

Články

MANIERIZMUS
A AKO SA HO ZBAVIŤ

Miroslav Marcelli

I

Keď som prednedávnom hľadal nejaký údaj v Kronike filmu, úplne náhodne mi padli oči na tento text:

„1. 11. 1965. V nejdůležitějším francouzském filmovém časopisu Cahiers du cinéma dochází k intelektuální revoluci: teoretickou základnu mají propříště tvořit formalismus a lingvistika. Redaktoři se tak distancují od méně vědecké koncepce ‚autorského filmu‘ a předchozího vysokého hodnocení hollywoodských režisérů. Autorský film vystřídá měřítko konvenčního francouzského ‚kvalitativního kina‘ koncem 50. let, kde pro časopis začali pracovat tvůrci ‚nové vlny‘ François Truffaut a Jean-Luc Godard.“¹⁾

Jedna z viacerých správ o významných udalostiach, ktoré sa vo svete filmu roku 1965 odohrali. Napísaná vecne, informatívne, trochu zjednodušujúco. Ako sa v takomto žánri patrí. Aj nezasvätenému čitateľovi je po prečítaní jasné, aké koncepcie sa v tomto francúzskom filmovom časopise od konca päťdesiatych rokov vystriedali a kam to na sklonku roku 1965 dospelo. A pochopí, že ak sa správa o tejto „intelektuálnej revolúcii“ objavila v stĺpci medzi najdôležitejšími udalosťami roka, muselo to byť nejakým spôsobom významné pre celý svet filmu.

Nemožno si nevšimnúť, že v tejto knihe a na tejto stránke to vyznieva až neuveriteľne bizarne: hneď vedľa stĺpcov o najdôležitejších udalostiach roka je obrázok, kde sa uprostred fragmentu zo scenérie ruskej zimy do diaľky zabodáva roztúžený pohľad Omara Sharifa; áno, na konci toho istého roku David Lean uvedením *Doktora Živaga* potvrdí svoju povest' majstra melodramatických veľkofilmov. Ako sa ďalej dozvedáme, pri udeľovaní Oskarov bol v tom roku veľmi úspešný George Cukor s filmom *My Fair Lady*. Zato berlínsky festival ocenil trochu inú tvár kinematografie: Zlatého medveďa dostal Jean-Luc Godard (*Alphaville*) a Strieborného medveďa Roman Polanski (*Hnus*) a Agnès Vardová (*Šťestí*). Glauber Rocha na začiatku toho roku vydal manifest *Estetika hladu*, kde vyslovil zásady brazílskeho sociálne angažovaného filmu. V NDR sa začala kampan' proti filmom, ktoré zaujímajú kritickejší vzťah k realite socialistického zriadenia. Vo Francúzsku dramaticky poklesla návštevnosť kín a ich majitelia žiadali prijať opatrenia na zníženie prevádzkových nákladov.

1) *Kronika filmu*. Praha 1995, s. 353.

Uprostred toho všetkého sa redakcia Cahiers rozhodne, že teoretickým východiskom jej analýz bude formalizmus a lingvistika. Vynára sa otázka, čo to vtedy znamenalo prihlásiť sa k formalizmu a lingvistike, aké súvislosti a konzekvencie boli zviazané s týmto gestom. V duchu si pripomíname, aké pojmy sa tým dostali do centra pozornosti: štruktúra, jazyk, kód, signifikácia, syntagma a paradigma, metonymia a metafora... To budú konceptuálne nástroje dosahovania vedeckej prísnosti analýz. Tušíme, že s týmto teoretickým obratom bol spojený aj politický postoj, ktorý sa vyznačoval rovnakým úsilím o rigoróznosť a hľadal spojenectvá práve na strane takých angažovaných filmárov, akými bol Glauber Rocha. Zarážajú nás tieto radikalizmy, prekvapujú nás ich briskné transformácie z roviny teórie na rovinu militantnej politiky a odtiaľ k ďalšej praxi, k produkcii filmov a ich pôsobeniu v spoločnosti. Z filmového obrazu sa stal signifikant. Tento signifikant vstúpil so systému signifikácie, do filmového jazyka. Zároveň sa tento signifikant ilúziami, nádejami a výzvami, ktoré prináša a vyvoláva, včlenil do formácií ideologického boja.

