

— 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 sudsibina 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 Hajnrih 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 Hajnrih 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 snovači 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 progostvu 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.«¹ 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.²

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 Melanchta 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-

mo: »Sledećeg dana, on je otisao tamo gde mu žive žena i čerka, i bio je besan. 'Gde je ta twoja Melanchta?'...« (str. 94)

U trećem delu »Tri života«, »Nežna Lena«, čak su i pojedinačni paragrafi konstruisani u vidu okvira. Lenina poslodavka, gospoda Hayden, traži među nemačkim useljenicima, u Bridžpointu, dobrog muža za Lenu. Njen izbor pada na Hermana Kredera, čija je ravnodušnost prema braku pokazana na potpuno isti način kao i Lenina ravnodušnost, potpuno istim rečima.

Herman Kreder nije mnogo mario da se ženi. Bio je plemenit i polako plašljiv. Imao je tužnu narav. Bio je poslušan prema ocu i majci. Svoj posao je uvek dobro radio. Subotom uveče i nedeljom je često izlazio sa drugim muškarcima. Voleo je da bude u njihovom društvu, ali nikada nije bio stvarno veseo. Voleo je da bude u društvu muškaraca, a bilo mu je mrsko da žene budu sa njima. Bio je poslušan prema majci, ali nije mnogo mario da se ženi. . .

Lena nije mnogo marila da se uda. Veoma je volela način života u sredini u kojoj je radila. Nije mnogo cenila Hermana Kredera. Mislila je da je veoma dobar čovek i uvek je smatrala da je veoma tih. Nijedno od njih nije nikada mnogo govorilo. U to vreme, Lena nije mnogo marila da se uda. (strane 251–52)

Na isti način je i Virginia Woolf je koristila ovaj metod okvira u romanu »Izlet na svetionik«, čija je cela struktura uokvirena planom za odlazak na svetionik. Poznati odlomak opisuje gospoduru Ramsay dok plete, sa radikalno različitim gledišta. (I, 5) Na sledeći način je prikazano gledište koje izgleda da predstavlja nekakvog sveznajućeg pripovedača (iako bi to možda mogao da bude i gospodin Ramsay, koji se na jednom mestu kasnije izlaze da, »ne voli da je vidi tako tužnu«: I, 12; str. 79) i koje ima samo, kao što je istakao Erich Auerbach³⁾, nejasnu prostornu i vremensku vezu sa spoljašnjom radnjom, sa pletenjem gospode Ramsay:

Nikada niko nije izgledao tako tužno. Ogorčena i setna, skoro crpljena, izgubljena, duša je tonula ka ponoru, možda se rodila suza, možda je suza kanula, talas su se zanjihali, prihvatali je i onda se smirili. Nikada niko nije izgledao tako tužno. (str. 34)

U slučaju pojedinačnog paragrafa, okvir funkcioniše kao naročita varijanta proste tehnike ponavljanja. Ako pripovedanje podrazumeva progresiju u vremenu, a opis u sebi sadrži vremensko zadržavanje, tada okvir služi da formalno istakne da je vreme opisa u zastoju. Tako su Lenin i Hermanov stav prema braku i tuga gospode Ramsay ostavljeni po strani od razvijka opširne pripovesti. Kada G. Stein koristi ovaj metod kod većih delova teksta, elementi koji se ponavljaju u pripovedanju imaju funkciju da bukvalno uokvire razvoj opširne priče, razvoj onoga što se dogadalo u meduvremenu. Precizno ponavljanje rada u čitaocu paradoksalno osećanje da je bio očevidec niza dogadaja, a ipak da je sađa bačen unazad na granice onog sveta maštete, upravo tamo odakle je i počeo. Okvir izdiže dogadaje izvan toka opširne priče a prikaze ličnosti pretvara u plakate koji odskoču čak i od potpuno statičnog opisa.

Sama G. Stein je ukazala na ovaj kvalitet, osoben za »Melanchtu«, gde imamo »stalno vraćanje i počinjanje«. Kroz ceo ovaj period, ona je koristila metod okvira i ponavljanja zato što, kako sama kaže,

Stalno počinjanje je prirodna stvar, čak i kad postoji niz.

