Deleuzu René Clair dal največji pesniški pečat).

Seveda pa je za francosko šolo nemara še najbolj značilna težnja k čisti vizualni umetnosti, ki jo je – kot trdi Deleuze – skušala doseči na tipično kartezijanski način: namreč z absolutno kvantiteto gibanja. Fotogenija, o kateri so govorili Delluc, Dulac in Epstein, da bi označili tisto 'specifično filmsko', je pravzaprav slika poveljana z gibanjem, ki mu Deleuze pripiše bergsonovsko dvojno naravo maksimalnega relativnega gibanja med deli množice (npr. upočasnjeno ali pospešeno gibanje) in absolutnega gibanja kot izraza spremembe Celote. Mehanska kompozicija je uvedla tudi drugo koncepcijo časa: ne gre več za čas kot velik krog ali spiralo in po drugi strani kot interval, kar je značilno za organsko montažo, marveč za obsedenost s simultantnostjo, hkratno prisotnostjo in celo spremljivostjo vseh treh časovnih dimenzij. Sočasnost, simultantnost, izražena z absolutnim gibanjem, je tudi spiritualnost, tako da vidi Deleuze v razmerju med relativnim in absolutnim gibanjem tudi temeljni dualizem francoske šole: relativno gibanje pripada materiji in vpišuje množice (in njihove dele), ki jih je mogoče razločevati in povezovati v imaginaciji, medtem ko je absolutno gibanje duhovno in izraža psihični značaj vsega, kar se spreminja, ter zvede imaginacijo do nemoči oziroma jo konfrontira z njeno mejo, da bi v duhu izzvalo idejo čiste kvantitete gibanja. Deleuze imenuje tudi vodilnega predstavnika tega dualizma francoske šole – Abel Gance: pri njem je relativno gibanje uzakonjeno v »sukcesivni vertikalni montaži« (to bi bila pospešena montaža v *Kolesu in Napoleonu*), absolutno gibanje pa je definirano s »simultano horizontalno montažo« (npr. originalna raba dvojnih in večkratnih ekspozicij in trojni ekran v *Napoleonu*). S simultantnostjo dvojnih in večkratnih ekspozicij ter trojnih ekranov »Gance dejansko konstituira sliko kot absolutno gibanje vsega, kar se spreminja« (Deleuze).

Nemški ekspresionizem je na francosko zahtevo 'več gibanja' odgovoril z zahtevo 'več svetlobe'. Vendar tukaj svetloba in senca ne tvorita več gibanja (kot v francoski šoli), marveč preideta v intenziven boj: neskončna sila svetlobe si postavi nasproti prav tako neskončno silo teme, brez katere se ne bi mogla manifestirati. Svetlobi namreč pripada, da obsega razmerje do črnine kot svoje negacije, ničle, v funkciji katere se določa kot intenzivnost: zato je intenzivno gibanje svetlobe neločljivo od padca – svetloba Narave stalno pada, in v to je ujeta tudi avantura posamezne duše, prevrtane s črno luknjo.

O ekspresionizmu je v Deleuzovi knjigi napisanih nekaj najlepših strani, ki mu definirajo tudi drugačne vrste prelom z organskim kompozicijskim principom, kot ga je izvedla francoska šola: namesto mehanske kvantitete gibanja evocira mračno močvirsko življenje, kjer se potapljajo vse stvari, bodisi razkosane s sencami ali pa zakopane v megli. »Neorgansko življenje stvari, strašno življenje, ki ne pozna modrosti in meja organizma,« – to je, po Deleuzu, prvo načelo ekspresionizma. Kar se tukaj postavlja nasproti organskemu, ni mehansko, marveč vitalno kot »ogromno predorgansko klitje, skupno živemu in neživemu, materiji, ki se dviga do življenja, in življenju, ki se razteza do materije.« V ekspresionizmu avtomati in roboti niso več mehanizmi, ki bi uveljavljali kvantiteto gibanja, marveč mesečniki, zombiji ali golemi, ki izražajo intenzivnost tega neorganskega življenja. Ekspresionizem je namesto geometrije francoske šole, opisujoče

metrične odnose, ki urejajo gibanje v homogenem prostoru, vzpostavil »gotško geometrijo«, ki prostor raje gradi, kot da bi ga opisovala; ki ne meri, pač pa začrtuje prekomerno podaljšane in ukrivljene linije, horizontale spodriva z diagonalami in vertikalami ter perspektivo še dodatno pogublja s kopicenjem svetlobe ali sence. In če se v tej 'iztirjeni' geometriji zariše človeška figura, ki je pravzaprav temeljni faktor ekspresionistične arhitekture, tedaj to ne pomeni, da je ta geometrijska 'stilizacija' transformirala človeka v mehanski monstrum, marveč gre za to, da je vsaka razlika med človeškim in mehanskim zabrisana, vendar v korist mogočnega neorganskega življenja stvari.

ln če je mehanska kompozicija francoske šole kulminirala v »matematični sublimnosti« ali spiritualnosti, je nemški ekspresionizem dosegel metafizično spiritualnost, in to prav prek predstave neorganskega življenja, ki terja skrajno žrtev, s katero obudi oziroma osvobodi nepsihološko življenje duha, »čisto spiritualno razmerje, kjer smo sami z bogom kot svetlobo« (Deleuze).

Relativno in absolutno gibanje, zaprti sistemi in Celota kot Odprto (trajanje), materija in spiritualno – izrazi, s katerimi Deleuze definira kader, plan in montažo, so sicer vzeti iz Bergsonove filozofske terminologije, kar pa seveda še ne pomeni, da je Deleuzova interpretacija zato 'bergsonovska'. Če bi skušali biti natančni, bi morali reči, da je pravzaprav bolj 'bergsonovska' od Bergsona samega, in s tem bolj je že več kot to ali kaj drugega. Ta presežek je Deleuze potegnil iz filma oziroma »kinematografske metode«, ki pri Bergsonu velja za nekakšno mašinsko metaforo navadne in znanstvene zavesti, ki obe spregledata »kontinuiteto realnega gibanja«, da bi od njega zadržali le hipne posnetke. Kinematografska metoda je zastopnik negativnosti, ker predstavlja degradacijo Bergsonovega vrhovnega koncepta trajanja, ki je čisto spiritualna razsežnost, v kateri duh »intuitivno« dojame celoto realnega kot večno spreminjanje. In Deleuzova originalnost je prav v tem preobratu, ki je povzdignil film na raven vrhovnega Bergsonovega koncepta. Preobrat je tako dobeseden, da dopušča gladko inverzijo mašinske metafore: če je namreč pri Bergsonu kinematografska metoda veljala za naravo človeške zavesti, potem bi deleuzovska slika-gibanje lahko veljala za naravo Bergsonove filozofije. To bi bilo privlačno podaljšati do trditve, da se je ta filozofija estetsko dovršila v sliki-gibanju, če že ne vsa, pa vsaj četrto poglavje *Ustvarjalne evolucije*. Z izrazom 'estetska dovršitev' pa mislimo tudi na to, da predstavlja Deleuzova knjiga po Mitryjevi *Estetiki in psihologiji filma* največje podjetje estetike filma.

