

Rozhovor

FILM A MALÍŘSTVÍ

Rozhovor s Pascalem Bonitzerem

Pascal Bonitzer (* 1946) se k filmu dostal coby filmový kritik a teoretik, když začal na sklonku šedesátých let psát pro časopis Cahiers du cinéma. Ve svých textech – z nichž některé poté vyšly v jeho knihách *Le regard et la voix* (*Pohled a hlas*, 1976), *Le champ aveugle* (*Neviditelné pole*, 1982) a *Décadrage* (*Peinture et cinéma*) (*Odrámování /Malířství a film/*, 1985) – propojoval dobový zájem o ideologické fungování filmu se zájmem o estetické zkoumání specifík filmu, obzvláště narace, mizanscény a mimoobrazového pole. Speciální pozornost jistý čas věnoval promýšlení vztahu malířství a filmu, jak o tom svědčí texty shrnuté v knize *Décadrage* (*Peinture et cinéma*). V jeho bibliografii nalezneme mimo jiné také monografii Erica Rohmera z roku 1991. Od osmdesátých let se Bonitzer čím dál více vzdaluje teorii směrem k praxi, tvorbě filmů, ať už ve formě psaní scénářů pro jiné režiséry (např. Jacquese Rivetta, Raoula Ruize, Chantal Akermanovou aj.), anebo vlastní režie (natočil prozatím tři celovečerní snímky, první z nich *ENCORE* v roce 1996). Pascal Bonitzer zavítal v listopadu 2003 do Prahy, aby tu v rámci Festivalu francouzských filmů osobně uvedl svou novou, ironicky spleťitou a jemně melancholickou komedii *DROBNÉ ŠRÁMY* (*PETITES COUPURES*). Bonitzerovu návštěvu Prahy jsme využili k tomu, abychom s ním udělali krátký rozhovor, v němž jsme se pokusili zavzpomínat na Bonitzerovy teoretické texty z konce sedmdesátých a počátku osmdesátých let vážící se k problematice vztahu filmu a malířství.

* * *

V osmdesátých letech se ve Francii rozvinula velká debata o vztahu filmu a malířství. Jaký byl důvod k otevření této debaty, v jakém kontextu se objevila?

V té době jsem pracoval pro Cahiers du cinéma, což byl tehdy časopis, který se zajímal o teorii filmu, což už se dnes z něj trochu vytratilo. Já jsem se vždy zajímal o film i o malířství a měl jsem chuť zkoumat, jaké jsou mezi nimi vztahy – vztahy, které sice nejsou evidentní, ale existují odedávna. Filmaři byli od počátku ovlivňováni určitými typy malířství (existuje například kinematografický expresionismus, který je spojený s expresionismem v malířství atp.) a já jsem to pojal z úhlu specificky kinematografického, z hlediska mimoobrazového pole, prostoru off... Povšiml jsem si, že někteří současní malíři v té době ve svých dílech znovu vytvářeli dramatický, scénografický prostor, jednalo se o návrat figurace prostřednictvím hyperrealismu či nové figurativnosti. A filmový prostor stejně jako určité typy filmových témat (velkoměsta a jejich prostor) či určité typy odrámování zpětně ovlivnily malířství. Chtěl jsem trochu prozkoumat tyto vzájemné vztahy. Jen zlehka jsem se této problematice dotkl.

V té době jste se o toto téma nezajímal ovšem jenom vy, byl tam Jacques Aumont, který v té době napsal svou slavnou knihou, nebo Jean Louis Schefer píšící o figuraci...

