Оригинални научни чланак
14 Делез Ж.
111.852 Делез Ж.
159.942.6:165.62
DOI:10.5937/zrffp51-28286

Весна С. Диниħ Миљковиħ[1]
Универзитет Синергија, Бијељина
Факултет драмских и филмских уметности
Република Српска
Босна и Херцеговина

Афекат и његова слика у филозофији Жила Делеза

Сажетак. Не постоји опажање без афекције. Њена нужност проистиче из самог постојања опажања као мере нашег могућег деловања на ствари и, самим тим, могућег деловања ствари на нас. За Жила Делеза, афективност заузима управо овај размак између потенцијалног дејства опажених ствари и виртуелног деловања које се према њима предузима, интервал између једне узнемирујуће перцепције и једног оклевајућег деловања. За разлику од емоције која је усмерена ка неком циљу и тежи актуелизацији, афекат претходи вољи као преперсонални интензитет који одговара преласку од једног искуственог стања тела до другог. Ослањајући се на Спинозино учење о афектима, али и Бергсонове тезе о кретању које сматра иманентним филмској уметности, Делез гради сопствену теорију афективности, а уметност, као биће чулног утиска, постаје место у којем Делезов афекат осваја самосталност.

Кључне речи: Жил Делез; афекат; афективна слика; филм; уметност.

[1] vesnadin@yahoo.com

Рад је примљен 6. септембра 2020, а прихваћен за објављивање на састанку Редакције Зборника одржаном 24. марта 2021.

Уметник је приказивач афеката, изумитељ афеката, стваралац афеката повезаних са перцептима или визијама које нам дарује. Он их не ствара само у свом делу, већ нам их даје и наводи нас да постајемо заједно с њима, увлачи нас у склоп.

(Делез и Гатари, 1995, стр. 222)

Било да говори о уметности или промишља наш однос према свету у целини, чини се да појам афекта доминира филозофијом француског филозофа Жила Делеза (Gilles Deleuze). У флуидном свету без центра, у ком су кретање и промена једина константа, а унутрашњост само наборе једног спољашњег, Делезов ризоматски поглед захтева од нас креативност сагледавања света из средине, тог простора између ствари, унутар-бића, интермеца.

Овај интервал добија свој еквивалент у појму афекта, као преперсоналног квалитета који није мерљив својим ефектом. Не чуди зато да су на Жила Делеза и Феликса Гатарија (Felix Guattari), са којим је у коауторству Делез потписао неколико књига, пресудно утицали управо радови Баруха Спинозе (Baruch de Spinoza) и Анрија Бергсона (Henri Bergson), који су у својим делима афекат користили управо у овом значењу силе тела, независне од емоције као активности тог тела која би ову силу актуелизовала.

Инспирисан филозофијом, Делез проналази одговор на њене теме у уметности и то, пре свега, филмској, нераскидиво везујући онтологију њене слике за размишљања Анрија Бергсона. Покрет као постулат филмске слике, код Делеза превазилази пуко кретање камере у оквиру кадра, или кретање постигнуто низањем кадрова поступком монтаже, већ добија значење преласка са једног квалитативног стања на друго. Овако схваћен покрет, који отвара слику ка духовној димензији, и физичко кретање замењује кретањем у времену, добија манифестацију у афективној слици која поништава узрочно-последичне везе међу кадровима и постаје место њиховог потенцијалног споја, интервал између једне узнемирујуће перцепције и једног оклевајућег деловања.

Рад полази од размишљања Спинозе и Бергсона као основе Делезовог схватања афекта, али и његове теорије филма у којој овај појам заузима неприкосновено место. Афективност је оно што у Делезовој теорији филмску слику преводи од слике-покрета до слике-времена, у којој је чулност оно што ствара покрет.

