

# deblin i film: »kinostil« u književnosti

harald statler

## VASKRSENJE

Osnovna namera mu je, svakako, bila da sebi utre put ka vrhu kinematografskog Olimpa. Namerno ili ne, time je postavio i temelj za spomenik u čast književnog oca. *Berlin Aleksanderplatz* Rajnera Verner Fasbindera, po romanu Alfreda Deblina iz 1929. za nemačku TV mrežu ARD, bio je najskuplji poduhvat u istoriji zapadnonemačke televizije. Ovaj petnaestosatni ep, prikazivan u četvrtne delova tokom jeseni 1980, progutao je trinaest miliona maraka. *Berlin Aleksanderplatz* izgleda kao zbir svih Fasbinderovih ispovesti na celuloidnoj traci. Deblinovo remek-delje je impresioniralo Fasbindera kao malo koje književno ostvarenje. Ono je toliko uticalo na Fasbindera, da gotovo svih četredeset njegovih filmova izgledaju kao skice i parafraze za *Berlin Aleksanderplatz*. U jednom intervjuu za nemački nedeljnični *Der Spiegel* Fasbinder je priznao: »Biberkopf, to sam ja«. Ovu identifikaciju nije moguće predstaviti samo paralelom između pišećeg i rediteljevog života. Poput Deblinovih, i Fasbinderova sećanja na detinjstvo su obeležena odsustvom oca — neuglednog begunci od kuće i vremenom su se izvršila u mržnju prema ocu, opsednutost borbama u odnosima među ljudima i u posebno interesovanju za konstelacije moći i slabosti. Svet odslikan u Deblinovom romanu je isti kao svet koji otkrivamo u Fasbinderovim filmovima.

Deblin je prisno poznavao stvarnost koju je opisivao. Bio je okružni lekar u proleterskom okrugu Berlina iz perioda vajmarske republike. Radio je kao psihijatar u duševnim bolnicama i poznavao je svet kriminala. Deblin ovaj svet prikazuje kroz kolaž zapleta i podzapleta, istorijskih dokumenata i vremenskih prognoza, policijskih zapisnika i šaljivih pesama, citata iz Biblije i teorija o seksualnom ponašanju — kroz priču montiranu u filmskom maniru, ispričanu u opuštenom ritmu, cinično i blago.

Iako je njegov urbani ep iz 1929. odmah doživeo svetski uspeh, Deblin je bio gotovo zaboravljen do kraja Drugog svetskog rata. Nedavno je počeo da se budi interes za njegovo delo u akademskim krugovima, koji se prihvataju detaljne analize pozamašnog i raznolikog Deblinovog opusa. Književna avantgarda i kulturni establišment su očuvali reputaciju nekada popularnog pisca u obliku prestižne književne nagrade, *Döblinpreis*. Osim toga, posleratna generacija nemačkih pisaca, a naročito Ginter Gras, jasno i glasno je svetu objavila u kojoj meri duguje svom učitelju, Deblinu. Međutim, široka publika je ime tog svestranog lekara, psihijatra, pisca i kritičara gotovo poistovetila sa »autorem *Berlin Aleksanderplatz*«. Fasbinderov film je bio doprinos vaskrsavanju te skoro iščezle figure i izvan granica hermetične zajednice književnih stručnjaka. On je Deblinu podigao najčuveniji spomenik od njegove smrti 1957. *Berlin Aleksanderplatz* je, takođe, prikazivan širom Sjedinjenih Država, posle premijere u Njujorku 1982. Bilo bi zanimljivo baviti se poređenjem Fasbinderove adaptacije sa Deblinovim originalom, ali, pre svega, Fasbinderov gigantski film nije samo ekrанизacija Deblinovog romana; zatim, pitanje kinematografske adaptacije književnosti je samo po sebi ograničeno u tom smislu što je jednostrano. Umesto toga, predmet ove studije je istraživanje linija preseka filmskog i književnog medija, onako kako se one javljaju u Deblinovom životu i delu.

Takav poduhvat se čini vrednim truda iz nekoliko razloga: Deblinova biografija pruža niz primera vezana između književnosti i filma; neke od tih presečenih linija odražavaju dvosmislenosti i idiosinkrazije lične prirode, dok druge ukazuju na opšte društvene i ideološke uslove karakteristične za dato vreme. Deblinov slučaj pokazuje dvostrukost ovog odnosa: što je za jedan medij pogodna tema, za drugi može biti problematična. Na taj način možemo sagledati mogućnosti ali i ograničenja prilikom premošćivanja granica između dva medija. Konačno, ova studija nedvosmisleno pokazuje da bilo kakav pristup i književnosti i filmu ne može da se ograniči na estetička (umetničko-teorijska) razmatranja, već mora da pruži objašnjenja za socijalne, psihološke i političke aspekte oba medija.

## PRVA POJAVA FRANCA BIBERKOPFA NA PLATNU

Samo dve godine po objavljinju *Berlin Aleksanderplatz*, roman je adaptiran za filmsko platno. Scenarij je napisao lično Deblin u saradnji sa Hansom Vilhelmom, režiser je bio Pil Juci, a u ulozi Franca Biberkopfa pojavi se Hajnrich Georg. Filmčina svojstva romana su bila očigledna, te mora biti da je taj projekat izazvao velika očekivanja. Međutim, sudeći po kritikama koje su usledile po prvim prikazivanjima, film nije uspeo da ih opravda. Herbert Lering je 9. oktobra 1931. pisao u *Berliner Börsencourier-u*: »O ovom filmu se može raspravljati. Treba ga videti jer se iz njega može štošta naučiti (na primer, kako ne treba praviti film).» Alfred Kantorović u jednom članku, objavljenom 16. oktobra 1931. u *Die Literarische Welt-u*, ne pokazuje više oduševljenja: »Film *Berlin Alexanderplatz*, die Geschichte vom Franz Biberkopf» (*Berlin Aleksanderplatz*, priča o Francu Biberkopfu) iščekivan je s nestreljenjem; ali, to je igran film bez većeg značaja... Umesto da pravi kompoziciju, reditelj Pil Juci je skratio nekolicinu dobrih ideja i dobrih kadrova. Celini nedostaje koherencija. Glavna primedba kritičara je bila

da je podzemlje, koje čini centralnu temu romana, u filmu svedeno na obične kulise.

