

Rozhovor

JACQUES RIVETTE, STRÁŽCE

*Rozhovor Serge Daneye a Jacquese Rivetta
ze stejnojmenného filmu Claire Denisové¹⁾*

Serge Daney se narodil roku 1944 v Paříži. Vystudoval literární vědu, ale již od roku 1964 spolupracoval s Cahiers du Cinéma, kde pak od roku 1969 působil jako redaktor. V letech 1977 až 1981 byl šéfredaktorem Cahiers – v této funkci jej vystřídal Serge Toubiana (nar. 1949). Daney pak pracoval jako redaktor listu Libération a v roce 1992 založil v rámci nakladatelství P. O. L. revui Trafic.

Zemřel 12. června 1992 na AIDS.

První knihy Serge Daneye byly především soubory jeho kritik, článků a úvah: *La Rampe* (Gallimard-Les Cahiers du cinéma, Paris 1983); *Ciné-journal 1981 – 1986* (Les Cahiers du cinéma, Paris 1986); *Devant la recrudescence des vols de sacs, main* (Aléas, Paris 1991); *Le Salaire du zappeur* (P. O. L., Paris 1993). Pod názvem *L'Exercice a été profitable, Monsieur.* (P. O. L., Paris 1993) vyšly Daneyovy nevydané rukopisy, poznámky, náměty na články a fragmenty jeho deníku z let 1988 až 1991.

Daney na sklonku života zamýšlel napsat ještě jednu – „opravdovou“ – knihu, jež by se jmenovala *Persévérance* (*Vytrvalost*). Pod tímto názvem (*Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana.* P. O. L., Paris 1994) vydal S. Toubiana rozsáhlý a způli ještě Daneyem autorizovaný rozhovor, který spolu oba přátelé vedli v Eguilles v Provenci po tři dny v únoru 1992.

* * *

Serge Daney: Mnozí, zvláště Paulhan, psali o tom, nakolik je u Fautriera důležitá otázka lidské postavy (*figure*). Fautrier maloval během války a po ní rukojmí a byl určitě tím, kdo řekl, že už není možné malovat jako dřív. Zdá se, že ve stejném bodě kinematografie museli lidé jako Rossellini, které jsi velmi obdivoval, říci něco podobného, není už možné točit filmy jako předtím. Rozdíl mezi malířstvím a filmem je možná v tom, že u Fautriera se to týká obličeje, lidské postavy, v pravém slova smyslu defigurované, zatímco ve filmu se nadále ukazují obličeje, osoby, herci. A pak, při sledování tvých filmů člověka cosi překvapí, je to, jako bys vůbec nebyl filmařem lidských tváří, ne že by tě to nezajímalo, ale nejsi filmař, který by v jedné akci, v jednom patetickém nebo osudném nebo dramaturgicky důležitém okamžiku udělal detail na herečku či herce. A je to tak systematické, že bych se tě rád zeptal: co je pro tebe lidská tvář? Zatímco u filmařů minulosti

1) Překlad se snažil zachovat charakter namnoze velmi volného toku myšlenek rozhovoru, odehrávajícího se z větší části za chůze. Za konzultace textu děkuje překladatel Heleně Bendové (pozn. překl.).

jsi to hodně obdivoval, u Dreyera nebo Bressona. Godard například pokračuje ve filmování tváří. Co je pro tebe tvář? Je třeba ji respektovat, protože je příliš intimní, nebo už nemáme právo filmovat obličej jako Griffith a je třeba to dělat jinak?

Jacques Rivette: Nemyslím si, že by to byla otázka práva. Nemám chuť rozkouskovat. Je mnoho filmařů, kteří vědomě či nevědomě tvoří s myšlenkou rozkouskovaného těla. Nejen tvář, může to být jakákoli část těla, ale je evidentní, že tvář je privilegovanou částí. A když se mi stane, že se podívám do hledáčku, mám vždy snahu – pak si to mám někdy za zlé – ustoupit, protože tvář zcela sama... Mám chuť vidět ruce, a když je vidím, mám stejnou touhu vidět děla. Ano, mám vždy snahu vidět těla v jejich celku a zároveň osobu v prostředí, tváře lidí vzhledem k tomu, jak jejich těla jednají, reagují, hýbají se, podrobují se... Myslím, že nemám ten temperament, vkus nebo talent dělat montážní film. Naopak film, který funguje spíše podle kontinuity událostí, vzatých více nebo méně v jejich globálnosti. To není odmítnutí ukazovat tváře, často bych se chtěl přinutit přiblížit se jim a jsem velmi hrdý, když se mi podaří říci: tak, tady chci udělat záběr na tvář. Ale někdy se mi také stane, že ho při montáži odstraním, protože zjevně nemá co dočinění se zbytkem filmu.

Serge Daney: Jedinou výjimkou je možná JEPTIŠKA, u Anny Karinaové jsi to pokušení neměl?

Jacques Rivette: Nikoliv, protože ve skutečnosti Anna, jako Juliet nebo jako Bulle... to, co se mi na nich líbí a také na hercích jako jsou Jean-Pierre Léaud nebo Jean-Pierre Kalfon, to je prostě ona globálnost jejich těl. Ví, že co jsem řekl, není než půlka pravdy, protože filmař jako Jean-Luc Godard, který točí způsobem velmi blízkým, ví, že při filmování detailu člověk cítí i to, co se nefilmuje. Při filmování tváře nebo jiné části těla jeho zbytek pociťujeme. To je důvěra, kterou já nemám. Ale k Fautrierovi... překvapil mne jeden Malrauxův text, kde říká, že co zajímá Fautriera, když maluje tváře, ženy a akty, není tělo, ale tělesnost. Když maluje krajiny, není to krajina, ale lidská představa přírody. Je to skutečně látka, jeho rukojmí nejsou portréty, je to ve skutečnosti tělesnost s jakýmsi znakem, který indikuje: rukojmí.

