



КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Қозғалыс туралы тезистер (Бергсонға
бірінші пікір)





Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Қозғалыс туралы тезистер (Бергсонға бірінші пікір)

Негізгі түйіндер:

1. 1896 жылғы Анри Бергсонның «Материя және жад» кітабының шығуымен естің психикалық шындығы секілді, қозғалыс ішкі әлемнің физикалық шындығы ретінде бейненің қарсылығы болудан қалды.
2. Анри Бергсонның ашқан «бейне-қозғалыс» және тереңдетілген «бейне-уақыт» тұжырымының бүгінгі таңға дейін маңыздылығы артуда.
3. Бергсонның «бейне-қозғалысы» кинематографиялық бейнеге үйлесімді.
4. Ұлы кинорежиссерлер тек қана суретшілер, музыканттар немесе сәулетшілермен ғана салыстыруға келмейді, сонымен қатар ойшылдармен де бірге айтылады. Негізгі ұқсастықтары түсінік емес, бейне: бейне-қозғалыс және бейне-уақыт.

Бұл дәрістерімізде біз сіздерді француз философы, постмодернист Жил Делөздің атақты “Кино” кітабының бірінші томымен таныстыратын боламыз. (Жил Делөз – (1925–1995 жж.), француз философы, мәдениеттанушы, эстет, постмодернизмнің қалыптасуына ықпал еткен ойшыл)

Делөздің бұл зерттеу жұмысы кино тарихы емес. Бұл - жүйелеуге талпыныс, бейнелер мен белгілерді жіктеу тәжірибесі. Алайда кітаптың бұл бірінші томы тек элементтерді анықтаумен, атап айтқанда жіктеменің бір бөлімінің элементтерін анықтаумен ғана шектеледі.

Делөз бұл еңбекте америка логигі Чарльз Сандерс Пирске (Чарльз Сандерс Пирс – (1839–1914 жж.) америкалық философ, логик, математик) жиі сілтеме жасап отырады, себебі ол бейнелер мен белгілердің шүбәсіз толық, әрі көп қырлы жалпы жіктемесін жасаған. Пирс жасаған жіктеме Линнейдің жаратылыстануда жасаған жіктемесімен немесе химия саласындағы Менделеев кестесі іспеттес. Әйтсе де кино бұл мәселеге жаңа көзқараспен қарауды талап етіп отыр.

Сондықтан да Бергсонның айтқан пікірін салыстырмалы тұрғыда қарастыру маңызды. Бергсонның (Анри Бергсон – (1859–1941 жж.) француз философы, шығармашылық эволюция және интуитивизм қағидасын жасаған иррационалист) 1896 жылы жарық көрген «Материя және жад» атты еңбегі белгілі бір дәрежеде психология дағдарысына қойылған диагноз болды. Себебі бұл еңбектен кейін сыртқы әлемдегі нақты шындық ретіндегі қозғалысты санадағы психикалық шындық есептелетін бейнемен салыстыру мүмкін болмай қалды. Бергсон ашқан «бейне-қозғалыс» және одан да терең ұғым «бейне-уақыт» бүгінгі таңда да айрықша маңыздылықтарын сақтаған, қазіргі таңда да осы жаңалық жан-жақты зерттелген және барлық нәтижелері бізге белгілі деп айту қиын. Кейінірек кино өнеріне Бергсон жасаған тым негізсіз сынға қарамастан, Бергсонның «бейне-қозғалыс» ұғымы мен кинематографиялық бейненің бірігуіне ештеңе бөгет бола алмайды.