Stalno počinjanje i stalno objašnjavaće kompozicije i vremena je prirodna stvar.⁴⁾

To i jeste bila »prirodna stvar« u ovom periodu, pored ostalog i zato što je film, bolje nego ikada ranije, pokazao da vreme o kome se priča poseduje fizičke osobine, savitljivost (uporedi sa napred navedenim, strane 66–67). Pošto film projektuje na platno jedan niz stalno prisutnih momenata, dogadaji se mogu zgušnuti ili razvući, mogu biti isečeni ili se na njih može ponovo vratiti, sa konkretnošću i dinamikom koji mogu da izvrše značajnu uticaj na dominirajući linjski način tradicionalnog pripovedanja. I, što je još važnije, dogadaji se mogu ispremetati, bez obzira na njihov strogo hronološki medusobni odnos. Na isti način, ponavljanjem besne posete Jamesa Herberta Melanchthinoj majci G. Stein razbijaju hronološki tok priče, sugerujući tako da zaplet nije više tu samo da obezbedi pozornicu za razvoj ličnosti njenog romana, nego da on ima i nesumnjivo i očiglednu osobinu da može da vrati ključna dogadanja da uokvire izvesnu hronološku sekvencu, a da samo beleženje hronologije ima malo značaja osim što ukazuje na relativan položaj dogadaja, bliže početku ili kraju romana. »Sada se shvata da je sve osim kompozicije i vremena, kompozicije i vremena kompozicije i vremena u kompoziciji.«⁵⁾ Ispričani redosled dogadaja (»vreme kompozicije«) utvrđuje jednom zaувек sam pisac, dok vreme na koje ovi dogadaji aludiraju (»vreme u kompoziciji«), vreme o kome se pripoveda, ne mora da sledi nikakvu spoljašnju liniju vodilju koja bi bila tako striktna kao što je standardna hronologija.

S engleskog Božana Vučkovićki

G. Stein, može poređiti sa razlikom između priče i opširnog pripovedanja, koju sam ja istakao. Pošto će ova razlika biti od presudnog značaja za poglavljaja koja sledi, ja opet ponavljam, držeći se Genetteove podele *récit/historie* (»Slike« III, str. 72), da pod *précitom* podrazumeva konkretnu oblast teksta ili filma, oblast u kojoj su svi elementi *in praesentia*; a pod *opširnim pripovedanjem* podrazumevam zamišljenu oblast onoga koji priča, gde su svi elementi, prema tekstu u filmu, *in absentia*.

1) *Predavanja u Americi* (Njujork, 1935), strane 176–77. Tačnost opisa psiholoških procesa pri gledanju nekog filma, koji je dala G. Stein, može se dovesti u sumnju (naročito »ne ostaje sećanje ni na koju drugu stvar«), ali ovde je problem u tome što, dok njenom mediumu nedostaje materijalna identifikacija posmatrača sa posmatranim objektom, a koja je nerazdvojivo vezana za film, G. Stein je uzeila potpuno različit vid filmskog efekta da bi imitirala film i na taj način je, makar samo grubo, postigla isti cilj.

Nije zabeleženo kakvo je stvarno iskustvo Gertrude Stein u odlaganju u bioskop. Međutim, kad je već reč o tome, zanimljivo je da zabeleži da je Džojs prilično ranо zeleo da otvori jedan lanac bioskopa u Dablinu.

2) Metod okvirene kompozicije nije isključiva moderna tehnika pripovedanja. V. Šklovski je smatra osnovnom tehnikom za sve vrste pripovedanja, naročito za pripovedanje onoga što se već dogodilo, jer pomaže da se »spoljašnji materijal integrise sa glavnim delom romana«; *Konstrukcija pripovetke i romana* (1925). Međutim, Šklovski se ovde uglavnom interesuje za različite nivoe pripovedanja, na primer okvirna konstrukcija koja je rezultat toga što nas jedna ličnost upoznaje sa nekom drugom pričom, kao što je u *Dekameronu* ili u pustolovnom romanu.

3) Mimesis, prevod W. Trask (Garden City, N. Y., 1957. god.), str. 476

4) »kompozicija u vidu objašnjavaanja« u »Odabrani napis« (vidi br. 14) str. 516.

5) Ibid. Mislim da se razliku između onoga što je vreme kompozicije i onoga što je vreme u kompoziciji, koju je postavila

portret umetnika u mladosti kao dagerotipija: film i poezija dlena tomasa edvard fišer

PAŽNJA: Skandal absolutne novine

Veze između književnosti i lepih umetnosti — muzike, slikarstva i vajarstva — u suštini ne zadaju neke osobite teorijske probleme. Poezija je oduvek jednim delom crpla nadahnute iz umetničkih dela, koja su, poput ljudi i mesta, bivala izvori njenih tema. S druge strane, filmska umetnost se razvila kao jedna samorodna delatnost kojoj nije bilo pansionata, i koja je izumela jedan potpuno samosvojni novi primitivni jezik. Barem u početku, bili su joj neophodni apologeti iz drugih grana umetnosti da bi je opisali na način koji bi jedna tradicionalno »knjižka« kulturna mogla pojmiti.

