

Články

MYSLEŤ V OBRAZOCH

Miroslav Marcelli

Mám tu hovoriť o Deleuzovej práci *Obraz-pohyb*, dovoľte mi však začať niečím iným. Roku 1988 urobila Claire Parnetová s Gillom Deleuzom televízny cyklus rozhovorov nazvaný *Abécadaire (Šľabikár)*; východiskom Deleuzových úvah je tu vždy nejaká téma, daná jedným alebo dvoma slovami, pričom témy postupujú podľa abecedy (A ako „animal“, B ako „boire“, C ako „culture“ atď.). Pôvodne bolo dohodnuté, že *Šľabikár* sa bude vysielat až po Deleuzovej smrti, no napokon dal súhlas, aby sa v televízii objavil už na jeseň roku 1994 (Deleuze zomrel v nasledujúcom roku).

Film sa priamo medzi témami neobjavuje, to však vôbec neznamená, že by sa k tejto téme Deleuze vo svojich odpovediach nevracal, naopak, hovorí o filme pri viacerých príležitostiach. Jedna z nich sa mi javí veľmi príznačná pre jeho chápanie filmu: Deleuze sa k filmu obráti vtedy, keď príde na rad písmeno I a s ním „Idea“. Už tesne predtým, pri rozprávaní na tému „Dejiny filozofie“ vysvetlil, čo rozumie týmto pojmom. Podľa neho idea vôbec nie je čosi abstraktné, je to vec, ktorá nie je ničím iným, iba sebou samou: napríklad matka, ktorá by bola iba matkou, a nie manželkou, a nie sestrou, a nie dcérou atď. Idea, to je potom vec vo svojom čírom stave. Filozofi tvoria idey v podobe pojmov a veľkí filozofi sú veľkými práve preto, lebo vytvorili a rozvinuli veľké pojmy (Deleuze uvádza Leibniza a jeho pojem monády). Keď však vzápätí Deleuze prejde priamo k téme „Idea“, nechce vyzdvihovať filozofov a ich tvorbu pojmov; pripomína, že idea preniká celou oblasťou tvorivých aktivít a že tvorí, znamená mať ideu.

Príklad pre ideou vedenú tvorivú aktivitu nachádza potom Deleuze vo filme: uvádza amerického režiséra Vincenta Minnelliho. To môže niekoho prekvapiť, pretože Minnelli rozhodne nie je z tých režisérov, ktorí sa zamerali na tvorbu intelektuálne náročných filmov: v štyridsiatych rokoch sa uviedol ako režisér muzikálov (*DOM NA NEBI*, *SETKÁME SA V ST. LUIS*), na začiatku päťdesiatych rokov v hollywoodskych produkciách otvoril obdobie tzv. rodinných filmov (*NEVESTIN OTEC*), vzápätí nakrútil jeden z najúspešnejších muzikálov, šiestimi Oskarmi ovenčený film *AMERIČAN V PARÍŽI* (s Gene Kellym v hlavnej úlohe); ani jeho ďalšie filmy, vrátane *SMÄDU PO ŽIVOTE* sa neodchyľujú od základného zámeru osloviť široké publikum. Skrátka, úspešný hollywoodsky režisér, ktorý skoro každým svojím filmom ašpiroval na Oscara. A predsa ho Deleuze uvádza ako príklad tvorcu, ktorého dielo nám pomôže pochopiť, čo sú to idey a aká je ich funkcia v umení. A Deleuze sa pri odôvodňovaní tohto zaradenia odvoláva nielen na Minnelliho náročnejšie diela ako *ŠTYRIA JAZDCI APOKALYPSY*, ale aj na jeho muzikály a výslovne pripomína Gene Kellyho.

Stojí za to všimnúť si, čo Deleuze na Minnelliho filmovej tvorbe zaujalo. Podľa neho je to tvorca, ktorý sa v celom svojom diele, či už išlo o komédie alebo o tragédie, nechal viesť jedinou ideou a ustavične sa pýtal: čo to znamená byť chytený v niekoho sne? ŠTYRIA JAZDCI APOKALYPSY túto ideu rozvíjajú zachytávaním ľudí v nočnej more vojny; iné jeho filmy zase ukazujú, čo to znamená byť chytený v dievčenskom sne.