## »BILDLICHKEIT«

Deblinova »Bildlichkeit« — simbolika, slikovitost, metafore — u nasciji je do te mere od ključnog značaja da je analiza ovog aspekta gotovo ravna iscrpnog analizi njegovog romana. *Studien zu Alfred Döblin's Bildlichkeit* (Studija slikovitosti u delu Alfreda Deblina) Helge Stegemann predstavlja detaljnu analizu ranih Deblinovih priča. Cilj joj je ispitivanje upotrebe slika, metafora i simbola. More, šuma i sneg su slike koje se stalno ponavljaju. Kao simbole, Deblin često koristi ogledala, maske, satove koji su prestali da rade, posećeno cveće, itd. Prilikom određivanja funkcije tako širokog spektra slika, Stegemanova iznosi tezu o postojanju veze sa psihanalizom. Deblinova tehnika simbolizacije i metaforizacije (»Verbildung«) oponaša način na koji ljudska psiha transformiše realnost u snavidenja i fiksne ideje. Po Stegemanoj, Deblinovo poznavanje psihologije i psihanalize je, očigledno, osnova za razvijanje ove vrste literarne slikovitosti. Ipak, ove slike se ne smeju pogrešno razumeti kao simptomi psihičkog stanja književnih likova, niti kao ilustracije psihijatrijskih slučajeva. U Deblinovim pričama se sve duhovno potpuno transformiše u simbolično i slikovno. Sumirajući ključne nalaze svoje studije, Stegemanova naglašava:

- 1) veoma rano korišćenje »Bildlichkeit«-a u Deblinovom delu — pojavljuje se već oko 1908 — 10;
- 2) doslednu upotrebu izvesnih simboličkih obrazaca i slika — što nam omogućava da priče iz ovog perioda posmatramo kao ciklus,
- 3) da su koreni ovog stila u Deblinovom iskustvu iz oblasti psihanalize i psihijatrije.

## »MONTAGEROMAN«

Slična pristupu Stegemane je i dijahrenijska analiza značajnijih Deblinovih dela Ota Kelera. Keler proučava strukture ranog romana »Der Schwarze Vorhang« (Crna zavesa.) iz 1902/3, prvog dužeg romana *Die drei Sprünge des Wang-lun* (Tri skoka Vang-luna) iz 1913, i remek-dela *Berlin Aleksanderplatz* iz 1927 — 29. Rezultati Kelerove studije služu se sa većinom nalaza Stegemane. Keler se koncentriše na razvoj, strukturu i značenje Deblinove tehnike »montaže«. Osnovna upotreba montaže se nalazi u ranom romanu *Der Schwarze Vorhang*; u romanu koji je usledio posle deset godina, ova tehnika je još razvijenija; u *Berlin Aleksanderplatzu* ona je najkarakterističnije formalno sredstvo, koje, prema Keleru, ovaj roman čini jednim od najznačajnijih dela nemačke književnosti XX veka. Roman stvoren tehnikom montaže označava drastičnu promenu u odnosu na tradiciju realističkog romana na prelasku iz XIX u XX vek. Čak ni *Der Schwarze Vorhang* — iako samo pokušaj pisanja u novom stilu, iako samo prelazna tvorevina — nije se uklapao u konvencionalni obrazac i teško je našao izdavača. Nameru, autora koja se nalazila u osnovi skrnavljenja zakona konvencionalne književnosti, bila je usmerena ka slamanju krutosti i ograničenja samog jezika. Montaža postaje sredstvo za vaspostavljanje kontrole nad kreativnom moći jezika. Ona ga čini primerenim trenutnoj društvenoj situaciji. Ovakva situacija zahteva od jezika da omogući višestruke tačke gledišta posredstvom pomeranja perspektiva, da smanji uticaj pisca — pripovedača da uništi mitsku predstavu o razvoju ličnosti književnih likova.

Za Keleru, očigledno je jedno: od samog početka, montaža nije samo stvar forme u Deblinovom stvaralaštvu. Ona je neodvojivo povezana sa temom i mora se razumeti kao deo celokupne strukture. I Kelerova i knjiga Stegemane pružaju uvid u ključne karakteristike Deblinovog stila; i jedna i druga pomažu određenju njegovog mesta u evoluciji moderne misli koja vuče korene iz Ničeo filozofije, Freudove psihologije i naturalističke književnosti. Ali, obe studije imaju isti veliki nedostatak. Stegemanova navodi termin »Kinostil« — kinematografski stil — kao stilsku formulu kojoj je Deblin težio u svojim teorijskim spisima. Međutim, pojava ovog termina u knjizi Stegemane je potpuno izolovana. Nedostaje objašnjenje njegovog izvora, značenja i implikacija. Keler, obuzet montažom u Deblinovom stvaralaštvu, ovaj termin samo površno povezuje sa filmskom montažom. Za njega je montaža opšti efekat otuđenja koji se u svekolikoj savremenoj poeziji i prozi koristi isto kao i na filmu. To je stilski princip koji se rada iz svesti koja se menja i koji za cilj ima obnovu moći jezika. U svom tumačenju Deblina, kao i u sopstvenim radovima, Keler termin »montaža« razumem samo kao metaforu. Montaža je sredstvo za povezivanje različitih motiva. Kelerova strukturalna analiza tri pomenuta romana je, manje — više, ograničena na istraživanje njihovih motiva. U *Berlin Aleksanderplatzu*, na primer, Keler izdvaja ni manje ni više nego osamnaest motiva (Vavilon, Jov, rat, ljubav, raj, smrt, klanica, tamna voda, sunce, itd.). Što se tiče izvora ovog »Kinostil-a«, Keler samo marginalno pominje Deblinov esej »An Romanautoren und ihre Kritiker — Berliner Programm« (Poruka romanopisu i njegovom kritičaru — Berlinski program), objavljen prvi put 1913. Detaljnija analiza ovog eseja čini se vrednom trudu, s obzirom da on vas postavlja pesnički program na kome počiva Deblinov roman pisani tehnikom montaže.

## BERLINSKI PROGRAM

Deblin u ovoj »Poruci romanopiscu i njegovom kritičaru« poziva na novu književnu praksu. Radni metod pisca se menja kao i lice zemlje tokom vekova. U današnje vreme, tvrdi Deblin, svaki dobar trgovac, bankar ili vojnik bi bio bolji pisac od većine savremenih autora. Razlog — umetnik je sebe srozdao do nivoa naučnika — lešinara. Glavni nedostatak savremenog romana leži u manirizmu psihologističke analize, koja nema nikakve veze sa istorijskim načinom funkcionišanja psihe. Psihologija iznosi dilektantske pretpostavke o konfliktima i motivacijama, što je nalik dahu bez disanja ili vidu bez očiju. Bolji model bila bi psihijatrija

koja registruje dela i pokrete — gestove. Da bi se opisao svet u nepreglednoj masi oblika, neophodan je kinematografski stil (»Kinostil«). Bogatstvo slike se mora preneti na najgušći i najprecizniji mogući način. Izvući iz jezika što je moguće više plastičnosti i životnosti! U romanu nema mesta za pripovedača — kasača! Ne časkati već graditi! Široko koristiti sekvence koje daju ključ za brzo poimanje složenog obrasca istovremenosti i sleda! Brze promene, zbrka i nered! Celina ne sme da deluje ispričano, već postojeće. Fantazija činjenica!