Byli to přátelé, blízcí lidé. Jean Louis Schefer začal v té době také uvažovat o tomto tématu. Schefer se nejprve zabýval sémiologií malířství, resp. přešel od sémiologie k malířství. Byl velmi vzdělaný a zajímal se také velmi o kinematografii, obzvláště němou. Měl jsem příležitost zadat mu k napsání text, protože jsem byl zodpovědný za přípravu speciálního čísla Cahiers du cinéma o fotografii a filmu, jež se zabývalo filmovým obrazem a já jsem ho nazval Ženské zrůdy. Šlo o poněkud zvláštní ženské postavy, jež nahánějí strach, jako například ve filmu FRANKENSTEINOVA NEVĚSTA. Do toho čísla Schefer napsal několik textů. A nadále pak pokračoval ve svém díle, které se čas od času přibližují i filmové problematice. Ale je to pro mne již velmi dávno.

Ve vašich textech o malířství a filmu můžeme myslím také vidět postupný přechod od textů, které se zabývali ideologickým vlivem filmu – zabýváte se v nich otázkami hlediska, moci, reprezentace, a určitým způsobem je to spojené s tématy teoretického psaní sedmdesátých let. Jak došlo k onomu přechodu od ideologického psaní k tomuto, jaký byl kontext, v němž došlo k tomuto pomalému přesměrování?

Sedmdesátá léta ve Francii byla léta prudkých změn, jež souvisely na jedné straně s tím, co se objevilo na universitách pod názvem sémiologie, s hledáním, jak aplikovat tuto teorii, a na straně druhé to souviselo s reflexí ideologičnosti reprezentace pod vlivem skupiny Tel Quel, která podnikla ideologický útok v oblasti filmu prostřednictvím revue, která se jmenovala Cinéthique a která nechtěla nic menšího než zproblematizovat samu existenci kinematografie prostřednictvím teorie základního filmového aparátu, skrze kameru pojmávanou jako stroj vycházející z reprezentace quattrocenta a tedy zcela pohlce nou ideologií reprezentace, kterou bylo třeba překonat v zájmu modernosti. Tak bych zhruba shrnul problematiku doby, kterou jsme prošli a ze které jsme se pokoušeli dostat, protože nás tato situace spoutala. Neboť v každém případě šlo o útok na věc, která pro nás byla smyslem života – tj. na film – a únikovými cestami mohlo být jen několik málo filmů jako např. některá díla Jeana-Luca Godarda nebo Jeana Daniela Polleta, kteří byli z velmi jednostranných důvodů považováni za osobnosti vymykající se oné zmiňované ideologii reprezentace. Tato debata měla, dle mého názoru, jistě své zajímavé stránky, ale na druhou stranu byla velmi sterilně uzavřená, což znemožňovalo jakékoliv rozumné východisko. Kategorická prohlášení ve stylu vymanit se, či nevymanit se z reprezentace jsou jednoduše řečeno chatrná.

A jednalo se spíše o nějaký pomalý proces, nebo o náhlý zvrát, například po roce 1968?

Já jsem nastoupil do Cahiers du cinéma právě v této době, tak bouřlivé pro teorii. Můj první text je z roku 1969. Tehdy se hodně mluvilo o teorii montáže, o Dzigu Vertovovi a Sergeji Ejzenštejnovi, kterými Cahiers du cinéma v padesátých letech opovrhovaly. Vždyť všechny teorie André Bazina byly zaměřeny právě proti montáži a proti znovuobjevení manipulace, rozporu, rozdílnosti a zlomů atp., v podstatě proti všemu, co šlo proti

celistvosti reprezentace. Já jsem tím byl samozřejmě také ovlivněn. Myslím, že celá ta teoretická debata se velmi rychle vyhrotila, čímž bylo vytvořeno jakési východisko z této patové situace. Ale to je už jiný příběh. Byla to doba velmi plodná pro obecné teorie, které nicméně byly velmi odtržené od praxe. A pokud tu nějaká návaznost byla, tak pouze na úrovni nějaké okrajové kinematografie, řekl bych asi na úrovni nějakého druhu avantgardy ve stylu výtvarné avantgardy. Což mělo návaznost na tehdy platné teorie.

Ve svých textech v knize Décadrage...