Serge Daney: Nemáš pocit, že bys měl pokračovat trochu jako Fautrier? V tom smyslu, jak u tvých filmů často cítíme, že jsou filmována skutečně těla, tělesnost. Tvé filmy, jež nejsou přehnaně puritánské, byly například velmi nápadné svou upřímností v popisu sexuálních scén. Když na ně dojde, je to sexualita, co je filmováno a nic jiného, žádné předběžné úmluvy, svádění, hra pohledů. Odtud právě ta otázka, kterou jsem ti položil ohledně tváří, jelikož se nenacházíme v systému: láska se může zrodit z pohledu, ale spíš... těla vráží jedno do druhého. A tady se také ptám, jestli to není princip, kterého se pevně držíš a který spočívá v tomto: příležitostně se svádí boj o domovské právo pro sexuální vášeň... V JEPTIŠCE ale není návrat do hry svádění těl. Patří to ke stejné myšlence, že nelze z lidského života vykrajovat pohled či tvář nebo jejich sexualitu? Je to jistý druh zákona prostředí, lidé jsou obklopeni něčím, co je přesahuje a reagují na to, jak nejlépe mohou – po člověčím způsobu.

Jacques Rivette: Scény, které jsi zmiňoval, jako v *ŠÍLENÉ LÁSCE*, v *BOUŘLIVÝCH VÝŠINÁCH*, jsem spíš občas filmoval bez nějakého zvláštního potěšení, protože jsem měl pocit, že byly pro logiku postav nezbytné. To jim možná dává tu čistě fyzickou stránku, o které jsi mluvil. Už dlouho mám chuť, možná, že to ale nikdy neudělám, natočit film o přístupu k tělům, o pohledech na těla, ale moc se bojím ho udělat, protože je to velmi obtížné a já jsem ještě nenašel metodu, jež by umožňovala udělat to způsobem, který by vypadal správně.

Serge Daney: V článku, který jsi napsal pro Cahiers o Rossellinim, jsi psal o jednom obraze ukazujícím malíře tvář v tvář modelce... nebyl to Tintoretto, Zuzana a starci, nebo něco takového? Není to ona prvotní scéna, trošičku vytěsněná, u níž jsi si řekl: jednou ji udělám? A co ti brání, abys ji natočil nyní?

Jacques Rivette: Je prostě třeba vědět, co ze statutu malíře musí být ve fikci. To je to, co se mi nepodařilo určit.

Serge Daney: Pro tebe musí být malíř uvnitř fikce, jinak je to voyeur a zhýralec, ne?

Jacques Rivette: Ano, ale na druhé straně, co dělá? Je to skutečně malíř? Není to herec vydávající se za malíře? Je jeho obraz vidět nebo ne? Nesoustředíme se výhradně na pohled a řekneme, že obraz je „off“? A zároveň to vyžaduje jistou nestydatost, před níž já vždycky trochu váhám. Bylo by třeba najít stud nestydatosti, přiblížit se k ní správně, jinak riskujeme pornografii.

Serge Daney: V jaké chvíli lze říci, že film má výjimečný výchozí bod? Například v *ŠÍLENÉ LÁSCE* už od prvních minut víme, že je vyhráno...

Jacques Rivette: Věci se děly samy od sebe, protože na začátku byly opakovací zkoušky Jeana-Pierrea Kalfona a začali jsme to dělat čistě dokumentárně během dvou dnů. Klouzali jsme fikcí kousek po kousku do vnitřku. A pak jsme těžili ze získané rychlosti. To je úžasné, když k tomu dojde.

Serge Daney: V rozhovoru o *ŠÍLENÉ LÁSCE* jsi řekl: věřím, že je třeba dělat jednoduché věci a složité přenechat pedantům.

Jacques Rivette: Pořád si myslím to samé. Povede se to, ale někdy je těžké najít jednoduché věci.

Serge Daney: Narodil jsi se v Rouenu. Říká se „nastoupit“ nebo „vystoupit“ v Paříži?

Jacques Rivette: Říká se „jet do Paříže“. Ne, neříká se „nastoupit“ nebo „vystupovat“ – mezi Rouenem a Paříží je celkem rovina...

Serge Daney: Byl už Rouen nesnesitelný anebo byla Paříž městem světla, filmu?

Jacques Rivette: Chtěl-li jsem dělat film, neexistovalo jiné řešení.

Serge Daney: Bylo to v roce 1949 a ty – jako v Balzakových románech – jsi měl v kapsách co? Adresu, telefonní číslo?

Jacques Rivette: Měl jsem někoho, kdo pocházel z Rouenu, koho jsem ostatně brzy ztratil z dohledu. Zařídili mi schůzku v knihkupectví na náměstí Saint-Sulpice, které už neexistuje. Přijel jsem do Paříže ráno. Kamarád mě u sebe ubytoval, ale bydlel daleko na předměstí. Knihkupectví vedl mladý herec, který si tím vydělával na živobytí. Jmenoval se Jean Gruault (a jednou z jeho přítelkyň byla Suzanne Schiffmanová) a hned prvního dne mi řekl: v Latinské čtvrti je filmový klub, kde promítají DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA a Maurice Schérer (tj. Eric Rohmer) to bude uvádět. Viděl jsem ten film už v Millau. Protože to bylo za večerní bouřky, byla projekce pravidelně přerušována, protože vy-padávala elektřina. Bylo to moc pěkné, dodávalo to filmu napětí navíc. Šel jsem na to tedy znovu a jedinkrát jsem tak zhlédl první verzi, kterou Bresson později sestříhal, protože lidé protestovali vůči dvěma moc provokativním pasážím.