## KINEMATOGRAFSKO PISANJE

Iscrpnja analiza *Berlin Aleksanderplaca* otkriva da je Deblin tokom sledećih deset godina u velikoj meri uspeo da ostvari teoretske zahteve postavljene u Berlinskom programu iz 1913. Ekehart Kemerling dokazuje da implikacije Deblinovog termina »Kinostil« prožimaju ovaj roman iz 1929. Kemerling prvi analizira Deblinov stil sa stanovišta filma a ne književnosti. Zamisao o pronalaženju kinematografskih elemenata u književnosti teško bi se mogla nazvati originalnom. Ajzenštajnovu studiju »Dikens, Grifit i film danas« iz 1947, verovatno najklašičniji primer takvih istraživanja, podržavalo je mnoštvo sličnih radova. Kemerling je inspirisao ovaj (nekada) novi trend u okviru akademskih književnih krugova, ali je on ipak na originalan i vredan način doprineo proučavanju Deblinovog dela. Njegov članak »Die filmische Schre-



ibweise, Am Beispiel Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz« (Kinematografsko pisanje na primeru Berlin Aleksanderplaca Alfreda Deblina) pojašnjava sledeće: »Kinostil« se mora prihvatiči bukvalno. Filmska umetnost se uticala na oblike i mogućnosti estetske percepcije. Pisati u kinematografskom stilu nije isto što i jednostavno podržavati film, niti znači priznavanje primata slike. Ovo, prema Kemerlingu, uključuje tri načina stvaranja teksta:

- 1) prevazilaženje utvrđenih mogućnosti sintakse, tj. kombinovanje izdvojenih jedinica u linearni niz;
- 2) prevodenje iskustvenog doživljaja vremena i prostora u pokretan opis vremena i prostora;
- 3) uključivanje formalnih elemenata filma, naznačenih u scenariju, u sam tekst.

Kemerling otkriva analogije između svojstava teksta Deblinovog romana i specifično filmskih kategorija, kao što su filmski kadar, asocijativni kadar, kadar u maski, stop-slika, dugi kadar, retrospektiva, dupla ekspozicija i paralelna montaža. On ove odnose ilustruje nizom veštih odabranih navoda iz romana.

S obzirom da Kemerlingova namera nije da se upusti u istorijsko razmatranje preklapanja filma i književnosti — on isključivo razvija semiotički diskurs, gde semiotički često, pa i ovde, znači strukturalni i anistorijski — on može samo da iznosi pretpostavke o izvorima Deblinove inspiracije. Nema sumnje, tvrdi Kemerling, da je Deblin morao otkriti svoj strukturalni princip u montaži sovjetskog revolucionarnog filma i teoretskim postavkama Pudovkina i Ajzenštajna. Pitanje — i odgovor na njega — koliko je Deblin bio upoznat sa sovjetskim filmom i njegovom teorijskom osnovom, odista bi prevazilazilo granice jedne semiotičke rasprave. Ali, ma koliko ovo pitanje bilo marginalno za semiotičara, utoliko je značajnije za potpunije razumevanje međuodnosa književnosti i filma.

## U BIOSKOPU

Na prvim stranicama Berlin Aleksanderplaca nailazimo na odломak — odviše dug da bismo ga citirali — koji opisuje Biberkopfov posetu bioskopu. Ovaj odломak se koncentriše podjednako na likove sa platna i one izvan njega: na blagajnicu i vrataru koji moraju da se rasprialjuju sa mladićima koji dolaze na blagajnu sa namerom da jevtino produ; na gomilu u sali, »devedeset procenata su muškarci sa radničkim kačketima koje ne skida«; na Barona i njegovu draganu, na guščaricu i njenog ljubavnika...

Ove su strahice značajne iz više razloga. Prvo, one karakterišu glavni lik romana, Franca Biberkopfa. Bivši osudenik odlazi u bioskop

— ne da bi gledao neki određeni film sa određenom temom, ne da bi video omiljenog glumca ili glumicu, niti da bi razmišljao o napretku oствarenom u filmskoj umetnosti dok je on ležao u zatvoru — on odlazi u bioskop zato što pada kiša, zato što je ugledao reklamni plakat, zato što ga je privukao natpis »zabranjeno za omladinu ispod sedamnaest godina« i zato što može sebi da dopusti trošak od 60 pfeninga. Zato odlučuje da uživa u svojoj ponovo stečenoj slobodi i odlazi u bioskop. A tamo — dok posmatra sve te devojke vitkih nogu u donjem vešu, sve te ljubavničke i zaljubljene na platnu — postaje mu jasno šta mu je nedostajalo tokom svih godina ležanja u zatvoru: žena. Tako ovaj dogadaj služi da ljem razvoju zapleti, pošto traganje za pravom ženom postaje jedna od središnjih niti radnje romana. Treća funkcija ove bioskopske epizode jeste da ilustruje mesto i vreme dogadanja priče: prizor grada u izgradnji, radnici koji pune bioskopsku dvoranu, sentimentalna erotiku filma — sve su to delovi Biberkopfovog sveta. Priča je smeštena u piščevome vremenu, u period od kraja 1927. do zime 1928-29. (datumi se stalno pojavljuju u tekstu). Korišćenjem naziva autentičnog filma (kao i novinskih izveštaja, statističkih podataka, reklama itd.) Deblin postiže istorijsku preciznost. Naziv filma u *Berlin Aleksanderplacu*, »Bez roditelja — sudbina siročeta u šest delova« odgovara nazivu stvarnog filma iz avgusta 1927. »Elternlos« (Bez roditelja) scenariste i reditelja Franca Hofera u produkciji Trianon filma GmbH.

Osim što je ovaj odlomak od višestrukog značaja za naraciju u romanu, možemo ga shvatiti i kao pokazatelja Deblinovog filmskog iskustva. Iako, ga ne opisuje detaljno, možemo pretpostaviti da je Deblin gledao ovaj film, pogotovo što datum prikazivanja pada upravo u vreme Deblinovog rada na romanu. Međutim, jasno je da on ne opisuje svoj utisak o filmu, već utisak svoga junaka. Ostaje nerazjašnjeno da li je tvorac »Kinostil«-a redovno odlazio u bioskop ili ne.