Бұл зерттеу жұмысының бірінші бөлімінде Делөз бейне-қозғалыс және оның түрлері туралы сөз қозғайды. Бейне – уақыт – кітаптың екінші бөлімінің зерттеу нысаны. Делөз ұлы режиссерлерді суретшілермен, сәулетшілермен және музыканттармен ғана емес, сонымен қатар ұлы ойшылдармен де салыстыруға болады деп есептейді. Олар ұғымдар негізінде емес, бейнелер, атап айтқанда, бейне-қозғалыс және бейне-уақыт негізінде ойланады. Кино саласында түкке тұрғысыз өнімдердің көптігі дау тудырмайды, бірақ бұндай өнімдердің басқалардан кем емес, теңдессіз экономикалық және индустриялық салдары бар. Демек, басқа кинематографистерге қарағанда ұлы режиссерлердің осал тұсы: оларға өз жұмыстарын атқаруға кедергі жасау өте оңай. Кино тарихы - ұзын-сонар мартиролог. Бұдан кино өнер тарихының және тарихтың бір құрамдас бөлігі болуын тоқтатпайды, ол еш қиындыққа қарамастан фильм авторлары ойлап тапқан және қолданысқа енгізген дербес және ауыстыруға болмайтын формаларда сақталады.

Сонымен Делөздің Қозғалыс туралы тезистері немесе Бергсонға бірінші пікіріне назар салайық.

Бергсон қозғалыс туралы бір емес, үш тезис жазған. Олардың ішінде біріншісі ең танымал тезис болғандықтан, қалған екеуі соның көлеңкесінде қалып қою қаупі бар. Алайда бірінші тезис қалған екеуіне кіріспе ғана. Бірінші тезис бойынша, Қозғалысты жүріп өткен кеңістікпен шатастырмау қажет. Себебі, жүріп өткен кеңістік өткен шаққа жатады, ал қозғалыс осы шаққа қатысты, бұл - жүріп өту әрекеті. Жүріп өткен кеңістік бөлшектерге бөлінеді, және оны шексіз бөлуге болады, ал қозғалыс бөлінбейді немесе әр бөлінген сайын өз табиғатын өзгертеді. Осыдан мынадай күрделі идея туындайды: барлық жүріп өткен кеңістіктер біртекті кеңістікке жатады да, қозғалыс әртекті және бір-бірімен теңестіруге келмейді.



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Қозғалыс туралы тезистер (Бергсонға бірінші пікір)

Бірінші тезис туралы оймызды әрі қарай таратудан бұрын, оның тағы бір тұжырымдамасына назар аударайық: сіз қозғалысты кеңістіктегі позицияның немесе уақыт мезеттерінің көмегімен, басқаша айтқанда, қозғалмайтын «кесінділер» арқылы қалпына келтіре алмайсыз... Бұл қалпына келтіруді сіз позицияларға немесе уақыт мезеттеріне біркелкі және әмбебап сипатты, кеңістіктен көшіріліп алынған және барлық қозғалыстарға бірдей бірізділіктің, механикалық уақыттың дерексіз идеясын біріктіру арқылы жүзеге асырасыз. Екі тәсілде де сіз қозғалысты мүлт жібересіз. Біріншіден, сіз екі уақыт мезетін немесе екі позицияны бір-біріне соншалықты шексіз жақындастырғанмен, қозғалыс екеуінің арасындағы межелемеде жүзеге асады, яғни сіздің сыртыңыздан, жасырын іске асады. Екіншіден, сіз уақытты босқа бөлдіңіз және бөлшектедіңіз, себебі қозғалыс әрқашанда нақты уақыт кезеңінде жүзеге асады, сондықтан әр қозғалыстың өзіне тән сапалы ұзақтығы болады. Демек, біз өзара қарама-қайшы екі формуланы салыстыруға тиіспіз: «нақты қозғалыс нақты ұзақтық» және «қозғалмайтын кесінділер + абстракты уақыт».