Serge Daney: Maurice Schérera už jsi tehdy znal?

Jacques Rivette: Znal, protože napsal dva nebo tři články do Les Temps Modernes, do Combatu, kde měli každou sobotu stránku o filmu s kronikou Objectifu 49 a články Bazina, Leenhardta, Doniola-Valcroze a Schérera, jehož články – dost odlišné od toho, co psal Bazin – mne velmi udivovaly.

Serge Daney: A jak dlouho trvalo, než vzniklo to, co bychom mohli nazvat bandou čtyř? Tím míním Truffauta, Rohmera, Godarda a tebe.

Jacques Rivette: K tomu došlo dost záhy, protože Schérera-Rohmera jsem poznal onoho dne velmi zběžně, ale v následujících měsících jsme se potkávali, tak jako s Godardem a s Truffautem. Ve Studiu Parnasse promítali PRAVIDLA HRY. Šel jsem tam v úterý, tehdy se tam chodívalo v úterý, pak byla diskuse. Byl jsem tam tehdy s Gruaultem a objevil se tam jeden takový kluk a Gruault mu povídá: tak ty jsi si vzal dnes kravatu? A on odpověděl: ano, na počest Renoirovi – a to byl Truffaut! Myslím, že tehdy jsem ho viděl poprvé a s Godardem jsem se myslím seznámil v Filmotéce. Ale Suzanne už ho znala, protože oba chodili na filmovou vědu na Sorbonnu, to byla tehdy novinka. Jean-Luc si, myslím, dělal doktorát, aby udělal radost rodičům a Suzanne právě končila se studiem estetiky nebo něčeho takového.

Serge Daney: A ty jsi měl diplom z literatury?

Jacques Rivette: Začal jsem studovat v Rouenu, abych se zabavil, ale dělat znovu latinu a řečtinu, to ne! Teď toho lituji, protože bych rád četl v latině nebo v řečtině, ale tehdy jsem příliš myslel na film.

Serge Daney: V té době už přece existoval IDHEC, myslel jsi na to, nebo ne?

Jacques Rivette: Samozřejmě ano. Zvlášť proto, že taková věc uklidňovala mé rodiče... přece jen seriózní škola s přijímacími zkouškami a vším, takže jsem se šel představit, připravil jsem se na zkoušku zcela sám během jednoho roku v knihovně v Rouenu. Prošel jsem písemnou částí a propadl u ústních a řekl si: půjde to jinak, nějak už to přežijeme, jdeme se dívat na filmy, jde se do Cinematheque Française. Pak, nejdřív u Gazette du cinéma a pak u Cahiers: píšme, co si myslíme. Ne však proto, abych se stal kritikem. Truffaut jím byl „z gruntu“, já jsem o to nikdy neusiloval. Ale čas od času bylo dobrým cvičením pokusit se napsat černé na bílém, co si člověk myslel o určitém režisérovi nebo o problému spojeném s určitým filmem. Nebylo to kvůli penězům, které jsem v Cahiers vydělával, protože Bůh ví, že platili málo, prakticky skoro vůbec nic.

Serge Daney: Když jsi tedy přišel do Paříže, bylo intelektuální a kritické pole už velmi rozvrstvené, bylo to po válce, byla tu levice a pravice, marxisté a křesťané a pak, ve světě kritiky, byl na jedné straně Schérer-Rohmer, který byl o něco starší než vy a měl tedy tak trochu roli hybatele a pak tam byla postava Bazina. Jak se stavíš k tomu všemu? Nejprve k levici a pravici.

Jacques Rivette: Abych byl upřímný, tolik jsem v tom tehdy nerozlišoval! Musím říci, že v té době jsem měl spíš tendenci číst Combat, což byl přece levicový deník. A jelikož je to epocha, v níž se šlo skutečně do tuhého, stockholmská výzva a tak dále... Začalo to korejskou válkou a navíc, bylo to také období, v němž jsem často chodil na schůzky komunistické strany, ale jediné proto, abych viděl filmy zakázané cenzurou, zejména filmy Ivensovy. Ne, že by mne tou dobou komunistická strana přitahovala, ale přece. Trochu jsem o tom mluvil s Gruaultem, který mi řekl, rozhodně tu blbost nedělej, já jdu od toho pryč. Vznikla Politika, během pár let „politique des auteurs“, byly tu hádky s Positifem, který chtěl být levicovým časopisem a Cahiers, které se vymezily jako pravicový časopis. Inu, myslím, že ani Kast, ani Bazin, ani Doniol-Valcroze netrpěli mindráky ve válečném hromobití s Positifem, ale nám to s Truffautem připadalo všechno spíš k smíchu!

Serge Daney: Kým je pro tebe Bazin?

Jacques Rivette: O tom se těžko mluví, nikdy jsem nepotkal člověka, u nějž bych měl takový dojem čehosi, v jeho případě velmi prostého a zjevného – i když to slovo zní trochu hloupě – svatosti. Byl to necírkevní světec už v jednání s lidmi. Bazin je dodnes referencí, s níž je třeba počítat, je přeci první, kdo opravdu promyslel ontologii filmu, aby oživil jeho slovník, a to zůstává.

Serge Daney: Řekl jsi tedy, že nechceš být kritikem, a přitom jsi psal, a to na svou dobu zdaleka nejbřitčím, nejostřejším stylem. Odkud ta neústupnost? Měl jsi chuť vyznačit linii mezi tím, co je, a co není dobré nebo hledat definici?

Jacques Rivette: Hledat definici, ano, a pak – ta nesmlouvavá stránka dost odpovídala mé tehdejší povaze, neboť jsem měl onu pravou či falešnou pověst Saint-Justa skupiny,

dost se mi líbila myšlenka být tak trochu šedou eminencí a nakonec, ano, Saint-Just byl přece šedou eminencí Robespiera.