Kader, plan, montaža so pojmi, o katerih že ves svet ve, da predstavljajo konstitutivne elemente t. i. filmske govorice, ki jo je v novejšem času na znanstveno najbolj rigorozen in relevanten način obdelovala semiologija. Njen prvenstven raziskovalni interes, ki »nas privede v samo srce semiološke dimenzije filma« (Christian Metz, »Bistvene točke filmske semiologije«, v *Ogledi o značenju filma*, 1.), je bilo preučevanje sintagmatike, tj. razporejanja slik v berljivo zaporedje (razrez na plane, montaža). Metzova »Velika sintagmatika« je razčlenila osem tipov samostojnih filmskih odlomkov, ki pa bi komaj ustrezali deleuzovskim zaprtim sistemom. Ni se traba posebej zadrževati pri dejstvu, da se je filmska semiologija utemeljevala pri lingvistiki, medtem ko Deleuzova filmska estetika črpa pri bergsonovskem 'spiritualizmu', saj je razlika tudi drugače opisljiva: namesto momentov zapore filmskega odlomka, ki zanimajo semiologijo, poudarja Deleuze odprte zaprte množice (plana, kadra) oziroma zunanost polja, in medtem ko semiologija definira enote, gre Deleuzu za Celote, za kompozicijske principe filmskih slik, ki se definirajo po tem, kako zasnujejo idejo Celote. In prav ideja Celote implicira, da je vsaka posamezna slika-gibanje n-cela, da bi jo lahko izrazila ali, bolje: to idejo definira ravno način, kako je posamezna slika ne-cela (npr. Dreyerjev zaprti kader, ki evocira zunanost polja kot »radikalno Drugje«). Toda tudi Celote, ki jih generirajo omenjene montažne tendence, so prizadete z vsaj delno negacijo: griffithovska organska montaža je *ne*-dialektična, eisensteinovska dialektična montaža je *ne*-naravna oziroma *proti*-naravna, mehanska kompozicija francoske šole je *ne*-cela, ker je dualistična, in ekspresionistična intenzivna montaža je *ne*-človeška in *ne*-organska.

V luči te razvidne razdalje Deleuzova knjiga pač nima nobe-

ne zveze s filmsko semiologijo; a kot da bi ji bilo to premalo, še z gesto pove, da take zveze niti noče imeti. Ta gesta je uvedba imena C. S. Peircea, s katerim francoska filmska semiologija ni imela skoraj nič skupnega. Vendar Peirce tudi v *Image-mouvement* ni pretirano prisoten, komaj dovolj, da posodi nekaj 'bizarnih' imen znakov (*dicisigne, qualisigne, synsigne, opsigne, sonsigne* itn.), s katerimi Deleuze 'semiološko' podpre svojo klasifikacijo slik. Pač pa se zdi bolj odločilen delež treh drugih Peirceovih pojmov – Prvost, Drugost, Tretjost (*Priméité, Secondéité, Tiercéité* – v fr. prevodu), ki jih Deleuze omenja pri definiranju treh kategorij slik: slike-afekcije, slike-akcije in mentalne slike. Prvost je kategorija Možnega, opredeljuje kvalitete in zmožnosti, kot so same na sebi in za sebe, brez reference do karkoli drugega (to so tudi lastnosti slike-afekcije); Drugost je kategorija Realnega in je povsod tam, kjer gre za dvoje (npr. za posameznika in okolje, kar je tudi formula slike-akcije); in Tretjost je kategorija Simbolnega, določa dejanja, ki vsebujejo simbolni element zakona; njena najustreznejša predstava je relacija, ki je kot tretja zunanja svojim členom (to je tudi značilnost mentalne slike). Vendar o tej triadi ne bi želeli trditi, da ima kaj skupnega z Lacanovo triado Imaginarno-Realno-Simbolno.

'Sprevrnitev' četrtega, tj. zadnjega poglavja *Ustvarjalne evolucije* («Kinematografski mehanizem misli in mehanistična iluzija») je bila torej izvedena na ravni pojmov t. i. filmske govorice, pri čemer je Deleuze interpretiral tudi znaten kos filmske zgodovine. Z vrnitvijo k 'mlajšemu' Bergsonu, h knjigi *Matière et mémoire*, 1896 (*Materija in spomin*), kjer je Bergson že definiral sliko-gibanje, ki je deset let kasneje v kinu ni znal videti, se Deleuze loti dela, ki ga napove v uvodu: klasifikacije slik, ki pa se dovolj očitno opira na ontološko osnovo.

Slika-materija ali slika-gibanje

Bergsonova slika-gibanje je nastala v času zgodovinske krize psihologije, ki ni več vzdržala v dualizmu, po katerem je slika v zavesti in gibanje v prostoru. Husserlova teza, da je zavest zmerom zavest o nečem, in Bergsonova teza, da je zavest sama že neka stvar, bi bila odgovora dveh filozofov, ki sta na različna načina skušala premagati ta dualizem z dokazovanjem, da gibanje že takoj proizvaja sliko (v percepciji), oziroma, da slika proizvede gibanje (v akciji). A medtem ko bi bil za fenomenologijo značilen model 'naravne percepcije', pa ta pri Bergsonu – trdi Deleuze – nima nobenega privilegija; zanj bi bil model neko stanje stvari, ki bi se nenehno spreminjalo, materija-iztekanje, kjer ni moč najti nobenega sidrišča ali središča. Na osnovi tega stanja bi bilo treba pokazati, kako se lahko formirajo središča na poljubnih točkah, ki vsiljujejo negibne hipne posnetke ali, z drugimi besedami: kako je naravna percepcija možna le kot izpeljana iz tega razsrediščenega stanja.

