

Rozhovor

ROZHOVOR S CLAUDEM LÉVI-STRAUSSEM

Michel Delahaye - Jacques Rivette

– *Chodíte do kina?*

– Chodíval jsem často, dnes už méně. Dokonce stále méně. Nemám tolik času, a pak – film se mi přestává líbit. Snad jsem se změnil, možná jsem zestárl anebo jsme se od sebe vzdálili.

– *V čem se film změnil?*

– Býval bez problémů a představoval poměrně stejnorodé zboží vyzkoušené kvality. Člověk si byl víceméně jistý, jakého druhu potěšení se mu dostane. Mohlo to být lepší nebo horší, než jste čekali, ale nepociťovali jste nejistotu. Dneska jsou tu všelijaké školy a doktríny, nutí vás k výběru a mně osobně je to velmi nepříjemné.

– *Přitahovala vás prostoduchost a spontánnost filmů?*

– Ať už je to zásluha, nebo provinění, spíše než sám film mne přitahovalo jeho prostředí. Chodíval jsem hodně do kina v letech strávených v Americe; mohli jste v kteroukoliv denní hodinu vstoupit do sálku v Greenwich Village a našli jste tam – odpusťte ty podrobnosti – pohodlná křesla a poměrnou či úplnou samotu. Pokud šlo o představení, nebyli jste nijak nuceni k účasti, už díky jeho řemeslné povaze a na-prosté nepřítomnosti intelektuálních a estetických ambicí. Bylo to takové útočiště, kde se moderní člověk mohl nechat unášet obrazy anebo třeba snít. Míval jsem spoustu času, a produkce byla vlastně anonymní. Když chcete jít dneska na nějaký film, víte předem, že půjde o dílo mladé francouzské školy anebo o tradiční americký film (ten ostatně strašlivě upadl), nebo o italský... musíte přemýšlet, vybírat, rozhodovat se.

– *V „klasickém“ filmu se přece také projevovaly různé tendence.*

– Ano, ale nebylo třeba je brát v potaz, protože si samy sebe nebyly vědomy. Zdá se mi jako velký fenomén současnosti, jestliže film medituje sám o sobě a chce se určitým způsobem orientovat. Divák se zařazuje už tím, že vejde do kina; projevuje vstřícnost či nepřátelství. Musí být účasten.

– *Abychom užili Paulhanova výrazu, také film vstoupil do království „teroru“.*

– Právě. A dodal bych, že film se politizuje poněkud matoucím způsobem. Někdy se například ptám, zda postoje mladých filmařů nevyvěrají z jistého nepochopení či z potřeby odmítat rozdíly existující mezi filmovým výrazem a jinými uměleckými druhy. Abych to vysvětlil: Když si pořídím knihu, mohu jí věnovat množství času úměrné mému zájmu. Mohu prolétnout první a poslední stranu a odložit ji, případně ji číst jak se říká diagonálně. Mohu ji také číst deset minut, půl hodiny, hodinu, anebo v knize ležet týdny a měsíce. Tato svoboda je mi v kině odepřena. Jsem polapen a jen vejdu do sálu, už je ze mne vězeň na hodinu a půl nebo na dvě hodiny. Tento stav věcí by správně měl vylučovat privilegia, jichž si současní filmaři někdy dopřávají, pokud se jejich filmy podobají skicám v oblasti literatury či výtvarného umění. Povaha filmového představení předpokládá a vyžaduje stejně jako v hudbě díla završená a – nebojme se toho slova – vypiplaná. Ze strany diváka je vyžadován úplný čas a soustředění a měli bychom proto předpokládat nemenší úsilí a čas ze strany tvůrce. Dnešní filmy mne často rozčilují, pokud mám dojem, že jsem byl vyburcován bez dostatečného důvodu. Jaksi pro náčrtek.

– *Někdy jsou náčrtky nezbytné.*

– Máme na ně právo, pokud je nevypouštíme do komerčního okruhu a nevydáváme za hotové dílo. Nechť si filmaři točí náčrtky, promítají si je mezi sebou, diskutují o nich a třeba je i ukazují zlomku diváků, to rád připustím. Jsem ale proti rádoby nastolení paralely mezi filmovou a literární tvorbou, protože objektivní podmínky jsou v těchto dvou případech zcela odlišné.

