



10-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Бейне-қабылдау





Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қабылдау

Фильмдер:

«Доңғалақ» А. Ганс

«Ақ шейх» Ф. Феллини

«Қызыл шөл» М. Антониони

Негізгі түйіндер:

1. «Бейне-қабылдау» - «бейне-қозғалысқа» жетекші ретінде саналады.
2. «Бейне-қабылдаудың» түрлілігі – субъективті бейне және объективті бейне.
3. Өте ерте қозғалмалы камера басып оза, айдап, лақтырып немесе кейіпкерлерді кадрға қайта ала бастайды.
4. Пазолини бойынша «субъективті бейне-қабылдау тікелей сөйлеу сияқты нәрсе, ал объективті бейне-қабылдау жанама сөз болып табылады»
5. Сурет-қабылдау камераның өзін-өзі тануындағы бейнені еске түсіретін «тікелей емес субъективтілік» ерекше мәртебеге ие болуы мүмкін.

Қабылдаудың екі ұшты немесе екі түрлі үлгі-нұсқасы болатындығын көрдік. Ол объективті немесе субъективті бола алады. Бірақ, кинода объективті бейне-қабылдау және субъективті бейне-қабылдау қалай көрініс табатындығын білу қиындық туғызады. Оларды не ажыратып бөледі? Субъективті бейне «білікті» біреудің көрген заты немесе жиынтықтың бір бөлігін құрайтын әлдекімнің көзімен көрген жиынтық деп айтуға болады. Бейненің оны көретін адаммен арақатынасы әр түрлі факторлармен анықталады. Көздері жарақаттанған кейіпкерге өз мүштектегі бұлдырлап көрінетін Ганстың «Доңғалақ» фильмінен алынған әйгілі мысалда сезім мүшелеріне қатысты фактор айқын көрініс тапқан.

Ганстың «Доңғалақ» фильмінен (1923) үзінді – 29.40. – 30.00.

Эпштейннің немесе Л’Эрбьенің фильмдеріндегі секілді би немесе мереке оған қатысушының көзімен көрсетілген кезде белсенді фактор пайда болады. Сонымен қатар, сезімдік фактор бар, мысалы, бұл фактор Феллинидің (Федерико Феллини – 1920–1993 жж., Италиян кинорежиссері, сценарист) «Ақ шейх» атты фильмінде кейіпкерге қарап тұрған ғашық әйел, кейіпкердің жерден сәл жоғары орналасқан әткеншекте тербеліп отырғандығына қарамастан, оны таңғажайып ағаштың ұшар басында тербеліп отырғандай көз алдына елестететін көріністе әрекет етеді. Бірақ, бейненің субъективті сипатын тексеру өте оңай, өйткені біз оны өзгертілген, қайта қалпына келтірілген, объективті деп жорамалданған бейнемен салыстырамыз: біз ақ шейх өзінің күлкілі әткеншегінен қалай түскенін көреміз; біз жарақаттанған адамның көзімен мүштекті көрер алдында біз мүштекті және жаралыны көрдік. Міне, дәл осы жерден қиындық басталады.

«Ақ шейх» фильмінен үзінді - 27.40.

Шындығында, затқа немесе жиынтыққа бұл жиынтықтың сыртында қалатын адамның көзімен қарағанда ғана бейне объективті болады деп айтқан дұрыс болар еді. Әрине, бұндай анықтама беруге болады, бірақ ол тек атаулы жағымсыз және уақытша ғана. Біз әуелде жиынтықтың құрамына кірмейтін бөтен деп есептеген нәрсе кейін оның қатарына жататындығын көрсетпейді деп кім айта алады? Левиннің (Альберт Левн – 1894–1968 жж., америкалық кинорежиссер, сценарист, продюсер) «Пандора» атты фильмі жағажайда адамдар тобы бір бағытқа қарай жүгіріп бара жатқан жиынтық планымен басталады: үйдің биік шығыңқы бөлігінде орналасқан алысты қарайтын бақылау дүрбісінің көмегімен жағажай алыстан және биіктен көрсетіледі. Бірақ, біз үйде адамдар тұратындығын және алысты қарайтын бақылау дүрбісін қолданатын адамдар біз зерттеп отырған жиынтықтың құрамына: адамдарды өзіне тартатын орын жағажайдың, онда болатын оқиғаға, оған қатысатын кейіпкерлер құрамына толығымен кіретіндігін тез арада білеміз... Любичтің фильмінен алынған мысалдағы секілді бұл бейне субъективтіге айналған жоқ па?