Matière et mémoire predstavi svet z enačbo SLI-KA = GIBANJE: Slika je vse, kar se pojavlja, se pravi, vse stvari. Vsaka slika deluje na druge in se odziva na delovanje drugih – to je »univerzalna variacija«. Ta neskončna, vesoljna množica slik konstituira neke vrste »plan imanence«, kjer slika obstaja sama po sebi; to »samo po sebi« slike-gibanja je materija: »Slika-gibanje in materija-iztekanje sta strogo eno in isto« (Bergson).

Plan imanence pa je tudi oziroma predvsem Svetloba: tako je razlog identitete slike in gibanja prav identiteta materije in svetlobe – slika je gibanje, kot je materija svetloba. Toda v sliki-gibanju še ni telesa, marveč so samo svetlobne linije in figure (kot sta prostor in čas). Slike se tudi še ne kažejo nobenemu očesu, ker svetloba še ni odbita oziroma zaustavljena. To pa z drugimi besedami pomeni, da je oko v stvareh, v svetlobnih slikah samih: »Fotografija je že posneta in razvita znotraj stvari samih in za vse točke prostora« (Bergson).

V tem vidi Deleuze prelom z vso filozofsko tradicijo, ki je podelila zavesti vlogo svetlobnega pramena, ki je potegnil stvari iz teme. Pri Bergsonu bi bilo povsem nasprotno: stvari same so svetlobne, ne da bi jih kaj osvetlilo, in zavest je stvar, kar pomeni, da se pomeša s svetlobno sliko. Ni zavest tista, ki je svetloba, marveč je celota slik ali svetloba zavest, immanentna materiji.

Zato ta zavest tudi zanesljivo ne more zasedati mesta »in-

tervala« ali »črnega ekrana«, tj. točke, kjer svetlobna slika zadene ob nepreosojno oviro in se odbije. In ta odbita svetlobna slika je percepcija – toda subjektivna percepcija, ker obstaja tudi totalna ali objektivna percepcija: ta je prav v tem, da so na planu imanence vse stvari slike, kar pomeni, da zaznavajo same sebe in vse druge slike. Subjektivna percepcija pa bi bila parcialna slika, ki zadrži le omejeno akcijo slik-stvari. Tako bi bila slika-percepcija prva preobrazba slike-gibanja.

Deleuzov interes v tem povzetku Bergsonove *Matière et mémoire* je seveda ta, da uvede kino: in uvede oziroma postavi ga prav na bergsonovski ontološki plan imanence, v veselje slik na sebi: »To veselje je kot kino na sebi, meta-kino.« Film spada v režim slike-gibanja kot univerzalne variacije in objektivne percepcije: njegov model ni »naravna percepcija«, ker ga spremenljivost njegovih kadriranj vodi k vzpostavljanju širokih razsrediščenih vizij.

Druga preobrazba slike-gibanja je slika-akcija, ki se razvije iz zakasnele reakcije slike-percepcije: če se namreč svet zaupogne, ukrivi okoli slike-percepcije, je to že z vidika akcije, od katere je percepcija neločljiva. Pri Bergsonu je percepcija v funkciji delovanja, našega delovanja na stvari, ki deluje na nas.

ln zadnja preobrazba slike-gibanja je slika-afekcija. Afekcija vznikne v subjektu med še omahljivim dejanjem in v določenih ozirih motno percepcijo. Afekcija nanaša gibanje na določeno kvaliteto kot doživljeno stanje: v njej gre za ujemanje subjekta in objekta v čisti kvaliteti.

Deleuzova klasifikacija filmskih slik se ravna po teh treh Bergsonovih preobrazbah slike-gibanja, pri čemer poudarja, da film ni nikoli sestavljen zgolj iz ene same vrste slik, saj je montaža prav kombinacija teh treh vrst slik. Kolikor pa v posameznem filmu le prevladuje en tip slik, je mogoče govoriti o perzeptivni, aktivni ali afektivni montaži. Tem trem tipom slik pa je mogoče priličiti tudi lestvico planov: tako bi splošni plan ustrezal sliki-percepciji, srednji plan sliki-akciji in veliki plan sliki-afekciji.

Slika-percepcija

Subjektivne slike je некоč Metz razdelil na več tipov, ki pa jih družijo to, da so prikazane tako, kot da posredujejo vizijo posamezne osebe. Deleuzu se zdi ta definicija, prvič, preenostavna, ker je zlahka določljiva prek razmerja do domnevno objektivne slike, in drugič, tudi kočljiva, saj prav nič ne jamči, da se tisti zunanji vidik, ki določa domnevno objektivno sliko, ne bi mogel razkriti kot notranji, pripadajoč posamezni osebi v sliki. In prav v tem bi bila po Deleuzu tudi usoda filmske slike-percepcije, ki stalno prehaja od enega pola k drugemu, se pravi, od objektivne percepcije k subjektivni in obratno. Ta njen specifično difuzen status sta skušala zadeti že Jean Mitry in P. P. Pasolini, prvi s pojmom posplošene »napol subjektivne slike«, ki afirmira poseben kinematografski *Mitsein*, to je sposobnost kamere »biti-z« (*être-avec*), kjer se niti ne pomeša z osebo niti ni zunaj nje, marveč z njo; in drugi s pojmom »indirektno svobodne subjektivne slike« (Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot). Tu gre za to, da neka filmska oseba deluje in vidi svet na določen način, obenem pa jovi kamera, vendar z nekega drugega zornega kota, ki premisli, reflektira in transformira zorni kot osebe. Pasolini temu pravi, da je avtor v celoti nadomestil vizijo nevrotika, filmske osebe, z lastno delirantno estetsko vizijo. Deleuze meni, da je tukaj slika-percepcija dosegla poseben status, kjer je reflektirala svojo vsebino v »zavesti-kameri«, ki je postala avtonomna, in da je film potreboval dolgo evolucijo, preden je dosegel tako samozavest. Bergsonovskem sistemu objektivne in subjektivne percepcije pa bi bolje ustrezali dve drugi filmski sliki-percepciji, ki ju Deleuze odkrije v francoski šoli in pri Vertovu.

Francoska šola je z nekaterimi svojimi imeni (Epstein, Grémillon, l'Herbier) skušala uresničiti kinematografski sen drame brez osebe. Na to kaže zlasti navzočnost tekoče vode, vendar ne kot predmeta percepcije, marveč kot perzeptivni sistem, ki je različen od zemeljskega. V vodi je, pravi Deleuze, francoska šola skušala najti neko več-kot-človeško percepcijo, širšo in bolj pretanjeno, kakršna bi bila lastna 'filmskemu očesu'. Seveda pa je voda tako dobro ustrezala estetskemu zahtevam francoske šole tudi zato, ker predstavlja odlikovan element, kjer je mogoče iz gibljivosti izvleči

gibanje samo.