V podobnom zmysle sa Deleuze o Minnellim vyjadruje v *Obraze-pohybe*: „Jeho dílo, jak hudební komedie, tak také každý jiný žánr, sledovalo neodbytné téma postav doslovně absorbovaných jejich vlastním snem, a zejména snem o druhém a minulostí druhého [...], snem síly Druhého. A Minnelli dosahuje nejvýše v díle *The Four Horsemen of the Apocalypse* [...], když jsou bytosti polapeny v noční můře války. V celém jeho díle se sen stává prostorem, asi jako pavučina, jejíž místa nejsou ani tak stvořena pro snílka samotného, jako spíše pro živoucí kořisti, které přitahuje.“¹⁾

Teraz už môžeme trochu lepšie pochopiť, prečo Deleuze tohto režiséra kvalifikuje ako tvorca idey. V jeho chápaní idea nemusí obsahovať niečo hlboké, intelektuálne a intelektuálne; mať ideu, to znamená sústrediť sa na jednu vec a vylúčiť z nej všetky ostatné aspekty a vzťahy, ktoré v bežnom svete zvyknú tlačiť, otupovať, kontaminovať jej charakter. Takouto ideou môže byť sen a situácia toho, kto je v ňom chytený. Dobré si všimnime, že Deleuze o Minnelliho sne, o tejto jeho idei hovorí ako o priestore. Zatiaľ čo pri prvej definícii idey sa nám celý postup jej tvorby mohol javiť ako vylučovanie a ochudobňovanie zamerané na získanie čistého, no dematerializovaného extraktu, teraz sa ukazuje, že výsledok má svoje špecifické priestorové charakteristiky. Tvorba ideí je v tejto modalite tvorbou priestorov. Ba čo viac, je to tvorba svetov.

V druhom dieli svojej knihy o filme hovorí Deleuze o Minnelliho snoch ako o svetoch: „U Minnelliho je každý svet, každý sen uzavretý do seba samého, uzavretý do toho, čo obsahuje, vrátane snívajúceho. Má svojich somnabulistických väzňov, svoje leopardie ženy, svojich strážcov a svoje sirény.“²⁾ Minnelliho idea je síce čistým produktom, z toho však vôbec nevyplýva, že by bola prázdna, bez tvaru a bezfarebná; naopak, je to žiarivý svet obývaný množstvom postáv.

Ide teraz o to, ako budeme chápať tieto zvláštne existencie a ich výskyt v tomto svete. Vieme už, že sú v ňom chytené, že ich tento svet „obsahuje“: ako sieť pavúka zachytáva a „obsahuje“ muchy, ako väznica zachytáva a „obsahuje“ väzňov. Tieto prirovnania nám bezpochyby môžu priblížiť myšlienku, že tvorba ideí je zároveň tvorbou svetov, je v nich však aj čosi zavádzajúce a treba ich hneď korigovať. Predovšetkým, svety, ktoré sú takto vytvorené, neobsahujú len postavy, akokoľvek bizarné by boli. Súčasťou Minnelliho snového sveta je aj farba a je to možno jedna z najdôležitejších súčastí: „Farba je sen, no nie preto, že sen je vo farbách, ale preto, lebo u Minnelliho farby nadobúdajú vysoko absorbujúcu, takmer žravú vlastnosť.“³⁾ Deleuze pokladá Minnelliho za veľkého koloristu a dokladá to jeho prístupom k postave van Gogha: „Je správne, že se Minnelli konfrontuje s námätom schopným nejlépe vyjádřit toto dobrodružství bez návratu: váhání, obava a úcta, s nimiž se van Gogh přibližuje k barvě, její objevení a nádhera jejího tvoření

1) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 145n.

2) Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris 1985, s. 85.

3) Tamtiež, s. 85n.

a jeho vlastný absorbce v tom, čo tvorí, pohlcení jeho bytosti a jeho rozumu ve žlti (*Žízeň po živote*).⁴⁾

Tieto slová nás upozorňujú, že obyvateľov snového sveta si rozhodne nemôžeme predstavovať ako nehybné postavy. To však nie je všetko, dôsledne vzaté, tam totiž nie sú vôbec nijaké postavy: ak sme si ich pred chvíľou obyvateľov týchto svetov stelesnili a pomenovali, teraz ich musíme znovu rozpustiť v ich vysoko absorbujúcom, priam pažravom živle: van Gogh je absorbovaný, pohltený, rozložený v žltej. Čo je potom prvkom tohto snového sveta? Vzhľadom na to, že hovoríme o filme, to vyznieva skoro ako banalita, ale treba to povedať: prvkami tohto sveta sú obrazy. A ak sú tu nejaké postavy, tak iba ako obrazy postáv.