1907 жылы Бергсон «Шығармашылық эволюция» атты еңбегінде жұртты дүрліктірген, аты шулы тұжырымдамасын ұсынды: қозғалыс – кинематографиялық елес. Кинематограф шынында бірін-бірі толықтыратын деректердің екі тобымен жұмыс істейді: бейнелер деп аталатын қысқа мерзімді кесінділерімен және қозғалыспен немесе бізге бейнелер тізбегін көрсететін аппараттың «түбіндегі» жақсыз, біркелкі, абстракты, көзге түспейтін немесе білінер-білінбес уақытпен жұмыс істейді. Демек, кино бізге жалған қозғалысты көрсетеді, ол - жалған қозғалыстың типтік үлгісі. Дегенмен, Бергсонның ең көне елеске «кинематографиялық» деген заманауи және «жаңаша» атау беруі қызық. Бергсон шындығында кинематограф қозғалмайтын кесінділердің көмегімен қозғалысты қалпына келтіргенде, ол көне заман ойшылдары атап көрсеткен нәрсені ғана, мысалға, Зенон парадокстары немесе табиғи түсінуге тән нәрсені ғана істейді деген тұжырым айтқан. Бергсон теориясының феноменологиядан айырмашылығы осы тұжырымда. Феноменология бойынша кино табиғи түсіну шарттарын мүлдем мойындамайды. «Біз өткінші шындықтың мезеттік кескінін суретке түсіреміз, олар бұл шындықты сипаттайтын болғандықтан, біз танымдық аппарат қойнауында орналасқан абстракты, тұтас және көзге көрінбейтін қалыптасудың тізбектеліп өткеніне қанағат етеміз... Әдетте, түсіну, ойлау процесі және тіл әрекет етеді. Өңгіме қалыптасуды ұғыну немесе оны көрсету немесе тіптен оны түсіну туралы болып жатса да, біз тек өзіміздің ішкі киноаппаратымызды іске қосудан басқа еш нәрсе істемейміз». Бұны, Бергсонның пікірінше, кинематография тек үздіксіз және әмбебап елесті экранда көрсету және қайтадан жаңғырту ғана деп түсіну қажет пе? Егер адамдар, бұл туралы білмей-ақ, кино түсіріп келген болса ше? Онда көп сұрақ туындайды.

Сондай сұрақтардың біріншісі: елесті қайта жаңғыртып көрсету қандай да бір деңгейде оны түзету емес пе? Қолданылатын құралдардың жасандылығына қарап нәтиже де жасанды деген тұжырым жасауға бола ма? Кинематограф фотограммамен, яғни қозғалмайтын кесінділермен жұмыс істейді және секундына жиырма төрт бейнені қолданады. Алайда, жиі байқағанымыздай, ол бізге фотограмманы емес, орташа бейнелерді көрсетеді, бұл бейнелерге қозғалыс жүктелмейді және қосылмайды: керісінше қозғалыс тікелей болмыс ретінде орташа бейнеге жатады. Табиғи түсіну үшін де тура осындай жағдай деп айтуға болады. Дегенмен бұл жерде елес субъектіге ұғыну мүмкіншіліктерін тудыратын шарттар шеңберінде түсінуге дейін түзетіледі. Ал кинематографияда түсіну бейне көрінген кезде, сонымен бір мезгілде түзетіледі, сондықтан көрермен сөзсіз көргенін қабылдайды. Осы тұрғыдан, феноменологияның табиғи түсіну мен кинематографиялық түсіну арасында табиғи айырмашылық бар деген болжамы дұрыс екендігін көреміз. Қысқасын айтқанда, кино бізге өзі қозғалыс қосқан бейнені емес, бірден бейне-қозғалысты көрсетеді. Кино бізге кесінді көрсетеді, бірақ ол бізге қозғалатын кесіндіні береді, қозғалмайтын кесіндіні + абстракты қозғалысты емес. Тағы да Бергсонның қозғалмалы кесінділердің немесе бейне-қозғалыстардың болатынын ашып көрсеткені қызық. Ол бейне-қозғалысты «Шығармашылық эволюция» еңбегі жарық көргенге дейін және киноның ресми дүниеге келуінен бұрын, 1896 жылы жарияланған «Материя және жад» атты кітабында ашып көрсеткен. Табиғи түсіну шеңберінен тыс қабылданатын бейне-қозғалысты ашу «Материя және жад» кітабының бірінші тарауының таңғажайып жаңалығы болды. Бергсон он жылдан кейін бұл туралы ұмытып кеткен деп болжам жасауға бола ма?