'Kino-oko' Dzige Vertova pa Deleuze primerja z bergsonovskim sistemom univerzalne variacije, kjer »slike na vseh svojih straneh in v vseh svojih delih« (Bergson) variirajo v funkciji drugih slik. Vertovovsko upočasnjevanje in pospeševanje gibanja, dvojne in večkratne ekspozicije, fragmentiranje in pomnoževanje – vse to je v službi variacije in interakcije slik. Sama montaža skuša preseči pogojenost s človeškim očesom in postati čista vizija zornega kota nekega drugega, ne-človeškega očesa, ki bi bilo v stvareh. To bi tudi ustrezalo bergsonovski definiciji objektivnosti in Vertov postane pri Deleuzu tisti, ki je kot materialistični cineast realiziral materialistični program prvega poglavja *Matière et mémoire*: nasebstvo slik.

Podobne postopke (upočasnjeno, pospešeno ali zaustavljeno gibanje, dvojne in večkratne ekspozicije itn.) je sicer uporabljala tudi francoska šola, kjer pa so pričali prej o »spiritualni moči filma« (Deleuze), o spiritualnem preseženju mej percepcije, medtem ko je pri Vertovu človeška percepcija presežena, kolikor film doseže energetski in genetični element vsake možne percepcije. Vertov je odkril ta element v fotografumu, ki pa zanj ne pomeni vrnitve k fotografiji, marveč predstavlja diferencialni element gibanja: je princip njegovega upočasnjevanja ali pospeševanja, skratka, njegove variacije. Tako bi bil Vertovov fotografum Bergsonova »fotografija, posneta in razvita znotraj stvari in za vse točke prostora«.

Slika-afekcija, slika-gon

»Slika-afekcija je veliki plan in veliki plan je obraz,« je rečeno na začetku poglavja o tem tipu slike. Dva njena bistvena atributa sta kvalitete in zmoglosti, in prav s tega vidika Deleuze loči dvoje stanj slike-afekcije. Neka slika pokaže različne predmete, zveze med njimi, individualne značaje in družbene vloge, skratka, neko aktualno stanje stvari. V njem pa se lahko zasveti neka posebna kvaliteta na določenem predmetu, na obrazu se pojavi groza, držo neke osebe nenadoma spreleti nenadna kretnja... To imenuje Deleuze čiste kvalitete ali čiste zmoglosti, ki se seveda nanašajo na konkretne predmete in osebe, na stanje stvari in njegove vzroke, vendar so kljub temu posebni učinki, ki konstituirajo to, kar aktualno stanje stvari izraža. Prvi filmski teoretik velikega plana, Béla Balázs, je že opazil to distinkcijo med vzroki in učinki ali izrazi: »Prepad, nad katerim se nekdo sklanja, lahko morda razloči njegov izraz strahu, vendar ga ne ustvari, kajti izraz obstaja tudi brez razloga« (*Filmska kultura*, Cankarjeva založba, 1966).

Dvojno stanje slike-afekcije bi bilo tedaj v tem, da je enkrat aktualizirano v konkretnem stanju stvari (z določenim prostorom in časom, s takimi in takimi značaji, družbenimi vlogami, konkretnimi objekti itn.), drugič pa je izraženo zunaj prostorsko-časovnih koordinat, toda z lastnimi posebnostmi in s svojimi virtualnimi povezavami. Prvo stanje je bistveno za sliko-akcijo (in srednji plan), drugo pa konstituira sliko-afekcijo, ki je obraz v velikem planu. V velikem planu so eliminirane vse konkretne določitve ali – kot pravi Deleuze – v njem izgine individualnost oseb in stvari, da bi napravil iz obraza čisti material afekta.

Takšni so obrazi v odlikovanem afektivnem filmu, *Trpljenje Ivane Orleanske* C. T. Dreyerja: tu obstaja zgodovinsko določeno stanje stvari, družbenih vlog in individualnih karakterjev z realnimi medsebojnimi odnosi, ki jih vzpostavlja sodni proces. Vzroki stanja stvari so torej določeni, toda sam dogodek, afektivno, presega svoje vzroke: v vlogah in situacijah je ohranjeno le to, kar osvobaja afekt, npr. »zmoglost« besa ali zvijače, »kvaliteto« žrtve in mučeništva. Afekt je tisto, kar je v stanju stvari izraženo, toda to izraženo ne napotuje k stanju stvari, marveč le k obrazom, ki ga izražajo in tvorijo njegovo giblivo materijo.

Vendar veliki plan obraza ni edini način slike-afekcije. Drugi način je – *poljubni prostor*. Deleuze predstavi ta pojem ob Bressonovi *Jeanne D'Arc*, kjer je – podobno kot v Dreyerjevem filmu – afekt izražen kot kompleksna spiritualna entiteta, vendar ne več prek velikih planov obrazov, marveč v srednjih planih prostorov: slika-afekcija je tukaj predstavljena prek fragmentarne konstrukcije prostora, ki je sam izstopil iz svojih metričnih koordinat. In to bi bila tudi osnovna značilnost poljubnega prostora, ki seveda ni Bressonova in-



Dame iz Bulonjskega gozda, režija Robert Bresson, 1944



Moja draga Clementina, režija John Ford, 1946

vencija: to ni več konkretno določen prostor, a tudi ne kakšna univerzalna abstraktnost, marveč prostor, ki je zgubil svojo homogenost, zvezo svojih sestavnih delov, in postal prostor virtualne povezave ali čisti kraj možnega. Poljubni prostor je za Deleuzea pomembnejši od velikega plana in ima celo vlogo »genetičnega elementa slike-afekcije«: ta se lahko zdaj izrazi v poljubnem planu in ne več samo na obrazu. Kako iz določenega prostora, iz danega stanja stvari nastane poljubni prostor? Deleuzea klasificirajo tri načine: sence, belino in barvo. Prvi način je torej ekspresionističen, ki v svojem »gotskem« svetu ukrivlja in briše obrise stvari, jih potaplja v neorgansko življenje, kjer zgublja svojo individualnost; to je svet, ki prostor potencializira, tako da napravi iz njega nekaj brezmejnega. Tu predstavlja Senca afekt Grozljive v najbolj čistem stanju in določa virtualne povezave, ki se ne ujema s stanjem stvari ali položajem oseb, ki te sence mečejo.

