

Články

OPTIMIZMUS, PESIMIZMUS
A CESTA*List Sergovi Daneyovi*

Gilles Deleuze

Vaša predchádzajúca kniha, *La rampe* (1983) zahrnovala istý počet článkov, ktoré ste napísali pre *Cahiers du cinéma*. Autentickou sa táto kniha stáva vďaka tomu, že ste ich rozdelili nielen podľa rozličných období *Cahiers*, ale aj a predovšetkým podľa rozličných funkcií filmového obrazu. Váš slávny predchodca vo výtvarnom umení, Riegl rozlišuje tri účely umenia: skrášliť Prírodu, zduchovniť Prírodu, súperiť s Prírodou (a „skrášlenie“, „zduchovnenie“ a „súperenie“ dostávajú u neho presný, historický a logický zmysel). V periodizácii, ktorú navrhujete, vyjadrujete prvú funkciu filmového obrazu otázkou: čo sa dá vidieť za obrazom? A to, čo sa dá vidieť za, sa bezpochyby predstaví iba v nasledujúcich obrazoch, no umožňuje prechod od prvého obrazu k ďalším ich zreťazovaním v organickej silnej a skrášľujúcej totalite – hoci súčasťou tohoto prechodu môže byť aj „hrôza“. Dalo by sa povedať, že toto prvé obdobie vyjadruje formulácia Tajomstvo za dverami, „túžba vidieť viac, vidieť za, vidieť cez“. Úlohu „dočasne skrytého“ tu môže hrať akýkoľvek predmet a každý film sa v ideálnej reflexii zreťazuje s ostatnými. Pre toto prvé obdobie filmu je určujúce umenie Montáže, ktoré vrcholí vo veľkých triptychoch a predstavuje skrášlenie Prírody alebo encyklopédiu Sveta. Určujúcim preň je však aj predpokladaná hĺbka obrazu ako harmónia alebo súzvuk, rozdelenie prekážok a ich prekonaní, nesúlady a ich riešenia v tejto hĺbke, úloha, akú film pripisuje hercom, telám a slovám v tejto všeobecnej scénografii: vždy v službách nejakého dodatku k videniu, niečoho „navyššie videnia“. Vo svojej novej knihe ponúkate Ejzenštejnovu knižnicu, Kabinet doktora Ejzenštejna ako symbol tejto veľkej encyklopédie.

Upozorňujete, že tento film nezomrel sám od seba, ale že ho zabila vojna (Ejzenštejnov kabinet v Moskve sa skutočne stal mŕtvym, zabudnutým, od pôvodného poslania vzdialeným miestom). Syberberg posunul niektoré poznámky Waltera Benjamina veľmi ďaleko: Hitlera treba pokladať za filmára... Vy sám poznamenávate, že „veľké politické inscenácie, štátna propaganda ako živý obraz, prvé ľudské manipulácie s masami“ uskutočnili kinematografický sen, a to v podmienkach, keď všetkým prenikala hrôza, keď „za“ obrazom bolo vidno iba tábory a keď jediným spojením medzi telami bolo utrpenie. Paul Virilio ukáže, že fašizmus sa až do konca staval ako konkurencia Hollywoodu. Z encyklopédie sveta, zo skrášľovania Prírody, z politiky ako „umenia“ – ako to nazval Benjamin –

sa stala číra hrôza. Organický celok bol už iba totalitarizmom a za mocou autority už nestál nijaký autor alebo režisér, ale stelesnenia Caligariho a Mabuseho (hovoríte, že „staré režisérske remeslo nikdy nebolo nevinné“). A ak sa film mal po vojne prebudiť k životu, muselo to byť na tomto novom základe, s novou funkciou obrazu, s novou „politikou“, s novým účelom umenia. Z tohoto hľadiska je azda najvýraznejším, najpríznačnejším dielo Alaina Resnaisa: vďaka nemu sa film spamätáva z mŕtvych. Od začiatku až po nedávny film *Láska na smrť* má Resnais iba jeden námet, jedno telo a jedného herca – človeka, ktorý sa spamätáva z mŕtvych. Na tomto mieste zbližujete Resnaisa s Blanchotom: „rukopis skazy“.