– *Film by tedy neměl zapomínat, že je představením...*

– Představením nezbytné délky, a to nutně předpokládá vysokou řemeslnou dokonalost.

– *Nezdá se vám, že tyto spektakulární kvality mohou být například u současného amerického filmu v rozporu s ambicemi příznačnými pro moderní kinematografii?*

– Mám několik výhrad. Ne, že bych byl tak přísný; osobně mi každý barevný širokoúhlý film přináší fyzické potěšení, už pro šíři pohledu a průsvitnou přepychovost barev. Zřídka se mi vyloženě nelíbí western, pokud se odehrává v krásných exteriérech. Jenomže filmů tohoto typu ubývá: Stará americká komedie se rozplynula a v posledních letech poskytují americké filmy jen málokdy to prosté a nezkalené potěšení jako kdysi.

– *Líbí se vám něco ze současných amerických filmů?*

– *Piknik, Warlock, Sedm statečných...* Pokud jde o francouzské filmy, půjdu sice proti duchu Cahiers du Cinéma, ale stejně řeknu, že se mi vůbec nelíbí Godard. Naopak velmi ctím a obdivuji Resnais, třebaže mi jeho filmy nepřinášejí takové uspokojení, jaké bych si přál. Snad jen *Hirošima*. Po ní by následoval *Marienbad* a daleko za ním *Muriel*. Od Démyho se mi velice líbila *Lola*, trochu méně *Zátoka andělů*. V případě *Paraplíček ze Cherbourgu* mám ledacos pro i proti.

– *Takže se vám přece jen líbí některé filmy nové školy.*

– Jak kdy. Pokud zasluhují zájem, samozřejmě. Někdy z jiných než z obecně přijímaných důvodů. Například v *Hirošimě* mne myslím upoutalo něco zcela jiného než ostatní a možná i než co Resnais sám vědomě do filmu uložil. Veliká lyrická epopej o fenoménu města, patetický kontrast. Město vlídné a město šílené a démonické: Nevers a Hirošima. Každé z nich ilustruje historický modus stavu lidstva a to druhé, jehož hrůza je ve filmu mocně evokována, bohužel začíná být naším. Anekdotický a hrůzný dialog tu dokonce dostává nepředvídané ospravedlnění jakožto niterná součást této obludnosti ve chvíli, kdy samy obrazy opěvují Nevers.

Marienbad je filmem s oprávněnými předpoklady, ale provedení za nimi daleko pokulhává. Pro objasnění přechodů mezi přítomností a minulostí, mezi prožitým a a představivostí vystačí režisér s prostoduchými prostředky: rozličným osvětlením, s rozdíly v dekoracích a kostýmech. Filmu chybí přiměřená rétorika obsahující všechny příslušné figury.

Muriel je technicky vzato virtuózní mistrovské dílo (z hlediska volby záběru či střihu). A přece se mi tento film zdál dokonale „antifilmový“; přibližuje se pozoruhodnými oklikami předválečnému bulvárnímu divadlu. Hra Delphine Seyrigové občas připomíná výkony Gaby Morlayové a to má jistě svůj význam.

– *K záměrům Muriel možná patří právě taková kresba venkovských postav vycházející z vámi citovaného divadelního stylu.*

– Ano, ale to je potom antonioniovské řešení: Abychom ukázali, že život ubíjí, natočíme ubíjející film. Já si naopak myslím, že ten film, který nám poukáže na minimální lpění na existenci, bude natočen strhujícími prostředky. Pokud jde o *Muriel*: kresba průměrnosti nevyžaduje průměrný jazyk. Navíc není jazyk *Muriel* jen průměrný, ale i zatěžující.