ТЕЛО, ДУХ И АФЕКАТ

Побијајући Декартово (René Descartes) дуалистичко гледиште које кретања тела одваја од духа, Барух Спиноза инсистирао је на њиховој везаности, одговарајући на тврдњу да би људско тело било непокретно када људски дух не би био способан за мишљење, тврдњом да је и дух, када је тело непокретно, исто тако неспособан за мишљење (Spinoza, 1983, стр. 106). У својој *Етици* Спиноза потврђује ову везу развијајући учење о афектима које приписује подједнако телу и духу.[2] „Под афектом разумем стања (афекције) тела, којима се моћ делања самога тога тела повећава или смањује, помаже или ограничава, а, у исто време, и идеје тих стања" (Spinoza, 1983, стр. 103). Афекције тела су оно што дух чини свесним себе, јер „прво и најглавније у нашем духу јесте напор да потврди постојање нашега тела" (Spinoza, 1983, стр. 112).

За Спинозу тело се никада не може сматрати коначним, јер је у сталној интеракцији са околином[3], док афекције (*affectio*) преводе тело и ум у стање веће или мање савршености од стања које је претходило. „Ова стања, или афекције, слике или идеје", како подсећа и Делез у свом делу посвећеном овом филозофу, „неодвојива су од трајања које га везује за претходно и чини да теже новом стању. Ова континуирана трајања или варијације савршенства називају се 'афектима' или осећањима (*affectus*)" (Deleuze, 1988, стр. 49). За Спинозу постоје три основна афекта из којих произлазе сви остали које је немогуће пребројати, а то су радост, жалост и жудња. Док афекат радости имплицира прелаз ка већем савршенству и повећану моћ делања тела, жалост као афекат, супротно, умањује могућност тела да дела. „Ако ми, дакле, можемо да будемо адекватни узрок некога од ових стања (афекција), тада ја под афектом разумем делање, а, у другом случају, трпљење (стање трпљења)" (Spinoza, 1983, стр. 103).

Иако пише о афектима и емоцијама, Спиноза то ради са систематском прецизношћу, ослањајући се на разум као једини поуздани вид спознаје стања тела и духа. „И поред све своје јасности,

[2] Спиноза посебно наглашава да се намерно није освртао на спољне афекције тела које се опажају на афектима, као што су дрхтање, бледило, јецање, смех итд, зато што се оне односе само на тело, а немају никакав однос према духу (Spinoza, 1983, стр. 157).

[3] „Идеја свакога начина на који човеково тело од спољних тела бива афицирано, мора да садржи у себи природу човековога тела, а, у исто време, и природу спољњег тела" (Spinoza, 1983, стр. 65).

логичке непобитности и савршене спољашње архитектуре“, како закључује Радмила Шајковић, „*Етика* је дакле, захваљујући Спинозином рационализму, остала лишена извесних чисто естетских вредности“ (Spinoza, 1983, стр. LV). На пољу естетског, Спинозино схватање афеката преводи Жил Делез, градећи на овој основи сопствену теорију афективности, и схватања уметности као бића чулног утиска. У предговору енглеског издања Делезовог и Гатаријевог дела *A Thousand Plateaus*, филозоф и преводилац овог дела Брајан Масуми (Brian Massumi) даје сажет опис кључних термина које ће Делез и Гатари у наставку проблематизовати, ослањајући се директно на Спинозину филозофију. Ни афекат ни афекција, како Масуми подсећа, не означавају лично осећање.

> „Афекат (*l'affect*, или Спинозин *affectus*) је способност да се афицира и буде афициран. То је преперсонални интензитет који одговара преласку од једног искуственог стања тела до другог и подразумева увећање или смањење капацитета тог тела да делује. Афекција (*l'affection*, или Спинозин *affectio*) је свако такво стање схваћено као сусрет између афицираног тела и другог, тела које афицира (тела схваћеног у најширем могућем смислу тако да укључи 'ментална' или идејна тела)“ (Massumi, 1987, стр. xvi).