Nuž, také už boli tieto roky, povie niekto a bude to pokladať za vybavené. Obávam sa však, že ak sa dnes, z odstupu a po mnohonásobnom vytriezvení, všetky tieto javy a procesy pokúsime odbaviť tým, že ich označíme za „ilúzie ľavičiarstva šesťdesiatych rokov“, uzatvoríme si tým prístup nielen k pochopeniu toho, čo sa vtedy odohrávalo, ale aj k súčasnosti. Nejde o to, prihlásiť sa alebo odmietnuť, ale o to, priblížiť sa k realite onej doby, aby sme vzápätí mohli postaviť otázku našej prítomnosti.

Cahiers du cinéma nám vydaním špeciálneho čísla Cinéma 68 (apríl 1998) poskytli príležitosť zamyslieť sa nad šesťdesiatymi rokmi a zvlášť Májom 68. Film a filmová kritika sa tu konfrontuje so spoločenským pohybom, minulosť s prítomnosťou. Vyslovujú sa k tomu tí, ktorí sa na celom pohybe aktívne podieľali. Tí, čo vtedy začínali svoju kariéru politických aktivistov, tí, čo natáčali filmy, tí čo ich analyzovali pre časopisy ako Cahiers. Filmári, kritici, teoretici, milovníci filmov, militanti, psychoanalytici, spisovatelia, filozofi. Niekedy sa, ak aj nie všetky, tak aspoň viaceré z týchto určení stretávajú v jednej osobe: Pascal Bonitzer má doktorát z filozofie, začal ako redaktor Cahiers, angažoval sa v politike, prenikol do psychoanalýzy, dnes je predovšetkým scenárista. Alan Badiou (ktorého Máj 68 v politických aktivitách zaviedol až k maoistickým skupinám) je filozof, no pri rozpracúvaní pojmu udalosti, ktorý postavil do centra svojich skúmaní spoločenských procesov, môže hľadať podnety vo svojich rozsiahlych vedomostiach o filme. A práve Badiou v úvodnom interview tohto čísla upozornil na to, čo sa na križovatke, kde sa minulosť stretáva s prítomnosťou, podľa jeho názoru profiluje základná otázka:

„...otázka manierizmu a jeho osudu je základná. Veď či Cahiers nepublikovali článok, ktorý hovorí, že *Titanic* ohlasuje koniec manierizmu?“²⁾

Posun, akým sa z reflexie minulosti stal pokus o identifikovanie charakteru našej prítomnej situácie, sa takto artikuluje ako otázka prekonania manierizmu. A to, že táto otázka dostala jednu zo svojich predbežných odpovedí v článku venovanom poslednému výtvoru americkej komerčnej superprodukcie, začleňuje celú záležitosť do ďalších, polemických a kritických súvislostí. Časť čitateľov, pre ktorých sa Cahiers stali baštou odporu

2) *Penser le surgissement de l'événement. Entretien avec Alain Badiou.* „Cahiers du cinéma“ 1998, Cinéma 68, numéro hors-série, s. 18.

proti komercializácii filmu, sa nemohla zmieriť už so samou skutočnosťou, že tento časopis venoval Cameronovej romanci celých desať strán. Ako potom museli byť pobúrení pri ich čítaní: tento film je totiž prezentovaný ako obnova amerického filmového sna, ako neoklasický sen. Jean-Marc Lalanne skutočne na začiatku svojho článku skutočne píše: „Nájsť v smrti formu návratu k prameňu, prechodu k počiatku. Stane sa *Titanic* v dejinách americkej kinematografie veľkým bodom zvratu, prechodom od manierizmu k neoklasicizmu?“³⁾ Na konci je síce otáznik, no Lallanova analýza tohto filmu na každom ďalšom kroku čoraz väčšími potvrdzuje naše tušenie, že článok nám chce sugerovať pozitívnu odpoveď. Po prečítaní posledného odseku, kde sa o záverečných scénach *Titanicu* dozvedáme, že prinášajú humanistickú filmovú víziu života, prekonávajúceho katastrofy a smrť, sa toto tušenie mení na istotu. Akoby to všetko na vyvolanie intelektuálneho pobúrenia nestačilo, pridáva Lalanne argument, ktorým sa odvoláva na pozitívne reakcie publika: „To, že publikum sa prihlásilo skôr ku Cameronovmu neoklasickému snu, než ku Coenovmu, Stoneovmu alebo Verhoevenovmu všemocnému výsmechu, možno preráža východ z éry manierizmu, v ktorej, ako sa zdá, súčasný film trochu uviazol.“⁴⁾ Výsledok plebiscitu medzi filmovými divákmi ako potvrdenie kritiky v Cahiers – to je už naozaj neslýchané! Viete si predstaviť, že by táto redakcia v šesťdesiatych rokoch hľadala potvrdenie svojich postojov v komerčnom úspechu *Doktora Živaga*?