Serge Daney: A kdo byl tedy Robespierrem, Truffaut?

Jacques Rivette: Ano, to byl François, zatímco nám krutě chyběl Danton. Museli jsme si sestrojit náhražkového Dantona, který ale nevydržel!

Serge Daney: A koho by mohl ztělesnovat Godard?

Jacques Rivette: Nevím, Camille Desmoulina, ale ne, to by vůči němu nebylo milé. Myslím, že nová vlna odpovídá v kinematografii dobře tomu, čím byl v malířství impresionismus, v každém ohledu. Nejprve vůlí odejít – byl to ostatně Jean Renoir, kdo učinil toto srovnání. Náhle všechno zjednodušit, těžit z toho, že dosažený stav techniky dovo-luje vyjít ven, řečeno s Renoirem, který citoval svého otce: protože existuje malířství v tubách, lze jít do přírody, malovat skutečně podle předlohy. Tak jako jsme my poprvé těžili z rychlého natáčení, *de facto* to bylo až po třech, čtyřech letech, kolem roku 1961 a 1962, ještě ne u PAŘÍŽ NÁM PATŘÍ. Lehká zvuková aparatura Nagra se objevila rovněž v letech 1960 až 1961, proto jsou v našich prvních filmech ještě postsynchrony, protože v té době byl na zvuk zapotřebí celý nákladník; to byla hrůza, tak to nešlo dělat. Ale je pravda, že existoval společný bod, vždy se střežily proporce. Naše filmy, filmy nové vlny, přinášely stejnou svěžest jako impresionismus, dokonce včetně anekdot a příběhů, onen způsob, jak vůči studiovým filmům očistit pohled a současně hledisko vyprávěných příběhů, ale i vizuálně – čili: očištěný obraz.

Serge Daney: Znáš Deleuzeův výrok na adresu Godarda, že je ve svém vlastním nitru velmi zalidněn, což moc pěkně vypovídá o tom, jak to s námi všemi a s filmem je, a lze to aplikovat i na tebe. Protože, když se díváš na filmy, tak jsi zalidněn všemi postavami z filmů jiných tvůrců, obklopuješ se raději světem filmů než světem filmařů, což ti ale nebrání být sám. Dobrá, je to samota zvolená, podstoupená. Byl sis toho vždy vědom, i když je to těžké? Nebo sis v určitém okamžiku řekl, dobrá, to si budu dělat parťáka spíš sám?

Jacques Rivette: S tou samotou to tak necítím. Dobrá, na začátku byly první filmy a PAŘÍŽ NÁM PATŘÍ, který jsem určitě udělal jen proto, že mne k tomu zejména Truffaut a po něm Chabrol skutečně dotlačili. Potom, je zjevné, že my všichni z Cahiers jsme sledovali více či méně vlastní cestu, aniž bychom se ztratili z očí, i přes všechny rozepře a nedorozumění. V jistém smyslu byla ona velká hádka Godarda s Truffautem stále známkou vzájemné pozornosti. Mnohem horší by byla lhostejnost. Já jsem se nikdy necítil osamělý, ani při produkci, protože jsem pracoval s poměrně málo producenty, nejprve to byl u dvou filmů Beauregard, u dalších čtyř nebo pěti Stéphane Tchalgadjeff, mezitím Barbet Schroeder u CÉLINE A JULIE SI VYJELY NA LODI a SEVERNÍHO MOSTU, a nyní je to Martine Marignacová. U každého z nich cítím, ačkoli se nevídáme nepřetržitě, pozornost potřebnou k tomu, o co se pokoušíme.

Serge Daney: To znamená, že když s nimi pracuješ, jsi mezi lidmi?

Jacques Rivette: Ano.

Serge Daney: Když práce skončí, nikdo už neví, kde jsi, a ani ty nemáš chuť je vidět, není tu ten společný život...

Jacques Rivette: Když je práce dokončená – ale to nepovažuji za zvláštnost filmu, myslím, že se to děje romanopiscům v závěru dostatečně dlouhé práce –, je to skutečně chvíle mezihry. Myslím, že existují dva druhy filmařů, těm prvním závidím, protože mohou mít jeden projekt propojený s druhým, jako Truffaut. Ne, s jedním projektem skončí všechny, jež jsem mohl mít, takže nastane vlastně okamžik prázdna, i když nevede pokračování k úzkosti.

Serge Daney: Abychom se vrátili k samotě, zdá se mi, že pro filmaře je to cosi dost zvláštního, protože film je umění tvořené ve velkém společenství, se stroji, lidmi, penězi, časem, a o tobě se dá říci, že jsi v reálném světě, když děláš film. Když je hotov, jsi bez auta, moc toho nevlastníš, máš knížky, desky, je to, jako by ses stavěl mimo to, čemu lidé říkají společnost. Nejsi samotář točící filmy o osamělých, naopak, snad v žádném tvém filmu nejsou osamělé postavy, to jsi spíš raději zavrhl... jako že jsi nikdy nesměšoval život s dílem, aby dílo bylo naopak vším, co nemůže být žito v životě. Nemáš občas pocit, že je to limitující a nebezpečné?