ОПАЖАЈ КАО ПУТ КА АФЕКЦИЈИ

Анри Бергсон, на чију филозофију се снажно ослања Делез, у свом делу *Материја и памћење* додатно продубљује везу тела и ума, бирајући појам *слике* да опише схватање материје које претходи раду идеализма и реализма који би раздвојио њено постојање од њене појавности.[4] Слика је за њега једно постојање, „предмет који постоји по себи и, с друге стране, тај је предмет, по себи, живописан баш онако како запажамо: то је слика, али слика која постоји по себи“ (Bergson, 2013, стр. 8). За овог филозофа, дакле, нема опажаја без афекције.

Сопствено тело за Бергсона је посебна врста слике јер се не спознаје само опажањем, већ и афекцијама које се умећу међу споља-

[4] „Идеалисти“, пише Бергсон, „у материјалном универзуму не виде ништа друго до синтезу субјективних и неекстензивних стања; реалисти додају да иза те синтезе постоји независна стварност која јој одговара; али и једни и други из постепеног преласка од афекције до представе закључују да је представа материјалног универзума релативна, субјективна и да је, да тако кажемо, изашла из нас, уместо да смо се ми најпре издвојили из ње“ (Bergson, 2013, стр. 56).

не надражаје и покрете које тело намерава да изведе.[5] Афекција је оно из унутрашњости нашег тела што мешамо са сликом спољашњих тела, па њена нужност проистиче из самог постојања опажања као „мере нашег могућег деловања на ствари и самим тим и обрнуто, могућег деловања ствари на нас“ (Bergson, 2013, стр. 59). Пре него сировина од које је начињено опажање, она је „нечистоћа која се у њега умешала“ (Bergson, 2013, стр. 61).

Управо на нераздвојивости афекције и опажаја гради Делез своју филмску теорију, а Бергсонове тезе о кретању, ишчитане из његове *Стваралачке еволуције*, сматра иманентним филмској уметности. Приписујући баш Бергсону откриће кинематографске слике-покрета[6], за Делеза је филм подједнако део историје уметности и део филозофије. Мобилност камере, при чему је и план постао покретан, и монтажа, омогућили су филму да одвоји покрет од личности и постигне чисту покретљивост. Узајамно деловање слика једне на другу, попут међусобног односа покретног предмета које је неодвојиво од свог кретања, и покренутог тела које се не може разликовати од примљеног кретања, Делез наглашава стављајући знак једнакости између *слике* и *кретања.*

Делез се ослања на Бергсона и када каже да је ствар слика по себи и да се као таква односи на све друге слике чија деловања интегрално подноси и на које непосредно реагује. Опажај, односно перцепција, јесте та иста слика, али ипак умањена за оно што нас не интересује зависно од наших потреба. Ствари су, дакле, „објективна тотална захватања“, а перцепције ствари „делимична и парцијална, субјективна захватања“ (Делез, 1998, стр. 79). Перцепција је ствар избора, констатује у свом делу Бергсон.

> „Постављајући своје тело, поставио сам извесну слику, али сам тиме поставио и све остале слике, пошто не постоји материјални предмет који своје квалитете, своја опредељења, своје постојање најзад, не дугује месту које заузима у целини универзума. Дакле, моје опажање може да буде само нешто од самих тих предмета; пре је оно у њима, него они у њему“ (Bergson, 2013, стр. 248-249).

[5] „Материјом *називам скуп слика, а* опажањем материје *исте те слике упућене на могуће деловање извесне одређене слике, моја тела*“ (Bergson, 2013, стр. 22).

[6] Уместо *покретне слике* као што је у извору овог цитата дато, француски термин *l'Image-mouvement*, који се налази у оригиналном наслову Делезове књиге *(L'Image-mouvement: Cinéma, tome 1)*, као и њеном енглеском преводу – *The Movement-Image (Cinema 1)*, користиће се у овом раду у преводу *слика-покрет*, као адекватнијем одразу духа Делезове теорије базиране на кретању као обликовању филмске слике.

Монтажа као смењивање кадрова у филму способна је да разоткрије ове елиминисане сфере, непрестано преливајући субјективну перцепцију у објективну. Субјективна перцепција коју Делез дефинише као *перцептивну* слику, прва је од три варијације слике-покрета које препознаје овај филозоф филма, у које спадају још *афективна* (или слика-афекција) и *делатна* слика (слика-акција).