Drugi postopek je lirična abstrakcija, ki se definira prek razmerja svetlobe z belino. Tukaj ne vlada več princip konflikta, boja duha z mrakom, marveč je dejanje duha alternativa, ki se lahko predstavi bodisi v estetski obliki (Sternberg), etični (Dreyer) ali religiozni (Bresson). Predvsem pa vidi Deleuze v lirični abstrakciji zavest izbire kot trdne spiritualne odločitve: tu ne gre za izbiro, ki bi se določala s svojo vsebino (dobro, zlo), marveč s samo zmožnostjo, da lahko v vsakem trenutku vse zavrže in se znova potrdi, da torej vsakič zmerom znova položi zastavek v igro. To je izbira, ki izbere izbiro, toda ki tako v filozofiji kot v filmu – pri Pascalu kot pri Bressonu, pri Kierkegaardu kot pri Dreyerju – pomeni, da v trenutku žrtve vse povrne: Abraham je znova našel svojega sina prav v trenutku, ko ga je hotel žrtvovati izključno zaradi izbire in z zavestjo izbire, ki ga združuje z bogom onstran dobrega in zla. In to je, pravi Deleuze, temeljna zgodba lirične abstrakcije. Njena konstrukcija poljubnega prostora je tedaj v tem, da preide od določenega zaprtega prostora k spiritualnemu: ta je sicer isti kot prvi, le da je našel spiritualno odprtino, hkrati pa prvi ni več določen, postal je poljubni prostor, identičen z močjo duha, z zmerom znova obnovljeno duhovno odločitvijo, ki konstituira afekt.

Barva lahko vzpostavi poljubni prostor, če nastopa kot »čisti afekt«, se pravi, virtualna zveza objektov, ki jih zaliva. »Slika-barva« se namreč ne nanaša na posamezne predmete, marveč absorbira vse, kar more: to je atmosferska barva, ki prežema vse druge, »barva-gibanje«, ki gre od enega tona k drugemu. Njen izvor je nemara v glasbeni komediji, kjer je Minelli iz barvne absorpcije napravil čisto filmsko moč, medtem ko pri Antonioniju barva ponese prostor do praznine in zbrise vse, kar je absorbirala.

Za sliko afekcijo so – če ponovimo – bistvene čiste kvalitete in zmožnosti, neodvisne od stanja stvari. Ko so te kvalitete in zmožnosti aktualizirane v stanjih stvari, v geografsko in zgodovinsko določljivih okoljih, stopimo v domeno slike-akcije. Toda med realizmom slike-akcije in idealizmom slike-afekcije odkrije Deleuze še nekaj vmesnega, kar je kot »izrojeni afekt« ali »akcija v embrionalnem stanju«. To vmesno prejme ime *slika-gon*, ki se razvija v paru izvornih svetov in elementarnih gonov.

Izvorni svet se lahko zaznamuje tako z artificialnostjo dekorja kot z avtentičnostjo nekega ohranjenega predela (prave puščave, divjega gozda ipd.). Izvorni svet je čisto dno ali, boljše, brezno, ki ga tvorijo neoblikovane materije, zametki, kosi, in prečkajo energetska dejanja brez konstituiranih subjektov. Tu so osebe kot živali, njihova dejanja so celo pred vsako diferenciacijo med človekom in živaljo. In gon – kot ga definira Deleuze – tudi ni nič drugega kot energija, ki se polšača teh zametkov ali kosov v izvornem svetu; goni imajo tudi svoj razum, diabolčni razum, ki jih uči zvičajnosti, s katero vsak gon izbere svoj kos, počaka na svoj trenutek in si nadene oblike, pod katerimi bo najlažje izvršil svoje dejanje.

Izvorni svet je torej hkrati radikalni začetek in absolutni konec, kolikor vse gone združuje v ogromen gon smrti. To je svet posebnega nasilja in radikalnega zla. Deleuze ga imenuje *naturalizem*, ki ne nasprotuje realizmu, marveč poudarja njegove poteze in jih podaljšuje v poseben nadrealizem. In to je bistveno, kajti izvorni svet ne obstoji neodvisno od zgodovinskega okolja: ta mu, prav nasprotno, služi kot medij. Izvorni svet obstaja in deluje le na dnu realnega okolja in velja le prek svoje imanence temu okolju, ki mu razkrije nje-

govo krutost in nasilje. Vendar velja tudi obratno, namreč, da se neko okolje predstavi kot realno le v svoji imanenci izvirnemu svetu: še več, to realno okolje je pravzaprav na nekakšen način »izvedeno« iz izvornega sveta. zato naturalistični avtorji, pravi Deleuze, zaslužijo nietzschejansko ime »zdravniki civilizacije«: oni diagnosticirajo civilizacijo.

V filmski naturalizem uvršča Deleuze tri velike avtorje – Stroheima, Bunuela in Loseya, ki so v film na močan način uvedli časovno trajanje v njegovih najbolj negativnih učinkih: obraba, zguba, pozaba, predvsem pa degradacija, ki se npr. pri Bunuelu razširi na vso človeško vrsto in prizadene tako bogate kot revne, svetnike in grešnike. V njihovih filmih 'razsajajo goni', pogosto relativno preprosti (spolni gon, gon po hrani, gon po zlatu itn.), vendar že neločljivi od perversnih vedenj (sadamozohističnih, kanibalističnih, nekrofilskih itn.). Gon je dejanje, ki iztrga svoj parcialni objekt iz okolja, obenem pa teži k izčrpanosti oziroma k nasilnemu polaščanju vsega, kar najde v danem okolju. Tako je v Loseyjevem svetu nemara najmočnejši gon servilnosti, očiten pri služabniku, vendar latenten pri gospodarju, ljubimcih in otrocih; tukaj je degradacija simptom te univerzalne pulzije servilnosti.

Slika-akcija in njena kriza

Ko se kvalitete in zmožnosti ne izpostavljajo več v velikih planih in poljubnih prostorih in ne naseljujejo več izvornih svetov, marveč se neposredno aktualizirajo v zgodovinsko, geografsko in socialno determiniranih okoljih, in ko se afekti in goni pojavljajo le še kot utelešeni v vedenjih, v obliki emocij ali strasti, ki ta vedenja regulirajo, tedaj smo v realizmu ali sliki-akciji. Slika-akcija je enostavno razmerje med okoljem in vedenjem (in vse variacije tega razmerja), pri čemer še velja omeniti, da je to prav tisto iz izvornega sveta izvedeno okolje, ki je v realizmu postalo neodvisno.

