

# PODOBA- GIBANJE

POGOVOR

Z GILLESOM DELEUZOM

*V uvodu vaše knjige pravite, da ne gre za zgodovino filma, temveč za klasifikacijo podob in znakov, za taksonomijo.*

*Potemtakem ta knjiga nadaljuje nekatera od vaših prejšnjih del, ko ste se, denimo, klasifikacije znakov lotili ob Proustu. Vendar pa se s Podobo-gibanjem prvič lotevate problema, ki ni niti filozofski niti ni problem določenega dela (bodisi Spinoze, Kafke, Bacona ali Prousta), temveč kar celotnega področja, namreč filma. In četudi se izogibate pisati zgodovino, ga vendarle obravnavate historično.*

Dejansko gre na določen način za zgodovino filma, vendar za »naravno zgodovino«. Gre za razvrščanje tipov podob in ustreznih znakov, približno tako, kot razvrščamo živali. Veliki žanri — western, detektivka, zgodovinski film, komedija itn. — nam še ne dajo tipov podob oziroma bistvenih značajev. Zato pa, narobe, plani — veliki plan, splošni plan itn. — že definirajo tipe. Seveda pri tem posredujejo še številni drugi dejavniki: svetlobni, zvočni, časovni. Če področje filma obravnavam kot celoto, tedaj to počnem zato, ker je zgrajeno na temelju podobe-gibanja. Prav zato je sposobno razviti oziroma ustvariti maksimum različnih podob, predvsem pa jih vzajemno povezati v procesu montaže. Tako obstajajo podobe-percepcije, podobe-akcije, podobe-afekcije in še številne druge. Vsakič znova so tu še notranji znaki, značilni za podobe, tako z gledišča njihove geneze kot kompozicije. To potemtakem niso lingvistični znaki, celo tedaj ne, kadar so zvočni ali glasovni. Pomembnost logika, kakršen je bil Peirce, je prav v razvoju izjemno bogate klasifikacije znakov, ki je relativno neodvisna od lingvističnega modela. Zato je bilo toliko bolj zapeljivo preveriti, če morda film ne prinaša nove gibljive materije, ki zahteva novo razumevanje podob in

znakov. V tem pomenu sem skušal napisati knjigo o logiki, logiki filma.

*Rekli bi tudi, da ste hoteli popraviti krivico filozofije do filma. Posebej fenomenologiji očitata, da ga je slabo razumela, da je minimalizirala njegov pomen s tem, ko ga je primerjala z naravno percepcijo in ji ga postavljala nasproti. Prepričani ste tudi, da je imel Bergson na voljo vse, da bi film razumel, da ga je po svoje celo anticipiral, navsezadnje pa le ni znal ali ni hotel spoznati stikanja svojih koncepcij s filmom. Kot bi šlo med njim in med to umetnostjo za svojevrsten kratek stik. V Materiji in spominu je dejansko, ne da bi poznal film, izpeljal temeljni koncept podobe-gibanja in vse tri njene osnovne oblike (podobo-percepcijo, podobo-akcijo, podobo-afekcijo), ki naznanjajo novost samega filma. Pozneje, v Ustvarjalni evoluciji, pa se filmu zoperstavi in ga zavrne, vendar na povsem drugačen način kot fenomenologij: v njem vidi, natanko tako kot v sami naravni percepciji, vztrajno ponavljanje najstarejše iluzije, ki verjame, da lahko gibanje rekonstituira s pomočjo negibnih rezov časa.*