Skutočne, pre pochopenie údivu a priam rozhorčenia niektorých čitateľov stačí, keď to porovnáme so spomínanou programovou orientáciou z polovice šesťdesiatych rokov. Sem sa teda dostala redakcia, ktorá sa na kedysi jedným a tým istým gestom prihlásila k lingvistike, formalizmu, revolúcii a antikomericializmu? Budú v budúcich vydaniach Kroniky filmu informácie o teoretických výbojoch Cahiers umiestnené priamo pod fotografiou zamilovanej dvojice z *Titanicu*? Vieme si predstaviť, aké titulky by mohli sprevádzať tieto zásnuby potomkov triedne a ideologicky rozdelených rodín.

Je lákavé vidieť v tom paradoxné vyústenie jednej teoretickej a politickej línie, ak by sme však pri tom ostali, asi by to bolo za cenu neprípustného zjednodušenia. Zmysel pre paradoxy života by nás nemal zvädzať k tomu, aby sme problémy uzatvárali pri prvom stretnutí protikladov. Dôležité totiž nie je to, že *Titanic* vcelku úspešne preplával cez úžiny tradične intelektuálnych Cahiers (napokon, našli sa aj čitatelia, ktorí to prijali s pochopením a nevideli v tom spreneverenie sa línii časopisu); oveľa dôležitejšie je, že otázka manierizmu (a jeho prípadného prekonania) sa dostala do popredia teoretickej reflexie a získala zásadný význam. Lalanne vôbec nie je jediný, kto ohlasuje objavovanie sa trhlín v múroch manieristického chrámu a príchod nových čias. Niekedy sú tieto nové časy charakterizované ako návrat čias minulých v podobe neoklasicizmu (napr. v článkoch venovaných Clintovi Eastwoodovi v tom istom čísle Cahiers du cinéma, predovšetkým⁵⁾). Inokedy, napr. v pozoruhodnom článku Thierry Joussa o Lynchovom filme

3) Jean-Marc Lalanne, *Le Titanic n'a pas seulement coulé*. „Cahiers du cinéma“ 1998, č. 522 (březen), s. 44.

4) Tamtiež, s. 45.

5) Predovšetkým Clélia Cohen, *L'œuvre lente. Une réinvention du classicisme*. „Cahiers du cinéma“ 1998, č. 522 (březen).

Lost Highway, sa myšlienka o prekonaní manierizmu spája so zvestovaním úplne nového, priam revolučne inovatívneho filmu.⁶⁾

Tak alebo onak, či už zo strany neoklasicizmu, alebo zo strany niečoho nového, čo ešte ani nemá meno, manierizmus ostáva uprostred kritického záujmu a možno len súhlasiť, že otázka jeho osudu je základná. V ďalších častiach tohto článku sa bez najmenšieho nároku na úplnosť rekonštrukcie vývinových etáp pokúsim identifikovať niektoré body, ktoré sa ukazujú na trase medzi uvedeným prihlásením sa k formalizmu a dnešným hľadáním východu z manieristickej situácie vo filme.