Po vojne sa teda jedna ďalšia funkcia obrazu prejaví v úplne novej otázke: čo sa dá vidieť v obraze? Otázkou už nie je, čo sa dá vidieť za ním, ale skôr to, čo môže môj pohľad zniesť z toho, čo v každom prípade vidím. Takto sa zmenil celok vzťahov filmového obrazu. Montáž mohla ustúpiť, a to nielen v prospech slávneho „sekvenčného záberu“, ale predovšetkým v prospech nových foriem kompozície a asociácie. Hĺbka sa ukázala byť iba „pascou“ a obraz prijal svoju plošnosť, svoju „plochu bez hĺbky“ alebo plytkú hĺbku na spôsob vysokého dna v oceánografii (čo neprotirečí tej hĺbke poľa, ktorou napríklad jeden z majstrov nového filmu, Orson Welles, v jednom obrovskom pohľade umožňuje všetko vidieť, pričom je stará hĺbka zavrhnutá). Obrazy sa už nezreťazujú podľa jednotného poriadku strihov a pripojení, ale stali sa predmetom opakovane sa začínajúcich a prepracúvaných znovuzreťazení ponad strihy a s falošnými pripojeniami. Tým sa zmenil aj vzťah obrazu k telám a k filmovým hercom. Telá sa stali väčšmi dantovské, t. j. už neboli ovládané akciami, ale postojmi s ich zvláštnymi zreťazeniami (čo tu ukazujete v súvislosti s Akermanovou, Straubom a Huilletovou alebo tiež na jednej prekvapivej stránke, kde hovoríte, že herec v alkoholickéj scéne už nemusí sprevádzať pohyb a potácať sa ako to bolo v predchádzajúcom filme, ale naopak zaujať postoj, v akom sa drží skutočný alkoholik...). Tým sa aj vzťah obrazu k slovám, zvukom a hudbe zmenil na základnú asymetriu zvukového a vizuálneho, čo dalo oku schopnosť čítať obraz a zároveň uchu schopnosť halucinovať šelesty. A napokon v novom veku filmu táto nová funkcia obrazu priniesla pedagogiku vnímania, ktorá nahradila rozpadnutú encyklopédiu sveta: je to film vidiaceho, film, ktorý sa celkom iste neusiluje o skrášlenie prírody, ale o jej maximálne možnú spiritualizáciu. Ako by sme sa mohli pýtať, čo je možné vidieť za obrazom (alebo po ňom...), keď bez duchovného oka nevidíme ani to, čo je v ňom alebo na ňom? Dajú sa síce uviesť vrcholy tohto nového filmu, vždy nás však do neho uvedie nejaká pedagogika, Rosselliniho pedagogika, Straubova pedagogika, Godardova pedagogika, ako hovoríte v *La rampe*, k čomu teraz pridávate Antonioniho pedagogiku, keď oko a ucho žiarlivého analyzujete ako „poetické umenie“, ktoré odhaľuje všetko unikajúce, miznúce, a predovšetkým ženu na pustom ostrove...

Z celej tradície filmovej kritiky je vám, podobne ako Bonitzerovi, Narbonimu a Scheferovi najbližšie Bazin a Cahiers du cinéma. Nevzdali ste sa hľadania vnútorných väzieb medzi filmom a myslením a zdôrazňujete tak poetickú, ako aj estetickú funkciu filmovej kritiky (kým mnohí naši súčasníci veria, že vážnosť kritiky zachráni len primknutím sa k jazyku, k lingvistickému formalizmu). Uchovali ste takto veľkú koncepciu z prvého veku: film ako nové Umenie a nové Myslenie. Ibaže pri prvých filmároch a kritikoch od Ejzenštejna a Gancea až po Elie Faurea to bolo neoddeliteľne zviazané s metafyzickým

optimizmom a totálnym masovým umením. Naproti tomu vojna a to, čo jej predchádzalo, vnútili filmu radikálny metafyzický pesimizmus. Vy ste však uchovali optimizmus, ktorý sa stal kritickým: film už nie je spätý s víťazným kolektívnym myslením, ale s riskantným jedinečným myslením, ktoré sa uvedomuje a pretrváva len vo svojej „bez-mocnosti“, k akej sa spamätal z mŕtvych, pričom naráža na bezcennosť veľkých produkcií.