To je res nenavadno. Občutek imam, da sodobne filozofske koncepcije imaginacije ne upoštevajo filma: bodisi verjamejo v gibanje, a zatrejo podobo, bodisi ohranjajo podobo, a zatrejo njeno gibanje. Res nenavadno je, da Sartre v svojem delu *L'Imaginaire* obravnava vse tipe podob — razen kinematografske. Merleau-Ponty se je sicer zanimal za film, a zgolj zato, da ga je lahko postavil nasproti splošnim pogojem percepcije in obnašanja. Bergsonov položaj v *Materiji in spominu* je res enkraten. Ali bolje, *Materija in spomin* je enkratna, izjemna knjiga v celotnem Bergsonovem opusu. Gibanja ne potiska več na stran trajanja, temveč po eni strani postavlja absolutno identiteto gibanje-materija-podoba, po drugi strani pa odkrije Čas, ki je soobstoj vseh ravni trajanja (in kjer je materija le najnižja raven). Fellini je

nedavno dejal, da smo obenem otroštvo, starost in zrelost: to je nekaj čisto bergsonovskega. V *Materiji in spominu* torej pride do poroke čistega spiritualizma in radikalnega materializma. Če hočete, Vertov in Dreyer naenkrat, obe smeri obenem. Vendar pa Bergson ni šel naprej po tej poti. Vrne se k preprostejši koncepciji trajanja in se odpove obema temeljnima novostima: podobi-gibanju in podobi-času. Zakaj? Zdi se mi, da zato, ker je Bergson tod skušal razdelati nove filozofske koncepte v razmerju z relativnostno teorijo: mislil je, da relativnost implicira koncepcijo časa, ki je ta ne zmore izpeljati sama, temveč jo mora zanjo zgraditi filozofija. Zgodilo pa se je tole: mislili so, da se Bergson spravlja na relativnost, on pa je kritiziral zgolj njeno fizikalno teorijo. Bergsonu se je nespornost zdel vse prehud, nemogoče ga je bilo razrešiti. Zato se je vrnil k enostavnejši koncepciji. Ostaja pa neizpodbitno dejstvo, da je v *Materiji in spominu* (1896) zarisal podobo-gibanje in podobo-čas, ki bosta pozneje našli svoj prostor v kinu.

*Vrnimo se k vprašanju o zgodovini filma. Vpeljujete zaporedja, trdite, da se je določen tip podob pojavil v določenem trenutku, denimo po vojni. Ne gre vam torej zgolj za abstraktno klasifikacijo, niti za naravno zgodovino. Predstaviti hočete tudi neko zgodovinsko gibanje.*

Prvič, tipi podob očitno ne obstajajo sami po sebi. Treba jih je ustvariti. Ploska podoba ali, narobe, globina polja, morata biti ustvarjeni in poustvarjeni vsakič znova. Če hočete, znaki vselej napotujejo na podpis. Analiza podob in znakov mora torej nujno vsebovati monografije, ki zadevajo velike avtorje. Vzemimo primer: zdi se mi, da ekspresionizem zasnuje svetlobo skozi njena razmerja s temo in to razmerje je spopad. V francoski predvojni šoli pa je drugače: ne gre za spopad, temveč za alternacijo; ni le svetloba sama že gibanje, temveč sta celo dve svetlobi, sončna in lunarna. To je zelo blizu slikarju Delaunayu. To je antiexpresionizem. Če se danes avtor, kot je Rivette, veže na francosko šolo, tedaj je to zato, ker je znova našel in popolnoma obnovil prav to temo dveh svetlob. Iz nje je izpeljal čudeže. Ni več blizu zgolj Delaunayu, temveč tudi književnosti Nervalu. Rivette je najbolj nerva-



GILLES  
DELEUZE

lovski, je sploh edini nervalovski med sineasti. V vsem tem so seveda historični in geografski dejavniki, ki prečijo film in ga postavljajo v razmerje z drugimi umetnostmi, ki nanj vplivajo in na katere on sam vpliva. Res gre za zgodovino. Pa vendar se mi ta zgodovina podobne ne zdi razvojna. Rekel bi, da vse podobe različno kombinirajo iste elemente, iste znake. Toda sleherna kombinacija ni mogoča v slehernem trenutku: če naj se en element razvije, potrebuje določene pogoje, drugače ostane atrofičen oziroma vsaj drugoten. So torej različne ravni razvoja, od katerih je vsaka tako popolna, kolikor pač je, ne gre pa za potomstva in filiacije. V tem pomenu je treba govoriti o naravni zgodovini in ne o historični zgodovini.