K tomuto banálnemu tvrdeniu treba hneď pridať jedno druhé, nemenej banálne, nemenej dôležité: film, to je pohyb obrazov. Podobne ako v sne, aj vo filme jeden obraz prechádza do druhého. Z tohto vcelku banálneho konštatovania Deleuze odvodzuje poznatok, ktorý už banálny nie je: špecifikum filmovej tvorby, filmovej modality tvorby ideí spočíva v spojení, ktoré dovoľuje od jedného obrazu prejsť k druhému, v spojení, ktoré k aktuálnemu pridáva virtuálne, v spojení, ktoré *montuje* obrazy dohromady a ukazuje nám ich v pohybe a v súvislostiach s celkom. Deleuze to hovorí celkom jednoducho: „Obraz nikdy nie je osamotený. Dôležitý je vzťah medzi obrazmi.“⁵⁾

Pre Minnelliho a jeho snový svet z toho potom vyplýva, že to bude svet obrazov, ktoré sa pohybujú a tým tento svet menia, vytvárajú jeho nové podoby, pluralizujú ho. Z Minnelliho filmového sna sa takto stáva pohyb medzi svetmi a Deleuze nás upozorňuje, akú dôležitú úlohu v tomto pohybe, ktorý je zároveň tvorbou svetov, hrá tanec: „Pluralita svetov je prvým veľkým Minnelliho objavom, je to jeho astronomické postavenie vo filme. Ako však prejsť s jedného sveta do druhého? To je jeho druhý objav: tanec už nie je iba pohybom vo svete, ale prechodom z jedného sveta do druhého, vtrhnutím a prieskumom.“⁶⁾ Gene Kelly svojimi elegantnými a zároveň dynamickými tanečnými pohybmi plynulo a zároveň tak trochu brutálne prechádza z jedného sveta do druhého. A týmto prechodom zodpovedá prechod od jedného obrazu k druhému alebo, lepšie povedané, tieto prechody medzi svetmi sú prechodmi medzi obrazmi.

Pokúsme sa zrekapitulovať, čo to znamená, byť chytený v tomto v snovom svete: znamená to prechádzať od jedného obrazu k druhému, znamená to prechádzať medzi svetmi, znamená to objavovať v nových obrazoch nové svety. To nás vedie k potrebe upresniť význam slov „zachytený“, „obsiahnutý“, „zhrnutý“, ktorými sme vyjadrili postavenie jednotlivých postáv v tomto snovom svete. Sú to, teraz už to vieme, obrazy, čo však potom znamená, že sú v nejakom svete zahrnuté? Je zrejmé, že sa musíme oslobodiť od statického chápania tohto vzťahu – nejde tu o nejaké znehybnenie vo zvierajúcom prostredí, ale o pohyb a prechod. Povaha tohto prechodu sa musí prejaviť práve v spojení jedného obrazu s druhým.

V akom zmysle je potom nasledujúci obraz zahrnutý, obsiahnutý v predchádzajúcom? Nazdávam sa, že sa tu blížíme k tomu zmyslu, kde zahrnovanie znamená vzťah implikácie

4) G. Deleuze, *Film I*, s. 146.

5) Gilles Deleuze, *Rokovania 1972 – 1990*. Bratislava 1998, s. 65.

6) G. Deleuze, *Cinéma 2*, s. 85.

ako ho chápe moderná logika: jeden obraz je implikovaný v druhom a ich pohyb je vlastne operáciou vyvodzovania. Montáž je potom ukazovaním tohto implikovaného obsahu – povedané Lapoujadovým výrazom, ktorý Deleuze rád opakuje, je to „montrage“. Pravdaže, v plnšom rozsahu to platí až o filme, kde sa pohyb odvíja z času, o filme, ktorého obraz je myslený. Deleuze o tomto filme, ktorého príklad nachádza v Godardovi a jeho pedagogike obrazu, hovorí: „Napokon sa obraz stáva mysleným, je schopný zachytiť mechanizmy myslenia zároveň s tým, ako kamera preberá rozličné funkcie, ktoré majú skutočne hodnotu výrokových funkcií.“⁷⁾ Chápeme, prečo Deleuze celkový zámer svojho podujatia vyjadril tak, že jeho ambíciou bolo napísať „knihu o logike, o logike filmu“.⁸⁾