– *Právě jste mezi svými oblíbenými filmy uvedl Piknik. Nalezl jste v něm kromě potěšení i jakousi americkou pravdu?*

– Do všech mých úsudků o amerických filmech nevyhnutelně zasahuje skutečnost, že jsem v Americe prožil několik let, a to velmi intenzívně, a že mne silně přitahuje

všechno, co mi tu dobu připomíná. Ale o to nejde. Jde o prvek „velké opery“, právě on mi tak chybí v moderním filmu, jemuž bych ho tolik přál, se všemi áriemi a recitativy, s mistrovskými sóly, sborem a orchestrem. Zdá se mi, že jedině film by byl mohl poskytnout velkým operním autorům to, co chtěli, co začali a co předjímal. Jedině skrze něj by mohli díky technice, osvětlení, střihu a podobně ukázat podstatu snění a učinit ji přijatelnou. V mých očích patří k největším opomenutím kinematografie, že jsme se dosud nedočkali operního repertoáru natočeného s plným nasazením všech filmových prostředků. V barvách, na širokém plátně, s herci, kteří se vyznají v tanci i pantomimě, přirozeně za pomoci playbacku, protože by zpívali ti největší pěvci doprovázení nejlepšími orchestry. Bylo by to pokračování mélièsovské tradice, příliš krátké na můj vkus. Tak bychom konečně doopravdy viděli vstupovat bohy do jejich sídel nebeskými branami, cválat koně v oblacích a plout sirény v mořských hlubinách. To všechno by nám film mohl ukázat a přesvědčit nás o tom. Především tohle od něj čekám.

– *Opravdu, při představení Vojcka v Palais Garnier, uvažujeme celou dobu o filmu, jaký mohl a měl vzniknout podle Bergova přání...*

– To, co nám ukazují na operním jevišti, je ubohé, prostě ubohé ve srovnání s tím, co by dovoloval film.

– *Ted' je možná příležitost vrátit se k Jacquesovi Démymu, o němž jste se před chvílí zmínil.*

– Řekl jsem, že se mi líbila *Lola*. Podle mne je to dokonalý úspěch, ne ovšem opera, ale pohádka, a to díky Jacquesovi Démymu a skvělému výkonu Anouk Aiméeové. Nikdy jsem nikoho neviděl do té míry být svou postavou. Pokud jde o *Paraplíčka*, film je po celou dobu velice hezký na pohled, ale tento úsudek zahrnuje určitou kritiku. Je to dílo filmového výtvarníka a cítíme, kolik to dalo práce. Nebylo pro mne nesnesitelné, že film byl zpíván – k tomu se ještě vrátím, ale vadily mi nedostatky partitury, z níž cítím, že nechce být melodická, jenže zbytečně útočí na nejzákladnější pravidla francouzské prosodie, a přestože je film zpíván na playback, nejsou zpěváci díky tomu schopni posadit hlas. Naopak je třeba vyzdvihnout skutečný objev, jímž je užití napolo zpívaného recitativu nutícího herce zpomalit a stylizovat hru a tak se paradoxně navracet ke strnulosti němeého filmu. Touto oklikou jsou obraz a zvuk nanovo rozkládány a hra se naplňuje novým významem. Film dozajista nevyčerpal toto zřídlo, v němž možná nalezne schopnost obnovy.

– *Démy a Legrand hledali souznění a dosáhli zřejmě naopak maximálního rozložení prvků.*

– Možná byl právě tady objeven nepředvídaný prostředek, jak vyřešit protiklady mluveného filmu.

– *Taková Píseň moře nebo Ohnivá léta musela váš operní vkus uspokojit.*

– Neviděl jsem ty filmy, ale pokusím se o to. Musím říci, že sovětský film sotva znám. Ani ne tak z nepřátelství k politickému systému, ale tolik se bojím velkých citů, že se jim raději vyhnu. Ostatně netoužím spatřit na plátně operu veristickou, ale dokonale pohádkovou.

– *Viscontiho filmy se vám bezpochyby líbily?*

– *Vášeň* se mi zdála obdivuhodná, a tak jsem šel na *Geparda*, a to mne znechutilo. Myslíte, že *Vášeň* představuje ve Viscontiho díle výjimku?

– *Anebo Gepard? Aspoň doufejme...*

– Rozhodně nemám důvěru k někomu, kdo natočí *Geparda*, tedy vlastně *Jih proti Severu* po dvaceti letech.