Кинодағы бейне-қабылдаудың тұрақты тағдыры – бізді өзінің бір полюсінен екіншісіне, яғни объективті қабылдаудан субъективті қабылдауға және керісінше бағытта өткізу емес пе? Демек, біз сүйенетін екі анықтама да номиналды, тек номиналды ғана.

Жан Митри бірін-бірі толықтырушы «бақылаушы - бақыланушы» жүйесіне бірін-бірі толықтырушы



«бұрыш-қарама-қарсы бұрыш» жүйесі өзгеріс енгізіп, қайтадан жасау кезіндегі «бұрыш-қарама-қарсы бұрыш» бірлестігінің атқаратын қызметтерінің бірінің маңыздылығын атап көрсеткен. Алдымен бізге қарап тұрған адамды көрсетеді, содан соң – ол көрген нәрсені көрсетеді. Алайда, біз тіпті бірінші бейне объективті, ал екінші бейне субъективті деп айта алмаймыз. Өйткені бірінше бейнеде көрінгеннің өзі субъективті нәрсе, бақылаушыдан шығатын нәрсе. Екінші бейнеде бақыланушы өзінде және кейіпкерді де бірдей дәрежеде көрсете алады. Бұған қоса, Л'Эрбьенің «Эльдорадо» фильміндегі секілді «бұрыш-қарама-қарсы бұрыш» жүйесінде шамадан тыс қысқару болуы ықтимал, бұл фильмде заттарды бұлдыр көретін өзі зейінсіз әйелдің өзі бұлдыр көрсетілген. Ендеше, кинематографиялық бейне-қабылдау субъективтіден объективтіге және керісінше бағытта дамылсыз өтетін болса, оған байқалмай қалатын, бірақ, әсерлі жағдайларда ғана көрініс табатын арнайы, шашыраңқы және икемді мәртебе беру қажет емес пе? Қозғалмалы камера кейіпкерлерді басып озуды, ұстап алуды, оларды кадрдан тыс қалдыруды немесе қайтадан кадрға алуды өте ерте бастады. Экспрессионизмде де ол кейіпкерді түсіруді немесе оның артынан еруді өте ерте бастады. Мысалға: Мурнауың (Фридрих Вильгельм Мурнау – 1888–1931 жж., неміс кинорежиссері) «Тартюф» фильмінде, Дюпонның «Әртүрлілік» фильмінде. Ақыр аяғында, әбден «жүгенсіз кеткен» камера «тұйық шеңберде тревелинг» жасайды, мысалға Мурнауың «Соңғы адам» фильмі, бұнда ол кейіпкерлердің ізінен еруге қанағаттанбай, олардың арасында қозғалады. Міне дәл осы деректерге сүйене отырып, Митри камерамен бірге «бірлескен болмысты» білдіру үшін жалпыланған «жартылай субъективті бейне» ұғымын ұсынды: ол кейіпкермен бірігіп тұтаспайды, бірақ енді одан тыс емес, ол кейіпкермен бірге. Бұл белгілі бір дәрежеде кинематографиялық *Mitsein*. Немесе бұл - Дос Пассос кейіпкерлер арасында айқындалмаған әлдекімнің жасырын көзқарасын, «камера көзі» деп дәл тауып атағаны.