Улога перцепције као процеса одабира је, по Бергсону, да из скупа слика одстрани све оне на које тело не би имало никакав утицај, а нервни надражаји које успева да произведе имају циљ да припреме реакције тела на околна тела, да „скицирају моја виртуелна деловања" (Bergson, 2013, стр. 249). Ова припрема деловања коју Бергсон приписује смислу опажања, добија свој еквивалент у Делезовој афективној слици, као размаку између потенцијалног дејства опажених ствари и могућег деловања које се према њима предузима.[7]

У афективности, кретање престаје да буде преносно и постаје кретање квалитета, „једноставна тенденција која помиче један непокретни елемент" (Делез, 1998, стр. 82). Спинозино схватање афекта као прелаза од једног стања тела у друго, као континуираног трајања које у себи истовремено садржи претходно стање и оно којем тело тежи, потврђује и Бергсоново уверење да се ствари никада не одређују њиховим првобитним стањем, већ тенденцијом коју ово стање прикрива.

АФЕКТИВНА СЛИКА ИЛИ ОТВАРАЊЕ СЛИКЕ КА ЦЕЛИНИ

Кретањем се, као померањем делова у простору, јавља неизбежно и квалитативна промена целине, али док су многи филозофи већ раније утврдили да целина није ни дата, нити да може бити дата, Бергсон је тај, подсећа Делез, који је разлог за то видео у њеној Отворености.[8] Овако схваћена целина је духовна, ментална категорија, неухватљиво везана за време и дух, више него за простор. Она није скуп, и нема делове, већ се попут нити провлачи кроз све скупове, спречавајући их да се затворе у себе, омогу-

[7] „Афективност је оно што заузима овај интервал [...] Она избија у средишту неодређености, тј. у субјекту, између једне на известан начин узнемирујуће перцепције и једног оклевајућег деловања" (Делез, 1998, стр. 81).

[8] „[Ц]елина се не може представити зато што је она Отвореност и што је на њој да се непрекидно мења или да произведе нешто ново – укратко, да траје" (Делез, 1998, стр. 16).

ћавајући им да комуницирају међусобно, настављајући се у бесконачности. У покушају једне дефиниције, Делез описује целину као однос, јер он није својство предмета, „већ је увек спољашњи према странама у односу“ (Делез, 1998, стр. 17).

Манифестацију овог преливања скупова Делез је на филму пронашао у поступку кадрирања. Спољни хоризонт је оно што остаје изван оквира кадра, да би се већ у следећем кадру разоткрило као присутно. „Пошто је један скуп кадриран, увек постоји један шири скуп или један други са којим онај први образује један шири који и сам може бити виђен, под условом да подстакне један нови спољни хоризонт“ (Делез, 1998, стр. 24). Али скуп свих скупова и даље није целина. За разлику од сукцесије слика која доноси отварање једног кадра, тј. скупа, ка ономе што је остало изван његових оквира надопуњујући га, целина се открива у сваком појединачном кадру. Што је дебља нит која видљиви скуп повезује са невидљивим можемо говорити о спољном хоризонту који остварује своју функцију додавања простора простору. У супротном, кадар ће бити отворен за тражење целине у самој слици. Зато и монтажа, као операција која помаже да се из слика и њихових односа та целина досегне, обједињује три нивоа – „одређивање затворених система, затим кретања која се успостављају између делова система и променљиве целине која се изражава у кретању“ (Делез, 1998, стр. 39). Доводећи кинематографску слику у везу са целином, монтажа посредно даје слику времена, схваћеног као отвореност, истовремено у појединачној слици и у целини филма. То је, с једне стране, променљива садашњост, а с друге, бесконачност будућности и прошлост.[9]