Zanimljivo je uočiti da je Deblin koristio filmske naslove u cilju poštovanja realističnosti i istorijske autentičnosti još u prvim skicama za *Berlin Aleksanderplatz*. U opisu gradskog života u članku »Östlich um den Alexanderplatz« (Istočno od Aleksanderplaca), objavljenim pod Deblinovim pseudonimom Linke Put u listu *Berliner Tageblatt* od 29. septembra 1923, pominju se dva filma: »Marko, der Mann der Kraft« (Marko, čovek snage) i »Das Schicksal einer anständigen Frau« (Sudbina jedne pristojne žene). Oba naslova zvuče izmišljeno; oni nisu navedeni u enciklopediji nemačkog nemog filma u izdanju *Deutsche Kinemathek* (Nemačka kinoteka), iz Berlina. Medutim, između njih i autentičnih naslova filmova iz tog doba ima velike sličnosti. U periodu od 1915. do 1929. u Nemačkoj je prikazano bar šesnaest filmova čiji su nazivi sadržali reč »Schicksal« (sudbina). »Marko, der Mann der Kraft« bi se čak ukljedio u seriju filmova o Marku, koje je režirao Džo Štekel, i koji su bili prikazivani od 1922. do 1926. na primer, »Marco, der Todeskandidat« (Marko, kandidat smrti) iz 1922. i »Marco, der Bezwinger des Todes« (Marko, čovek koji je savladao smrt) iz 1925.

Činjenica da u konačnoj verziji *Berlin Aleksanderplaca* nije koristio iste filmske naslove kao u prvočitnoj skici ukazuje na dve stvari. Prvo, Deblin se naslovima filmova služi da bi istorijski što tačnije naslikao život velegrada. Drugo, Deblin je bio podrobno upoznat sa kinematografijom svoga vremena. Ostaje otvoreno pitanje da li ova činjenica odražava istinski interes za film, ili ga je on samo uzgredno zanimalo povodom rada na romanu.

## NARODSKA ZABAVA

Na prethodno pitanje nije moguće jednostavno odgovoriti, pošto je Deblin za sobom ostavio svega nekoliko kratkih i nevezanih zabeleški po pitanju filma. U autobiografskim beleškama i pismima Deblin nigde ne pominje odlazak u bioskop. Jedna od retkih prilika kada Deblin menje ili više eksplicitno govori o filmu je jedan kratak članak još iz 1909. On u ovom eseju, očigledno sa lekarskog, psihijatrijskog i estetskog stanovišta, raspravlja o »psihihigijenskoj« funkciji koju film može imati za određenu vrstu publike. Prosečne radnike i radnice ne zanima lepa književnost; oni traže nešto da ih dirne, uzbudi, užasne i zabavi. Oni imaju izložbe voštanih figura, jektive vašarske atrakcije i bioskop. Proleterijska publika berlinskih bioskopa je čak skovala i ime od milja za kinematograf — oni su ga zvali »Kintop«. Deblin živo opisuje tu atmosferu. Predvorje sale je prepuno automata i prepariranih životinja u zastakljenim vitrinama. U mračnoj, uzanoj i zadimljenoj prostoriji svetlučavo četvrtasto platno, »belo oko«, privlači i opsenjuje mase: astmatičnu decu, radnike koji zaudaraju po znoju i nafrakane žene sa ulice. Za Deblina je »Kintop« izvanredan lik protiv alkoholizma. On čak predviđa opadanje broja oboljenja jetre u bliskoj budućnosti. Pripadnici nižih društvenih slojeva imaju za »Kintop«-om istu potrebu kao i za petparčkim romanom. Oni ne žele razvodnjene infuzije moralu i patosu već — panem et circenses. Ipak, obrazovani um napušta bioskop sa osećanjem zadovoljstva što je film, barem, nem.

Očigledno je da iza ovih iskaza stoji lekar, ali i moralista i esteta. Deblinov elitistički stav narocično dolazi do izražaja u završnom komentaru. Njegova često naglašavana briga za mase i obične ljude, koja je u najmanju ruku bila dvosmislena, ovde jasno odiše snishodljivošću. Deblin kategorično svrstava bioskop u zabavu nižih slojeva, u nešto što je ispod njegove časti. Moramo imati na umu da je Deblin ovaj sud doneo 1909, kada film još nije bio privukao pripadnike srednje klase. Osim ako se nije brzo predomislio, sasvim je moguće da nije stekao iskustvo redovnog posetioca bioskopa koji bi direktno uticalo na njegov književni stil. Poredjenje njegovog videnja »Kintop«-a iz 1909. sa videnjem filmova iz 1929. u *Berlin Aleksanderplacu* govori da se Deblin nije izmetnuo u ljubitelja filma. Umesto toga, on je zadržao svoje prvočitne utiske o filmu i oslanjao se na njih tokom dvadeset godina, tako da ih u gotovo neizmenjenom obliku koristi i u svom romanu iz 1929. Zatim, moglo bi se pretpostaviti da ni podrobnije poznavanje teoretskih principa montaže sovjetskog filma ne bi moglo da odigra bitnu, vodeću ulogu u razvijanju načina pisanja u tehnički montaže bez čestog odlaska u bioskop. Pre-

ma tome, Kemerlingova tvrdnja je neodrživa, te pitanje Deblinovih izvora ostaje nerešeno.

## IZVORI INSPIRACIJE

Deblin se u svojim autobiografskim beleškama prisjeća da ga je otac u detinjstvu vodio u sinagogu. Dok su mu se braća i sestre igrali na ulici, on je čitao sve što mu je padalo šaka. Nasledio je izrazitno kratkovidost, ali mu otac nije dopuštao da nosi naočare. Sam Deblin je pominjao svoj oštećeni vid u svom duhovitom autoportretu koji lici na medicinsko-psihološku dijagnozu (*„Vermittlung der Bekanntschaft mit einem Familienmitglied“*) — „Posredovanje pri upoznavanju sa jednim članom porodice.“ Deblinovo doba adolescencije u istočnom Berlinu obeležila je očajna finansijska situacija u porodici, pošto je otac pobegao sa služavkom. Najstariji brat nije mogao da nastavi školovanje, a Alfred dugi nije mogao da pohađa gimnaziju. Jedno od najupečatljivijih sećanja iz njegovog detinjstva je elektrifikacija tramvaja. Deblina je ushitalo zameđivanje konja električnim žičama. Sjaj centralnog i zapadnog Berlina ga nikada nije privlačio. U jednom članku u novinama *Vossische Zeitung* od 6. aprila 1922. priznauje: »Na ovom svetu već trideset pet godina radozno posmatram kako se sve kreće i odjednom menja. . . Umjetnost, slikarstvo i vajarstvo, nikada me nisu uzbudivali; sve to je malaksalo, kroto, ali i nacifrano — samo ga možete gledati i uživati. Ne volim uživanje; ono čoveka čini običnim.“