Takto sa ukazuje tretí vek, tretia funkcia obrazu, tretí vzťah. Už nie: čo sa dá vidieť za obrazom? Ani: ako máme vidieť sám obraz? Ale: ako sa do neho včleniť, ako do neho vklnúť? Pretože teraz každý obraz preklzáva ponad ostatné, pretože „základom obrazu je opäť len obraz“ a prázdne oko, kontaktná šošovka. A tu ste mohli povedať, že kruh sa uzavrel, že Syberberg sa vrátil k Mélièsovi, no v bezhraničnom smútku, v bezpredmetnej provokácii, čím vzniká nebezpečenstvo, že váš kritický optimizmus sa zvráti v kritický pesimizmus. V tomto novom vzťahu obrazu sa vskutku stretávajú dva rozdielne faktory: na jednej strane vnútorný vývoj filmu pri hľadaní nových audio-vizuálnych kombinácií a veľkých pedagogík (nielen Rossellini, Resnais, Godard, Straub a Huilletová, ale aj Syberberg, Durasová, Oliveira...), pri hľadaní, ktoré mohlo v televízii nájsť výnimočné pole a prostriedky; na druhej strane vlastný vývoj televízie ako konkurencie filmu, vývoj, v ktorom ho „uskutočňuje“ a naozaj „šíri“. Akokoľvek sú tieto dva aspekty navzájom prepletené, zásadne sa odlišujú a nevystupujú na jednej a tej istej rovine. Kým totiž film hľadal v televízii a videu „relé“ pre nové estetické a noetické funkcie, televízia (napriek niektorým počiatočným úsiliam) prijala najskôr sociálnu funkciu, ktorá vopred ničila každé relé; prisvojila si video a možnosti krásy a myslenia nahradila úplne inými mocami.

Takto sa ukázalo dobrodružstvo, ktoré pripomína to z prvého veku: ako autoritárska moc, vrcholiaca vo fašizme a veľkých štátnych manipuláciách, znemožnila prvú formu filmu, nová povojnová sociálna moc dozerania a kontroly ohrozuje druhú formu filmu. Burroughs pomenoval modernú formu moci slovom „kontrola“. Mabuse zmenil podobu a pôsobí teraz prostredníctvom televízorov. Ani v tomto prípade neumrel film prirodzenou smrťou: bol ešte len na začiatku svojich nových výskumov a kreácií. Jeho násilnú smrť spôsobilo, že namiesto toho, aby obraz mal vo svojom pozadí vždy nejaký obraz a aby umenie dosahovalo štádium, keď „súperí s Prírodou“, všetky obrazy ma vracajú k jednému jedinému, k obrazu môjho prázdneho oka v kontakte s Neprírodou a kontrolovaný divák, ktorý prešiel do kulisy, je v kontakte s obrazom, je včlenený do obrazu. Nedávne výskumy ukazujú, že jedným z predstavení, ktoré ľudí najviac dokážu zaujať, je účasť na vysielaní z televízneho štúdia: nie je to záležitosť ani krásy, ani myslenia, ale kontaktu s technikou, dotyku s ňou. Zoom kontakt už nie je v rukách Rosselliniho, ale sa stal univerzálnym televíznym postupom; pripojenia, ktorými umenie prírodu najskôr skrášľovalo a zduchovňovalo a potom s ňou súperilo, sa včlenili do televízie. Návšteva v továrni s jej prísnu disciplínou sa stala ideálnym predstavením (ako sa vyrába vysielenie?) a obohacujúce je najvyššou estetickou hodnotou („je to obohacujúce...“). Encyklopédia sveta a pedagogika vnímania ustúpili profesionálnej výchove oka, svetu kontrolórov a kontrolovaných, ktorých spája obdiv k technike, nič, než technike. Všade sú kontaktné šošovky. Na tomto mieste sa váš kritický optimizmus mení na kritický pesimizmus.