Сонымен, бейне-қабылдау жартылай субъективті деп есептейік. Бірақ, осы жартылай субъективтілікке мәртебе іздеп табу қиын, өйткені оның табиғи қабылдауда баламасы жоқ. Сондықтан Пазолини оның лингвистикалық баламасын қолданды. Субъективті бейне-қабылдау төл сөз және одан да күрделі түрде, объективті бейне-қабылдау төлеу сөз деп айтуға болады (көрермен кейіпкерді оның көруі мүмкін нәрсені, ерте ме, кеш пе айтуға мүмкіндік туатындай тәсілмен көреді). Дегенмен, Пазолини кинематографиялық бейненің ең басты мәні төл сөзге де, төлеу сөзге де сәйкес келмейді, бірақ өзгелік төл сөзге сәйкес келеді деп ойлайды. Әсіресе италян және орыс тілдерінде ерекше маңызға ие бұл форма грамматика мамандары мен тіл мамандары үшін көп мәселе туындағанды: бұл форма- басқа сөйлемге тәуелді екінші бір сөйлемнің құрамында болатын сөйлем. Мәселен, француз тілінде: «Ол бар күш-жігерін жинады: қыз абырайынан айырылуға көнгеннен гөрі ол азаптауға шыдағанын дұрыс көрді». Біз бұл мысалды алған тіл маманы Бахтин мәселені өте жақсы тұжырымды етіп айтқан: әдетте бірі баяндаушы, ал екіншісі баяндалушы болатын толығымен қалыптасқан сөйлемнің құрамдас екі субъектісі арасындағы қарапайым қоспа жоқ. Бұл жерде әңгіме субъективтендірудің бір-бірінен ажырамас екі әрекетті бір мезгілде жүзеге асыратын сөйлем құрылымы туралы болып отыр, оның бірі кейіпкерді бірінші жақта қалыптастырса, екіншісі оның дүниеге келуіне және сахнаға шығуына қатысады. Екі субъектінің арасында қоспа немесе қандай да бір орташа өлшем болмайды, олардың әрқайсысы белгілі бір жүйеге жатады, бірақ өзара ара қатынаста болатын екі субъектіні ажырату өзі әртекті жүйеде сараланады. Пазолини қайта қолданған Бахтиннің (Михаил Бахтин – 1895–1975 жж., Ресей философы, мәдениеттанушы, әдебиеттанушы) бұл көзқарасы, біздің ойымызша, өте қызықты әрі өте күрделі. Енді «метафора» іргелі сөйлеу әрекеті болмайды, өйткені ол жүйені біртекті етеді, керісінше енді өзгелік төл сөз маңызды сөз әрекетіне айналады, себебі ол тепе-теңдіктен алыс, әрқашанда әртекті жүйені көрсетеді. Дегенмен, өзгелік төл сөз лингвистикалық категориялардың бірі ретінде қарастырыла алмайды, себебі лингвистикалық категориялар тек біртекті немесе біртектілендірілген жүйелерді ғана қамтиды. Пазолини өзгелік төл сөз стилге және стилистикаға қатысты мәселе деген пікір айтқан. Сонымен қатар, Пазолини өте құнды ескерту жасады: тілде өзгелік төл сөз неғұрлым еркін көрініс тапса, ол диалектерге соғұрлым бай болады, немесе тілде «орташа деңгейге» орналасудың орнына, ол «ауызекі сөйлеу тіліне» және «әдеби тіліне» бөлінеді. Пазолинидің өзі өзгелік төл сөздегі сөйлеудің екі субъектісінің әрекетін немесе екі тілдің әрекетін «Мимесис» (*Mimesis*) деп атайды. Бұл термин қисынсыз болуы да мүмкін, өйткені бұл жерде әңгіме еліктеп ұқсауға тырысу туралы емес, тілде әрекет етуші екі ассимметриялы үдеріс арасындағы өзара қатынас туралы болып отыр. Бұл - бір-біріне жалғанған қатынас ыдыстары секілді нәрсе. Өйтсе де, Пазолини өзгелік төл сөздің киелі сипатын атап көрсету үшін дәл осы «Мимесис» сөзін қолдануды дұрыс көрді.