Pitanje izvora Deblinove inspiracije se stalno provlači kroz radeve o njemu. U tom kontekstu, uvek se navode Niče i Frojd, kao i Džojs i Dos Pasos. Zanimljivo je čuti mišljenje samog Deblina o ovom pitanju. U časopisu *Der Lesezirkel*, vol. 5, 1932, Deblin priznaje da rado čita Džojsa, ali da se sa njegovim delom upoznao tek pošto je već bio završio jednu četvrtinu *Berlin Aleksanderplatz*. Od tada, Džojs je bio njegov »dobar vetr u jedra«. Zašto se takve stvari ne mogu dešavati nezavisno jedna od druge u isto vreme na različitim mestima, pita se Deblin. Ili, zašto bi on morao da ide Ircu Džojsu, kad bi mogao da nauči njegov metod tamo gde ga je i sam Džojs učio — u ekspresionizmu, dadaizmu, itd.? Kasnije, u autobiografskim beleškama iz vremena izgnanstva, Deblin se još više distancira od svih uticaja. Kaže da je bio »u vezi sa ekspresionizmom, ali da to nije bila njegova literarna škola. Isto se odnosilo na psihonalizmu, socijalizam i marksizam. «Sve mora rasti u mojoj sopstvenoj baštiji. Ja ne kupujem na pijaci.« U poređenju sa nekim njegovim ranijim komentarama, a pogotovo u svetu njegovog književnog stila, ovakva izjava zvuči kao neobično snažno odričanje. Pošto je osporio svakom piscu, misliocu, umetničkom pokreту ili naučnom metodu bitnu ulogu u razvoju sopstvenog stila, čemu se može pripisati Deblinova tehnika, a da se ona sa time složi? Njegovom pogledu na svet koji vidi kao haos? Ili književnoj praksi? Djotomički roman *Die drei Sprünge des Wang-Lun* Deblin je, po sopstvenom iskazu, završio za svega osam meseci. Pisao ga je u vozu, tokom noćnih dežurstava u bolnici, između pregleda, na putu ka pacijentima, itd. Da li je zato Deblin opisivao gradski život posredstvom montaže naizgled nepovezanih detalja, kao što su imena ulica, novinski naslovi, glasovi tramvajskih konduktora i putnika, citati iz Biblije i polovni bilanski klanica?

## DEBLINOVA TEORIJA RADIJA

Kada se uzme u obzir obim Deblinovih radova na najrazličitije teme estetske ili društvene problematike, iznenadujuće je da se Deblin tako retko upuštao u teorijska razmišljanja o filmu, uprkos tome što se film njemu lično nije dopadao. U nedostatku bilo kakvih neposrednih iskaza, možemo samo izvlačiti zaključke na osnovu nekih komentara bliskih ovoj temi. Deblinov referat *Književnost i radio*, pročitan na konferenciji o književnosti i radiju u Kaselu 1929, verovatno je najrelevantniji izvorni materijal za našu raspravu. Iako odviše kratka i nevezana da bi bila valjana teorija, Deblinova shvatnjava o radiju su dovoljno slednja i zaokružena da bi se mogla preneti na film, a pogotovo stoga što autor pominje film u nekoliko navrata.

U ovom referatu Deblin prvo definiše formalnu prirodu književnosti i radija da bi odredio na kojoj načini i u kojoj bi se meri ova dva medija mogla povezati. Radio je akustički medij koji ima publiku neodređenog obima i najpogodniji je za emitovanje vesti i muzike. Emitovanje književnosti bi bila tercijarna funkcija. S druge strane, književnost je u velikoj meri nema, poezija, roman i eseji su vezani za štampanu formu. Samo se drama vizuelno i zvučno ostvaruje na pozornici. To znači, književnost bi morala da pretrpi fundamentalne promene forme da bi postala pogodna za radio difuziju, da bi je radio uopšte mogao koristiti. U stvari, radio književnosti nudi šansu da se vrati svojoj pravoj prirodi, prirodi govorne reči, koja je bila učutkana pronalaskom štampe i ugušena u pisanoj reči. Radio, međutim, neće obnoviti prvobitnu i prirodnu situaciju, pošto je on samo jedno veštacko, tehničko sredstvo. Iako prenosi govornu reč, on ne može da prenese mimiku i gestkulaciju, niti da izazove povratnu reakciju i odgovor. Ipak, radio za književnost može biti od koristi, jer joj vraća govorni jezik. Takođe je važno što radio prisljava književnost da odustane od svog aristokratskog i elitičkog stava, s obzirom na brojnost publike. Književnost će imati priliku da se vrati širokim masama običnih ljudi.

Odatle Deblin prelazi na razmatranje četiri glavna književna roda i mogućnosti njihove adaptacije za radio. Sto se poezije i eseja tiče, te mogućnosti su dobre, s obzirom da su ovi radovi blisko povezani sa osnovnim žanrovima radija, muzikom i novinarstvom. Roman i drama, međutim, predstavljaju za radio nepremostive prepreke. Deblin priznaje da to možda zvuči kao paradoks posle njegove prvobitne tvrdnje, ali roman, u suštini, konstruiše naša fantaziju. Ona stvara tokom nemog procesa čitanja. Zvuk glasa bi sputao slobodnu igru maštice. Ova činjenica čini epski rod u njegovoj sadašnjoj formi beskorisnim za radio. Isto to, samo iz drugih razloga, važi i za dramu. Ne samo da pozorišna drama sadrži jedan vizuelni element, ona je i kolektivno iskustvo. Funkcija pozorišta je u suštini društvena. Iako radio program može dopreti do sto

hiljada ljudi — to je sto hiljada izolovanih pojedinaca. Radio, »sjajno i ubitacno sredstvo«, razdvajač je publiku i uništo teatar. Ovo nije, tvrdi Deblin, osuda radija, već ukazivanje na njegove prirodne granice. Stoga, Deblin dolazi do zaključka da na »nas ljude od pera«, kako često označava svoju poziciju, radio samo marginalno utiče, uprkos svojoj potencijalnoj privlačnosti. Jedini način na koji dramska i epska književnost mogu ući na radio — iako samo u jednoj izmenjenoj formi, i u spolu sa nekim drugim elementima kao što su muzika, poezija i zvučni efekti — jeste posredstvom radio-drame, roda specifičnog za radio, a ipak otvorenenog za književne forme.

Najupečatljivija odluka Deblinove argumentacije jeste njegovo insistiranje na književnoj perspektivi. On se ne zanima za radio kao takav, već samo za vezu između radija i njegove sopstvene epske književnosti. Deblin je na pomenutu konferenciju bio pozvan kao jedan od najpoznatijih i najaktivnijih kritičara i teoretičara radija. (U periodu od 1925. do 1930. on je saradivao na nekoliko programa u *Berliner Funkstunde*, uglavnom čitajući odlomke iz sopstvenog opusa. Izgleda da je Deblin svoj *Berlin Aleksanderplatz* smatrao, uopšteno govoreći, pogodnim za radio i pre nego što je adaptiran za radio-dramu 1930.) Deblin je jednostavno projektovao svoje književne zamisli i ubedenja na radio.