Jacques Rivette: Takový pocit můžeš mít tak ve tři v noci a pak není snadné být vzhůru! Ale za dne nejsem tolik doma, jdu se podívat na filmy a rád jezdím metrem. Je to povrchní, ale přesto jakýsi kontakt s městem, protože metro třeba člověka nutí dívat se na lidi, lidé občas chtějí, aby se někdo díval, jak mluví, jak se drží. V metru je hodně excentriků, je to výsostně komediální prostor, mám za to, že nikdo nebyl s to něco takového opravdu ukázat, snad trochu Paul Vecchiali v ONCE MORE. O žádné hluboké poznání společnosti bezpochyby nejde, spíš, myslím, o poznání úhlopříčné, z dojmů i z časopisů, trávím tím dost času. Svět filmařů je trochu tajemné společenství, nějací lidé na světě viděli tvé filmy a byly pro ně důležité a ty na to nepomyslíš anebo si někdy řekneš: existuje vůbec něco jako „rivettofský efekt“? Každému filmaři se stává, že dostane dopis z opačného konce světa, je to velmi překvapující a pokaždé moc příjemný důkaz, že film koloval a že ti lidé navíc píší. Moc si zakládám na dopisu, který jsem dostal od jedné dívky z Kalifornie, na rubu měl otisk červené ruky, takže bylo už bez otevření jasné, že je to kvůli CÉLINE A JULIE SI VYJELY NA LODI. Můj dojem je, že je to spíš tajná a velmi roztroušená společnost a nic masového, jenže to naneštěstí nepřipadá v úvahu pro producenty. Spiknutí nejsou nutně záporná, každý film je malé spiknutí, které buď vyjde, nebo ne, každý má svou tajnou společenskou rovinu. OUT ONE byl film o kladném, utopickém spiknutí, vzniklém zcela v duchu Jeana-Pierre Léauda.

Serge Daney: Svým způsobem je mnoho filmařů posedlých myšlenkou, že to, co je k vidění, se nikdy nefilmuje... Co se ve tvých kritikách často vracelo, byl názor, že film, proboha, není žádná řeč!

Jacques Rivette: Ne, film není řeč. To mne opravdu bilo do očí, když jsem naráz zhlédl velké němé filmy. Ne ty pozdní, ale němé filmy let 1915 až 1920, Griffithovy, samozřejmě Stillerovy, ne právě Langovy nebo Murnauovy. Byla to síla pohledu na realitu, jež byla v onen okamžik možná, jako by to byl stav nevinnosti – poté nenapravitelně ztracený. Byl to první malý článek, který jsem vůbec napsal, jmenoval se *Už nejsme nevinní*, a je to skutečně velice silný dojem, že čím dále se dějiny filmu odvíjejí, čím více času uplyne, tím více se vzdalujeme nevinnosti, to nás však nutí citovat slavný Kleistův výrok: „Abychom znovu našli nevinnost, je prostě třeba učinit velkou objížděku přes vědění, to je jediná šance.“

Serge Daney: Viděl jsi v poslední době nějaký film, z nějž jsi měl pocit, že to začíná znovu, že je to dobré, silné, neočekávané?

Jacques Rivette: Viděl jsem jich dokonce několik! Film, který mne skutečně udivil, byla KŮŽE KRAV Patricie Mazuyové. Zamiloval jsem si ho kvůli hercům, kteří tam hráli moc prostě. Ten film se mne dotkl z mnoha důvodů, vztahy mezi postavami, vším. Už od počátku člověk cítil, že něco přijde, a skutečně, čím dál film postupuje, tím je silnější, vztahy mezi hrdiny jsou intenzivnější a zároveň tajemnější a náhle přijde tak úžasná scéna, že jsem dostal za týden chuť vidět film znovu, pro potěšení a také, abych si doopravdy ověřil, co se v té scéně děje, jak je natočená, protože při prvním zhlédnutí jsem měl pocit, že se mi zdá. Koneckonců, dost často se mi stává, že se ve snu dívám na film a vidím skvělé věci, ale probudím se a nemohu je vidět znovu. Tohle bylo skutečně na plátně, nezdálo se mi to! První záběr v mé paměti je z poslední scény, když Jean-François Stévenin odchází po silnici a v druhém záběru mu Sandrine Bonnaireová běží naproti, dožene ho, zkusí ho zastavit a společně pokračují v chůzi, dost dlouho si povídají až do chvíle, kdy jeden druhému padnou do náručí, obejmou se, Stévenin se k Sandrine otočí a řekne jí: „Odejdi i s maličkou se mnou“ – to vše v jednom jediném záběru, myslím, že ručním, trochu rozechvělém, ale krásném pohybu, i v tom je to hezké, kamera doprovází postavy. Náhle přijde detail Stévenina upřeně hledícího na Sandrine Bonnaireovou, jíž položil otázku – je to dost krátký záběr – a ihned po protizáběru, detailu Sandrine, která neodpovídá a hledí na něj, až se pohled, její pohled, pohne, pak ona sama, a tu z jejího pohybu pochopíme, že jde tam, kde stál Stévenin, ale ten tam už není, a kamera ji nepřestává sledovat, je za ní, sledujeme jí, každý její pohyb, a vidíme Stévenina, jak se vzdaluje na silnici a zastaví nákladňák jedoucí proti nám a Stévenin nastoupí do něj, vše uvnitř jednoho záběru končícího u její tváře. Všechno se odehrálo, všechno, Stéveninova reakce na to, že mu neodpověděla, jeho odchod, vše se děje jakoby mimo, je tu jediné tvář Sandrine a její pohyb, a je konec, odejel, odchází, je to prakticky poslední záběr filmu. Ten záběr mi přišel opravdu magický, moc dobře natočený, a city a kameramanská vynalézavost tam byly ve shodě... Věřím, že filmařem je třeba být proto, abychom se ve všech případech dívali prostým způsobem.

Serge Daney: Tvůj první film se jmenoval PAŘÍŽ NÁM PATŘÍ, ale hned úvodní citát Charlese Péguy říká: Paříž nikomu nepatří. Komu věřit?