Тілде субъектінің бұл екіге бөлінуін немесе дифференциациялануын (*différenciation*) біз ойлаудан және өнерден таба аламыз ба? Бұл нағыз *Cogito*: эмпирикалық субъект, бір мезгілде ол туралы ойланатын



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қабылдау

трансценденталдық субъектіде өзі туралы ойланбай, бұл дүниеге пайда бола алмайды. Енді өнер cogito-сына тоқалып өтейік: өзгеге әрекет етуші субъект жоқ және оның әрекетін бақылайтын әрі оның ықпалына ұшырап, оны қабылдайтын басқа субъект те жоқ; өзге субъект біріншіні бостандығынан айырып, бостандықты өзіне алады. Сонымен қатар, бір мезгілде камера оны көреді және оның әлемін, кейіпкердің ойлауын, қайта ойланып-толғануын басқа көзқарас тұрғысынан көреді және кейіпкердің көзқарасын өзгертеді. Пазолини былай дейді: кинорежиссер «күйгелек адамның дүниеге көзқарасын эстетика туралы өзіне тән сандырақ дүниетаныммын түбегейлі алмастырды». Шындығында, кейіпкердің күйгелек болғаны да жақсы, өйткені бұл субъектінің дүниеге келуінің қиындықтарын тиімді сипаттауға септігін тигізеді. Бірақ, камера кейіпкердің дүниетанымын және оның әлемін ғана көрсетіп қоймайды, сонымен қатар басқа көзқарасты күштеп таңады, осы көзқараста бірінші өзгереді және қайтадан зерделенеді. Бұл екіге бөлінуді Пазолини «жанама әрі еркін субъективтілік» деп атады. Бәлкім, кинематографияда әрқашанда жағдай дәл осыған дейін жетеді деп нақты айтуға болмас: кинода объективті немесе субъективті болуға талпынатын бейнелерді көре аламыз; бірақ, бұнда әңгіме басқа құбылыс туралы, мазмұнға дербес көзқарас қызметін атқаратын таза Формаға қарай бет алған субъективтілікті және объективтілікті жеңу туралы болып отыр. Енді біздің алдымызда субъективті немесе объективті бейнелер тұрған жоқ; өйткені біз бейне-қабылдау мен оны өзгертетін сана-камераның өзара қатынасына дейін жеттік. Демек, енді мәселе бейненің объективті немесе субъективті болуын анықтап білуде емес. Бұл – «камераны сезінуге мүмкіндік беру» бейімділігін меңгерген, өте ерекше кинематография. Ал Пазолини осы шағылыстырушы сананы немесе таза кинематографиялық cogito-ны айғақтайтын бірнеше стилистикалық әдістеріне талдау жасайды: камера кейіпкердің кадрға кіруін, оның бір нәрсе жасауын және бір нәрсе айтуын, содан соң қайтадан шығуын күтуді талап ететін «өз дегенінен қайтпайтын» және «жабысқақ» кадрлеу, камера кейіпкер шығып кеткеннен кейін, «көрініске оның мұнтаздай таза және абсолютті мәнін қайтарып беріп», бос қалған кеңістікті түсіруін жалғастырады; «жалғыз бір бейнемен жұмыста әртүрлі объективтерді алма кезек қолдану» және «суретке түсірілетін нысанның көрінетін қашықтығын өзгерту қызметін шектен тыс қолдану» эстетикалық дербес сананың қабылдауын екі еселейді... Қысқасын айтқанда, дербестігін алған сана-камерасының көмегімен бейне-қабылдау өз мазмұнын қайта зерделеп, жанама әрі еркін субъективтілік мәртебесіне ие болады.