Francuske pesnike s kraja prošlog i početka ovog veka, recimo Apolinera i Sandrara, Limijerov primitivni kinematograf dovodio je u delirijum oduševljenja. Vejčel Lindzi pokušao je da američkoj publici predstavi estetiku nemog filma poredeći je sa »hijeroglifom«; nado se da će film podstići razumevanje pejzaža i arhitekture, i da će se jednoga dana približiti jasnoći imazičkog stila. Drugi su se osećali ugrozenim. Najizrazitije se to zapaža kod T. S. Eliota, čije je shvatjanje filma bilo upadljivo klasno obojeno: po njegovim rečima, »brzo razmnožavanje« filma predstavljalo je »prodor vulgarnosti« koja će na kraju uništiti vrednost pozornice i mijuzik-hola.

Pored specifičnih problema sa kojima nas film suočava, postavlja se i jedno još značajnije pitanje: šta se dešava kada književnost zapravo pokuša da ostvari efekte drugih formi umetnosti? Da postane slika od reči, muzika od reči, skulptura od reči? Ili, kao što je ovde slučaj, da se pretvori u jedan tako neobičan i do sada nezabeležen fenomen — *film od reči?* (Ovo ne treba mešati sa pesmom u slikama.) Pošto je ovakav preobražaj u doslovnom smislu nemoguć, mora li ovo ostati na nivou puke metafore? Samo bi čistunac poricao činjenicu da su sve umetnosti »pozajmljivale efekte«, katkada sasvim uspešno.

Da je sam Dilen Tomas pokušao da sonetni ciklus »Ka oltaru u tmini« realizuje u formi filma, taj bi se poduhvat možda sasvim drugačije završio. Tehničko umeće Tomasa kao pesnika razlikovalo se po tipu i kvalitetu od tehničkog umeća Tomasa kao scenariste, upravo kao što se Blejkov slikarski dar razlikovao od genijalnosti koju je ispoljavao kada je pisao. Štaviše, sam medijum sonetne forme, pomoću koga je Tomas iskazao svoju odiseju dvadesetog stoleća, ima svoju osobenu istoriju i tradiciju koju su sasvim drugačije od istorije i tradicije filmskog medijuma, i koje doprinose da se modifikuje umetnikov pristup temi.

Tomas nije bio neki veliki teoretičar filma. U petnaestog godinu obјavio je jedan, za njegov uzrast, zreo članak o Grifitu u gimnazijskom listu. Ovaj članak odiše mladalačkim entuzijazmom i otvorenošću imaginacije; vidi se da je bio upoznat sa Rotinom knjigom *Filmovi do sada*, ali to je opriličke sve. Reklo bi se da ga naročito fascinira proces montaže — tehnike kao što su krupni plan, fejdaut i flešbek. Ali nema tu sadržajnih tumačenja, niti istupanja usmerenih protiv moći suparničkog izopćujućeg medijuma. U stvari, Tomas je u to vreme verovatno više zaokupljenog negovanje reputacije »opakog momka«, impresionirao je bande iz susedstva dolazeći do novca sitnim prevarama i trošeći ga u bioskopu 'Aplend', jednom lokalnom čumezu, gde se baškario po ofučanim sedištima presvučenim plišom i pušio cigarete ili cigare. Predkraj života, stalno se iznova vraćao ovom tragičnom scenariju, i to je predstavljalo privremeno olakšanje od napora koje su iziskivali nastupi na turnejama; tako bi se malo povratio od pijanki u »Belom konju« i drugim popularnim njujorškim barovima.

Tvrđne Dilene Tomase o nekakvom prostom »paralelizmu« između filma i njegove poezije sasvim je nemoguće dokazati. Daleko od toga da one doprinose boljem razumevanju: radi se samo o subjektivnim raspoloženjima, nekim ličnim utiscima. Od svega što je objavljeno, jedna uzgredna opaska o UFA najbliže je konkretnoj tvrdnji o neposrednom uticaju filma. U priči »Stara Garbo« Tomas pominje da je gledao *Dobronamerne laži* (film kompanije »Kolumbija pikčers« iz 1934. sa Fej Rej) i da mu se film dopao. Silno je cenio Čarlija Čaplina — čak i više od istaknutih pesnika! (Za vreme turneve po Kaliforniji 1950, upriličio je posetu slavnom glumcu.) Sa uhišćenjem je govorio o Braći Marks i Laureli Hardiju. U Americi je imao običaj da sebe karikira kao »lošu kopiju Čarlsa Lotona«... Medutim, kako da protumačimo sve ovo? Koliko to doprinosi razumevanju njegove poezije?

Moja je namera da se u ovom radu pozabavim jednim određenim periodom u Tomasovom stvaralačkom razvoju, kao i razvojem filma u vreme kada je Tomas pisao. Trebalо bi da se tokom analize određenih