Deleuze definira to okolje tudi kot Obsegajoče, kot sintezo vseh aktualiziranih kvalitete in zmožnosti, ki so v tem okolju postale sile: te delujejo na osebe, jim vržejo izziv in konstituirajo situacijo, v katero je oseba ujeta. Oseba reagira, da bi odgovorila na situacijo, modificirala okolje ali svoje razmerje z njimi in drugimi osebami: doseči mora nov habitus (ali način biti, kot mu pravi Deleuze) ali dvigniti svoj habitus na raven zahtev okolja. Iz tega izide modificirana ali obnovljena, vsekakor pa nova situacija.

Ta model imenuje Deleuze z Noel Burchovim izrazom *velika forma*, ki predstavlja triumf ameriškega filma, saj jo je v največji meri vzpostavila prav organska montaža. Jedro velike forme je zajeto v formuli 'SAS': od izhodiščne situacije prek individualne (in redkeje kolektivne) akcije k transformirani situaciji.

Deleuze predstavi to formulo slike-akcije skozi različne žanre, med katereimi se je verjetno najmočnejše manifestirala v vesternu oziroma pri Johnu Fordu, ki je dal tej strukturi SAS celo kozmične ali epske razsežnosti (s stalno navzočnostjo prostranosti dežele, *land*, in širine neba). Pri Fordu gre predvsem za to, da postane junak enak okolju prek posredovanja skupnosti, in ga ne modificira, temveč znova vzpostavi ciklični red, ki je bil slučajno porušen. Ford bi bil s svojo vizijo skupnosti, ki je zdrava, dokler si deli iluzije o sami sebi, o svojih vrednotah, idealih in motivih, tudi veliki avtor 'ameriškega sna', ki ga Deleuze takole interpretira: 'ameriški sen' črpa svojo moč iz vitalnih iluzij, ki jih ima skupnost o sami sebi, zato mu pač ni mogoče očitati, da je le sen, ko pa se hoče kot sen.

Drugi žanr bi bil »psihosocialni film«, kjer izstopa zlasti King Vidor s svojo »etično formo«, v kateri vidi Deleuze dva pola 'ameriškega sna': na eni strani ideja enodušne skupnosti, ki združuje vse manjšine, po drugi pa ideja šefa, voditelja, ki zna odgovoriti na izzive okolja ali na težave situacije.

Ameriška kinematografija se je stalno vračala k istemu temeljnemu filmu, ki je bil Rojstvo nacije ali civilizacije. Za njen zgodovinski film, ob vesternu gotovo najpomembnejši žanr, je značilno prav to verovanje v finalnost zgodovine (rojstvo ameriške nacije), ki si ga ameriški film lahko deli s sovjetskim (le da gre tu za nastop proletariata). V tem žanru pa Deleuze loči dve podvrsti, ki ju – navzlic preprostosti hollywoodskih zgodovinskih koncepcij – krsti z nietzschejanskimi izrazi »monumentalna zgodovina« in »antikvarna zgodovina«. Prva je nagnjena k vzporejanju civilizacij (npr. Griffithova *Nestrpnost*) in teži k univerzalizmu, pri čemer stičišča

med civilizacijami obravnava kot zbirko učinkov na sebi, tj. ločenih od svojih vzrokov, ki se pojavljajo le v obliki individualnih dvobojev (med bogatim in revnim, pravičnim in izdajalcem itn.). Vzrokom (čeprav še ne »družbenim«, kot je želel Eisenstein) se nekoliko bolj posveča »antikvarna zgodovina«, ki se ukvarja z vojnami, viteškimi dvoboji, gladiatorskimi boji itn., vendar tako, da prikazuje zlasti sredstva akcije, vojno opremo, stroje, pa tudi bolj intimno opravilo, kot se kaže v razkošnih oblačilih, nakitu ipd. »Antikvarna zgodovina« v bistvu podvaja »monumentalno«, s tem, da jo bolj opremi z njenimi 'rekviziti'.

Četrty žanr je gangsterski film, ki pa formulo SAS' že nekoliko modificira: tukaj posameznik ne zna ali ne more spremeniti situacije in pade v še slabšo. Tu gre torej za njegovo degradacijo, ki pa je v realistični formi povsem drugače obravnavana kot v naturalizmu: ne izraža več neke usode afekta ali gona, marveč le patologijo okolja in motnjo vedenja (gangsterski filmi prikazujejo kriminalna okolja s posamezniki, ki so »rojeni zgubljeni«, odvečneži).

Ob formuli SAS' pa je ameriški film ustvaril še drugo formulo, ki prav tako temelji na situaciji in akciji, le da ju preobrne v ASA': akcija prek situacije dospe do nove akcije. Tukaj je torej akcija tista, ki razkrije situacijo oziroma neki njen kos ali aspekt, ki sproži novo akcijo. Akcija se počene na slepo in situacija se pojavi še vsa zavita v dvoumnost, da bi se iz dejanja v dejanje polagoma razjasnila ali pa ohranila svojo skrivnost. Taka reprezentacija seveda ni več globalna in spiralna, kot je v »veliki formi«, marveč lokalna in eliptična, zato jo Deleuze v nasprotju s prvo imenuje *mala forma*.

Kompozicijski znak te nove forme slike-akcije, je indic (Peirceov izraz), ki pa nastopa na dva načina: neko dejanje lahko npr. razkrije situacijo, ki ni dana, pač pa je mogoče nanjo sklepati iz dejanja, kar pomeni, da je indic tukaj »indic manka« (Deleuze), implicira neko luknjo v pripovedi in ustreza figuri elipse. Drugi, bolj kompleksen tip indica je indic dvoumnosti, ki ga – in to je imenitno Deleuzovo odkritje – priskrbi neka drobna razlika: npr. drobna razlika v nekem dejanju ali vedenju, ki pa zadostuje, da to dejanje napoti k dveh zelo različnim in oddaljenim situacijama (ko Charlot, pokazan s hrbtno, stresa z rameni, je videti, kot da joče za ženo, ki ga je pravkar zapustila, vendar se izkaže, da meša koktajl); ali majhna razlika med dvema akcijama ali gestama, ki pa lahko razkrije dvoje nasprotnih situacij; ali drobna razlika med dvema situacijama, ki izsili dvom, če sta obe realni ali če se realna in lažna situacija nista zamenjali.