Өзіндік санаға жетерден бұрын кинематография баяу дамуды бастан өткеруге мәжбүр болуы ықтимал. Пазолини бұл құбылысқа мысал ретінде Антониони мен Годардың (Жан-Люк Годар – 1930 жылы туған, кинорежиссер, сценарист, киносыншы, актер, монтажер, продюсер) шығармашылықтарын қарастырады. Шынымен де, Антониони - «жабысқақ» кадрлеу шеберлерінің бірі: дәл оның шығармаларында күйгелек кейіпкер немесе өзінің жеке тұлғалық ерекшеліктерінен айырылған адам кейіпкермен арасындағы барлық өзгешеліктерін сақтай отырып, кейіпкер арқылы толық қанды көрінетін автордың поэтикалық дүниетанымымен «еркін әрі жанама» қарым-қатынасқа түсуді бастайды.

«Қызыл шөл» фильмінен үзінді - 17.15.

Бұрыннан бері бар кадр өзінің әрекетін сырттай тамашалайтын кейіпкердің оғаш қол үзушілігін тудырады. Күйгелек ер кейіпкердің немесе әйел кейіпкердің санасында туындаған бейнелер кинорежиссер өз кейіпкерінің қиялдары көмегімен ілгері басқанда және ойланғанда кинорежиссердің көзқарасына айналады. Бәлкім, бұл модерн киноға күйгелек кейіпкерлер өзгелік төл сөзді немесе қазіргі заманғы әлемнің «өте төмен дәрежедегі ауызекі тілін» бейнелеу үшін қажет болатындығының себебі ме? Алайда, Антонионидің көзқарасына немесе поэтикалық санасына негізінен эстетизм тән болса, Годардың поэтикалық санасы негізінен «техникалық» дегенмен, бұдан ол өзінің поэтикалық қасиетін азайтпайды. Сонымен қатар, Пазолинидің орынды айтқан пікіріне сәйкес, Годар сахнаға анық сырқат және «мүлдем ақылынан алжасқан» кейіпкерлерді шығарғанымен, олар емханада емделіп жатпайды және олар өздеріне тән материалдық еркіндіктері дейңгейін жоғалтпаған, олар өмір сүруге құштар және жаңа антропологиялық түрдің пайда болуынан хабар беретін секілді. Пазолини, бір жағынан, Антониони мен оның «паду-романдық» эстетизмі арасындағы тамаша параллельді көрсетсе, екінші жағынан, Годар мен оның анархистік техницизмі арасындағы параллельді көрсетеді: екі кинорежиссердің «кейіпкерлері» арасындағы айырмашылықтар осыдан туындайды.

Өзі келтірген мысалдарының тізіміне Пазолини өзін және Ромерді қосуына болар еді. Бұл Пазолиниге бейне-қабылдауды немесе кейіпкерлерінің күйгелектігін опасыздық және хайуандық деңгейіне дейін төмен түсіруге мүмкіндік береді ең жиі кездесетін мазмұндарда, олар туралы мифтік немесе салт-жоралық