Vaša nová kniha nadväzuje na prvú. Ide tu teraz o vstup do tejto konfrontácie medzi filmom a televíziou na ich dvoch odlišných úrovniach. Napriek vašim viacerým narážkam neuzatvárate problematiku do abstraktného porovnávania filmového obrazu s novými obrazmi. Našťastie vám v tom bráni váš funkcionalizmus. A zaiste nezanedbávate tú skutočnosť, že televízia má práve toľko potenciálnych estetických funkcií, ako každý druhý výrazový prostriedok a že na druhej strane film neustále zvnútra narážal na moc, ktorá značne obmedzovala jeho potenciálne estetické poslanie. V Ciné-Journal ma však veľmi zaujalo vaše úsilie zachytiť dva „fakty“ a ich podmienky. Prvým je, že televízia napriek významným a často opakovaným pokusom veľkých filmárov nehľadala svoju osobitosť v estetickej, ale v sociálnej funkcii, v kontrolnej a mocenskej funkcii, v ríši polocelku, kde je každé dobrodružstvo vnímania vylúčené v mene profesionálneho oka. Inovácia sa potom môže zrodiť iba v skrytom kúte, vo výnimočných okolnostiach: keď, ako uvádzate, Giscard v televízii vynašiel prázdny záber alebo keď značka toaletného papiera oživila americkú komédiu. Naproti tomu druhým faktom je, že film síce slúžil všetkým mociam (a dokonca im pomáhal pri nástupe), no vždy si „zachoval“ estetickú a poznávaciu funkciu, aj keď niekedy len v krehkej a zle pochopenej podobe. Netreba teda porovnávať typy obrazov, ale estetickú funkciu filmu a sociálnu funkciu televízie: podľa vás toto porovnanie síce ide bokom, ale musí sa robiť takým spôsobom a iba tak má svoj zmysel.

Treba ešte určiť podmienky tejto estetickej funkcie filmu. Tu, ako sa mi zdá, hovoríte veľmi zvláštne veci, keď si odpovedáte na otázku, čo to znamená byť filmovým kritikom. Ako príklad si beriete film *Les Morfalous*, ktorý nemal premiéru pred zástupcami tlače, kritiku odmieta ako úplne zbytočnú a odvoláva sa na priamy kontakt s publikom ako na „spoločenský konsenzus“. Je to úplne odôvodnené, pretože tento film vonkoncom nepotrebuje kritiku, aby naplnil nielen sály, ale aj svoje sociálne funkcie. Kritika má teda iba vtedy zmysel, keď film prináša nejaký suplement, istý druh posunu k možnému publiku, takže treba získať čas a dovedty zachovať stopy. Bezpochyby, tento pojem „suplement“ nie je jednoduchý, možno ste ho našli u Derridu a vy ho svojsky reinterpreťujete: suplement je skutočne estetickou funkciou filmu, neistou, no v určitých prípadoch a za určitých podmienok vymedziteľnou funkciou, trochu umenia a trochu myslenia. Na vrchol potom kladiete dvojicu, ktorú tvorí Henri Langlois a André Bazin. Pretože jeden z nich „mal fixnú ideu ukázať, že film stojí za uchovanie“ a druhý mal „tú istú ideu, ale obrátene“, ukázať, že film uchováva, že uchováva všetko čo stojí za uchovanie, že je to „zvláštne zrkadlo, ktorého povlak zachytáva obrazy“. Ako sa dá tvrdiť, že taký krehký materiál uchováva? Nejde o materiál, ale o sám obraz: ukazujete, že filmový obraz uchováva sám o sebe, že uchováva ako na jednom zvláštnom mieste v Dreyerovej *Gertrud* nejaký človek plakal, že neuchováva veľké sociálne búrky, ale vietor, „to, keď sa kamera hrá s vetrom, predbieha ho a vracia sa dozadu“ ako u Sjöströma alebo u Straubovcov, že uchováva a opatruje všetko, čo môže byť, deti, prázdne domy, platany ako vo Vardovej filme *Bez střechy a bez zákona* alebo všade u Ozua, že uchováva, no vždy v nevhodnom čase, pretože filmový čas nie je tým, čo plynie, ale tým, čo trvá a koexistuje. V tomto zmysle uchovávať nie je niečo bezvýznamné, znamená to tvoriť, tvoriť stále nejaký suplement (buď pre skrášlenie alebo pre spiritualizovanie Prírody). K suplementu patrí, že môže byť iba vytvorený a v tom spočíva jeho estetická alebo poznávacia funkcia, ktorá je

sama suplementárna. Mohli by ste z toho urobiť rozsiahlu teóriu, radšej však hovoríte veľmi konkrétne, v tesnej nadväznosti na vašu kritickú skúsenosť, keďže kritika podľa vás „bdie“ nad suplementom a tak vyjadruje estetickú funkciu filmu.