II

Najskôr k šesťdesiatym rokom a ich intelektuálnym prevratom. Ako to už býva, každý z nich zároveň s prihlásením sa k novej koncepcii priniesol viacnásobné odmietnutie predchádzajúcich postojov a orientácií. Cahiers sa primkli k formalizmu, lingvistike a štrukturalizmu, čím v filmovej teórii a kritike urobili podobný obrat ako *Tel Quel* v literárnej teórii a kritike. Samozrejme, že to v jednom i v druhom prípade prinieslo potrebu dištancovať sa od dovtedy bežne prijímaných metód a princípov. Podozrivými sa okrem iného stali pojmy autora, autorského zámeru, diela, jeho ideového poslania, reprezentácie a rozprávania. Nič z toho nebolo prípustné prijímať v „prirodzenom“ význame, všetko muselo prejsť skúškou štrukturalistických procedúr. Podobne ako pri pojme človeka (ktorého sa zmocnila štrukturalistická etnológia a filozofia), aj pri týchto pojmoch to spravidla znamenalo rozkladanie a napokon aj úplne rozloženie v sieťach skrytých determinácií na roviny systému a kódu. Jedno z týchto odmietnutí si zaslúži, aby sme ho pripomenuli. Cahiers v tejto etape začali pochybovať o správnosti slávnej Rosselliniho formulácie: „Veci sú tu, načo nimi manipulovať?“ K tomuto výroku sa rád prihlasoval aj jeden zo zakladateľov Cahiers du cinéma, významný teoretik filmu a hlásateľ ontologického realizmu André Bazin. Z Bazinovho hľadiska bolo základnou požiadavkou zachovanie korešpondencie medzi realitou a jej filmovou reprezentáciou, a preto odmietal koncepciu rýchlej montáže, ktorú rozpracovala sovietska škola. Naproti tomu keď sa Cahiers v šesťdesiatych rokoch vzdali uplatňovania nárokov na realistické zobrazovanie, celom zákonite sa pre nich práve sovietska škola montáže dostala do popredia a spolu s ňou aj filmová montáž ako taká. Pascal Bonitzer, ktorý má všetky predpoklady na to, aby sa stal našim sprievodcom v tejto kapitole, pri spomínaní na tento proces uvádza, ako sa v problematike montáže stretli technické postupy s teoretickou reflexiou a platformou militantného ľavičiarstva: „V súvislosti so štrukturalistickými Mechanikmi sme sa vtedy zaujímali o montáž via militantný film, agit-prop, Vertov a Ejzenštejn.“⁷⁾

O kúsok ďalej sa dozvedáme, kam časopis toto spojenie štrukturalizmu a politiky orientovalo, aké animozity sa z neho v prúde času zakrátko zrodili:

6) Pozri Thierry J o u s s e, *L'isolation sensorielle selon Lynch*. „Cahiers du cinéma“ 1997, č. 511 (duben).

7) *Nos années non-légendaires. Entretien avec Pascal Bonitzer*. „Cahiers du cinéma“ 1998, Cinéma 68, numéro hors-série, s. 47.

„Nazdávam sa, že politická radikalizácia viedla časopis k tomu, že zaujal odstup od komerčného filmu a dokonca všeobecnejšie aj od filmovej fikcie. Týmto obdobím prenikala všeobecná nedôvera k fikcii. Tel Quel, ktorým táto nedôvera stále prechádzala, staval na jednu úroveň naratívnu fikciu, buržoáznú ilúziu a metafyzickú reprezentáciu. Bolo v nás však aj reálne znechutenie, čoraz väčšie znechutenie z filmov ako prichádzali, ochladnutie, sklamaná láska k filmu.“⁸⁾

Ako ďalej uvádza, táto kríza lásky k filmu korešpondovala s krízami, do ktorých sa svet na konci šesťdesiatych rokov dostal. Potlačenie revolučných hnutí v treťom svete, nástup vojenských diktatúr, sklamané nádeje na revolučnú premenu spoločnosti. Vo filmovej teórii ústi ľavičiarisky radikalizmus až k nastoľovaniu takých otázok, ako či kamera nie je už svojím technickým uspořádáním buržoáznym nástrojom. Znechutenie zo spoločenského vývinu nijako neoslabilo väzby na marxistickú ideológiu a štrukturalistickú metodológiu. Skôr naopak, posilnilo ich. Bonitzer konštatuje, že v prvej polovici sedemdesiatych rokov boli Cahiers na strane politiky angažované v marxizme-leninizme a na strane teórie v štrukturalizme lacanovského razenia. Lacanova štrukturalistická verzia psychoanalýzy sa pre nich stala pojmovou a metodologickou základňou pre analýzy filmu. Preto nedokázali oceniť prínos Deleuzovej a Guattariho práce *Anti-Oidipus*, ktorá vystúpila s kritikou psychoanalýzy a jej chápaniu nevedomia. Koncepcia nevedomia ako stroja, ktorú autori *Anti-Oidipa* postavili proti psychoanalytickým inscenáciám nevedomia, zatiaľ na strane kritikov zoskupených okolo Cahiers nenašla výraznejšiu odozvu.