Jednou z modalít tejto logiky filmu je potom aj tá, ktorú Minnelli rozvinul vo svojich snových svetoch. Ten, kto je v nich chytený, kto je v nich obsiahnutý, sleduje svojím pohybom zvláštnu nevyhnutnosť, ktorú mu táto logika predpisuje. Byť chytený v tomto svete, to znamená pohybovať sa v ňom a pohybovať sa v ňom, to zasa znamená rozvíjať jeho implikácie a sledovať jeho ideu.

Pomenovanie vzťahu medzi dvoma obrazmi ako *implikácie* a rámca týchto skúmaní obrazov ako *logiky* nám bezpochyby pomôže vysvetliť viaceré etapy a aspekty Deleuzových analýz: ako formálna logika, tak aj logika filmu objavuje svoje poslanie v tej chvíli, keď si uvedomí, že jej poslaním je skúmať to, čo je medzi a čo vedie od jedného stavu k druhému. Ako formálna logika, aj logika obrazu odhaľuje, že medzi dvoma stavmi je priestor, kde sa dá analyzovať práca myslenia – z tohto hľadiska sa obidve tieto logiky môžu prihlásiť k tomu, že skúmajú myslenie a jeho aktivitu. Ako formálna logika, aj logika filmu bude musieť väzbu medzi dvoma stavmi postupne oslobodzovať od kauzálnych vzťahov: logika vzťah medzi antecedentom a konzekventom odlíši od vzťahu medzi príčinou a účinkom, logika filmu na svojej ceste bude musieť prekonať štádium, v ktorom je väzba určená senzomotoricky (pripomeňme ako Deleuze na príklade cudzinky v STROMBOLI dokazuje, že senzomotorická väzba bola už definitívne pretrhnutá). A ako formálna logika, aj logika filmu sa vo svojom vývine prepracúva od obsahového k formálnemu, od výrokov k narácií k výrokovým funkciám a symbolickým operáciám, od aktuálneho k virtuálnemu, od skutočného k rozvinutiu všetkých ostatných modalít, od skutočného sveta k možným svetom.

Pri sledovaní týchto analýz môžeme dospieť do štádia, kde „kamera preberá rozličné funkcie, ktoré majú skutočne hodnotu výrokových funkcií“ a kde sa tanečník „pretancúva“, ak tak môžem povedať, z jedného možného sveta do druhého. Sledovať ideu, rozvíjať ju filmovými prostriedkami, to potom znamená zaradiť sa do tejto genetickej línie.

Tieto paralely štádií vývinu formálnej logiky a logiky filmu nám bezpochyby pomôžu pri pochopení Deleuzovho zámeru a niektorých jeho konzekvencií ako napríklad ignorovanie problematiky pohľadu, problematiky imaginácie a i. Naozaj, Deleuzovi ide o zachytenie logiky obrazov a tá všetko toto nemusí brať do úvahy. Dá sa potom pochopiť aj Deleuzov rezervovaný postoj k prístupu, ktorý chce na film uplatňovať lingvistické modely a lingvistické pojmové prostriedky.

7) G. Deleuze, *Rokovania*, s. 65.

8) Tamtiež, s. 60.

No skôr, než Deleuzov prístup k filmu jednoznačne určíme jeho príklonom k logike, mali by sme zvážiť, či medzi logikou, ku ktorej sa hlási, a lingvistikou a psychológiou, ktoré odmieta nie je nič iné. Pravdaže, je tu ešte neurológia, ktorá ho bezpochyby priťahovala, ktorej moderný vývoj sledoval a od ktorej dokonca očakával odpovede na otázky a podnety rodiace sa v kinematografii. A je tu ešte semiotika, ktorá mu vo svojej peircovskej verzii poskytla oporu pre takú klasifikáciu znakov, ktorá nie je priamo zviazaná s lingvistickým modelom.