Décadrage je souhrn velmi rozdílných textů, jejichž tématem je vztah filmu a malířství, filmu a reprezentace. Ostatně ten titul mi poradil Gilles Deleuze.

...mluvíte v nich o měnícím se vztahu mezi filmem a malířstvím, v těchto textech často hledáte výtvarné kvality v kinematografii. Nemluvíte nicméně o experimentálním filmu, kde je ta vazba velmi silná. Proč se tam zabýváte především narativním, fikčním filmem a ne experimentálním?

Experimentální film mne nikdy nezajímal. Samozřejmě jsem se o něj okrajově zajímal, ale vždy to bylo jen velmi povrchní, protože tento druh filmu mne nudí. Na kinematografii mne zajímá fikce a narativní filmy všeobecně. Film je pro mne stvořen pro fikci, díky ní se zrodil a nebylo to náhodou. A není důvod rozbíjet tento stroj na sny. Naopak je třeba se starat o to, aby dobře fungoval. Nevidím tedy důvod, proč bych se měl o něco takového zajímat. Mohu se nárazově zajímat o jednotlivosti jako třeba o filmy Michaela Snowa a tak podobně. Ale můj vztah k filmu a radost, kterou mi poskytuje jako divákovi, nemá v podstatě nic společného s tímto druhem filmu. Takže jsem vždy dával přednost sledování vztahu filmu a malířství ve filmech Langa, Mizogučiho či Antonioniho než u Mekase.

V jednom textu z knihy Décadrage citujete Deleuzovu větu: záběr znamená vědomí, uvědomění si. A poté tam přemýšlíte o filmu jako o určitém druhu malířského obrazu. Ve filmech, na kterých jste pracoval, obzvláště třeba Rivettových, je výrazným motivem motiv tajemství. Je možné říci, že tento prostor tajemství je tím, co vás zajímá v posledních deseti, patnácti letech?

Myslím, že v tom je spojitost. Mně se vždy ve filmu líbily záhady a tajemství, a proto asi tak dlouho spolupracuji s Rivettem, protože je mezi námi tento společný aspekt. Pak si můžeme dobře rozumět při spolupráci na filmu. To říkám ve velmi všeobecné rovině.

Co si myslíte, že tato restituce tajemství v kinematografii – která je častá v současné kinematografii – otevírá?

Nevím, zda budu schopen odpovědět na tak širokou otázku. Je pravda, že mne velmi zajímá film, jehož základem je záběr, kde je prostor, který má dramatickou roli – jde o tzv. mimoobrazový prostor jakožto základní stavební prvek filmu. Takovýto typ prostoru je

v současnosti prudce napadán, řekněme od osmdesátých let, akčním filmem – tj. kinematografií postavenou na obraze a navíc i na speciálních efektech. Což jsou postupy, jejichž cílem je vás oslepit a ohlušit. Soubor těchto faktorů se dle mého názoru pokouší zabít samu podstatu filmu, to, co pro mne představuje jakousi kinematografickou rozkoš. Poněkud stranou zůstávají filmaři, pro něž prostor, záběr a jiné filmové vyjadřovací prostředky hrají důležitou roli. Ať už to jsou íránské filmy nebo v komerční oblasti filmy typu Amenábarových filmů. Film bojuje o své právo na existenci vedle MATRIXU. Toto bylo jen takové povrchní shrnutí, protože k důkladné odpovědi na vaši otázku bych potřeboval větší prostor, než mi může poskytnout jeden rozhovor.

Vidíte nějaké nové vztahy mezi malířstvím a filmem v současné době? V muzeích je nyní mnoho instalací, které pracují s filmem, které jej určitým způsobem používají a předělávají. Vidíte ale například nějaký opačný vliv, vliv oněch instalací na současný film?