Postupne sa však začalo čoraz zreteľnejšie ukazovať, že teória a kritika postavená na kombinácii marxizmu-leninizmu so štrukturalizmom vyčerpáva svoje potencie. Radikálny kriticismus, ktorý bol dlhú dobu strategickou direktívou, priviedol Cahiers k sterilite. Bonitzer výstižne hovorí, ako sa politická a teoretická rigoróznosť stala prekážkou pochopenia produktívnych procesov tak vo filme, ako aj v celej spoločnosti. V bode, kde tento kriticismus uvoľňuje miesto pre afirmatívny prístup, Cahiers konečne objavujú Deleuza: „Plodné stanovisko nemožno založiť len na kritickom hľadisku. Deleuze nám pomohol vyjsť z tejto ťažkosti. Deleuzova filozofia celkom spočíva na afirmáciách, na aktívnych a nie reaktívnych koncepciách. Teória strojov [...] je úplne aktívna: je to afirmácia. Oproti scéne alebo obrazu možno postaviť nielen radikálnu kritickú analýzu. Film, to je obraz-pohyb, obraz-čas. Sú tu roviny imanencie, usporiadania, pojmy, ktoré boli závanom čerstvého vzduchu, pretože to bol spôsob, ako celú túto negatívnu problematiku dekonštrukcie reprezentácie poslať do minulosti.“⁹⁾

Vo chvíli, keď si uvedomili, aké možnosti im Deleuze so svojou koncepciou strojov ponúka, mohli odrazu pomenovať aj povahu svojich problémov, príčinu sterility svojich kritických analýz. Už dlhšiu dobu cítili, že ich radikálny kriticismus nie je schopný napredovať, že sa z neho stal rituál a redukcionistická schéma. A odrazu ich oslovil Deleuze s filozofiou filmového obrazu ako pohybu a stávania, s chápaním filmu ako stroja. Bola v tom semiotika, ale nie tá, ktorá žije pod diktátom lingvistiky. Deleuze sa odvážil povedať, že výsledky pokusov o aplikovanie lingvistiky na film sú katastrofálne; ocenil síce

8) Tamtiež, s. 48

9) Tamtiež, s. 49 – 50.

niektoré myšlienky tých, čo sa ako Metz alebo Pasolini vybrali touto cestou, dodal však, odvolávanie sa na lingvistický model je v konečnom dôsledku neplodné.¹⁰⁾ Pre pochopenie špecifiky filmového obrazu a filmu ako takého je potrebné zvoliť iné prístupové cesty, iné pojmy a inú filozofiu. A Deleuze účinnosť tých svojich pojmových a metodologických nástrojov vyskúšal v dvoch, dnes už slávnych prácach: *Cinéma 1. L'image-mouvement* (1983) a *Cinéma 2. L'image-temps* (1985).

Ako vidno, s týmito dvoma knihami a s ich ohlasom sa už nachádzame v osemdesiatych rokoch. Na ich sklonku Bruno Alcala v článku o Deleuzovom filozofovaní s filmom povie, že „dielo Gillesa Deleuzea je nielen veľkým učením o filme, ktoré značne obnovuje náš prístup k nemu, ale aj podstatnou súčasťou prichádzajúceho estetického, politického a etického myslenia“.¹¹⁾

To, čo sa vtedy javilo ako prichádzajúce myslenie, by dnes malo byť prítomnosťou. Potvrdila sa táto predpoveď? Nuž, dá sa povedať, že deleuzovské pojmy dodnes pri analýzach filmov nestratili svoju účinnosť. Čítajme napríklad článok Thierry Jousse o Lynchovom filme *Lost Highway*. Jousse upozorňuje, že tým najhorším pre pochopenie tohoto filmu je, keď zaujmeme niektoré z možných externých stanovísk, či už bude detektívne, analytické, znalecké, mystické alebo jednoducho filozofické. Potom pokračuje: „Niežeby tento film-stroj nemohol prijať všetky druhy významov, ale ak ich chceme roznieť a roztočiť, je úplne nevyhnutné vstúpiť do tohto filmu ako do vnútra živého organizmu a zvinúť so neho.“¹²⁾

Rozpoznávame v tom deleuzovský pojem filmu-stroja, rozpoznávame v tom deleuzovskú požiadavku imanencie a zotrvávania na povrchu. Už som spomenul, že svoju analýzu Lynchovho filmu Jousse smeruje k aj k tomu, aby upozornil, že jeho miesto je mimo vôd manierizmu. Dá sa teda povedať, že deleuzovské pojmy, požiadavky a stanoviská pomáhajú dnes filmovej kritike identifikovať v súčasnom filme tie prúdy a javy, ktoré smerujú za hranice manierizmu a implicity ho popierajú?