Ова танка нит која нарушава чврсте узрочнопоследичне везе између слика услов је стварања афективне слике као слике *потенцијалног споја* која не остварује стварне везе за осталим сликама, већ формира један комплексан ентитет. Као чист квалитет-моћ, она се не изједначава са једним стањем ствари, већ представља чисту могућност, чисту потенцијалност. Делез се позива на објашњење мађарског теоретичара филма Беле Балаша (Béla Balázs) да „провалија изнад које се неко нагиње објашњава

[9] „У једном случају, спољни хоризонт означава оно што постоји негде тамо, са стране или около, а у другом случају, спољни хоризонт сведочи о једном узнемиравајућем присуству, за које чак не можемо да кажемо да постоји, већ пре да ’инсистира’, или ’опстоји’, пошто је реч о некој радикалној даљини, изван хомогеног простора и времена. Ова два аспекта спољног хоризонта се несумњиво константно мешају“ (Делез, 1998, стр. 25).

његов израз лица, али га она не ствара, пошто израз постоји и без свог оправдања“ (Делез, 1998, стр. 123). Овај квалитет-моћ Делез приписује Персовој (Charles Sanders Peirce) категорији *једности*, која, за разлику од *другости*, која би слици дала смисао у односу на њен однос према другом, представља квалитет или моћ узет за себе, без референце на било шта друго и независно од питања његове актуализације (Делез, 1998, стр. 118). Као категорија могућег, једност измиче тачној дефиницији, зато што се више осећа, него што се може замислити.

Лице постаје синоним афективне слике, али не нужно у значењу људског лица, већ и оликовљеног предмета, односно било које непокретне површине која рефлектује интензивне микропокрете.[10] Служећи се терминологијом сликарства, афективност као „концепцију страсти која истовремено струји филозофијом и сликарством“ (Делез, 1998, стр. 107), Делез проналази подједнако у поступку оликовљавања (*visagéification*), односно скицирања лица једним обухватним покретом, као и у ликовности (*visagéité*), односно фрагментарним и изломљеним цртама сликара које указују на трептај усана или блесак погледа. Иза оба аспекта јавља се афективност, јер је лице већ крупни план, као што је и крупни план већ сам по себи лице. Кад год црте измичу обрису и почињу да делују за себе дешава се прелазак са једног на други квалитет, односно квалитативни скок.

Измештање лица из јасно одређених просторно-временских координата оно је што афективној слици даје моћ да споји нешто блиско са оним удаљеним, непролазним, и учини да из физичког простора закорачимо у онај духовни. Слабљење узрочно-последичних веза међу сликама чини нит која их повезује веома танком, а самим тим везе међу њима остваривим на бесконачно много начина. Отргнути географски детерминисан простор његове конзистенције коју би омогућила монтажа, чини такав простор фрагментарним, тактилним, било-каквим-простором[11], а одузимање једне димензије тродимензионалном простору отва-

[10] Делез подсећа на мисао Андреа Базена (Andre Bazin) да филмска слика увек иде од споља ка унутра, па и када полази од људског лица она га сагледава као природу или пејзаж (Delez, 2010, стр. 209).

[11] Термин *било-какав-простор* Делез позајмљује од Паскала Ожеа (*espace quelconque,* Pascal Auge), дефинишући га као „савршено јединствен простор који је само изгубио своју хомогеност, тј.принцип својих метричких односа или везу својих сопствених делова, тако да се спојеви могу начинити на бесконачан број начина. То је простор потенцијалног споја, схваћен као чисто место могућег“ (Делез, 1998, стр. 131).

ра га ка четвртој и петој – времену и духу. Али носилац афективности код Делеза није само простор који смешта лице, а који је изгубио чврсту везу својих делова, попут простора у филмовима Робера Бресона (Robert Bresson), већ је то и простор *испражњен* људског присуства, претворен у аморфну целину која је елиминисала оно што се дешавало и деловало у њему. Овакве просторе уздигнуте до степена празнине Делез проналази првенствено у филмовима Микеланђела Антонионија (Michelangelo Antonioni) придајући им значај нефигуративног приказа. Простори ослобођени ликова, попут Антонионијевих или Пазолинијевих (Pier Paolo Pasolini) пејзажа, претходе радњи и откривају једну археологију садашњости, „опустошене слојеве нашег времена где су закопане наше авети [...], археозоичка лежишта која, испод наше прошлости, указују на неку бескрајно дугу историју" (Delez, 2010, стр. 304).