Әлде ол пайда болғаннан бастап, заттар туралы түсініктерді түп тамырымен өзгерткен басқа бір елеске бой алдырды ма? Заттар мен адамдар алғаш көріне бастағанда жасырынуға әрқашанда мәжбүр, бой тасалауға душар. Басқаша қалай болуы мүмкін еді? Себебі олар бүтін бір жиынтықтың арасынан аяқ астынан пайда болады, бұл жиынтықтың ішінде бұрын соңды олар болмаған, сондықтан олар жиынтыққа етене ену үшін, қабылданбай қалмас үшін, жиынтықпен ортақ қасиеттерін алға тартады. Заттың болмысы ешқашанда ол пайда болғанда бірден көрінбейді, бірақ өмір сүру кезеңінің ортасында, оның даму үдерісінде, оның күш-



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Қозғалыс туралы тезистер (Бергсонға бірінші пікір)

қуаты әбден бекігенде көрінеді. Бергсон бұл мәселені басқаларға қарағанда өте жақсы білді, өйткені ол «мәңгілік» туралы сұрақтың орнына «жаңа» туралы сұрақ қою арқылы философияны түбегейлі өзгертті. Жаңаны жарату және жаңаның пайда болуы қалай жүзеге асады? Мысалы, ол жаңа нәрсе өмірде бас кезінде пайда бола алмайды, себебі алғашқыда өмір материяға ұқсауға тырысуға мәжбүр болады деген пікір айтқан... Кинематографияда да осындай жағдай емес пе? Кинематография да өз өмірінің басында табиғи түсінуге ұқсауға тырысқан жоқ па еді? Және басында кино қандай жағдайда болды? Бір жағынан, суретке түсіру тұрақты, жылжымайтын болды, бұл ланның кеңістікте қозғалмайтын тұрақтылығын білдіреді; екінші жағынан, кинокамера абстрактты және біркелкі уақытпен жұмыс істейтін проекция аппаратымен шатастырылды. Делөз бойынша, киноның дамуы, оның өз болмысын немесе жаңалықты игеруі монтаждың, жылжымалы кинокамераның және түсірудің проекциядан бөлініп, дербес болуының арқасында жүзеге асты. Осыдан кейін план кеңістік категориясы болуын тоқтатып, уақыт категориясына айналды; кесінді жылжымалы кесіндіге айналды. Міне осы кезде кино «Материя және жад» кітабының бірінші тарауында көрсетілген бейне-қозғалысқа ие болды.

Қорыта айтқанда, Бергсонның қозғалыс туралы бірінші тезисі басында оңай сияқты көрінгенмен, өте күрделі. Біріншіден, онда жүріп өткен кеңістіктің көмегімен, яғни қозғалмайтын мезеттік кесінділер мен абстрактты уақытты қосу жолымен қозғалысты қалпына келтіруге жасалған барлық талпынысқа қатысты сын-пікірлер бар. Екіншіден, бірінші тезисте жоғарыда көрсетілген бұлдыр талпыныстардың бірі, елесті шарықтау шегіне жеткізетін талпыныс секілді кинематографияға сын-пікір бар. Алайда, сонымен қатар «Материя және жад» кітабында қозғалмалы кесінділер және уақыт межелері туралы тезис бар. Бұл тезис кино болмысы мен болашағын аса көрегендікпен алдын ала болжады.