– *Zřejmě silně pochybujete o možnostech vyplývajících pro film z jisté "modernosti". Zdá se vám snad vůbec nežádoucí?*

– Nezdá. Mým důvodem je skutečnost, že naši současníci často kladou do mylného protikladu modernost a dobře udělanou práci. Jenže já vůbec nechápu, proč by dílo zároveň nemohlo být završené a svědčit o vybraných znalostech a zároveň vypadat velice moderně. Z tohoto hlediska jsou Resnaisovy filmy nejslibnější, jakkoliv mi provedení zatím nepřipadá být na úrovni autorových záměrů a plánů.

– *Což nás navrací k tématu filmařovy zodpovědnosti.*

– Film má více rozměrů nežli malba nebo literatura a z tohoto hlediska se mi nezdá souměřitelný s hudbou, tím spíše, že ve filmu bývá hudba přítomna, ačkoliv film využívá i jiných dimenzí. O to více je filmové dílo omezeno, neboť musí splňovat příliš mnoho nároků. Malíř má právo načrtnout obraz během tří minut a já, divák, mám přiměřené právo nevěnovat mu více než tři vteřiny. Filmař a jeho divák jsou na tom jinak. Film se odehrává v čase. Obraz mohu obsáhnout jediným pohledem, ale film mne ovládne až do konce promítání.

– *Abychom se vrátili k modernosti: Nemyslíte, že filmaři naučili publikum novým návykům, z nichž může těžit každý film, ať už je moderní či nikoliv?*

– Takový zlom byl nevyhnutelný, bylo třeba rozbít všelijaké akademismy, do nichž film zabředl. Možná to byl počín, jehož hodnota byla destruktivní, stejně jako u dadaismu, ale i tak prospěšná. To ovšem nesmí trvat příliš dlouho a na troskách se musí stavět.

– *Dříve se film obracel k obecnstvu chápanému jako celek. Dnes se stále zřetelněji obrací k o b e c e n s t v ů m.*

– Objektivně a z hlediska historického vývoje filmu toho nelituji. Je to normální a zřejmě plodné. Líto je mi to jedině, když se postavím do vztahu k jistému okamžiku naší civilizace, kdy se film vyznačoval výjimečným rustikálním půvabem. Byl to film, jehož přednosti si neuvědomovali ti, kdo je vytvářeli a byli jsme tedy svědky původního, "surového" umění. Ovšem, "surovým uměním" nemohl film zůstat věčně, protože z vlastní přirozenosti proti tomu pracoval. V žádném případě to nemohlo vydržet, jelikož technická zdokonalení mu vlastně vnutila cvičení ve svobodě a filmařům dovolila, aby si dělali, co chtějí. Veliká díla jsou ale vždycky ta, u nichž jsou překážky úměrné velikosti plánů a někdy dokonce větší.

– *Domníváte se, že v moderním světě se nějaká forma „surového umění“ – ať už ve filmu či jinde – může ještě objevit? Nezabraňuje tomu suma vědomostí nashromážděných o umění?*

– Podle mého názoru je to možné, jen dojde-li k velkému technickému objevu, stejně nepředvídatelnému ve svých důsledcích jako sám vynález kinematografie.

– *A tuto roli zřejmě televize nesehraje...*

– Ano, zdá se mi, že televize může stěží být něčím víc, než informačním prostředkem či imitací kina a divadla. Na rozdíl od rádia není ani schopna poskytnout úplný zážitek z hudby a vždycky zprostředkuje pouze částečnou a zmenšenou podívanou.

– *Jeden druh filmu velice zřetelně odhaluje právě onu vůli reflektovat původní, surové. Je to cinéma vérité.*

– Poměrně dobře ho znám, protože se vyvíjelo v prostředích blízkých etnologii. Je ale třeba rozlišovat dva aspekty: Pouze etnografický dokument je hoden označení cinéma vérité a natočí-li ho Rouch, bývá obdivuhodný. Pokud jde o takzvané cinéma vérité prohlašující se za odhalovatele společnosti, pokládám ho za hloupost, ať už vědomou či nevědomou, neboť postup v těchto filmech bývá následující: Začíná se s diváky, pokračuje se spoluspiklenci a končí s kamarády. Nakonec máme uvěřit, že se po celou dobu nic nezměnilo.