Za glavni žanr, ki je tako rekoč ustvaril »malo formo«, Deleuze šteje burlesko, kjer je pravilo drobne razlike prejelo najširšo veljavo (npr. v spremenjeni rabi vsakdanjih uporabnih predmetov ali strojev, ki lahko razkrije njihove povsem različne in nasprotno funkcije). Tu je verjetno največjo originalnost pokazal Chaplin, ki je znal dejanja ali kretnje z drobnimi razlikami, ki napotujejo k oddaljenim in nasprotnim situacijam, tako izbrati, da sta se v njihovem razmerju rodila hkrati neka močna, ganljiva ali tragična emocija in smeh: maksimalna razdalja med dvema situacijama, izzvana z drobno razliko, je pri Chaplinu v tem, da je ena situacija zmerom resna in spodbuja močno, tragično emocijo, medtem ko je druga čista komika. Toda to ne pomeni, da ena briše ali blaži drugo, marveč se obe podpirata, tako da se »toliko bolj smejemo, kolikor bolj smo ganjeni« (Deleuze).

Drugi značilni žanri »male forme« bi bili komedija nravi (Lubitsch), »kostumski« film, film noir; Deleuze je vseh zlasti Langov 'črni' film *Beyond a reasonable Doubt* (Onstran vsakega dvoma), kjer gre za lep primer indicov dvoumnosti, ki so še toliko bolj učinkoviti, ker so indici v kriminalističnem pomenu. Lastniku časopisa, ki vodi kampanjo za odpravo smrtnih kazni, pride na misel, da bi dosegel uspeh, če bi uspel dokazati, da je sodišče obsodilo na smrt nedolžnega človeka. Tako nagovori zaročenca svoje hčerke, Garretta, naj izdeluje indice, ki bi ga obtožili zločina barske plesalke, ki se je dejanjsko zgodil. Lastnik časopisa je te indice fotografiral, toda fotografije, ki bi pričale o lažnosti indicov oziroma o Garrettovi nedolžnosti, v prometni nesreči zgorejo in Garrett je obsojen. Ko zaročenka odkrije očetovo pismo, kjer je pojasnil ves načrt, sklenejo Garrettova pomilostiti, toda tik pred tem se Garrett zaročenki izda z indicem, ki ga potrdi kot pravega zločinca. Tukaj je torej izdelovanje lažnih indicov skušalo zabrisati prave, da bi po obratni poti dospelo do iste

situacije, do katere bi privedli pravi indici.

Howard Hawksu pripisuje Deleuze zaslugo, da je znotraj organske reprezentacije vesterna uspel proizvesti učinek »male forme«: v njegovih filmih ni več prave temeljne skupnosti (kot pri Fordu), marveč se pojavlja le slučajno nastala heteroklitna skupina, ki najde motive za svoja dejanja v dolgu, ki ga je treba zbrisati, torej v napaki, za katero se je treba odkupiti, v degradaciji, ki jo je treba premagati ipd. Tukaj tudi ni več prav ločive med notranjostjo in zunanostjo (okoljem) – notranje in zunanje postaneta čisti funkciji in kot taki omogočata mehanizem inverzij med nasprotji: notranje lahko prejme funkcijo zunanjega (in obratno), toda isti mehanizem lahko posreduje tudi med denarjem in ljubeznijo, med moškim in žensko (moški prejme funkcijo ženske in obratno), ali med plemenitim in nizkim jezikom.

Neo-vestern kljub svojemu dolgu do Hawksa ubira drugo pot in si neposredno sposodi »malo formo«, kjer vlada elipsa in drobna razlika (tako se manjša npr. razlika med preganjalcem in preganjanim, ali med »dobrim« in »slabim«, med belcem in Indijancem). Akcija ni nikoli določena s kakšno predhodno situacijo, marveč nastopi s nenadnostjo in silovitostjo slepega nasilja. Drobna razlika med dejanji pomeša nasprotujoče si osebe ali osebo iz enega tabora približa nasprotnemu. Zato tudi strah in dvom nimata več istega pomena kot v vesternu »velike forme«: nista več boleči etapi, prek katerih bi se junak dvignil do zahtev globalne situacije, aktualiziral svojo moč in postal sposoben velike akcije; take akcije sploh ni več in junak pripada *loserjem* brez vsakršnih iluzij.

Če sta »velika« in »mala forma« slike-akcije proizvoda ameriške kinematografije (a zato še ne izključno omejena na ameriška tla), pa so to že veliko manj njune preobrazbe, za katere Deleuze uporabi Peirceov izraz *figure*. Pri Peirceu je to znak, ki se ne nanaša na svoj predmet, marveč v njem reflektira drugega; ali ki reflektira svoj lastni objekt tako, da ga preobrne; ali pa neposredno reflektira svoj predmet. Za figuro je potemtakem bistven reflektivni moment, v katerem sta konstitutivna elementa »velike« ali »male forme« (situacija-akcija oziroma okolje-vedenje) sicer še ohranjenja, vendar hkrati predrugačena, podvojena z drugimi elementi, razjede na ali še poudarjena. Tako glede Eisensteinovega podvajanja »organskega« principa s »patetičnim« Deleuze ugotavlja, da »patetično« učinkuje kot zajedanje »male forme« v »veliko«: zakon »male forme« (Eisensteinovski kvalitativni skok iz enega nasprotja v drugo) se kombinira z zakonom »velike forme« (celota, povezana z vzrokom). Pri Eisensteinu ni več direktne oziroma vzročne relacije med situacijo in akcijo, marveč je tako ena kot druga prek »atrakcije« ali »patetičnega« principa prignana do svoje skrajne meje, ki pomeni hkrati preseženje njune dualnosti.

Werner Herzog je s svojima obsesivnima temama Velikih in Malih zasnoval izvirne figure »velike« in »male forme«: zanesenjaška oseba, obsedena od neke velike ideje, se loti norega podjetja, ki ne odgovarja na nobene zahteve situacije, marveč se meri z neizmernim, ogromnim okoljem (puščava, pragozd), da bi doseglo in prekoračilo nepreokorajljivo (*Aguirre, Fitzcarraldo*). Druga Herzogova tema je »Majhno, ki postane ideja« (Deleuze), in se realizira najprej v pritlikavcih in nato nadaljuje v odraslih, ki so ostali pritlikavci: to niso več zanesenjaki, marveč bolniki, debili, idioti, in tudi okolja niso več ogromna, temveč utesnjeni predeli, ki težijo k izginotju. Vendar se – ugotavlja Deleuze – Veliko in Malo nekje povežeta: sublimni projekt zanesenjaka v »veliki formi« propade in vsa njegova realnost zdrse v bolehnost, pritlehnost; obratno pa imajo v »mali formi« bolehnost in pritlikavci tako neposreden stik s svetom, da navdihnejo sliko (v halucinatornih vizijah) in vsa sublimnost se znajde na strani Majhnega.