Prečo by sme túto schopnosť suplementu a uchovávajúcej tvorivosti nemohli priznať aj televízii? Nič principiálne nestojí v ceste, aby si ich, spolu s inými médiami, mohla prísvojiť, keby jej sociálne funkcie (zábava, informácie) nepotlačili jej prípadnú estetickú funkciu. V tomto stave je televízia konsenzom par excellence: je to priama sociálna technika, ktorá nepripúšťa nijaký odstup od sociálneho, je to sociálne-technické v čistom stave. Ako by profesionálne vzdelanie, profesionálne oko mohlo pripustiť pretrvávajúce suplementu ako dobrodružstva vnímania? Takže ak by som sa mal rozhodnúť medzi najkrajšími stránkami vašej knihy, vybral by som tie, kde ukazujete, že v televízii sa „replay“, záznam okamihu stal náhradou za suplement a samo-zachovávanie, pričom je fakticky ich opakom; tie, kde vylučujete každú možnosť preskočiť od filmu ku komunikácii alebo uzavrieť medzi nimi „relé“, pretože takéto relé sa môže vytvoriť iba s televíziou, obdarenou nekomunikatívnym suplementom, ktorého menom je Welles; tie, kde vysvetľujete, že profesionálne oko televízie, slávne sociálno-technické oko, ktorým by sa mal pozeráť aj divák, rodí bezprostrednú a dostatočnú dokonalosť, dokonalosť kontrolovateľnú a kontrolovanú. Vy si to totiž nezľahčujete a televíziu nekritizujete pre jej nedokonalosti, ale pre jej číru a jednoduchú dokonalosť. Našla prostriedok ako dospieť k technickej dokonalosti, čo sa presne zhoduje s úplnou estetickou a poznávacou bezcennosťou (tak sa z návštevy továrne stalo nové predstavenie). Bergman vám s humorom a láskou potvrdzuje, čím môže televízia prispieť k umeniu: Dallas je úplne bezcenný a sociálno-technicky dokonalý. V inom žánri by sa to isté dalo povedať o *Apostrophes* (televízna relácia o knihách s účasťou spisovateľov a kritikov, pozn. prekl.): literárne (esteticky, noeticky) je bezvýznamná, technicky je dokonalá. Povedať, že televízia nemá dušu znamená povedať, že nemá iný suplement, než je ten, ktorý jej priznávate, keď opisujete toho uľahaného kritika v hotelovej izbe, ako znovu zapína televízor, ako sa ubezpečuje, že všetky obrazy sú rovnaké a ako stráca prítomnosť, minulosť a budúcnosť v prospech času, ktorý plynie.

Najradikálnejšia kritika informácie prichádza z filmu, napríklad od Godarda alebo – iným spôsobom – od Syberberga (a nie sú to len ich vyhlásenia, ale aj ich konkrétne diela); a z televízie prichádza nová smrteľná hrozba pre film. Zdalo sa vám potrebné, bližšie sa „pozrieť“ na túto vždy nerovnú a bokom idúcu konfrontáciu. Pod údermi autoritárskej moci, ktorá vrcholila vo fašizme, čelil film prvému smrteľnému ohrozeniu. Prečo druhá možná smrť prichádza z televízie ako prvá prichádzala z rozhlasu? Pretože televízia je formou, v ktorej sa nová „kontrolná“ moc stáva bezprostredná a priama. 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: vynájsť umenie kontroly, ktoré by bolo novým hnutím odporu. Znamená to priviesť boj dovnútra filmu a docieľať, 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 authority. Ako naznačujete, vo filme by tomu mohol zodpovedať Coppolov pokus so všetkými jeho neistotami a dvojznačnosťami, no aj s jeho skutočným bojom. Tejto kľúčovitosti, s akou sa film opiera o systém, ktorý ho chce

kontrolovať a nahradiť, aby ho mohol obrátiť proti nemu, dávate pekné meno manierizmu. Už v *La rampe* ste ako „manierizmus“ definovali tretie štádium obrazu: keď za ním už nič nevidno, keď nič zvláštneho nevidno ani nad ním, ani v ňom, no keď stále klže nad predchádzajúcim, presuponovaným obrazom, keď „pozadím obrazu je vždy už nejaký obraz“ až donekonečna, a práve toto treba vidieť.