Ovdje je od posebnog značaja pitanje vezivanja ovih shvatanja za film. Opravданa je tvrdnja da bi Deblin, da se postavio prema filmu na takav način, zauzeo prema njemu stav »nas ljudi od pera«; drugim rečima, on bi u prvi plan postavio problem filmske realizacije zahteva koje je postavio književnosti. Jedna hipotetična verzija Deblinove teorije filma bi izgledala ovako:

Film — do 1929. čisto vizuelni medij — ušao je, estetički gledano, u fazu prilično nezadovoljavajućih eksperimenata sa zvukom. Potrebu za zvučnim medijem koji bi izrazio ritam govorne reči nikako ne bi mogao da zadovolji jedan drugi medij čija je sirovina pre svega vizuelnog karaktera. Stoga nije bilo moguće praktično ostvariti sintezu filma na jednoj, i dramske i poetske književnosti na drugoj strani. Što se epske književnosti tiče, Deblin bi verovatno zastupao mišljenje da bi roman bio oštećen prikazivanjem na platnu, kao i akustičnom prezentacijom na radiju. Osim ovih estetskih razmatranja, ima i nekoliko primedbi sa socijalnog stanovišta. Filmu i radiju je sa štampanom rečju zajedničko odustvilo kontakta između autora i publike; nema rezonance, nema prave komunikacije. Iako je bioskop polu-javna institucija, ne može se porediti sa pozorištem, jer je on mesto za usamljivanje. Staviše, Deblin ima nagnjene ideološke rezerve u odnosu na film — ako se one uopšte mogu odvojiti od socijalnih i estetičkih — koje je obelodano u referatu o književnosti i radiju. Film je potpuno napustio carstvo umetnosti i razvio se u industriju vulgarne zabave. Za umetnika, to znači prihvatanje specijalizovane uloge u jednom hijerarhijskom procesu masovne proizvodnje, po cenu gubitka individualnog načina stvaranja.

To objašnjava zašto je Deblin bio pre skeptik nego optimista u odnosu na film i radio uprkos svom navodnom verovanju u izazov tehnološkog napretka kao simbola jednog modernog vremena. Deblin je bio ili previše brižan ili previše konzervativan; u svakom slučaju, nije bio u stanju da na nove medije gleda sa nekog drugog stanovišta osim idealističkog. Bio je u stanju da prizna te inovacije, ali se zadržao na razmišljanju o njihovim implikacijama i gramicama, i ne pokušavši da ih iskoristi, bez obzira na njihova problematična svojstva. Bertold Brecht je, na primer, imao slične rezerve i stavljao je slične primedbe uperene protiv industrije kulture, ali nikada nije oklevao da iskoristi moderne medije u svoje svrhe.

Bilo bi, međutim, pogrešno izvući iz ovoga zaključak o Deblinu kao o naprosti prestrogom kritičaru, nemaštovitoj ličnosti i, manje-više, izuzetnom slučaju. Deblinov stav ne samo da su delili mnogi kritičari Starog i Novog kontinenta (n. pr. Vejčel Lindzi, Hugo Minsterberg, Hugo von Hofmanštal), već je taj njegov stav u debati o odnosu između književnosti i filma dugo bio uticajan. Jedan esej Hansa Magnusa Encensbergera, jednog od najglasnijih kritičara u posleratnoj Nemačkoj, pun je odjeka ideja iz Deblinovog referata. To je esej koji nosi značajan naslov »Književnost i optička sočiva; dokaz da je njihov brak, za sada, nemoguć«. Ne samo da Encensberger dolazi do sličnih zaključaka kao i Deblin, već je ista i struktura argumentacije kojom je do njih stigao. On počinje sa teorijskim razmatranjem estetičkih kategorija dveju umetnosti, ne bi li odredio koju funkciju može imati književnost na radiju. Stavove do kojih je došao on potom poredi sa praktičnim radnim uslovima u filmskoj industriji, da bi zaključio da li književnost može da ispunjava svoje funkcije u filmskom mediju ili ne. Encensberger ne ponavlja Deblinove estetičke zahteve iz 1929. On koristi osavremenjeni žargon pozajmljen iz teorije informacija, lingvistike i semiotike. Osim toga, on daje poraznu kritiku zapadnonemačke filmske industrije. Ona uključuje toliki kapitala, aparature i osoblja, da je neka ozbiljna saradnja u uslovima takve industrije nezamisliva za bilo kog pisca većeg kalibra. Neki koji to pokušaju možda će i sačuvati nešto od dijalogu u filmu; neki se i upuste u prodaju svog autorskog prava, ali na kraju, pošto im delo bude potpuno iskasapljeno, jedino mogu da odbiju da im se ime pojavi na šipci.

Da bi stekao ovo iskustvo, Deblin je morao da pričeka do odlaska u Holivud.

## HOLIVUD

Godine koje je Deblin proveo u Holivudu, od 1940. do 1945, predstavljaju još jedno, završno poglavje o ovom nizu susreta između filma i književnosti. Da li se Deblin nadao da će u Kaliforniji pronaći idealno tlo i klimu za svoj »vrт« u kome bi rasli i dozrevali plodovi njegove duhovne nezavisnosti? Da li je očekivao da će tu, u Novom Svetu i svetu filma, moći da se vine do novih umetničkih visina, kao toliki doseljenici pre njega? Da li je mislio da će Holivud biti bolje prebivalište za pisca-inovatora nego što je to bila njegova domovina?