III

Problém je, zrejme, trochu zložitejší. Treba predovšetkým pripomenúť, že na prenikaní pojmu manierizmu do filmovej kritiky a teórie má podiel aj sám Deleuze. Východisko mu poskytol Serge Daney, kritik a teoretik filmu, redaktor a istý čas aj šéfredaktor *Cahiers du cinéma*. Daney pochopil, že k filmu nemožno pristupovať ako k systému signifikantov, ale ako k stroju; takisto pochopil, že fungovanie tohto stroja je v súčasnej spoločnosti značne podmienené médiami, kde dominujú mechanizmy kontroly a manipulácie. Svoje uvažovanie o filme rozšíril potom o dimenziu konfrontácií film-televízia. Je pochopiteľné, že strane televízie našiel smrteľnú hrozbu pre všetko estetické, čím sa film vyznačuje. Televízia sa stáva pre film nebezpečenstvom, v týchto bojoch ide filmovému

10) Gilles Deleuze, *Pourparlers*. Paris 1990, s. 76.

11) Bruno Alcala, *Philosopher avec le cinéma: Gilles Deleuze, temps et pensée*. In: *CinémAction. Les théories du cinéma aujourd'hui*. Paris 1988, s. 84.

12) T. Jousse, c. d., s. 58.

umeniu skutočne o prežitie. Daney sa však nazdáva, že v priamom stretnutí s mechanizmami kontroly nemá film nádej na úspech, a tak navrhuje preniesť ich pôsobenie dovnútra a tam ich zvrátiť tak, aby sa dostali do služieb suplementárnej, estetickú funkcie. Daney tento sebezáchovný manéver nazýva manierizmom a Deleuze sa k tomu pridáva: „Ak chceme postúpiť k jadrú tejto konfrontácie, znamená to, že by sme si mali priam položiť otázku, či kontrolu nemožno zvrátiť a dať ju do služieb suplementárnej funkcie protikladnej moci: vynásť umenie kontroly, ktoré by bolo novým hnutím odporu. Znamená to priviesť boj dovnútra filmu a docieľiť, aby z neho film urobil svoj problém a nepristupoval k nemu zvonku. Burroughs to urobil v literatúre, keď hľadiskom kontroly a kontrolóra nahradil hľadisko autora a autority. Ako naznačujete, vo filme by tomu mohol zodpovedať Coppolov pokus so všetkými jeho neistotami a dvojznačnosťami, no aj s jeho skutočným bojom. Tejtó křčovitosti, s akou sa film opiera o systém ktorý ho chce kontrolovať a nahradiť, aby ho mohol obrátiť proti nemu, dávate pekne meno *manierizmus*.“¹³⁾

V tomto zmysle manierizmus označuje situáciu, keď sa odpor proti silám kontroly a mocenského ovládania neformuje niekde mimo nich, ale tak, že ich film prenesie do svojho vnútra, čím ich pretransformuje. Takto je možné aspoň na nejaký čas obrátiť tieto mocenské pôsobenia proti ním samým a dať ich do služieb novej, suplementárnej funkcie. Je to riskantné podujatie, nebezpečenstvo pohltienia nepriateľskými silami je veľké, dobyté územia sa vzápätí strácajú, a jednako práve táto stratégia dovoľuje uvažovať o novom hnutí odporu. Deleuze upozorňuje, že manierizmy sú rozličné, heterogénne, že nemajú jedno spoločné hodnotové kritérium, takže tento termín označuje iba bojisko, kde sa umenie a myslenie ocitávajú na spoločnom poli s kontrolnou mocou. Uzatvára: „V tomto protirečivom zmysle je manierizmus křčovitým trhaním film-televízia, kde to najhoršie susedí s nádejou.“¹⁴⁾