To je štádium, keď umenie Prírodu ani neskrášľuje, ani nespirtualizuje, ale s ňou súperí: je to strata sveta, sám svet sa dal do robenia „toho“ filmu, akéhokoľvek filmu, a práve to je televízia; vtedy sa svet dal do robenia akéhokoľvek filmu a – ako tu hovoríte – „ľuďom sa už nič nestáva, všetko sa stáva iba obrazom“. Dalo by sa tiež povedať, že dvojicu Príroda-telo alebo Krajina-človek vystriedala dvojica Vôľa-mozog: film už nie je ani dverami-oknom (za ktorým...), ani rámcom-záberom (v ktorom...), ale informačnou tabuľou, po ktorej klžu obrazy ako „údaje“. Ako sa tu však dá hovoriť ešte o umení, keď tento svet robí svoj film, ktorý je priamo kontrolovaný a bezprostredne spracúvaný televíziou, čo vylučuje každú suplementárnu funkciu? Bolo by potrebné, aby film prestal robiť film a aby nadviazal vlastné vzťahy s videom, elektronikou a digitálnym obrazom, čo by mu umožnilo objaviť nové formy odporu a vzoprieť sa televíznej funkcii dohľadu a kontroly. Nejde o to skratovať televíziu – ako by sa to dalo urobiť? – ale zabrániť jej, aby zradila alebo skratovala vývoj filmu k novým obrazom. Ako totiž ukazujete, „keďže televízia znevážila, minorizovala, zavrhlá svoju perspektívu vo videu, kde ešte mala nádej nadviazať na dedičstvo povojnového filmu..., na zmysel pre rozkladanie a skladanie obrazov, na rozchod s divadlom, na iné vnímanie ľudského tela a na jeho ponáranie do obrazov a zvukov, treba dúfať, že tento vývoj video-umenia zasa ohrozí televíziu...“. Tam by sa mohlo črtiť nové umenie Mesta-mozgu alebo súperenia s Prírodou. A tento manierizmus má pred sebou mnohé rozmanité cesty a chodníčky, niektoré slepé a v iných prebleskuje nádej. Coppolov manierizmus „previzualizácie“ videom, kde je obraz robený už mimo kamery. Ale aj úplne iný, Syberbergov manierizmus, s prísnyimi, no zároveň triezvymi technickými prostriedkami, kde bábky a čelné projekcie vyvolávajú obraz na pozadí obrazov. Je to ten istý svet ako svet klipov, zvláštnych efektov a veľkoplošného filmu? Možno, že klipy sa až do svojho rozchodu so snovými pokusmi boli mohli zúčastňovať na tom hľadaní „nových asociácií“, ktorých sa dovoľáva Syberberg, a boli by mohli načrtávať nové mozgové spojenia budúceho filmu, keby ich nebol pohltit trh šlágru, táto chladná organizácia na zdebilňovanie mozgov, tento dôkladne kontrolovaný epileptický záchvat (tak trochu ako v predchádzajúcej dobe, keď sa filmu zmocnilo „hysterické divadlo“ masových propagánd...). A možno, že by sa veľkoplošný film bol mohol podieľať na estetickom a poznávacom tvorení, keby bol vedel dať ceste jej posledné opodstatnenie, ako to chcel Burroughs, keby sa bol vytrhol spod kontroly „chlapíka na Mesiaci, ktorý si nezabudol svoju modlitebnú knižku“, a keby bol výdatnejšie čerpal poučenia z *La Région centrale* od Michaela Snowa, ktorý tu vynašiel najstriedmejšiu techniku ako obraz otáčať okolo obrazu a divokú prírodu okolo umenia, čím film posunul až k čistému Spatiu. A kam smeruje experimentovanie s obrazom, zvukmi a hudbou, ktoré sa sotva začalo v dielach Resnaisa, Godarda, Straubovcov a Durasovej? A aká nová Komédia vzíde z manierizmu telesných postojov? Váš pojem manierizmu je veľmi dobre fundovaný, ak pochopíme, že manierizmy sú rozličné, heterogénne a že predovšetkým nemajú jedno spoločné hodnotové kritérium, takže tento termín označuje iba bojisko,