*Vaša klasifikacija pa ni zato nič manj tudi vrednotenje. Implicira vrednostne sodbe o avtorjih, ki se jih držite, posledično pa tudi o tistih, ki jih komajda citirate ali celo sploh ne omenjate. Knjiga očitno naznanja nadaljevanje, saj nas pušča na pragu podobe-časa, ki bo onstran podobe-gibanja. Vendar pa v tem prvem zvezku opisujete krizo podobe-akcije ob koncu druge svetovne vojne in takoj po njej (italijanski neorealizem, francoski novi val...). Mar niso nekatere od potez, s katerimi označite film, obdobja te krize (zavest o vrzelasti in razpršeni realnosti, občutek klišeja, vztrajne premene med prvotnim in drugotnim, nova artikulacija sekvenc, trganje preproste vezi med dano situacijo in akcijo osebe), že prisotne v dveh velikih predvojnih filmih, **Pravilu igre** in **Državljanu Kanu**, ki ju imajo mnogi za utemeljitelja modernega filma, vi pa ju sploh ne omenjate?*



Ne domišljam si, da bi s svojo knjigo karkoli odkrival. Vsi avtorji, ki jih navažam, so zelo znani, in sam jih močno občudujem. Z monografskega gledišča, denimo, se lotevam Loseyevoga sveta: poskušam ga definirati z visoko, plosko previsno steno, ki jo naseljujejo velike ptice, helikopterji in zlovesče skulpture, medtem ko spodaj ždi majhno viktorijansko naselje, oba pa





veže črta največjega nagiba. Na ta način Losey po svoje poustvari koordinatne naturalizma. Te iste koordinate najdemo v drugačni obliki pri Stroheimu, pri Bunuelu. Obravnavam celoto nekega dela in prepričan sem, da v velikem delu ni ničesar slabega: pri Loseyu, denimo, se je filmu **Postrv** zelo slabo godilo, tudi pri **Cahiers**, saj ga niso dovolj umestili v celoto dela — to je vendar nova Eva! Pravite torej, da manjkata Welles in Renoir, avtorja izjemnega pomena. To je zato, ker v tem zvezku ne morem obravnavati celote njihovega dela. Zdi se mi, da v Renoirjevem delu prevladuje določeno razmerje gledališče-življenje ali še natančneje, aktualna podoba-virtualna podoba. Welles pa se mi zdi prvi, ki je zgradil neposredno podobo-čas, ki ni več preprosto izpeljana iz gibanja. To je čudežno odkritje, ki ga bo povzel Resnais. Toda o teh zgledih nisem mogel govoriti v prvem zvezku, zato pa sem lahko govoril o naturalistični celoti. Celo neorealizma in novega vala se lotevam le v najbolj površnih obrisih, pa še to čisto na koncu.

*Kljub vsemu imamo vtis, da vas od vsega najbolj zanimata naturalizem in spiritualizem (Bunuel, Stroheim in Losey na eni ter Bresson in Dreyer na drugi strani), se pravi, bodisi naturalistični padec in degradacija bodisi elan, dvig duha, četrta dimenzija. Vse to so vertikalna gibanja. Zdi se, da vas manj zanima horizontalno gibanje, veriženje akcij, denimo v ameriškem filmu. Ko pa se lotevate neorealizma in novega vala, govorite o krizi podobe-akcije ali kar o krizi podobe-gibanja v celoti. Ali po vašem mnenju v tem trenutku v krizo zapade vsa podoba-gibanje in s tem pripravlja pogoje za nastop drugačnega tipa podobe onstran samega gibanja ali pa kriza zajame zgolj podobo-akcijo in tako celo pospeši dva druga*