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қабылдау

сипат беруші элементтің көмегімен жанданатын таза поэтикалық санада бейнелеуге мүмкіндік береді. Әдепсіздік пен әдептіліктің дәл осындай өзара алмасуын, қоқым-соқым мен әсемнің дәл осындай өзара алмасуын, мифке дәл осындай терең батуды Пазолини өзгелік төл сөзде әдебиеттің ең маңызды түрі ретінде анықтаған еді. Және ол одан бірдей дәрежеде көркем және жиіркеніш тудыруға қабілетті кинематографиялық форма жасай алды. Ромерге келетін болсақ, ол бұл жолы таза эстетикалық сананың көмегімен біз одан жанама еркін субъективті бейнелердің қалыптасуының ең таңғажайып мысалы бола алуы мүмкін. Бұл өте қызықты, өйткені бұл екі режиссер, Пазолини және Ромер, бірін-бірі көп білмеген секілді, әйтсе де, заманауи әлемді жақсы бейнелеу үшін және кино мен әдебиет арасында толық сәйкестілік орнату мақсатында дәл осы екі кинорежиссер басқаларға қарағанда бейненің жаңа мәртебесін көбірек зерттеген. Ромер, бір жағынан камераны шамшыл заманауи әлемнің еркін жанама бейнесін көрерменге жеткізуге қабілетті формалды эстетикалық санаға айналдыруды мақсат тұтса («Гибратты әңгімелер» сериалы); екінші жағынан, ол кинематография мен әдебиеттің ортақ белгісіне қол жеткізуге тырысты, Ромер бұған тура Пазолини секілді төлеу сөздің дәл баламасы болатын оптикалық және дыбыстық бейне түрін ойлап табу арқылы ғана қол жеткізе алады. Міне дәл осы Ромерді екі маңызды туынды «Маркиз д'О» және «Персевал»-ды жасауға әкелді. Ромер және Пазолини бейненің сөзбен, сөйлеммен және мәтінмен өзара қарым-қатынасын түбегейлі өзгертті; сондықтан олардың фильмдерінде түсіндірмелер және монтаждық үстеме маңызды қызмет атқарады.

Қазірше бізді қызықтыратын кино тілмен қарым-қатынасы емес, біз бұл қарым-қатынасқа кейінірек талдау жасаймыз. Пазолинидің өте маңызды қағидасынан біз тек келесі тұжырымды ғана аламыз: бейне-қабылдау камераның өзіндік санасында бейненің көрініс табуы сияқты «еркін жанама субъективтілікте» айрықша мәртебегі ие болады. Сондықтан, енді бейне объективті ме немесе субъективті ме, бұны білу маңызды емес: егер қаласақ, ол жартылай субъективті, бірақ жартылай субъективтілік ешқандай құбылмалы немесе беймәлім нәрсені білдірмейді.

Ол енді екі полюс арасындағы сергелденді білдірмейді, керісінше, жоғары дәрежелі әдептілік үлгісінің ықпалымен қимылсызданады. Бұл жерде бейне – қабылдау өзіне тән құрылымның ерекше белгісін табады. Пирстің терминін қолданып, оны «дицисигнум» деп атауға болады (бірақ, Пирс бұл терминмен жалпы сөйлемді атайды, ал біздің жағдайымызда әңгіме сөйлемнің ерекше түрі - өзгелік төлеу сөз немесе сәйкес келетін бейне туралы болып отыр). Осылайша, камера-сана өте жоғары дәрежеде формалды түрде анықталады.