kde umenie a myslenie skáču s filmom do nového živlu, zatiaľ čo kontrolná moc sa usiluje pripraviť ich oň a obsadiť toto pole, aby z neho mohla urobiť novú kliniku sociálnych techník. V tomto protirečivom zmysle je manierizmus krčovitým trhaním film-televízia, kde to najhoršie susedí s nádejou.

Museli ste sa na to „bližšie pozrieť“. Stali ste sa teda novinárom v *Libération* bez toho, aby ste prerušili svoje vzťahy s *Cahiers*. A keďže jedným z najzaujímavejších dôvodov pre žurnalistické povolanie je túžba cestovať, zostavili ste z prieskumov, reportáží a ciest seriál kritických článkov. Aj v tomto prípade však vaša kniha pôsobí autenticky práve vďaka tomu, že všetko sa v nej splete okolo toho konvulzívneho problému, ktorý *La rampe* uzavrela trochu melancholickým spôsobom. Možno, že všetky úvahy o cestovaní prechádzajú štyrmi postrehmi, z ktorých prvý je u Fitzgeralda, druhý u *Toynbee*ho, tretí u *Becketta* a posledný u *Prousta*. Prvý konštatuje, že ani cesta na *Antily* alebo do širšieho sveta nebude pre nás ozajstným „zlomom“, pokiaľ zo sebou nosíme *Bibliu*, spomienky z detstva a svoju bežnú reč. Druhý hovorí, že cesta sleduje nomádsky ideál, ale ako smiešne pranie, pretože nomádom je, naopak, ten, kto sa nehýbe, kto nechce odísť a je pripútaný k svojej vydedenej zemi, k ústrednej krajine (v súvislosti s jedným filmom *Van der Keukena* sám hovoríte, že ísť na juh, znamená nevyhnutne sa stretnúť s tými, čo chcú zostať tam, kde sú). V treťom a najhlbšom postrehu, *Beckett* hovorí, že „necestujeme pre radosť z cestovania. Viem, že sme blázni, ale nie až natoľko“... Aký iný dôvod by to napokon mohlo mať, ak nie overiť, ísť overiť niečo, niečo nevysloviteľné, čo sa vynorilo z duše, zo sna, z nočnej mory, hoci aj či sú *Číňania* naozaj takí žltí, ako sa hovorí, alebo či niekde, tam dole naozaj existuje taká nepravdepodobná farba, nejaké zelené žiarenie, nejaká modrastá a purpurová atmosféra. *Proust* povedal, že rojko je ten, kto ide niečo overiť... A čo sa vás týka, vo svojich cestách overujete, že svet naozaj robí filmy, že ich neprestáva robiť a že televízia je práve toto celosvetové robenie filmu: takže cestovať znamená ísť sa pozrieť „v ktorom momente dejín médií“ sa mesto, toto mesto nachádza. Takýto je váš opis *Sao Paula*, tohto sebapožierajúceho mesta-mozgu. Raz ste dokonca cestovali do *Japonska*, aby ste videli *Kurosawu* a overili, ako v japonskom vetre vejú zástavy *Ranu*; No keďže v ten deň tam nebol nijaký vietor, zistili ste, že ho nahrádzali úbohé veterné motory, ktoré, ó, zázrak, obrazu dávali ten nezničiteľný vnútorný suplement, skrátka, tú krásu alebo tú myšlienku, čo obraz uchováva iba vďaka tomu, že existujú iba v obraze a sú ním vytvorené.