– *Možná právě Rouch si v daném systému uchoval nejvyšší míru autenticity nakonec i v Letní kronice, ve svém nejzpochybňovanějším filmu...*

– Mám Roucha rád a obdivuji ho, ale když v *Letní kronice* dojde k vysvětlování mezi milenci způsobem, jako by si nebyli vědomi kamery před nose a magnetofonu u nohou, je pravdivost pryč. Cinéma vérité uznávám, ale ze stejného důvodu jako etnologovy nebo sociologovy zápisky užívané v terénu. My ovšem své zápisky neuveřejňujeme, slouží nám pro vnitřní potřebu.

– *Ve filmech Já, černoch a Lidská pyramida Rouch přece ospravedlňuje svazek mezi cinéma vérité a etnografickými filmy.*

– Tyhle dva filmy, to je pseudocinéma vérité a jen z nepatrné části etnograficky film v úzkém slova smyslu, tedy film dokumentární. *Já, černoch a Lidská pyramida* vycházejí z přizpůsobené skutečnosti, zcela neomluvitelné tím spíše, že je ukazována jako skutečnost pravá. Pokud by šlo o hraný film obsahující málo či mnoho skutečnosti, ještě prosím. Ale když film skutečnost předstírá a pak se do něj přidá sotva atom fikce, v mých očích ho to znehodnocuje.

– *Jenomže Rouch přiznává pravidla hry, i to, že se jedná o hru. Jde o reálnou výchozí situaci oživenou zásahem fikce. To přece mění situaci?*

– Pokud by šlo o fikci, dopadla by zřejmě lépe s profesionálními herci, scénářem a režii. A jestliže jde o hru, pak je podvedena právě pravda této hry, abychom uvěřili pravdě mimo hru. Nápad se mi zdá nepřijatelný a výsledek mě nezajímá.

– *Copak se k pravdivosti nemůžeme znovu dopracovat hrou s fikcí a spojováním záběrů?*

– Příliš ctím pravdu, než abych třeba jen na okamžik připustil, že může být prostituována fikcí.

– *Jakmile začneme vybírat záběry pro hrubý sestřih, zradíme pravdu okamžitě. I etnolog je nucen „vybírat“ pro svůj film – zapsník.*

– Střih existuje v celém vědeckém díle, a kdybychom vás poslechli, nebyla by nakonec věda možná. Důležité je uvědomit si, zda se střih provádí v zájmu skutečnosti, nebo fikce. Protože všechno, co jsem ze cinéma vérité viděl, nasvědčuje, že se kloní k tomu druhému. Proč? Protože skutečnost ponechaná sama sobě by byla příliš otravná a každý by odmítl se do ní ponořit. Tím se dostáváme k závěru, že totiž každý film má především být uměleckým dílem. Ať si každý režisér uspořádá dokumentaci podle svého, to je jeho věc. Pouštět do oběhu nezpracovanou dokumentaci je nepřijatelné a přizpůsobovat ji je ještě nepřijatelnější.

– *Režisér jako Hitchcock vám nejspíše více vyhovuje.*

– Skoro všechny Hitchcockovy filmy mne prostě oslnily, až na jedinou výjimku: *Ptáky*. Na problém tohoto filmu je etnolog velice citlivý: je to problém vztahu kultury a přírody. Zdá se mi, že se tu Hitchcock dopustil velice závažné chyby, když pojal ptáky jako představitele přírody pod ryze vizuálním úhlem, tedy z pohledu nanejvýš intelektuálního a sociálního, z pohledu umístěného těsně vedle samotné kultury. Natočit film o vztahu ptáků a lidí a zbavit ho trusu a zápachu – to je totiž celý problém vztahu lidí a ptáků a my bychom měli ve filmu vidět populaci ulepenou od výkalů. Tenhle omyl je zkázou celého díla.