*vidika podobe-gibanja: percepcije in čiste afekcije?*

Ni dovolj reči, da moderni film pretrga z naracijo. To je zgolj posledica, princip je drugače. Akcijski film razstavlja senzorično-motorične situacije: osebe so v določeni situaciji, v njej delujejo, po potrebi celo zelo nasilno, pač v skladu s tem, kar od te situacije percipirajo. Akcije se verižijo s percepcijami, percepcije se podaljšujejo v akcije. Zdaj pa si zamislite, da se oseba znajde v situaciji, vsakdanji ali izjemni, ki presega sleherno možno akcijo oziroma jo pušča brez reakcije. Premočna je, preveč boleča ali pa prelepa. Senzorično-motorična vez je zlomljena. Oseba ni več v senzorično-motorični situaciji, temveč v čisti optični in zvočni situaciji. To je drug tip podobe. Vzemite tujko v filmu **Stromboli**: je priča lovu na tune, agoniji tun, nato pa še izbruhu ognjenika. Na kaj takega nima reakcije, nima odgovora, vse preveč intenzivno je to: »Konec je z mano, strah me je, kakšna skrivnost, kakšna lepota, o, moj Bog...« Ali pa meščanka pred tovarno v filmu **Evropa 51**: »Zdelo se mi je, da vidim obsojene...« Prav v tem je po mojem mnenju veliko odkritje neorealizma: nič več ne verjamemo v možnost vplivanja na situacije in odzivanja nanje, a smo vendar vse prej kot pasivni, dojamemo ali celo razkrijemo nekaj neznosnega, nevzdržnega — in to v kar najbolj vsakdanjem življenju. To je film Vidca. Kot pravi Robbe-Grillet, opis je nadomestil predmet. No, in ko se tako znajdemo v čistih optičnih in zvočnih situacijah, tedaj se ne sesujeta le akcija in naracija, temveč spremenijo naravo tudi percepcije in afekcije, saj preidejo v sistem, ki je povsem drugačen od senzorično-motoričnega sistema »kласičnega« filma. Še več, tudi tip prostora je drugačen: s tem, ko je izgubil svoje motorične vezi, postane prostor razvezan oziroma izpraznjen. Moderni film gradi izjemne prostore; senzorično-motorični znaki se umaknejo »opznakom« in »zvokznakom«. Gibanje je seveda še naprej prisotno. Toda pod vprašaj je postavljena celotna podoba-gibanje. In tu je očitno, da nova optična in zvočna podoba napotuje na zunanje okoliščine, ki so nastale po vojni — na razrušene in prizadejane prostore, na vse oblike »potepa«, ki nadomestijo akcijo, na vsesplošen vzpon neznosnega.

Podoba ni nikoli sama. Vedno šteje razmerje med podobami. Ko percepcija enkrat postane čista optična in



zvočna percepcija, s čim lahko stopa v razmerje, če tega ne more več početi z akcijo? Aktualna podoba, odrezana od svojega motoričnega nadaljevanja, vstopi v razmerje z virtualno podobo, mentalno podobo ali podobo v ogledalu. *Videla sem tovarno, in zdelo se mi je, da vidim obsojene...* Namesto linearnega nadaljevanja imamo krogotok, v katerem dve podobi nenehno tečeta druga za drugo, okrog neke točke nerazločnosti med realnim in imaginarnim. Rekli bi, da aktualna podoba in njena virtualna podoba kristalizirata. To je podoba-kristal, vselej dvojna ali podvojena, kakršno najdemo že pri Renoirju, a tudi pri Ophulsu, in kakršno bomo na drugačen način našli tudi pri Felliniju. Veliko načinov kristalizacije podobe obstaja in veliko kristalnih znakov. Toda vselej v kristalu nekaj vidimo. Najprej vidimo čas, vidimo plasti časa, neposredno podobo-čas. Gibanje sicer ni prenehalo, zato pa se je sprevernilo razmerje gibanja in časa. Čas ni več izpeljan iz kompozicije podob-gibanj (montaža), zdaj je obratno, gibanje izhaja iz časa. Ni nujno, da montaža izgine, vendar se spremeni njen pomen, postane »montraža«, kot pravi Lapoujade. Drugič, podoba stopa v nova razmerja s svojimi lastnimi optičnimi in zvočnimi elementi: rekli bi, da vidčevstvo iz nje naredi nekaj bolj »berljivega« kot vidljivega. Tako postane možna svojevrstna pedagogija podobe, kakršne se loteva Godard. In končno, podoba postane mišljena, sposobna dojeti mehanizme misli — in to hkrati s tem, ko kamera privzame različne funkcije, ki veljajo kot propozicionalne funkcije. Skozi te tri vidike je mogoče govoriti o preseganju podobe-gibanja. V klasifikaciji bi potemtakem lahko govorili o »kronoznakih«, »lektoznakih« in »nooznakih«.