Okrem týchto dvoch referencií si podľa môjho názoru zaslúži pozornosť ešte jedna, ktorá tu vystupuje dosť nenápadne, no pre pochopenie Deleuzovho prístupu je dôležitá. Na jednom mieste *Obrazu-pohybu* Deleuze upozorňuje na pozoruhodnú zhodu, ktorú našiel medzi rétorickou klasifikáciou figúr reči a základnými typmi kinematografických obrazov. U jedného z posledných predstaviteľov tej línie rétoriky, ktorá nadväzuje na odkaz veľkých antických klasikov, u Fontaniera našiel Deleuze niečo veľmi podobné tomu, čo rozlíšil pri triedení filmových obrazov. Deleuze túto paralelu ďalej neskúma, obmedzuje sa na to, že na ňu upozorní: „Na této úrovni naší analýzy neklademe žádnou obecnou otázku týkající se vztahu filmu a řeči, obrazů a slov. Zjišťujeme pouze, že kinematografické obrazy mají figury, které jsou jim vlastní a které svými vlastními prostředky odpovídají čtyřem Fontanierovým typům.“⁹⁾

Ako vidno, Deleuze sa nepokúša rozvinúť významy tohto paralelizmu dvoch typov klasifikácií. Nechcem teraz skúmať dôvody tejto jeho zdržanlivosti, zaujíma ma však otázka, čo sa dá z tejto rétorickej referencie odvodiť pre pohyb filmového obrazu. Pred chvíľou, keď sme zdôraznili zámer vytvoriť logiku filmu, sa pre nás tento pohyb stal výsledkom vzťahu implikácie: jeden obraz implikuje druhý a rozvíjaním týchto implikácií vzniká ich pohyb. Tento model má určite svoje výhody, dovoľuje napríklad zachytiť vývinové štádiá jednotlivých typov obrazov. To všetko by nám nemalo zakrývať niektoré sporné miesta vysvetľovania pohybu filmového obrazu ako pohybu implikácií: predovšetkým, implikačný pohyb je pevne zviazaný s požiadavkou analytickosti prechodov: na konci nemôže byť nič, čo by nebolo už na začiatku; a po druhé, hovorenie o tomto pohybe a jeho vlastnostiach je v logike zviazané s predpokladom silnejšieho jazyka, inými slovami: ak chcem hovoriť o nejakom hovorení, musíme skonštruovať metajazyk.

Pravdaže, dali by sa uviesť aj ďalšie podmienky a s nimi aj ďalšie sporné body, no toto podľa mňa stačí, aby sme si uvedomili isté obmedzenia pri uplatňovaní logického modelu. Asi nebolo celkom primerané, keby sme pohybu, akým Gene Kelly prechádza z jedného sveta do druhého, vnucovali obmedzenia analytických prechodov. A rovnako neprimeraným sa mi zdá pripisovať Deleuzovi zámer vybudovať nad jazykom filmových obrazov metajazyk ich kódov; celým Deleuzovým dielom preniká úsilie ostať na rovine svojho predmetu, prijať a rozvinúť jazyk, ktorý nehovorí „o“, ale „v“, pripojiť sa k prúdu myslenia, a predĺžiť ho (výrazným príkladom je jeho kniha o Spinozovi). Je teda jasné, že hoci je Kellyho tanec prejavom situácie, keď je niekto zachytený v sne, nie je to pohyb implikácií, ale skôr ex-plikácií – pripomeňme, že Deleuze ho opisuje slovami „vtrhnutie a prieskum“. A je rovnako jasné, že hoci sa Deleuze usiluje o vytvorenie klasifikácie

9) G. Deleuze, *Film 1*, s. 217n.

filmových obrazov, jeho vlastné myslenie sa k tomuto „objektu“ nestavia s nárokom byť jeho metajazykovou reflexiou.

Ako teda vyjadriť zvláštnu povahu tohto pohybu, ktorý je zachytený vo svojom východisku a zároveň ho prekračuje, rozvíja a obohacuje? Ako vyjadriť povahu toho pohybu, ktorému pri všetkej jeho zviazanosti s predchádzajúcimi stavmi môžeme pripísať schopnosť prinášať čosi nové, teda tú inovačnú schopnosť, ktorú Deleuze tak náliehavo zdôrazňoval, či už sa zameriaval na filozofiu, alebo na umenie, alebo na tenis?

Nazdávam sa, že na vyjadrenie tejto povahy by sme sa nemali obracať k formálnej logike, ale k rétorike. Rétorika nám totiž môže poskytnúť pojem, ktorým vyjadríme jednak zviazanosť s predchádzajúcimi obsahmi a predlžovanie toho, čo už bolo povedané, a jednak pohyb k novému, inflexiu a povýšenie.