Je zrejmé, že Jousse vo svojom článku Lynchov film proti takémuto manierizmu nestavia. Naopak, možno tu nájsť potvrdenia toho, že suplementárna estetická funkcia sa rodí nielen v tesnej blízkosti televíznej fabriky na seriály, ale dokonca aj priamo v nej. Jousse veľmi dobre vie, za čo Lynch vďačí svojej skúsenosti s televíznym seriálom *Twin Peaks* a upozorňuje, že estetika, v ktorej rozprávanie a príbeh ustúpili v prospech rytmickej funkcie a vytváraniu atmosféry nie je výdobytkom autorského filmu. Jousse nachádza prvky tejto estetiky v televíznych seriáloch a v akčnom filme: na tomto poli sa vyskúšali také postupy, ako distribúcia enigmatických znakov, uvoľňovanie pút medzi nimi, nekonečný, neodôvodnený komplot a rytmické vyvolávanie prúdu subtilných perpcií. Ak teda Daney a Deleuze našli potvrdenia pre svoju koncepciu manierizmu v Coppolovej „predvizualizácii“ videom, Jousse by tú istú koncepciu mohol potvrdiť početnými príkladmi rezonancií medzi Lynchovými filmami a televíznymi seriálmi alebo akčnými filmami. Podozrenie, že nádej sa rodí len v susedstve toho najhoršieho, takto dostáva ďalšie opodstatnenie.

V akom zmysle sa potom podľa Jousse Lynchov film dostáva do opozície k manierizmu? Je to vtedy, keď Jousse po obsiahlom prieskume blízkych i vzdialených príbuzenstiev

13) G. Deleuze, c. d., s. 107.

14) Tamtiež, s. 109.

tohto filmu od *Vertiga* a *Persony* až po diela takých súčasných umelcov ako Bill Viola, pokladá za potrebné upozorniť, že *Lost Highway* jednako nie je filmom nekonečných citátov a referencií. Vyplýva z toho, že práve túto vlastnosť pokladá za príznačnú pre manierizmus.

Dalo by sa to zhrnúť v tom zmysle, že Lynch jednu podobu manierizmu prekonáva, aby druhú potvrdzoval. K podobnému záveru privádza svoje úvahy o manierizme v súčasnom filme aj Alan Badiou. V rozhovore, o ktorom som sa už zmienil, pri nastolení otázky manierizmu najskôr tento pojem zblíži s formalizmom, abstrakciou a non-realizmom. Keď potom prejde k neoklasicizmu, povie, že to nie je ozajstné prekonanie, pretože obsahuje ešte manieristické prvky.¹⁵⁾

Na „základnú“ otázku osudu manierizmu v súčasnom filme odpovedajú teda stránky Cahiers tak, že manierizmus prekonávajú manierizmom. Dôležité je však to, že ten prekonaný manierizmus má skoro vždy črty, ktoré prezrádzajú nadväznosť na ono rozhodnutie z 1. 11. 1965: formalizmus, lingvistické modely, kódy... A neskôr suverénny text, hra intertextuality, nekonečné recyklovanie tém, postáv a citátov. Čítanie Cahiers du cinéma nás v poslednom čase privádza k myšlienke, že jedno obdobie sa pomaly, ale iste uzatvára.

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

Vystudoval Filozofickú fakultu University Komenského v Bratislave. Od skončení studia prednášal na Katedre filozofie a dejín filozofie tejto fakulty. Zabýva sa dejinami klasickej filozofie, súčasnou (predevším francúzskou) filozofiou, sémiotikou a teóriou 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)

Citované filmy:

Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965), *Doktor Živago* (Doctor Zhivago; David Lean, 1965), *Hnus* (Repulsion; Roman Polanski, 1968), *Lost Highway* (David Lynch, 1997), *My Fair Lady* (Georg Cukor, 1964), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Šťastí* (Le bonheur; Agnès Vardová, 1964), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1957).

15) Pozri *Penser le surgissement de l'événement. Entretien avec Alain Badiou*. „Cahiers du cinéma“ 1998, Cinéma 68, numéro hors-série, s. 18.

SUMMARY

MANNERISM AND HOW TO ELIMINATE IT

Miroslav Marcelli

This treatise is based on the characterization of „the intellectual revolution“ that took place in the French periodical *Cahiers du cinéma* in the mid-1960's. That moment, when the journal began to advocate formalism and linguistic models, triggered the long, intricate path leading to the present attempts to formulate a stance toward mannerism. The article identifies certain significant points and stages of this process. In the current polemics concerning mannerism, the author singles out the type that is linked to a formalist orientation and juxtaposes it to the mannerism as perceived by Gilles Deleuze and Serge Daney. The author discusses how the former makes way for the later type.

Translated by Alena Fidlerová