*Zelo kritični ste do lingvistike, kakor tudi do tistih filmskih teorij, ki so iskale navdih pri tej disciplini. Pravkar pa ste omenjali podobe, ki so postale bolj »berljive« kot »vidljive«.*

*Prav izraz »berljivosti«, uporabljen na področju filma, se je bohotal v času lingvistične prevlade (»brati film«, »branja« filmov...) Se vam ne zdi, da vaša uporaba tega izraza lahko zaplodi zmedo? Ali vaš izraz berljive podobe obsega kaj drugega od lingvistične ideje ali*



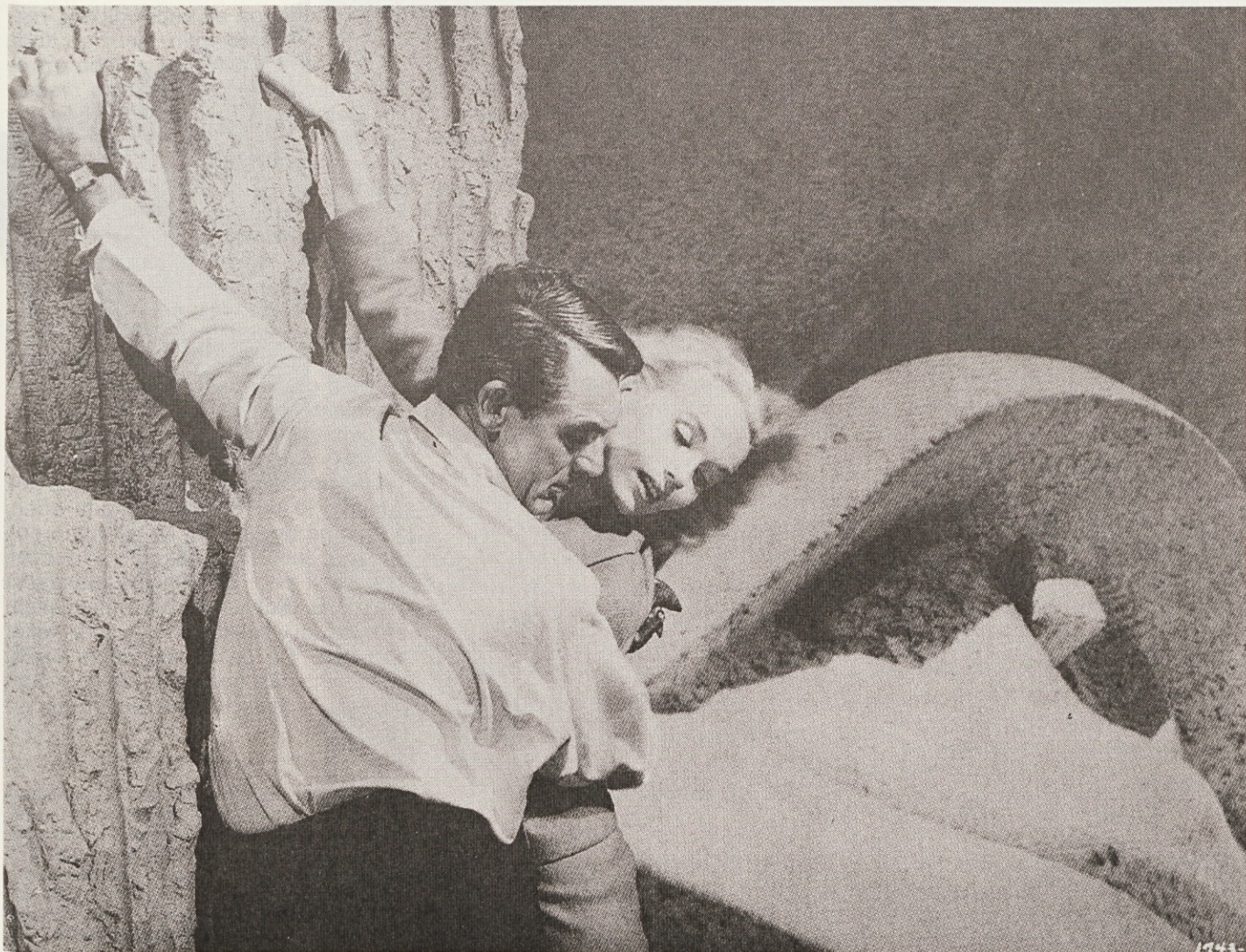
INGRID BERGMAN V FILMU STROMBOLI (ROBERTO ROSSELLINI, 1949).