Týmto pojmom je pojem amplifikácie. Ako už samo slovo naznačuje, amplifikácia predlžuje, rozširuje, zosilňuje a rozmnožuje; vedie nás od jedného slova k druhému, jeden obraz zmnožuje druhým. Na túto vlastnosť amplifikácie upozornila už klasická rétorika, ktorá v nej videla predovšetkým prostriedok predlžovania reči. Toto predlžovanie sa však môže uskutočňovať dvoma rozličnými spôsobmi, sú dva druhy amplifikácie a mali by sme medzi nimi rozlišovať. Pri skúmaní prác stredovekých autorov poetík a rétorík sa pred Curtiom vynoril rozdiel medzi amplifikáciou ako *auxesis* (týmto gréckym slovom sa nazývalo umenie stupňovať činy alebo vlastnosti nad ich skutočnú veľkosť) a amplifikáciou ako *dilatatio*: „*Amplificare* nebo *dilatate* není totiž *auxesis*, nýbrž vyjadřuje čistě rozsahové prodloužení, protažení, rozšíření tématu. *Amplificatio* jako *auxesis* je povýšení a náleží k dimenzi vertikální, *amplificatio* jako *dilatatio* k horizontální.“¹⁰⁾

Toto rozlíšenie je veľmi dôležité a nevzťahuje sa len na historické podoby prístupov k amplifikácii; ukazuje nám totiž, že v amplifikácii síce vždy ide o predĺženie reči, no jeho charakter sa rôzni: oproti rozsahovému predlžovaniu, ktoré môže upadnúť do opakovania už povedaného, stojí predĺženie, ktorým sa mení význam slov a otvára sa nová dimenzia reči. Som presvedčený, že takto môžeme zachytiť aj ten pohyb, ktorým tanečník otvára nové svety. Kinematografické obrazy majú teda nielen figúry, ktoré zodpovedajú štyrom rétorickým typom, ale aj generický model týchto figúr, amplifikáciu.

Prof. PhDr. Miroslav Marcelli, CSc. (1947)

Vystudoval Filozofickú fakultu University Komenského v Bratislave. Od skončení studia prednáša na Katedre filozofie a dejín filozofie tejto fakulty. Zabýva sa dejinami klasické filozofie, súčasťou (predevším francúzskou) filozofií, sémiotikou a teórií argumentácie. Je autorom monografií *Znovuobjavenie času* (1989); *Michel Foucault alebo stať sa iným* (1995). Prekladá filozofickú literatúru z francúzštiny, nemčiny, ruštiny a angličtiny.

(Adresa: Katedra filozofie a dejín filozofie FF UK, Šafárikovo nám. 6, 818 01 Bratislava)

10) Robert Ernst Curtius, *Evropská literatura a evropský středověk*. Praha 1998, s. 529.

Citované filmy:

Američan v Paříži (An American in Paris; Vincente Minnelli, 1951), *Čtyři přišerní jezdci z Apokalypsy* (The Four Horsemen of the Apocalypse; Vincente Minnelli, 1961), *Domek na nebi* (Cabin in the Sky; Vincente Minnelli, 1943), *Setkáme se v St. Louis* (Meet me in St. Louis; Vincente Minnelli, 1944), *Otec nevěsty* (Father of the Bride; Vincente Minnelli, 1950), *Žízeň po životě* (Lust for Life; Vincente Minnelli, 1956).

SUMMARY

TO THINK IN IMAGES

Miroslav Marcelli

This article is based on the observation that Gilles Deleuze illustrated his concept of idea by referring to films of Vincente Minnelli. In the works of this American filmmaker, Deleuze found an example of what it means to have an idea and to derive images from it. According to Deleuze, Minnelli made of his idea, built on the theme of characters absorbed by their own dreams, a production of worlds. The article analyzes relationships created in the dream world of Minnelli's characters. Relationships such as "being captured", "being included" and "being comprised" are initially explained with the aid of the logical concept of implication, which corresponds to Deleuze's intention to outline "the logic of film". The final section of the treatise is devoted to the ways of grasping these relationships, afforded by the rhetorical concept of amplification.

Translated by Karolina Vočadlo