– Ptáci *ale působí jako opera – vyjadřují se, „zpívají“...*

– Ve srovnání se skutečnými ptáky nepřesvědčí nikoho, kdo s nimi má zkušenosti. Znáám ptáky, choval jsem třeba papoušky v téhle kanceláři. Mezi lidmi a ptáky panují daleko obtížnější a mnohoznačnější vztahy, než vidíme ve filmu. Pták je nám už z hlediska anatomické stavby velice vzdálen a liší se i od zvířat, s nimiž komunikujeme nepoměrně snadněji. Na obou stranách vzniká úzkost a zůstává právě proto, že se téměř daří překonat panující překážky. Díky tomu působí pták nesmírně výhrůžně, tajemně, přitažlivě a zároveň odpudivě. Můžeme mu zároveň výborně rozumět a dokonale jej nechápat. Jenomže ptáci ve filmu jsou vycpaní a hygieničtí, jsou to mechanické hračky bez jakéhokoliv významu.

– *Nezdá se vám, že tito ptáci jsou nositeli alegorie?*

– Ano, ale ochuzené. Je to alegorie vizuální a ideologická. Jinak jsem většinu ostatních Hitchcockových filmů zhlédl s nesmírným potěšením. *Vertigo* je obdivuhodné.

– *Hitchcockovy filmy představují především podívanou, ale zároveň obsahují mnoho dalšího...*

– Upřímně řečeno, nemám rád lidi, kteří myslí mezi řádky. Nemám rád malíře filozofující o svých obrazech, ani filmaře rozjímající nad svými filmy. Filozofie, pokud je obsažena, musí být v uspořádání obrazů, v tom, jak se odvíjejí, a ne v poselství, které nám autor navíc ušetří palicí. To platí pro *Ptáky*, pro Godarda i pro Bergmana.

– *Viděl jste Mlčení?*

– Neviděl a neřekl bych, že na něj půjdu. Nic mi tak nevadí jako Bergmanovy filmy, on by se rád stal Rembrandtem kinematografie.

– *Můžeme tyto filmy omezit na jejich záměry, když jsou občas tak zřejmé a nepřijemné?*

– Rád bych právě na záměry zapomněl, ale bohužel k tomu nedostanu prostor.

– *A nejsou tyto záměry maskou vytvořenou tak naléhavě, až je to podezřelé?*

– Jen abyste jejich úlohu nepřikrašloval. Zmínil jsem se o Rembrandtovi v souvislosti s Bergmanem poněkud ironicky. Ve skutečnosti tohoto malíře obdivuji a ctím stejně jako kdokoli. Ovšem existují dva druhy malby: Rembrandtova a Ingresova. Netvrdím, že Ingresova malba neobsahuje poselství, ale to je vtěleno do barev a tvarů a přímo hovoří plastickým jazykem. Rembrandtova poselství nejsou v malbě; jsou tu

navíc. Díváme se na obraz a pak konstatujeme, nač přitom myslíme. Jsme vyzýváni, abychom si kladli otázky o tajemství lidské duše a podobně. Řekl bych, že dobrý Hitchcock je Ingresem filmu (stejně tak Losey, třebaže v jiné rovině), zatímco Bergman by rád byl Rembrandtem.

– Celkově vzato, když se mluví o filmu, co to pro vás představuje?

– Myslím také na *Andaluského psa*, *Zlatý věk*, *Mechanický balet*, na Chaplina a mnoho dalších.

– Andaluský pes je jistě pozoruhodný, ale nepřipomíná vám onen zápisník, který vytýkáte modernímu filmu?

– Zaprvé netrvá hodinu a půl, a dále se mi zdá velmi vypracovaný. S ostatními Buñuelovými filmy už nejsem tak spokojen, ani s *Viridianou* či *Andělem zkázy*. Ze současných Buñuelových filmů mne potěšila jediná *Dívka*, ta se mi zdála dokonalá. *Viridiana* se mi zdála nesnesitelně špatně zahraná a obracela se přesně k tomu druhu publika, jemuž mohla připadat rouhavá. Protože mně se taková nezdála. *Anděl zkázy* má svůdné téma, ale je to trochu jako s *Ptáky*: provedení mne zklamalo, je buď příliš diskrétní nebo příliš okázalé, ale nikdy ve správném tónu. Buñuel se zabýval velkým tématem, ale nedokázal nás trvale zaujmout a zejména nedokázal nechat nás problém prožít. Krásný nápad zmenšený do rozměrů loutkového divadla.

– Tahle „loutková“ stránka věci je součástí Buñuelova stylu.