*vas, nasprotno, privede prav k njej?*

Ne, ne bi rekel. Poskusi aplikacije lingvistike na film so katastrofični. Seveda so misleci, kot sta Metz ali Pasolini, opravili zelo pomembno kritiško delo. Toda pri njih se sklicevanje na lingvistični model vselej izteče v trditev, da je film nekaj drugega, če pa je že govorica, tedaj je analoška oziroma modulacijska govorica. Potemtakem lahko celo verjamemo, da je sklicevanje

na lingvistični model ovinek, ki ga pač velja prehoditi. Bazin v enem od svojih najlepših tekstov pojasnjuje, kako je fotografija model, modeliranje (po svoji bi lahko rekli, da je tudi govorica tak model), medtem ko je film v celoti modulacija. Ne le glasovi, tudi zvoki, svetlobe in gibanja so v vztrajni modulaciji. Parametri podobe variirajo, se ponavljajo, utripajo, se vežejo v zanke itn. Če govorimo o aktualnem razvoju v primerjavi s t.i. klasičnim filmom (ki pa je že šel dovolj daleč v tej smeri), tedaj to počnemo z dveh gledišč, kakor nam





CARY GRANT IN EVE-MARIE SAINT V FILMU SEVER—SEVEROZAHOD (NORTH BY NORTHWEST, ALFRED HITCHCOCK, 1959).

nazorno kaže elektronska podoba: z gledišča multiplikacije parametrov in z gledišča vzpostavitve divergentnih serij (medtem ko je klasična podoba težila h konvergenci serij). Prav zato vidljivost podobe postane berljivost. Berljivost tako zaznamuje neodvisnost parametrov in divergenco serij. Je pa še drug vidik, s katerim se vračamo k eni izmed naših prejšnjih opazk. Gre za vprašanje vertikalnosti. Naš optični svet je delno pogojen s pokončno držo. Ameriški kritik Leo Steinberg pojasnjuje, da je moderno slikarstvo prej