Kako je politička situacija u nacističkoj Nemačkoj postajala sve opasnija, porodica ovog lekara i pisca jevrejskog porekla je napustila Berlin. 1933. se preselila u Cireh, godinu dana kasnije u Pariz, a odatle

— preko Spanije i Portugalije — u Ameriku. Porodica Deblin se iskrcala u Njujorku septembra 1940. i stigla na Beverli Hills oktobra iste godine. Deblin ovako opisuje taj period: »Prvo smo živeli u hotelu, a potom u na- meštenom stanu. Godinu dana sam radio kao pisac scenarija; poput ostalih, pisao sam sinopsise i izmišljao priče. Ništa nije moglo da zadovolji ukus Svetogogčića. U međuvremenu su stizale druge izbeglice iz Evrope. Njihova sudsudina nije se razlikovala od moje. Neki su ostali u Njujorku i pokušali da tamu uspeju. Mi koji smo radili za filmske studije ubrzo smo shvatili da nas ove kompanije drže samo iz milosrda, da naš rad ne shvataju ozbiljno. Mogli smo da pišemo šta smo hteli. Zbog uksa producenata, formiranog prema ukušu mase, i prepreke koju su predstavljali priznati profesionalci, svaki naš napor je bio besmislen. Kada mi je posle godinu dana istekao ugovor, i situacija se izmenila. Iselili smo se iz stana, i iznajmili dve nenameštene sobe u jednoj kući u susedstvu. Kupili smo nešto polovnog nameštaja, a i pomogli su nam neki prijatelji. Nekoliko meseci sam primao pomoć za nezaposlene, a kasnije smo živeli od socijalne pomoći...«

Deblin je, kao Hajnrich Man i mnogi drugi koji su po ugovoru radili za MGM, imao nedeljna primanja od sto dolara. Po isteku ugovora oktobra 1941, sledećih trideset nedelja je primao pomoć za nezaposlene u iznosu od osamnaest dolara nedeljno. Ovakvi uslovi su, sigurno, nekih od tih Evropljana bili ne samo nepoznati, već i nepodnošljivi. Mnogi od njih su u domovini pripadali kulturnoj eliti, i sebe su smatrali pre kulturnim misionarima nego političkim izbeglicama. Na listi nemačkih emigranata u Kaliforniji su se nalazila slavna imena kao što su Tomas i Hajnrich Man, Bertold Breht, Kler i Ivan Gol, Georg Gros, Hans Ajzler, Ervin Piskator, Arnold Šenberg, Karl Cukmajer, Franc Verfel, Alma Miler, Leon Fojhtvanger, Fric Kortner, Maks Horkhajmer, Teodor V. Adorno i brojni drugi članovi Instituta za društvena istraživanja u Frankfurtu. Oni koji nisu ovamo stigli sa manje ili više realističkom vizijom o „američkom načinu života“ mora da su doživeli obistinjenje svojih najgorih predrasuda. Iskustvo stećeno u holivudskoj fabričkoj snova' je potpuno učvrstilo Deblina u njegovom rezervisanom stavu koji je prema filmu imao još 1909. i 1929. Holivud je umetnost pretvorio u espas; on je eksploratio film za potrebe kapitalističkog kolonializma. Ti emigranti, bilo da su se bavili društvenim naukama, dramaturgijom ili psihijatrijom, bili su složni u mišljenju da je američka industrija kulture stvorila jedno masovno društvo masovnom proizvodnjom masovnih proizvoda za masovnu potrošnju. Što se njihovog posla u studijima tiče, podvrgavanje standardnim zakonskim postupcima izgledalo je kao strahota relativno manjeg obima; pisci su morali da prihvate činjenicu da ideja o tzv. intelektualnom vlasništvu, tj. autorskom pravu, nigde ne postoji u klauzulama njihovih ugovora. Zato nije čudno što su rezultati takvog zaposlenja uglavnom bivali ništavni. Najveći problem svih tih emigranata bio je očuvanje kulturnog identiteta, koji im je toliko značio. Iz tih razloga oni su na paradoksalan način занemarivali veliki deo svojih ličnih idiosinkrasijskih i naglašavali, kao pravi naslednici evropske inteligencije, svoj zajednički zadatak. Mnogi od njih su, izgleda, u tom tudem svetu stvorili sebi neku vrstu rezervata u izgnaništvu; „geto“ u kome su tražili sklonište bio je njihov maternji jezik ili neki oblik duhovnog života.

Tokom ovog kritičnog perioda novčane oskudice, baveći se poslom koji ga nije zadovoljavao, bez uticajnih poznanstava, Deblin, koji je u Holivud došao u svojoj šezdeset trećoj godini, sa slabim znanjem engleskog, nalazi pribježite u religiji. Svoja iskustva stečena u progonstvu u Americi sumirao je u jednom pismu Viktoru Cukerhandlu od 18. maja 1945: »Imamo veoma malo prijatelja, i to samo Nemaca. ... Živimo potpuno izolovano... mentalitet odvodašnjih ljudi meni je sasvim tud.« Kada se u pismima iz tog perioda nije žalio na svoju situaciju, onda je pisao o religiji. Stranice njegove autobiografije koje se odnose na ovaj period ispunjene su religioznim razmišljanjima. Ovaj Jevrejin se novembra 1941. pokrstio u katoličku veru. Deblinu se u Americi svidalo što, za razliku od Evrope, političari i socijalni vodi nisu morali da budu ateisti. Tamo je zatekao jednu hrišćansku zajednicu duge tradicije i velike moralne snage. Ali, sve to nije mu izbrisalo osećanje življenja u vakuumu. »Amerika kao zemlja mi se veoma dopala. Pružala mi je dobroćinstvo, ali me nije prihvatala; to nije bila moja zemlja, ili ja nisam bio čovek za nju.«

Po povratku u Evropu, posle tih godina gubitka i razočaranja, Deblin više nikada nije mogao da se istakne u vrhovima posleratnog književnog sveta. Vrativši se u Nemačku, radio je kao urednik književnog časopisa *Das Goldene Tor* od 1946. do 1951., a 1949. postao je jedan od osnivača Akademije nauka i umetnosti i njen potpredsednik. Deblin je 1953. emigrirao u Pariz. Od tog doba, jedina vest koja je javnost podsetila na nekada popularnog revolucionarnog pisca bila je vest o njegovoj smrti, 1957.

U ovom studiju o životu i delu Alfreda Deblina otkrili smo čoveka koji je prema filmu imao krajnje dvosmislen odnos. On se nalazio u stalnom okruženju ovim medijem. Bio ga je svestan, ali pre njegovih problema nego mogućnosti. To ne znači da je Deblin bio staromodan i zato ne spreman da se približi novom mediju (način na koji je posmatrao elektrifikaciju tramvaja nedvosmisleno pokazuje njegovu širinu i interes za novu tehnologiju). Stičemo utisak da je Deblin film smatrao nižom vrstom zabave. Uprkos dubokoj zainteresovanosti za politička, socijalna, umetnička i kulturna pitanja, on nije bio u stanju da uvidi potencijalnu snagu ovoga medija, niti da je koristi.

Deblinov slučaj daje o vezama filma i književnosti veoma negativnu sliku: jedino im je zajednička inkompakabilnost. Ova ideja je u samom korenu Deblinovog ličnog uverenja. U isto vreme, ona je i odraz jedne odredene stepenice u našoj kulturnoj istoriji. U današnje vreme, teoretska razmatranja tzv. »postupaka označavanja« su uklonila mnoge čistunske granice između karakteristika različitih medija. A oni koji se bave »procesima označavanja«, na primer Rajner Verner Fasbinder, Peter Handke i Aleksandar Kluge, nalaze da im je lakše da upotrebljavaju sve medije — film, teatar, štampanu književnost — i to beskrupulozno čine sve do tada dok im oni pružaju željene rezultate.