Pri Kurosawi bi vse spominjalo na strukturo »velike forme«, če se ne bi vrisala neka posebnost: to je vprašanje, ki je skrito v izhodiščni situaciji in ki ga mora junak odkriti, da bi lahko deloval. V ekspoziciji izhodiščne situacije torej niso razgrnjene le njene danosti, marveč je zadano neko vprašanje, zato tisti, ki hiti z akcijo, misleč, da pozna vse danosti situacije, nujno propade. Pri tem je bistveno, da zadano vprašanje vzbuja pri junaku sanje in more, ideje in vizije, medtem ko so za danosti situacije v »veliki formi« zadostovali vzroki in posledice. Pri Kurosawi ni odgovora na vprašanje, če to

ni obravnavano vse do najstrašnejših slik, v katerih se izraža. Kurosawova originalnost je v razširitvi »velike forme«, v preseženju njene izhodiščne situacije proti vprašanju, pri čemer pa pogosto ni toliko važna njegova vsebina, kot je pomembna prav forma zastavitve vprašanja.

Po treh temeljnih slikah – sliki-percepciji, sliki-afekciji in sliki-akciji – uvede Deleuze še eno sliko, ki predstavlja celotno njihovo dovršitev: to je *mentalna slika*, ki ustreza Peirceovemu pojmu »Tretjosti« (če je slika-afekcija ustrezala Prvosti in slika-akcija Drugosti). Po Peirceu »tretjost« ne navdihuje dejanj ali delovanj (*action*), marveč »akte«, ki nujno vsebujejo simbolni element zakona (kot simbolni »akti« menjave ali darovanja); prav tako ne navdihuje percepcij, temveč interpretacije, ki napotujejo k elementu smisla; in ne navdihuje afekcij, marveč intelektualne občutke relacij (npr. občutke, ki spremljajo logične zveze, kot so »ker«, »če...«, »potem« »čeprav« itn.). Nemara najboljša predstava »tretjosti« bi bila relacija, kajti relacija je zmerom tretja, ker je nujno zunanja svojima členoma. Kot dodaja Deleuze, pa so relacije lahko naravne ali abstraktne: prve dopuščajo enostaven prehod od slike k sliki (npr. od portreta k njegovemu modelu, potem k okoliščinam, v katerih portret nastaja itn.), medtem ko abstraktna relacija označuje okoliščino, kjer primerjamo dve sliki, ki v našem duhu nista naravno povezani.

»Tretjost« pa bi lahko obsegala tudi »prvost« in »drugost«, se pravi sliko-afekcijo in sliko-akcijo, kar privede Deleuze do zanimivih dognanj o razvoju burleske: »Prvost«, slika-afekcija, je Langdon, »drugost«, slika-akcija, sta Laurel in Hardy (s svojim nenehnim dvobojem z okoljem, stvarmi in drug z drugim); in »tretjost« so bratje Marx, kjer je nemi Harpo predstavnik »prvosti« (nebeških afektov, toda tudi peklenjskih gonov), Chico predstavnik »drugosti«, slike-akcije, medtem ko je Groucho, človek interpretacije, simbolnih aktov in abstraktnih relacij, predstavnik »tretjosti« ali mentalne slike.

Nekaj mentalne slike kot »čiste zavesti« je seveda že vsebovala slika-afekcija, pa tudi slika-akcija, predvsem pa so jo uvajale »figure«, toda nekaj povsem drugega je, če postane mentalno sliki lasten objekt, če postane posebna, eksplisitna slika s svojimi lastnimi figurami. In to bi bila slika, ki ima za objekt relacije, simbolne akte in intelektualne občutke. Kot njenega največjega predstavnika imenuje Deleuze Hitchcocka, ki je z mentalno sliko dosegel dovršitev vseh drugih tipov slik: pri njem so percepcije, akcije in afekcije od začetka do konca interpretacije oziroma obkrožene z omrežjem relacij, ki npr. nekemu dejanju spremeni naravo, cilj in celo subjekt. Osebe lahko delujejo, zaznavajo, občutijo, vendar ne morejo pričati o relacijah, ki jih določajo: zanje ve edino 'kamera' in z njo gledalec. Relacija uvede med osebe, vloge, dejanja in celo predmete temeljno nestabilnost, katere model je razmerje med krivim in nedolžnim. In prav v tem razmerju vidi Deleuze »simbolni akt«, ki je v tem, da zločinec zmerom stori zločin za nekoga drugega – pravi zločinec stori zločin za nedolžnega, ki tisti hip to ni več: pri Hitchcocku torej zločina niti toliko ne stori kot ga podarijo ali izmenjajo (ta interpretacija seveda povsem preobrne tisto, po kateri je pri Hitchu nedolžni obtožen zločina, ki ga ni zagrešil).

V mentalni sliki vidi Deleuze tudi perspektivo sodobnega filma, ki potrjuje predvsem krizo, nemoč slike-akcije, krizo, iz katere se že oblikuje neka nova slika, ki priča o razkroju »velike« in »male forme«: namesto globalne ali lokalne situacije uvaja disperzivno situacijo s številnimi osebami; elipsa ni več le način pripovedi, marveč pripada situaciji sami oziroma vrzelasti in razpršeni realnosti; povezave med dejanji in situacijami so šibke in naključje postane vodilna nit; osebe begajo, krožijo sem ter tja in se ne morejo lotiti odločnega in premočnega dejanja; oblasti ni več mogoče prav locirati in reprezentirati, ker se je pomešala s svojimi učinki in prenosniki, s sistemom prisluškovanja, nadzorovanja in medijskega oddajanja; in končno ta nova 'kritična' slika razkriva ali parodira preplavljenost sveta s klišeji, tako zunanji kot notranji. A če sta »velika« in »mala forma« 'mrtvi', to ne pomeni, da ne bi še naprej nastajali filmi po formulah SAS ali ASA: »Te formule še zmerom dajejo največje komercialne uspehe, toda v njih ni več duše filma. Duša filma zahteva več misli, pa čeprav ta misel prične z razdiranjem sistemov akcij, percepcij in afekcij, s katerimi se je film doslej hranil« (Deleuze).