Сонымен «Шығармашылық эволюция» кітабына келетін болсақ, дәл осы кітапта екінші тезис көрсетілген. Бұл тезис барлығын қозғалыс туралы тура сол бір елеске біріктірмейді, керісінше бір-біріне ұқсамайтын, кем дегенде екі елесті атап көрсетеді. Қателік әрқашан қозғалысты қас қағым сәттер немесе позициялар арқылы қалпына келтіруде, алайда оны жасаудың екі тәсілі бар, бірі – көне, екіншісі – заманауи тәсіл. Көне тәсіл бойынша, қозғалыс тылсым элементтерге, атап айтқанда, Формаларға немесе Идеяларға сілтейді, олар өз кезегінде мәңгілік және қозғалмайды. Әрине, қозғалысты қалпына келтіру үшін біз бұл формаларды олардың материя ағынында жаңартылуына дейін ұстап қаламыз. Бұл - материяда жүзеге асып, іске кірісетін әлеуеттіліктер. Бірақ, керісінше, қозғалыс тек форманың «диалектикасын» ғана білдіреді және оған өлшем мен тәртіп беретін мінсіз синтезді көрсетеді. Демек, осылай түсінілген қозғалыс бір формадан екінші формаға ретті ауысу, яғни бидегі секілді қалыптар мен ерекше артықшылығы бар кезеңдер тәртібі. Формалар немесе идеялар «ең басты мәнісін өздері білдіретін кезеңді сипаттайды, бұл кезеңнің қалған бөлігі бір формадан екіншісіне өтумен толықтырылады және өздігінен барлық қызығушылықтан айырылған... Біз ақырғы шегін немесе шарықтау нүктесін байқаймыз, содан соң одан маңызды кезең жасаймыз және фактілер жиынтығын білдіру үшін тілде сақталған бұл кезең ғылымға бұндай фактілер жиынтығын сипаттау үшін жеткілікті».

Заманауи ғылымдағы түпкілікті бетбұрыс қозғалысты ерекше артықшылығы бар кезеңдерге емес, кез келген қас қағым сәтке байланыстыруда жатыр. Тіпті қозғалысты қалпына келтіру қажет болған жағдайдың өзінде, қозғалыс формалды трансцендентті элементтерден емес, имманенттік материалды элементтер арқылы қалпына келтірілді. Қозғалысқа көкейге қонымды, түсінікті синтез жасаудың орнына, сезім арқылы қабылдау тұрғысында талдау жасалды. Дәл осылай, орбита мен оны жүріп өтуге кететін уақыт арасындағы қатынасты анықтау арқылы заманауи астрономия қалыптасты, жүріп өткен кеңістік пен дененің құлау уақытының ара қатынасынан заманауи физика, жайпақ кисық сызық теңдеуін шығару арқылы, яғни жылжымалы түзу сызық қозғалысының кез келген кезеңіндегі бір нүктенің жайғасымын шығару арқылы – заманауи геометрия, ақыр аяғында шексіз аз шамаларды есептеу пайда болды, сол кезден бастап, кесінділерді ешқандай шексіз жақындастыруға болады деп есептелді. Барлық жерде кез келген қас қағым сәттердің механикалық бірізділігі қалыптардың диалектикалық тәртібін алмастырды: «Заманауи ғылым әсіресе уақытты дербес құбылмалы ретінде қабылдауға талпынысымен анықталуға тиіс».

Шындығында, кинематография Бергсон айқындаған үрім-бұтақтың соңғы нәрестесі секілді. Қозғалыс құралдарының топтамасын, мысалға пойыз, машина, ұшақ... және көрсету құралдарының топтамасын, мысалға графика, сурет, кино ұғынсақ, кинокамера делдалдық етуші құрылғы ретінде немесе тіптен қозғалыс құралының жиынтық баламасы ретінде көрінеді. Ол Вендерс фильмінде дәл осылай көрініс тапты. Біз кино тарихының бастауы туралы өзімізге-өзіміз сұрақ қойған кезде, кей уақытта біз түсініксіз, қате пайымдаулар жасаймыз, себебі біз кино тарихының қай мезгілден бастау алатынының да, оны сипаттайтын технологиялық сабақтастықты анықтауды да білмейміз, дейді Делөз. Сондықтан