Prevela: Ivana Trbojević

# film i priovedanje dinamičnost promene keit koen

»Film je,« pisala je Gertruda Stein, »na prilično čudan način ponudio rešenje ovog problema. Pomoću stalnog pokretanja slike neke osobe ne ostaje osećanje ni na koju drugu stvar, a ta stvar postoji; to je, na izvestan način, ako baš hoćeš, samo jedan portret nečega, a ne više njih. Ukazujući na probleme koje je morala da rešava pišući svoje «Portrait» (1912) — tj. na probleme oslikavanja postojanja u prostoru pomoću prvenstveno vremenskog mediuma — ona nastavlja: »Radila samisto što i film, neprekidno sam ponavljala rečenicu o tome što je ta osoba, sve dok mi od mnogo stvari nije ostala samo jedna stvar.« Ovim metodom ponavljanja, ona je stvorila monolitne ličnosti u romanima *Stvaranje Amerikanaca* (1906–08) i *Tri života* (1909). Sasvim suprotno svojim prethodnicima iz devetnaestog veka, GertRude Stein sliku život kao jednu celinu bez vremenskog razmaka: »Citavo ljudsko biće se osećalo kao da postoji u jednom i samom tom vremenu.« Svaka rečenica koja se odnosi na ličnost je veoma slična prethodnoj rečenici i onoj koja sledi, a celokupan dojam o toj ličnosti je rezultat postepenog sakupljanja utisaka.

Jef je sada vrlo dobro znao šta znači voleti Melanktu. Jef Kampbel je sada znao da je on pun razumevanja. Jef je sada znao šta znači biti dobar prema Melankti. Jef je sada uvek bio dobar prema njoj.

Uprravo kao što ovi portreti, koji rastu u snazi, pokušavaju da uhvate celinu u svakom momenatu dok se bave deličem, tako su i ličnosti koje se naročito pamte, koje nam se čine skoro žive, rezultat mnogih blagih, opštih prideva upotrebljenih za opis određene osobe: »Rouz Džonson je bila istinski crna, visoka, dobro gradena, jogunasta, glupa, detinjasta, zgodna crnkinja.« U romanu *Stvaranje Amerikanaca*, Gertruda Stein je već ustanovila neku vrstu metalengvističke paradigmе po kojoj su »ponavljanje« i ličnost jednaki, zato što su ljudi ono što jesu u suštini svojim ponavljanjem: »Znači, postoji stalno ponavljanje u svim ljudima. Znači, postoji stalno ponavljanje u svakom pojedincu, u čitavom njegovom biću, u čitavoj njegovoj prirodi.«

Zbog toga se, u *Tri života*, nepromenljive ličnosti koje se stalno ponavljaju, kao količin deljenja sa ostatkom u matematici, ističu usred jednostavnih, nerazumljenih, jednoličnih dogadaja. Postoji osećanje da smo spazili jedan život usred njegovog toka, pratili ga neko neodređeno vreme, i koji se zatim iznenada završio. Svaki život je prisutan ceo od jednom, umesto da se razvija do nekog vrhunca. Otuda utisak zastoja, nedostatka razvijka i neprekidnog postojanja.

Ponavljanje sa postepenim pojačavanjem je osnovno sredstvo za gradijanje ličnosti kod Gertrude Stein. Iako na drugom mestu, okvir je za ona veoma važno sredstvo kompozicije koje ona koristi ne samo za gradijanje ličnosti, nego i kao sredstvo za daljnje razbijanje konvencionalnih odnosa između zapleta i ličnosti, dogadaja i psihologije.<sup>2</sup>

Svaki od ova tri života je konstruisan na isti način. Prvih nekoliko stranica nas uvodi u niz činjenica i situacija u sadašnjem periodu koji preovladava u romanu. Zatim nas vraća u daleku prošlost. Odavde imamo očigledan hronološki povratak na sadašnje vreme sa prvih stranica, koje, što nam je sada već jasno, čini neku vrstu kulminacije. Sledi nekoliko stranica posvećenih završnim dogadajima, koji slede posle preovladujućeg sadašnjeg perioda, a u koje obično spada i smrt glavne ličnosti. »Melanchta«, najduži i najdirljiviji od tri portreta, počinje (str. 95) prikazom Melancthe Herbert kako čini sve »što bi ijedna žena mogla« da pomogne svojoj prijateljici, Rose Johnson, da se porodi. Posle kliše opisa Melancthe i Rose, sledi prikaz kako su se njih dve upoznale u crkvi (str. 87), a zatim mnogo duži skok unazad kroz vreme da bi opisala Melanchtin detinjstvo i poreklo (strane od 89-te pa dalje). Odavde sledi više od sto stranica koje opisuju Melanchthine nesrećne, bezuspšne veze sa Jane Harden i Jeffom Compbellom. Tada stižemo do momenta (odnosno ponovo saznamjemo za to) upoznavanja Melancthe i Rose Johnson u crkvi (str. 199). Poslednjih tridesetak stranica ponovo razvija ovu vezu, opisuje reakcije Jane i Jeffa, i skicira Melanchthine neuspelu vezu sa Jem Richardsom koja je dovod do »strašno tužnog stanja i konačno završava time što ona umire od tuberkuloze. Ovdje okvir čini početak prijateljstva Rose i Melancthe, a pojačan je i razrađen detaljima koji se naročito ponavljaju: njihovim upoznavanjem (strane 87 i 199); ponavljanjem dilemom — zašto da se osetljiva Melanchtha spusti tako niško da se druži sa običnom Rose (strane 86 i 200); Rosin težak porodaj i Melanchthina nesrećna pomoć (strane 85 i 225); i Melanchthini ozbiljni »tužni« periodi kada se pitala da li bi možda bilo lakše da se ubije (strane 87 i 226, 235).

U manjim celinama u »Melanchthi«, je takođe korišćen ovakav isti metod okvira i ista konstrukcija vremena sa naglim vraćanjem unazad. Prvo pominjanje Melanchthina oca se javlja u vreme kada Melanchtha izlazi sa izvesnim Johnom: »Jednoga dana, James Herbert je došao gde mu žive žena i čerka, i bio je besan. »Gde je ta tvoga Melanchtha...« (str. 91). Zatim sledi opis Jamesa Herberta, jedan prikaz njegovih povremenih pijanki sa Johnom u prošlosti koje su se završile jednom oštrom svadom oko Johnovog videnja sa Melanchthom. Posle te oštре svade čita-