– To mu právě vytýkám. Ukazuje nám loutkové divadlo a přitom byl možná stvořen, aby úspěšně točil velké filmové opery, jimž je ostatně chvílemi blízko, například ve *Smrti v této zahradě*, kdy si pořád říkáte: bude to tam, ale bohužel k tomu nikdy nedojde.

Abych se vrátil: opera a film se mi zdají být dvěma formami vícerozměrového představení a myslitelnými v naší společnosti. Možná by velkým filmařem naší doby byl Gustav Moreau. Rád bych se šel podívat na Moreauovo dílo umocněné všemi prostředky, jimiž film vládne. Takový film nikde nenalézám, nebo jen málokdy, a mrzí mne to.

– Možná že všichni ti Gustavové Moreauové marně čekají na peníze, protože filmová opera je velice drahý žánr.

– Opera je dnes příliš nákladná, ale vyplácela se v dobách velké slávy, v době Verdiho a Wagnera, kdy odpovídala potřebám společnosti. Pokud by film dokázal být takovou operou s prostředky tisíckrát znásobenými v tisíckrát znásobené společnosti, možná by se našel soulad mezi nákladnou formou a publikem dostatečně velkým, abychom tuto formu ospravedlnili.

– *Takže závěrem: Zdá se, že ostře oddělujete film a své profesionální zájmy.*

– Ne docela. Spíše se ze mne stává puntičkář, pokud se film mé profesi přibližuje, a naopak jsem dokonale blahosklonný, je-li jí vzdálen. Ale přál bych si, abychom se – film a já – sblížili. Právě se zabývám mytologií a nadchlo by mě, kdyby nějaký režisér natočil film vycházející z mýtu. Odtud má záliba v operním filmu.

– *Je mýtus povinnou součástí opery?*

– Je povinnou součástí toho, co pro mne opera představuje. Součástí Wagnera stejně jako Borise, Vojcka, Peleaze. Nemyslíte, že bychom ve všech velkých městech mohli mít zvláštní kino vyhrazené zfilmovanému opernímu repertoáru – tak padesátce filmů – že by takové využití bylo rentabilní? Bylo by to v jistém smyslu muzeum mýtů moderního člověka; přirozeně by se k nim každoročně mohly přidávat další...

Přeložila Tereza Brdečková

Cahiers du cinéma 1964, č. 156, s. 19-29.

Filmy citované v rozhovoru:

Andaluský pes (Un Chien andalou; Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1928), *Anděl zkázy* (El Angel exterminador; Luis Buñuel, 1962), *Dívka* (The Young One – La Joven; Luis Buñuel, 1961), *Gepard* (Il Gattopardo; Lucchino Visconti, 1962), *Hirošima, má láska* (Hiroshima mon amour; Alain Resnais, 1958), *Já, černoš* (Moi, un noir; Jean Rouch, 1959), *Jih proti Severu* (Gone With The Wind; Victor Fleming, 1939), *Letní kronika* (Chronique d'un été; Jean Rouch, 1960), *Lidská pyramida* (La Pyramide humaine; Jean Rouch, 1959), *Lola* (Lola; Jacques Demy, 1961), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Mechanický balet* (Ballet mécanique; Fernand Léger, 1924), *MLčení* (Tystnaden; Ingmar Bergman, 1963), *Muriel* (Muriel; Alain Resnais, 1963), *Pověst plamenných let* (Povest plamenných let; Julia Solnceva, 1960), *Paraplíčka ze Cherbourgu* (Les Parapluies de Cherbourg; Jacques Demy, 1964), *Piknik* (Picnic; Joshua Logan, 1956), *Poéma o moři* (Poema o more; Julia Solnceva, 1958), *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963), *Sedm statečných* (The Magnificent Seven; John Sturges, 1960), *Vášeň* (Senso; Lucchino Visconti, 1954), *Vertigo* (Vertigo; Alfred Hitchcock, 1958), *Viridiana* (Viridiana; Luis Buñuel, 1961), *Warlock* (Warlock; Edward Dmytryk, 1959), *Zátoka andělů* (La Baie des Anges; Jacques Demy, 1962), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1930).