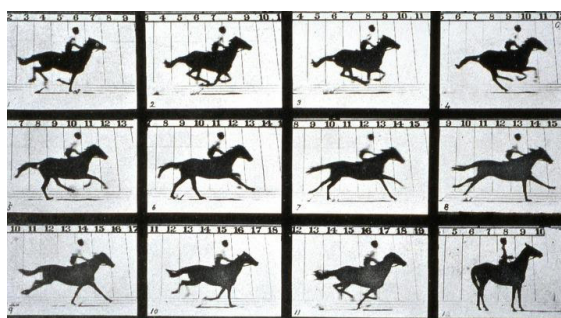


Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Қозғалыс туралы тезистер (Бергсонға бірінші пікір)

біз әрқашанда қытай көлеңкелі қуыршақ театры немесе суреттер проекциясының өте көне жүйелеріне сілтеме жасай аламыз. Алайда, киноны шынымен анықтайтын шарттар төмендегідей: жай фотосурет қана емес, жедел түсірілген фотолар тізбегі; суреттердің өзара бірдей қашықтықта орналасқандығы; осы бірдей арақашықтықты «фильмді» құрайтын материалды негізге көшіру; фотоларды айналдырып көрсету механизмі, бұл ағайынды Люмьердің ашқан жаңалығы. (Ағайынды Люмерлер – Жан Луи Люмьер (1864–1948 жж.) інісі, “Синематограф” аппаратын ойлап табушы. Огюст Луи Люмьер (1862–1954 жж.), ағасы, ұйымдастырушы) Осы тұрғыдан алғанда кино - қандай да бір мезеттерге байланысты, басқаша айтқанда үздіксіздік әсерін қалдыратындай етіп таңдап алынған біркелкі арақашықтықта орналасқан қас қағым сәттерге тәуелді қозғалысты бейнелеу жүйесі. Қозғалысты бір күйден екінші күйге өтетін немесе «түбегейлі өзгертін» қандай да бір қалыптар тәртібі арқылы көрсететін барлық басқа жүйелер кино өнеріне жат. Мультипликациялық фильмге анықтама беруге талпынғанда біз бұл құбылысты анық байқаймыз: сурет мультипликациялық фильмде толық аяқталған қалыпты немесе кескінді ғана құрастырмайды, керісінше, олар жүріп өтетін жолдағы сызықтар мен нүктелердің ерікті кезеңдердегі қозғалысының арқасында пайда болатын немесе біртіндеп жойылатын бейнелерді сипаттайды, сондықтан да ол кино саласына жатады. Сонымен, мультипликациялық фильм Евклид геометриясына емес, картезиан геометриясына сілтеме жасайды. Ол бізге жеке алынған белгілі бір мезгілде салынған бейнені ғана сипаттамайды, бейнені сызып салатын қозғалыстың үздіксіздігін көрсетеді.