določeno z opustitvijo vertikalnega privilegija kot pa s čistim optičnim prostorskim planom: videti je, kot bi model okna nadomestil neprosojen, horizontalen ali nagnjen plan, na katerega se vpisujejo danosti. To bi bila berljivost, ki ne implicira govornice, temveč nekaj, kar pripada redu diagrama. Taka je Beckettova formula: bolje je sedeti kot stati, še bolje pa ležati kot sedeti. Sodobni balet je v tej zvezi prav zgleden primer: zgodi se, da do najbolj dinamičnih gibanj pride na tleh, medtem ko so stoje plesalci nekako zlepljeni in

dajejo vtis, da bodo padli v trenutku, ko se ločijo. Tudi na filmu se zgodi, da ekran ohrani le še nominalno vertikalnost, funkcionira pa kot horizontalni ali nagnjen plan. Michael Snow je tako z vso silo postavil pod vprašaj privilegij vertikalnosti in v ta namen celo skonstruiral posebno napravo. Veliki filmski avtorji počnejo isto kot Varese v glasbi: po sili pač rokujejo s tistim, kar imajo, vendar hkrati tudi že kličejo po novih napravah, po novih instrumentih. Ti instrumenti se v prazno vrtijo v rokah povprečnih avtorjev in jim služijo na-



mesto idej. Zato pa jih, narobe, ideje velikih avtorjev šele zares priključijo. Prav zato ne verjamem v smrt filma na račun televizije ali videa. Veliki avtorji znajo izrabiti vsako novo sredstvo.

*Morda je prav preizpraševanje vertikalnosti dejansko eno velikih vprašanj modernega filma: je v samem osrčju, denimo, zadnjega filma Glauberja Rocha, Doba zemlje, čudovitega filma, ki vsebuje neverjetne plane, resnične izzive vertikalnosti. Toda, se mar s tovrstnim »geometralnim«, prostorskim pristopom ne izogibate zares dramatični razsežnosti, ki je vzcvetela v problemu pogleda, kakor so ga obravnavali avtorji, kakršna sta Hitchcock in Lang? Prav v zvezi s prvim sicer omenjate funkcijo »razznamka«, ki je videti kot eksplicitna referenca na pogled. Toda sam pojem pogleda, celo sama ta beseda, sta skoraj povsem odsotna v vaši knjigi. Namenoma?*

Ne vem, če je ta pojem res neizogiben. Oko je že v rečeh, je del podobe, je vidljivost podobe. Bergson pokaže prav to: podoba je svetlobna oziroma vidljiva sama na sebi, potrebuje le še »črn ekran«, ki ji prepreči, da bi se gibala v vseh smereh z drugimi podobami; ki prepreči svetlobi, da bi se razpršila, da bi se širila v vseh smereh; ki reflektira in prelomi svetlobo. »Svetloba, ki se vselej razteza, bi nikoli ne bila razkrita...« Oko ni kamera, temveč je ekran. Kamera pa je z vsemi svojimi propozicionalnimi funkcijami prej tretje oko, oko duha. Omenjate primer Hitchcocka: res je, da vpelje gledalca v film, kakor sta pokazala že Truffaut in Douchet. Toda to ni vprašanje pogleda. Prej zato, ker uokvirji akcijo s celim vzorcem relacij. Akcija je, denimo, zločin. Toda relacije so neka druga razsežnost, po kateri zločinec »da« svoj zločin nekemu drugemu, ga zamenja ali ga celo vrne nekemu drugemu. To sta zelo dobro opazila Rohmer in Chabrol. Te relacije niso akcije, temveč so simbolni akti, ki obstajajo zgolj mentalno (darilo, menjava itn.). In prav to razkrije kamera: kadriranje in gibanje kamere izražata mentalne relacije. Hitchcock je Anglež, prav kolikor ga zanima problem relacije in njenih pa-

radoksov. Kader je pri njem kot okvir tapiserije: nosi verigo relacij, medtem ko akcija tvori edinole gibljivi votek, ki se pretika od zgoraj in od spodaj. Hitchcock tako v film vpelje mentalno podobo. To ni stvar pogleda, če pa kamera že ima oko, tedaj gre za oko duha. Od tod Hitchcockova izjemna situacija v filmski zgodovini: podobno akcijo preseže v smeri nečesa globljegega, v smeri mentalnih relacij, svojevrstnega vidčevstva. Toda namesto da bi v tem videl izraz krize podobne akcije in podobe-gibanja nasploh, naredi iz tega njeno dovršitev, njeno dopolnitev. Zato ga imamo lahko po želji za zadnjega od klasikov ali za prvega od modernistov.