Vaše cesty prinesú teda dvojznačné výsledky. Na jednej strane zisťujete, že svet robí svoj film a že práve v tom spočíva sociálna funkcia televízie, jej veľká kontrolná funkcia: tam pramení váš pesimizmus, dokonca vaša kritická beznádej. Na druhej strane zisťujete, že zatiaľ čo všetky ostatné cesty iba overujú tento stav televízie, film stále ostáva tým, čo treba urobiť a je tou absolútnou cestou: tam pramení váš kritický optimizmus. Na križovatke týchto dvoch ciest je krčovité trhanie, vaša príznačná cyklotýmia, závrat, *Manierizmus* ako esencia umenia, ale tiež ako bojisko. Na jednej i na druhej strane sa občas zdá, že veci si menia miesta. Keď totiž cestovateľ prechádza od jednej televízie k druhej, nemôže sa ubrániť myšlienke, že filmu treba priznať to, čo mu patrí a odtrhnúť ho tak od hier, ako od informácií: nastane istý druh implózie, ktorý trochu z filmu uvoľní v tých televíznych seriáloch, ktoré sám pre seba zostavujete, napríklad v seriáli o troch

mestách alebo o troch tenisových hviezdach. A keď sa na druhej strane ako kritik obrátite k filmu, ešte lepšie vidíte, že aj najrovnejší obraz sa skoro nezbadateľne prehýba, vrství, vytvára zhustené zóny, ktoré vás nútia cestovať v ňom, ale táto cesta bude konečne suplementárna a nekontrolovaná: tri rýchlosti u Wajdu a predovšetkým tri pohyby u Mizoguchiho, tri scenáre, ktoré odhaľujete u Imamuru, tri veľké kruhy, ktoré sa črtajú v Bergmanovom filme *Fanny a Alexander*, kde nachádzate tri stavy, tri funkcie filmu – divadlo skrášľujúce život, spirituálne antidiadla tváří a operácia súperiaci s mágiou. Prečo sa v analýzach vašej knihy od začiatku až do konca tak často objavuje trojica? Možno preto, lebo 3 niekedy všetko uzatvára a sťahuje 2 k 1, a niekedy zasa unáša 2 a vyháňa ju ďaleko od jednoty, diela, útočiska. Trojica alebo video, stávka na pesimizmus alebo optimizmus – bude to vaša budúca kniha? Boj má toľko podôb, že sa môže odvíjať na všetkých nerovnostiach terénu. Napríklad medzi rýchlosťou pohybu, ktorú americký film ustavične zvyšuje, a pomalosťou matérií, ktorú sovietsky film odmeriava a uchováva. Vo veľmi peknom texte hovoríte, že „Američania veľmi ďaleko posunuli skúmania plynulého pohybu, rýchlosti a čiar úteku, pohybu, ktorý zbavuje obraz jeho tiaže, jeho matérie, skúmali telo v stave beztiaže... kým v Európe, dokonca v ZSSR si niektorí dokonca aj za cenu zničujúcej sebamarginalizácie dopriavajú prepych študovať pohyb z opačnej stránky: ako spomalený a nesúvislý. Paradžanov, Tarkovskij, ale už predtým Ejzenštejn, Dovženko a Barnet sledovali, ako sa materiál hromadí a zhusťuje, ako sa v spomalenom pohybe utvára geológia prvkov, odpadov a pokladov: robili kinematografiu sovietskeho glaciálu, tejto ríše nehybnosti...“ A ak je pravda, že Američania využili video na ešte rýchlejšie pohyby (a kontrolu vysokých rýchlostí), ako potom priviesť video k pomalosti, ktorá uniká kontrole a uchováva, ako ho – podľa Godardovej „rady“ Coppolovi – naučiť ísť pomaly?

přeložil Miroslav Marcelli

Studie nazvaná *Optimisme, Pessimisme et Voyage* vyšla pôvodne ako predmluva ke knihe:

Serge D a n e y, *Ciné-Journal 1981 – 1986*. Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1986.

Přeloženo z francouzského originálu:

Gilles D e l e u z e, *Pourparlers*. Minuit, Paris 1990, s. 97 – 112.

Překlad publikujeme jako ukázkou z jejího připravovaného slovenského vydání.

Citované filmy:

Bez střechy a bez zákona (Sans toit ni loi; Agnès Vardová, 1986), *Fanny a Alexander* (Fanny och Alexander; Ingmar Bergman, 1982), *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964), *Láska na smrt* (L'amour à mort; Alain Resnais, 1984), *La région centrale* (Michael Snow, 1970 – 1971), *Les Morfalous* (Henri Verneuil, 1983), *Ran* (Akira Kurosawa, 1985).