Алайда, кино артықшылық берілген қас қағым сәттермен қоректенетін секілді. Эйзенштейн (Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948 жж.), Кино және театр режиссері, суретші, сценарист, өнер теоретигі. Кино өнерінің негізін қалаушылардың бірі) қозғалыстардан немесе даму үдерістерінен қандай да бір дәрежедегі дағдарыс кезеңін бөліп алып, дәл соларды кино нысанына өте жақсы айналдыра білді деген пікір жиі айтылады. Ол бұл кезеңдерді «пафос» деп атады деген де тұжырым бар: ол драмалық шарықтау сәттер мен қиын-қыстау, сыни сәттерді іріктеп алып, көріністерді пароксизмге дейін жеткізіп, оларды бір бірімен қақтығысқа душар етті. Бірақ бұл айтылған ой біз талдап жатқан тезистерге қарсы айтылған пікір емес. Кино тарихының бастауына және ат шоқырағына қатысты әйгілі мысалға қайта оралайық: соңғысы Марейдің (Этиен Жюль Марей (1830–1904 жж.) француз физиологы және өнертапқыш. Франция ғылым академиясының президенті болған) графикалық тіркеулері арқылы және аттық шоқырақ жүрісін ерікті түрде таңдап алынған нүктелерге жататын ұйымдастырылған бір тұтастық ретінде Мьюбридждің (Едвард Мьюбридж (1830–1904 жж.) англиялық және америкалық фотограф) бірдей қашықтықтағы мезеттік жедел суреттерінің көмегімен ғана толық ыдыратылады. Егер біз өзара бірдей қашықтықтағы суреттерді дұрыс таңдап алатын болсақ, біз өте маңызды кезеңдерді міндетті түрде табамыз, басқаша айтқанда, ат жерге бір тұяғын, содан соң, үш тұяғын, екі тұяғын, қайтадан бір тұяғын тигізген қас қағым сәттерге міндетті түрде куә боламыз.



Шауып бара жатқан аттың фотограммасы, 1877 жылы Мьюбридж жасаған.

Міне, осындай сәттерді артықшылығы бар сәттер деп атауға болады, бірақ көне бейнелерде аттың шоқырақ жүрісін қалыптар немесе дененің жалпылама қалыптарын сипаттайтын бұл сәттер емес. Бұндай сәттердің қалыптармен ешқандай ортақ белгілері жоқ, және дене қалыптары ретінде қарастыру формалды түрде мүлдем мүмкін емес. Қозғалысқа жататын елеулі және айрықша дара нүктелер мәнінде ғана бұлар артықшылығы бар қас қағым сәттер бола алады, қандай да бір трансцендентті форманы жандандыру сәттері ретінде артықшылығы бар сәттер бола алмайды. Артықшылығы бар қас қағым сәттер ұғымы мән-мағынасын мүлдем өзгертті. Эйзенштейн де және басқа да авторлар атап көрсеткен артықшылығы бар қас қағым сәттер - кез келген қандай да бір сәттер, тек осы кез келген сәттер дағдылы немесе бірегей, қарапайым қатардағы немесе елеулі бола алады. Эйзенштейн елеулі сәттерді іріктеп алады, бірақ оның



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Қозғалыс туралы тезистер (Бергсонға бірінші пікір)

бұл әрекеті оған оларды трансцендентті синтездің көмегімен емес, қозғалысқа имманенттік талдау жасау арқылы шығаруына кедергі жасаймайды. Елеулі немесе бірегей сәт басқа қалған сәттердің ішінен өз бетінше алынған қарапайым сәт күйінде қала береді. Заманауи диалектика мен көне заман диалектикасының арасындағы айырмашылық та осында болап табылады. Эйзенштейн өзін заманауи диалектиканың жолын ұстаушы деп есептейді. Көне заман диалектикасы қозғалыста жандандырылатын трансцендентті формалар тәртібін білдірсе, заманауи диалектика қозғалыстағы имманенттік, бірегей нүктелерді өндіру және өзара салыстырумен сипатталады. Сонымен, бұл бірегейлікті, яғни сапалы даму процесін жасау, дағдылыны жинақтау, яғни сандық процесс жолымен жүзеге асырылады, бұдан бірегейліктің өзі қандай да бір еріктіден туындайды, ал ерікті кез келген нәрсе болуы ықтимал, ең бастысы ол жай қарапайым, дағдылы емес, ерекше және әдеттен тыс нәрсе болса болғаны. «Пафос» үзіктер орын алуы тиіс, ерікті түрде таңдап алынған қандай да бір кезеңдердің ұйымдастырылған жиынтығы болып табылатын «негізгілікті» топшылайды деп Эйзенштейннің өзі нақты атап көрсеткен еді.