Jacques Rivette: Ale „Paříž nám patří,“ říká také Péguy, o odstavec výš, když široce rozvádí, že Paříž nepatří pouze lidem, kteří brzy vstávají, jak praví přísloví, ale i těm, kteří zůstávají v Paříži přes léto a připravují příští zimu. Líbilo se mi začít tímhle, řečeno strojeně, dialektickým pohybem z tvrzení a popření, který by později uchopila narace. Kinematografie je každopádně také tvrzení a popření, je dialektická, protože na plátně se střídají obrazy a tma.

Serge Daney: Střídání dne a noci. Ale PAŘÍŽ NÁM PATŘÍ, v tom je také slovo „patřit“, co patří tobě?

Jacques Rivette: Co už komukoliv patří? Myslím, kromě naší vlastní kůže, i když je skutečně jisté, že ji vlastníme? Ten pocit člověk nemá pořád.

Serge Daney: Protože jsi dělal filmy, dá se říci, že ti tvé dílo patří, ale řekneš to sám?

Jacques Rivette: Ne, nepatří, je to naopak cosi, co je mi vyvlastněno; jsou to právě hotové věci, jež nám nikdy nepatří, ani dříve, ani v průběhu, ani potom. Myslím, že je to totéž, jako pro spisovatele – i pro malíře, kteří občas můžou dlouze hledět na svá plát-na a... Myslím, že spisovatel píše knihu, kterou by rád četl, i když nevěřím, že se tak stane, právě on ji nebude moci číst, to je jisté. Filmy, na které se já nemohu dívat, jsou moje vlastní, protože je v nich moc vzpomínek na to, co se v každém okamžiku dělo, a stejně tak si myslím, že musejí vzpomínat i spisovatelé, ale u filmu je nutně více historek, takže je to velmi silné. Setkáváte se s mnoha lidmi, samozřejmě s herci, ale také s těmi, kdo nebudou na plátně, ale často jsou moc důležití, jsou to nejen osoby, s nimiž píšete scénář a dialogy, ale i ty často nejdůležitější, lidé ze štábu. A to je báječné, i když občas složité, protože natáčení není vždycky idylické. A myslím si, že je nemožné podívat se na film znovu po střihu – alespoň pro mne a myslím, že pro všechny filmaře –, aniž by se náhle všechny přízraky ne(na)vrátily.

Serge Daney: Jsou to skutečně přízraky? Protože tam jsou zároveň lidé. Rád je vidíš, setkáváš se s nimi.

Jacques Rivette: Ano, jistě, chceš-li to tak vidět, ale já chci říci, že Bulle Ogierová v ŠÍLENÉ LÁSCĚ a v SEVERNÍM MOSTU, to jsou dva naprosto odlišné vztahy, protože postavy i epochy byly odlišné, naše vzájemné vztahy rovněž, protože mezi oběma filmy uplynulo více jiných, nemám vůbec stejné vzpomínky. Jsem proto moc rád, že jsem s Bulle Ogierovou udělal šest filmů, a doufám, že budu mít příležitost udělat další, protože se tak doprovázíme. Jsou v tom i okamžiky soukromého života; fakt, že Pascale byla při natáčení ŠÍLENÉ LÁSKY malá holčička a ta holčička pak vyrostla, stala se herečkou, která hrála ve filmu spolu s matkou. A pak, v BANDĚ ČTYŘ, i když se o tom nemluví, není to syžet filmu, ale Pascale byla mezi Bulle a mnou velmi silně přítomná, bylo koneckonců nemožné dělat ten příběh a nemyslet celou dobu na ni.²⁾

2) Pascale Ogierová, která hrála po boku své matky ve dvou Rivettových filmech, zemřela v roce 1984 ve věku 24 let (pozn. překl.).

Serge Daney: V Corneilleově *Suréně* je cosi, díky čemu jsem si uvědomil, že ve tvých filmech hraje velkou roli zvědavost v doslovném smyslu. Celé scény se točí kolem: „Řekni mi, kdo to je, zda to není on, je to on“, dedukcí se dopátráme, kdo koho miluje, a pro mne je to jedna z velkých konstant tvých filmů. Je to nejpitoměší zvědavost, jež je „ošklivou chybou“ i čímsi, co učiní vše zajímavým... Zdá se mi, že pro tebe je to královna ctností.

Jacques Rivette: To rozhodně, v den, kdy zmizí zvědavost, nezbude nic víc, než jít si lehnout a čekat na poslední vydechnutí. Věřím, že zvědavost je jedinou věcí, která vede k pohybu, k jednání, ve všech oblastech.

Serge Daney: Ano, jistě, ale já měl na mysli zvědavost v jednodušším slova smyslu: co přijde vzápětí, jaká věc se skrývá? Ale pouhá věc, žádná vesmírná tajemství, žádné poslední věci člověka.

Jacques Rivette: Takový pocit by člověk samozřejmě chtěl dát okusit divákovi, tak aby měl chuť zůstat, aby přinejmenším počkal na příští scénu. Možná že ho v téhle nic zvlášť nezajímá, ale aby měl chuť podívat se na následující. Když čteš tři velké rozборы, které napsal Corneille, aby mu posloužily jako úvod k jeho edici, předtím než napsal poslední hry, je to přesně ten druh otázky, která se klade, zvlášť pokud jde o strukturu: jak udržet pozornost?

Serge Daney: Ano jistě, ale je nutné sjednotit se s časem... Všichni, kdo vyprávěli příběh, to vždycky tak dělali. A problém je tudíž, že zvědavost tíhne k tomu, čemu se v kopané říká „hrát prodloužení“, to znamená: sjednocuje se s časem, získává čas, ale kapku po kapce, ne moc, protože pak by se nevědělo, co si s ním počít. Někdy má člověk pocit, že ty jsi taková Šeherezáda... ačkoliv jsme vyšli od Corneillea.