И док је слика-покрет у Делезовој теорији подразумевала сензорно-моторички образац који је афективну слику видео као наставак перцептивне и разрешавао је у делатној или слици-акције као месту њене актуелизације, Делез је с појавом неореализма у италијанском послератном филму и делима Антонионија, као и Бресона, Жан-Лик Годара (Jean-Luc Godard) и француског новог таласа видео симптом њеног осамостаљивања. „У тој другој фази више не идемо од слике-покрета до јасне мисли о целини коју она изражава, него идемо од мисли о целини, претпостављеној, непрозирној, до немирних слика, помешаних, које ту целину изражавају" (Delez, 2010, стр. 204).

Доминантно обележје овакве афективне естетика чине пиктуралне и скулптуралне одлике слике. Филм не треба у гледаоцу да ствара осећаје, већ да их материјализује, градећи њихово тектонско устројство. Оптички и звучни знаци слике-времена заменили су оптичке и звучне ситуације које би у њеном сензорно-моторном обрасцу перцептивна-афективна-делатна слика биле уведене радњом и у нову радњу се затим продужавале, чиме су истовремено и у Делезовој филмској филозофији слику-покрет подредили слици-времену. Уместо да време буде мера кретања као последица монтаже, кретање сада постаје перспектива времена. Физичко кретање је, дакле, замењено кретањем у времену. Уместо уланчавања слика као додавања скупа скупу, слике сада постају независне, а нови ирационални рез дешава се већ у оквиру једног кадра, у међупростору између визуелне и звучне слике које га сачињавају.

„Таквом методом 'ИЗМЕЂУ', то јест 'између две слике', заобиђен је сваки филм Јединства. [...] Између две акције, између два афекта, између два опажаја, између две визуелне слике, између две звучне слике, између звучног и визуелног: показати оно што је неразазнатљиво, то јест границу [...] Целина трпи мутацију зато што је престала да буде Једно-Биће; постала је оно 'и' које је саставни део ствари, постала је оно 'између двога' које је саставни део слика" (Delez, 2010, стр. 229).

ОСАМОСТАЉИВАЊЕ АФЕКТА – УЛОГА УМЕТНОСТИ

Антонионијево одрицање фигуративности Делез је у сликарству препознао на делима Френсиса Бејкона (Francis Bacon), базирајући своју естетику афективности на разлици између фигуративности и фигуралности. За разлику од прве, која фигуру доводи у везу са осталим елементима слике и даје јој наративни контекст, фигуралност успева да је издвоји из целине и ослободи као чињеницу. „Прича увек склизне, или има тенденцију да склизне, у простор између две фигуре, како би анимирала илустровану целину" (Deleuze, 2004, стр. 3), али Бејконова дела, као и Сезанове (Paul Cezanne) стене, чијем је присуству на платну Делез придавао тектонску снагу, доказују да уметност може да функционише као сила, интензитет у контакту са гледаоцем, као чулни утисак или сензација. Врисак на Бејконовој слици *Портрет папе Иноћентија X*, попут Мунковог *Вриска* (Edvard Munch, *Skrik*), постаје визуелно отелотворење невидљивих сила које су узрок вриска, чинећи да звучна вибрација постане видљива, а осећај материјализован већ на платну. Учинити невидљиве силе, попут вриска, видљивим, а не приказати њихов узрок, силе „које би иначе биле одбачене, минимизиране или потчињене у пракси територијализације у којој значење и представљање преовладавају" (Stivale, 2005, стр. 135), изазов је пред који уметника ставља Делез.[12] За чулност није потребан покрет, јер је она та која покрет ствара водећи посматрача кроз њене различите нивое. „Раван вибрира, сабија се или цепа, зато што је носилац неслућених сила" (Stivale, 2005, стр. 230). Покрет који фигурира платном, било сликарским или филмским, јесте слика/тело које афицира, остварујући ефекат вибрације и резонанце.