Әйтсе де, бұл шешім тек «субъективті» және «объективті» туралы номиналды анықтамамен ғана байланысты. Ол бейне-қозғалысқа сенбеді үйренген кинематографияның даму деңгейін көрсетеді. Егер, біз, керісінше, екі полюстің немесе қосарлы жүйенің шынайы анықтамасына сүйенетін болсақ, не болар еді? Бергсонизм біздің назарымызға келесі анықтаманы ұсынады: бейнелер орталық немесе айрықша құқыққа ие бейнелерге қатысты өзгеретін қабылдау субъективті болады; өздерінің барлық қырларымен және өздерінің барлық бөліктерімен бір-біріне қатысты өзгеріске ұшырайтын барлық бейнелер бар заттарға тән қабылдаулар объективті болады. Француз мектебі мен неміс экспрессионизмі субъективті бейнені ашты, бірақ олар оны әлемнің шекараларына дейін жеткізген. Орталық есептеу нүктесінің өзін қозғалысқа келтіру арқылы, біз бөліктердің қозғалысын жиынтыққа дейін, салыстырмалылықтан абсолюттілікке, бірізділіктен бірізсізділікке дейін жеткіздік. Трапецияда тербелген әуе гимнасты көрермендер тобын және ғимараттың төбесін бір-бірінің ішінде құбылмалы дақтардың құйыны мен жаңбырша жауған ұшқындар секілді көретін Дюпонның «Әртүрлілік» мюзик-холлында берілген көрініс бұған мысал бола алады. Ал Эпштейннің «Адал жүрек» туындысындағы жәрмеңке көрінісінде барлығы қозғалмайтын тұрақты нүктелердің бас айналдыратын жоғалуында, көрушінің және көзге көрінген қозғалыстың бірізсізділігіне талпынады. Бұл жерде бейне-қабылдау эстетикалық сананың көмегімен түбегейлі өзгергендігі күмәнсіз. Мұны француз мектебінің әйгілі «фотогенииімен» салыстырыңыз. Бірақ бұл эстетикалық сана әзірге қозғалыстан басым түсетін формалды және шағылысқан сана емес, бұл – «аңғал» сана немесе феноменологтар айтқандай, өмірде бар сана ретінде бекітілген сана емес; монтаж бен камераның әрекетін зор қуанышпен ашып, қозғалысты күшейтетін және оны материяға әкелетін әрекет етуші сана. Бұл бейне-қабылдау емес, бірақ одан артық та, кем де емес басқа нәрсе еді. Жан Ренуардың ағынды суға деген махаббаты туралы жиі айтылды. Әйтсе де, бұл махаббат француз мектебі өкілдерінің бәріне тән. Дей тұрғанмен, Ренуар оған аса ерекше мән берді.

Француз мектебінде бұл құбылыс бірде өзен мен оның ағынында, бірде шлюздері мен желкенді кемелері бар каналда, кейде теңізде, оның құрлықпен шектесетін шекарасында, кемежайда, жарық құндылығы секілді маякта шамшырақта көрініс табады. Егер француз кинорежиссерлерінің пассивті камера идеясы



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қабылдау

ойларына келген болса, олар оның ағып жатқан судың тура алдына қояр еді. Л'Эрбье басты кейіпкер су болуға тиіс «Топан су» жобасымен бастады. Ал «Ашық теңіздегі адам» фильмі теңізді ерекше қабылдау нысаны ретінде ғана қарастырмады, сонымен қатар құрлық қабылдауларынан өзгеше қабылдау жүйесі, құрлық тілінен өзгеше «тіл» ретінде қарастырған. Эпштейн шығармаларының елеулі бөлігі және Гремий шығармашылығының айтарлықтай көп бөлігі кейіпкерсіз драма туралы кинематография арманын жүзеге асыратын немесе ең аз дегенде, Табиғаттан адамға қарай бағытталатын бретон мектебін қалыптастырды. Неліктен француз мектебінің барлық талаптарына, атап айтқанда, эстетикалық абстракты талабына, әлеуметтік деректі талабына, хабарлы драмалық талабына тек су ғана сай болады? Бұның себебі, ең алдымен, су қозғалушы заттың қозғалысын немесе қозғалыстың өзінің қозғалғыштығын табуға мүмкіндік беретін ең басты орта: осыдан ырғақты зерттеудегі судың оптикалық және дыбысты маңыздылығы туындайды. Ганс темірмен және темір жолмен бастаған нәрсені осы алғашқы талпынысты ұзаққа созатын, оны басқаларға жеткізетін және барлық бағытқа тарататын сұйық элемент деп атауға болады. Жан Митри де өзінің тәжірибелерін темір жолмен бастады, содан соң дірілдеу секілді шындықты бізге тереңірек анық көрсете алатын бейне ретінде суға өтті: яғни, «Пасифик-231»-ден «Дебюсси бейнелері»-не. Сондай-ақ, Гремийонның деректі фильмдері де осы қозғалыс жолын басып өтті, атап айтқанда, қатты денелер механикасынан сұйық денелер механикасына, өнеркәсіптен теңіздің артқы фонына өтті.