Jacques Rivette: Myslím, že Šeherezáda je patronkou všech, kdo se pokouší hrát s fikcí.

Serge Daney: Vezměme nějakého filmaře, u nějž je víc než zvědavost: Fritz Lang a jeho morálka!

Jacques Rivette: Jednou jsem se s ním setkal při rozhovoru zprostředkovaném Lotte Eisnerovou, protože jsem nemluvil dost dobře anglicky, a co mne udivilo, mluvil jen o morálce, nicméně ve vztahu k divákům...

Serge Daney: A není pro tebe morálkou opatřit divákům dodatečný čas, čas fikce, aby tam bylo vždycky něco „potom“, co ale nikomu neškodí. To znamená, aby to nebyla zvědavost vycházející z voyerismu, znásilnění, z malých ohavných freudiánských tajemství. Tam pro tebe morálka nevězí, morálka Šeherezády... Získat čas a nikomu ho neukrást, no prosím!

Jacques Rivette: Ano, a zároveň mít opravdu ostych, snad přehnaný, před tajemstvím postav, konečně chci říci: osob, jež by byly nakonec rády ne-li znásilněné, pak přinejmenším postrčené vpřed vstříc určitým svým zábranám.

Serge Daney: Ano, protože postava říká „a já, a já“, a herec pak skrze ní, ale ty ne-souhlasíš a musíš rozhodnout mezi příběhem, který vyžaduje globální pohyb, a tím, co chtějí postavy.

Jacques Rivette: Ale hrdina je pro mne s hercem vždycky svázán a nechci ho znásilňovat. Protože ke vztahu nedochází skrze předem napsanou fikci, nýbrž skrze fikci, jež se děje souběžně s natáčením, je tu smlouva s hercem a na určité věci nejsem schopen přistoupit, protože by byly násilím... nechám tedy herce uhadovat anebo je to možná na něm, aby zahlédl tajemství, jež nebude v každém případě vysvětleno.

Serge Daney: Velmi často tě slyšíme říkat, že filmy, které vidíš, jsou příliš krátké, že delší by byly lepší; ty sám jsi často dělal velmi dlouhé filmy, té ideje délky se tedy držíš.

Jacques Rivette: Mám dojem, že ve filmech skutečně existovalo před padesáti lety umění stručnosti, kondenzace událostí a myšlenek, závratné a úplně ztracené, protože všechno patří k určité epoše. Konečně, protože jsme prošli, jak by řekl Deleuze, epochou, v níž doba už nemá stejnou rychlost, ani stejnou hutnost, ani stejné tempo (jako by bylo jiné před a jiné po Antonionim, jednom z filmařů, kteří úplně převrátili pojetí trvání), jsou při délkách dnešních hraných filmů zapotřebí tři hodiny tam, kde by před padesáti lety stačila jedna.

Serge Daney: Tři hodiny k vyprávění téhož příběhu, nebo aby se povedlo ho vyprávět?

Jacques Rivette: Ne, téhož. Viděl jsem například znovu STALO SE JEDNÉ NOCI Franka Capry, nejprve jsem byl docela ohromen jeho moderností, protože je to svým způsobem první road movie. Je to vlastně cesta z Miami do New Yorku s příhodami, hned autobusem, hned stopem, prostřednictvím náhody, s vývojem citů hrdinů a s obrovskou závor-kou, kde se příběh zastaví, je tam píseň mladíka na létající hrazdě a Capra vynachází stále nové nápady pro další sloky, je to čím dál úžasnější... a trvá to hodinu a půl. Jsem přesvědčen, že jet z Miami do New Yorku by pro dnešní film stejné hutnosti situací a postav znamenalo, že seriózní filmař by to nemohl udělat za méně než tři hodiny, že tedy do-pravní prostředky jsou „zdlouhavější“ než před padesáti lety.

Serge Daney: A myslíš si, že ten rozdíl je v tom, že když někdo jako Capra začal vyprávět příběh, věděl přibližně, jak dopadne, a proto v mezech se mohl vynacházet v odboč-kách nebo v elipsách, tedy že počínaje určitým momentem a z podstatných, morálních důvodů, bylo pro moderního, post-antonioniovského filmaře, jako jsi ty, nemožné říci: začnu svůj film a vím, zda dopadne dobře či špatně...

Jacques Rivette: Ano, rozuzlení se stalo nemožným.

Serge Daney: ...tedy pokud už nemáme rozuzlení, stane se veškerý čas cyklickým nebo cirkulujícím, a to může trvat hodinu, dvě, deset hodin, protože problémem by už nebyl příběh, ale fakt, že jsme se ztratili. A možná že jenom Američané vůbec někdy měli onu krásnou důvěru ve slovo Konec.

Jacques Rivette: Je třeba říci, že dneska si už žurnalisté neberou tak snadno miliardárky jako za časů Clarka Gablea a Claudette Colbertové.

Serge Daney: A když ses se SEVERNÍM MOSTEM vrátil na zem, bylo to s pocitem: přestáváme pokoušet ďábla nebo se pokládat za Prométhea a vracíme se do světa, jaký je. Pamatuji si přece osmdesátá léta, na počátku byla hlučná, euforická, hravá, nakonec cítíme, že v SEVERNÍM MOSTU bylo cosi ne voluntaristického, ale dobrovolného, co ti dovolilo pochopit osmdesátá léta po svém.