[12] „Уметничко дело је биће чулног утиска и ништа друго: оно постоји по себи" (Делез и Гатари, 1995, стр. 206).

Појам афекта је уједно и кључан за разумевање Делезовог глатког простора, као простора који није мерљив визуелним квалитетима. То је простор испуњен догађајима више него видљивим стварима, простор афеката, а не својина и тактилне, а не оптичке перцепције.

> „Перцепција у њему је базирана на симптомима и евалуацијама, пре него мерама и некретнинама. Зато је глатки простор окупиран интензитетима, ветром и буком, силама и звучним и тактилним квалитетима, као у пустињи, степи или леду. Пуцање леда и песма песка. Стратификован простор, напротив, заклоњен је небом као мером и мерљивим визуелним квалитетима који из тога проистичу“ (Deleuze and Guattari, 1987, стр. 479).

Делезов глатки простор је простор дистанци, а не димензија, па га Расел Вест-Павлов (Russel West-Pavlov) можда најлепше и најтачније описује као „врсту љубавног писма, средину створену вектором који привлачи једно биће другом, било оно живо, органско или неорганско“ (West-Pavlov, 2009, стр. 180). Можемо рећи да покрет који ствара чулност претвара тело афицирано уметничким бићем у номада који путује простором без потребе да се физички кроз њега креће. Овакво путовање у месту могуће је јер је за Делеза и Гатарија оно везано пре свега за мисао, за начин бивствовања у простору. Попут номада који „додаје пустињу пустињи, степу степи, серијом локалних операција, чија оријентација и правац непрестано варирају“ и тако „чини пустињу подједнако колико она чини њега“ (Deleuze and Guattari, 1987, стр. 382), остварује се неразлучивост спољашњег и унутрашњег, неминовна веза опажаја и афекције коју је прокламовао Бергсон.

ЗАКЉУЧАК

И коначну дефиницију афекта дају Делез и Гатари у свом заједничком делу *Шта је филозофија?*:

> „Он није прелажење од једног доживљеног стања до другог, већ постајање човека нељудским. [...] Није то сличност, иако сличност постоји (додуше произведена сличност). Пре је реч о крајњој блискости, о загрљају двају несличних чулних утисака или, напротив, о удаљавању светлости која оба успева да улови у исти одраз“ (Делез и Гатари, 1995, стр. 219).

Чулни утисак је, дакле, зона неразлучивости, у којој ствари, животиње и особе достижу тачку која претходи њиховој диференцијацији и води бескрају. На ову зону ослања се уметност, претварајући материјал од којег је начињена у чулни утисак, по-

стижући равнање површине на рачун густине. Боја тако постаје афекат сликарства и филма, не у смислу њеног симболизма који би је довео у везу са неким појмом (нпр. зелена боја као симбол наде), већ она постаје потенцијална веза свих ствари које захвата. „Боја добија кључну вредност, док се радња, која је постала равна, више не разликује од пуког помичног елемента обојеног декора“ (Delez, 2010, стр. 92).

Однос фигуралности и фигуративности уједно је и кључ разлике коју Делез прави између емоција и афекта. Издвајање фигуре из остатка слике, односно наративног контекста, поништава могућност изазивања емоције код посматрача. За разлику од емоције која актуализује и конкретизује начин на који је афективност пробуђена у телу, афекат је оно што претходи вољи и ствара услове за експресију емоције коју би донела делатна слика.

Просторно детерминисану слику, као одлику слике-покрета, у Делезовој филмској филозофији сменила је слика у којој простор више нема еуклидовске координате, већ бива дефинисан звучним и тактилним квалитетима. Овакав глатки простор или простор афекција, омогућава кретање у месту, јер мисао бива стављена у покрет. Кредо уметности тако постаје представљање невидљивих сила, а не њиховог узрока, оног неухватљивог које измиче дефиницији, целине која опстоји и открива се у сваком појединачном кадру.