*Hitchcock je za vas sineast relacij par excellence, sineast tistega, čemur pravite tretjost. So relacije tisto, čemur pravite celota? To je namreč težavna točka vaše knjige. Sklicujete se na Bergsona, ko pravite: Celota ni zaprta, temveč je, ravno narobe, odprta, je nekaj, kar je vselej odprto. Zaprte so množice, ki jih ne gre mešati z...*

Odprto najdete kot pojem v poeziji, posebej je bil pri srcu Rilkeju. Je pa tudi filozofski pojem Bergsona. Pomembna je predvsem distinkcija med množicami in celoto. Če jih pomešamo, celota izgubi sleherni pomen, pademo v sloviti paradoks množice vseh množic. Množica lahko združuje zelo različne elemente: zaradi tega ni nič manj zaprta, relativno zaprta ali umetno zaključena. Pravim »umetno«, saj vselej obstaja nit, najsij je še tako tenka, ki druži množico z obsežnejšo množico, vse tja do neskončnosti. Celota pa je povsem drugačne narave, pripada redu časa: preči vse množice, prav ona je tista, ki jim prepreči, da bi do kraja realizirale svojo težnjo — da bi se namreč popolnoma zaprle. Bergson nenehno ponavlja: Čas je Odprto, je tisto, kar sleherni trenutek spreminja naravo in je ne neha spreminjati. To je celota, ki ni množica, temveč prav vztrajno prehajanje ene množice v drugo, transformacija ene množice v drugo. Razmerje čas-celota-odprto je zelo težko misliti. Toda prav film nam olajša to misel. Obstajajo namreč tri koeksistentne kinematografske ravni: kadriranje je določitev umetno zaključene provizorične množice; razrez je

določitev enega ali večih gibanj, razporejenih v elementih množice; toda gibanje izraža tudi spremembo oziroma variacijo celote, ki zadeva montažo. Celota preči vse množice in jim prepreči, da bi se »popolnoma« zaprle. Ko je govora o off-prostoru, gre pravzaprav za dve reči: po eni strani gre za to, da je sleherni dana množica del obsežnejše množice, dveh ali treh dimenzij; po drugi strani pa za to, so vse množice potopljene v celoto druge narave, četrte ali pete dimenzije, ki nenehno variira skozi množice, ki jih preči, naj so te še tako obsežne. V prvem primeru gre za prostorsko in materialno razsežnost; v drugem za duhovno določitev, kot pri Dreyerju ali Bressonu. Oba vidika se ne izključujeta, temveč se dopolnjujeta, drug drugega poganjata, le da enkrat prevlada eden, drugič pa drugi. Film se nenehno igrava s temi koeksistentnimi ravnmi, vsak velik avtor jih po svoje zasnuje in prakticira. Kot v vsakem umetniškem delu je tudi v velikem filmu vselej nekaj odprtega. Če ga iščete, boste vselej naleteli na čas, na celoto, kakor se pač pojavita v filmu, vsakič na drugačen način.

Z Gillesom Deleuzeom sta se 13. septembra 1983 pogovarjala Pascal Bonitzer in Jean Narboni. Udeleženci so pogovor zapisali in dopolnili skupaj, pod naslovom »La photographie est déjà tirée dans les choses« pa je bil prvič objavljen v *Cahiers du cinéma*, št. 352, oktober 1983, str. 35—40. Ponatis z naslovom »Sur L'Image-mouvement« v: Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Minit, 1990, str. 67—81.