Jacques Rivette: Spíš se mi po OUT ONE zdálo nemožné hovořit filmem o současném světě, o světě, jemuž se říká reálný, a měl jsem velikou chuť na fikce více či méně fantastické. Nezfilmoval jsem je všechny, poněvadž první projekt mezi OUT ONE a CÉLINE A JULIE SI VYJELY NA LODI byl hlavně Fénix, který se měl točit s Jeanne Moreauovou, Juliet Beroovou a Michaellem Lonsdaelem, příběh okolo mýtu Sarah Bernhardtové, trochu smíšený s *Fantomem opery* Gastona Leroux... A co následovalo, byly skutečně příběhy navzájem odlišné, jež ale měly společné totální odmítnutí Francie sedmdesátých let. Po filmech víceméně úspěšných byly jistě zvláště poslední dva, SEVEROZÁPADNÍ VÍTR a MERRY GO ROUND, nešťastné. Vyhledal jsem Bulle Ogierovou a řekl jí, že rozhodně musíme zkusit udělat spolu film. Myšlenka byla, že jsme ze všech těch nešťastných momentů nevyvázli, že budou spíše přetrvávat a měli bychom se s nimi vyrovnat. Ale k tomu bylo třeba vložit vše do fikce, a proto je v SEVERNÍM MOSTU ten důraz – který může o deset let později působit komicky – na aféry konce sedmdesátých let, ať už na Broglieovu aféru, Boulinovu sebevraždu nebo zavraždění Messinea jakožto na symptomy. A film se vůbec nenatáčel v euforii začátku osmdesátých let, ale naopak s pocitem uzavření v jedné zemi, ve Francii. Možná – z mé strany nicméně nevědomky – byla tedy Bullina filmová smrt nárazkou na Renoira: že bylo třeba zabít někoho nevinného, aby věci mohly pokračovat.

Serge Daney: Když jsi uprostřed natáčení, jsi na jedné straně pánem díla, ale také prvním divákem čehosi, co se právě rodí, ačkoli jsi to ty, kdo tomu dává se zrodit.

Jacques Rivette: Můj pocit v takové chvíli je, že nejsem vůbec ničeho pánem, že je to všechno opravdu jenom mašina uvedená v chod, ale že na druhou stranu existuje logika filmu, která je silnější a kterou bychom se měli pokusit respektovat a že nelze dělat, co se nám zachce! Mimo to je dobré ten pocit mít, protože se cítíme vedeni – řekneme si: dobrá, nejde to, půjde to podle instinktu. Někdy se s Pascalem Bonitzerem pokoušíme o tom diskutovat velmi racionálně, ale ne příliš, protože když cítíme ve dvou, že to nejde, je třeba si to odpustit. Šance filmu na opravdovou existenci odvisí od našeho rychle získaného pocitu, že některé věci možné jsou, a jiné ne. Počínaje tímto stadiem film

existuje, jako by to byl objekt, řekněme socha, ale může to být jen trochu nalomená váza, jejíž zlomek byl náhodou vykopán, a pak je třeba pokusit se ji bez většího poškození vyprostit, tím se dostaneme dál. Četl jsem vydání Edgara Poea, kde komentátor poznamenává, že Baudelaire v textech jako *Zrod básně* překládá Poeovo „plot“ vždycky jako „plán“, ale ve skutečnosti je v „plotu“ dynamický prvek, který v „plánu“ není; „plot“ sám už je syžet, je to slovo, které bych rád naturalizoval ve francouzštině, aby se řeklo, že je pocit...

Serge Daney: Ptám se, zda plot a komplot nejsou etymologicky svázané...! Ale konečně, je tu tedy vždycky cosi zárodečného, ať už zhoubného, což by byl komplot, nebo prospěšného, což je film. Co když jsou ale věci například možné, či nemožné v technické rovině, třeba se nikdy nestříhá na protizáběr, protože ten film to naprosto odmítá?

Jacques Rivette: Samozřejmě! A každý film má svá vlastní technická pravidla. Tvůrce jako Nagisa Ošima byl velmi důsledný v tom, že opravdu každý film má svou techniku, buď dlouhé záběry, nebo mnoho střihů. Je pravda, že to závisí hlavně na materiálních prostředcích, u filmu jako *SEVERNÍ MOST* je člověk chudý, nemá techniky, má malou šestnáctkovou kameru, dělá tudíž pevné záběry. U některých záběrů, které by jinak nešly dělat, vezme Willie Lubtchansky někdy kameru do ruky a vůbec...

Serge Daney: Pookřejme s Valéryho pomocí. Ale mezi uměním a svatostí, je snad možné váhat? Ne?

Přeložil Milan D. Klepíkov

Přeloženo z francouzského originálu:

Serge Daney, *Le veilleur. Entretien avec Jacques Rivette.*

In: Jacques Rivette. *La règle du jeu.* Torino 1991, s. 13 – 24.

Citované filmy:

Banda čtyř (La Bande des quatre; Jacques Rivette, 1988), *Bouřlivé výšiny* (Hurlevent; Jacques Rivette, 1985), *Céline a Julie se vyjely na lodi* (Céline et Julie vont en bateau; Jacques Rivette, 1974), *Dámy z Bouloňského lesíka* (Les Dames du Bois de Boulogne; Robert Bresson, 1945), *Jacques Rivette, strážce* (Jacques Rivette, le veilleur; Claire Denis, 1990), *Jeptiška* (La Religieuse; Jacques Rivette, 1966), *Kůže krav* (Peaux de vaches; Patricia Mazuy, 1988), *Merry Go Round* (Jacques Rivette, 1983), *Once More* (Encore: Once More; Paul Vecchiali, 1988), *Out One* (Out 1; Jacques Rivette, 1970), *Paříž nám patří* (Paris nous appartient; Jacques Rivette, 1960), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Severní most* (Le Pond du Nord; Jacques Rivette, 1981), *Severozápadní vítr* (Noroit; Jacques Rivette, 1976), *Stalo se jedné noci* (It Happened One Night; Frank Capra, 1934), *Šílená láska* (L'Amour fou; Jacques Rivette, 1968).