Како Брајан Масуми истиче реактуализујући значај афекта у савременим студијама културе, ако нам се и може погрешно учинити да је афекат *избледео*, како је Фредерик Џејмсон (Fredric Jameson) најавио доласком касног капитализма, то је само зато што афекат измиче квалификацији и као такав не може бити присвојен или препознат, остајући зато отпоран на критику (Massumi, 2002, стр. 28).

Попут бергсоновске нечистоће која се умешала у опажање, Делезов афекат оно је што одбија да постане објекат перцепције или деловање субјекта, већ постаје сегмент спољних кретања који апсорбујемо, а који изједначава субјекат и објекат у једном чистом својству.

ЛИТЕРАТУРА

Делез, Ж. (1998). *Покретне слике*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Делез, Ж. и Гатари, Ф. (1995). *Шта је филозофија?*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Bergson, A. (2013). *Materija i pamćenje: Ogled o odnosu tela i duha*. Beograd: Fedon.

Delez, Ž. (2010). *Film 2: Slika–vreme.* Beograd: Filmski centar Srbije.

Deleuze, G. (1988). *Spinoza: Practical Philosophy*. San Francisco: City Lights Books.

Deleuze, G. (2004). *Francis Bacon: the Logic of Sensation.* London and New York: Continuum.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.* Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Massumi, B. (1987). Notes on the Translation and Acknowledgements. In: G. Deleuze, F. Guattari (Eds.) *A Thousandt Plateaus* (xvi–xix). Minneapolis and London: University of Minnesota.

Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation.* Durham & London: Duke University Press.

Spinoza, B. (1983). *Etika*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Stivale, C. (2005). *Gilles Deleuze: Key Concepts*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press.

West-Pavlov, R. (2009). *Space in Theory: Kristeva, Foucault, Deleuze.* Amsterdam and New York: Rodopi.

Vesna S. Dinić Miljković
Sinergija University, Bjeljina
Faculty of Drama and Film Arts
Republic of Srpska
Bosnia and Herzegovina

Summary

The Affect and its Image in Gilles Deleuze's Philosophy

There is no perception without affection. This necessity comes from the very fact that perception measures our possible action upon things, and thereby, the possible action of things upon us. For the French philosopher Gilles Deleuze, affection occupies exactly this gap between the potentiality of action of the perceived objects and our virtual action upon them. This encounter between the affected body and the affecting body presumes the in-betweenness, an interval between a perception which is troubling in certain respects and a hesitant action. As opposed to emotion, which is directed toward a certain goal and demands actualization, affect precedes will, as a pre-personal intensity referring to the passage from one experiential state of the body to another. Influenced by Baruch Spinoza's concept

of affect and Henri Bergson's thesis on movement that he considers the essence of cinema's movement-image, Deleuze creates his own theory of affect that finds its most obvious manifestation in the works of art. The artist creates affects, gives them to us, draws us into the compound, and makes us become with them. Deleuze's aesthetics produces the spectator's movement *in-place* through sensation. Through shapes and colours, the canvas vibrates, clenches or cracks open because it is the bearer of glimpsed forces. Like with Edward Munch's *The Scream* or Francis Bacon's *Portrait of Pope Innocent X*, the invisible forces become visible in themselves and thus the sensation becomes materialized right there on the canvas surface. In cinema, this materialization of sensation Deleuze recognized in the affection-image, abstracted from the causal and spatio-temporal relations to the images that surround it, and therefore open to a spiritual dimension. As power-quality, the affect gains its independence from the thing that expresses it and becomes an entity, a potentiality considered to itself.

Keywords: Gilles Deleuze; affect; affection-image; cinema; art.

Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом Creative Commons Ауторство-Некомерцијално Међународна 4.0 (CC BY-NC 4.0 | https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).
This paper is published and distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial International 4.0 licence (CC BY-NC 4.0 | https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).