Kontexty rozhovoru s Claudem Lévi – Straussem

Clauda Lévi-Strausse (nar. 1908), světově proslulého francouzského etnologa, nemusíme dlouze představovat. Ve třicátých letech patřil ke skupině surrealistů, kteří se později stali etnografy (M. Leiris, R. Caillois, A. Métraux ad.). Svou „intelektuální odyseu“ nám přiblížil v autobiografické, jako esej, deník a memoáry psané knize *Smutné tropy* (*Tristes Tropiques*, 1955; česky 1966). Přeloženo bylo i jeho *Myšlení přírodních národů* (*La pensée sauvage*, 1962; česky 1971). S výňatky a citacemi z dosud stále rozmnožovaného souboru jeho monografií a studií se setkáváme v našich publikacích z nejrůznějších oborů, které se z těch či oněch důvodů dostaly do sféry jeho působení.

Redaktory *Les Cahiers du cinéma* ovšem nevedl v červnu 1964 k rozhovoru s Lévi-Straussem zájem o teorii příbuzenských struktur (*Les Structures élémentaires de la Parenté*, 1949) nebo o mytologii brazilských indiánů. První svazek mytologické tetralogie (*Mythologiques I: le Cru et le Cuit*) tehdy zrovna vyšel. Setkání s jedním z nejpřednějších představitelů mohutného strukturalistického myšlení bylo jedním z programových úkolů plynoucích z nové redakční strategie. Právě rok před tímto rozhovorem, po několika polemických střetech se zakladateli *Cahiers* (Doniol-Valcroze, Truffaut, Chabrol) opustil funkci šéfredaktora Eric Rohmer. Bylo mu vytýkáno příliš osobní řízení časopisu, tradicionalismus, estétství, opomíjení filmů francouzské nové vlny a nových proudů v evropských a neevropských kinematografiích. Ze „starých“ redaktorů *Cahiers*, z nichž většina přešla v roce 1959 k režii, stál v čele boje proti Rohmerovi věčně zvědavý, modernisticky laděný Jacques Rivette. Na jeho stranu se přiklonila většina mladých kritiků, kteří nastoupili do redakce *Cahiers* po rozpadu prvotního týmu. *Cahiers* začaly zkrátka hledat novou identitu, otevírat se více novým filmům a filmařům, jiným uměním, teoretickým projektům a metodologickým nástrojům, které by účinně napomáhaly při obnovování přístupů k filmu, k jeho pronikavější analýze a interpretaci.

Sérii rozhovorů s „nejvýznačnějšími svědky současné kultury“ začali Rivette a Michel Delahaye velmi šťastně. Už v září 1963 uveřejnily *Cahiers* (č. 174) rozsáhlý, velmi podnětný rozhovor s Rolandem Barthesem, který v něm definuje „sémiologii filmu“ a rozvádí její možnosti. Rozhovor s Pierrem Boulezem v únoru 1964 (č. 152) měl hodnotu spíše symbolickou; Boulez mluvil o filmu s krajní neznalostí, až s opovržením. Ani setkání s Lévi-Straussem nedokázali Rivette a Delahaye – ač druhý jmenovaný byl pilným posluchačem Lévi-Straussových přednášek na Collège de France – orientovat směrem k epistemologickým inovacím využívajícím lingvistiky a teorie komunikace, kterými Lévi-Strauss tak podstatně přispěl celému společenskovědnímu výzkumu. Lévi-Strauss ovšem mluví velmi mnoho o svých filmových dojmech, prozrazujících stanoviska tradičního kinofila, kterému je cizí experimentující tvorba Jeana-Luka Godarda (nejmenuje ani jediný jeho film), kterému se nechce hledat poselství filmů Bergmanových a Antonioniho a který neodpouští Jeanu Rouchovi – ač jeho dílo uznává –, že do dokumentárního filmu přimíchává fikci. S Rouchem je přitom pod jednou střechou v Muzeu člověka, kam spadá jak Laboratoř sociální etnografie, tak Výbor etnografického filmu, který spolufinancuje Rouchovy filmy. I dnes je pro nás zajímavý Lévi-Straussův pohled na kinematografii té doby, stejně jako zpřítomnění nové situace, v níž se ocitli dva redaktori *Cahiers* před téměř třiceti lety.

Přemysl Maydl