Je pravda, že v případě výstav výtvarného a jiného umění jsou často užívány filmové úryvky, obzvláště z klasických filmů, úryvky pouštěné ve smyčce atd. Ale nemám vůbec pocit, že by takový vztah mohl vést k nějaké vzájemné výměně. Chci říci, že například by mohlo dojít k znovuoživení starých snů a představ, jaké existovaly v epoše němeého filmu, kdy třeba Abel Gance se o něco takového pokusil se systémem promítání na více pláten. To vlastně není klasická narace a zároveň to není jen obrazové vnímání. Je to vlastně průsečík několika různých aspektů filmu, což by bylo určitě velmi zajímavé, ale v této problematice se vlastně vůbec nevyznám. Zde je film využíván jako fetišistický objekt – záběry a výřezy z filmové reality. Něco podobného se stává i v malířství, viz případ Jacqua Monoryho, jehož díla byla velmi v módě v době, kdy jsem psal ony texty a dnes je již skoro zapomenut.

Ve svých textech z osmdesátých let jste se zabýval hodně také mimoobrazovým polem, například tím, jak a kdy se objevilo na malířských plátnech.

Měl jsem pocit, že se objevilo v případě některých soudobých malířů jako byl Cremonini – italský malíř módní v sedmdesátých letech a dnes již zapomenutý. Všeobecně šlo o italský druh maleb tzv. *paysages fugitives*, pomíjivých krajin, které se odráží v obrazech a zrcadlech. V tom bylo možné vidět jakési přenesení moderního filmového prostoru, tak jak ho definoval například Antonioni. On byl také Ital a samozřejmě se velmi dobře vyznal v malířství, neboť sám byl původně krajinářem. Myslím, že jsem se věnoval těmto vzájemným vztahům, ale z mé strany to bylo velmi povrchní. Chtěl jsem se v podstatě pouze zorientovat v tomto dialogu, který vede film s malířstvím od počátku minulého století, samozřejmě různými způsoby. Malířství se také zajímalo o nově vzniklé filmové umění. Vždyť například futuristé se zabývali filmem. Myslím, že Fernand Léger natočil jeden avantgardní film a ostatně i jiní avantgardisté jako Marcel Duchamp. Ovšem toto nebyl zrovna ten aspekt, který mne přitahoval. Pro mne byla více zajímavá tradice, která byla určitým způsobem převzata ze surrealismu a hyperrealismu – tj. obraz jako mizanscéna, tedy téměř dramaticko-narativní prvek. Tak se aspekt malířství mohl dostat do konkrétního kontaktu s filmovou narací. Zhruba takový vývoj jsem se pokusil popsat ve svých textech nazvaných *Décadrage*.

Nevím, nakolik stále sledujete teoretické debaty ve Francii – ale myslíte, že tam dnes také existuje nějaká výrazná debata o vztahu filmu a malířství?

Nemám ten pocit, ale mohu se mýlit, protože se teorii věnuji podstatně méně než dříve. Myslím, že je všeobecně menší snaha po takovémto hledání, současné tendence jsou spíše empirické. Dochází k vzájemnému pronikání, což znamená, že někteří malíři chtějí dělat film a naopak. To je přirozené, protože film stojí na křižovatce mnoha druhů umění a je jejich syntézou. Moderní doba je mnohem více rozptýlená a tedy i lidé, kteří v ní žijí. Jen těžko lze nalézt soustředění jen na jednu věc, a proto neexistuje škola či hnutí, tak jako tomu bylo v šedesátých letech, kdy taková hnutí, toužící stát se vzorem modernosti, existovala.

Postavy ve vašem filmu DROBNÉ ŠRÁMY jsou ovlivněny tím, o čem jste psal v jednom svém textu – že film obsahuje paradigmatický materiál spojený jednak s literaturou, hudbou, kinematografií atd., jednak se životem –, pohybují se jakoby mezi odkazy k tradici (je tam Beatrice, odkaz na Antonioniho atd.) a novými situacemi. Přitom necitujete tak, jak citují postmoderní filmy, kde citace jakoby říkají „jsme si vědomi toho a toho“. Je pro vás tématem právě ono dotýkání se tradice skrze citace?

Odkazy v mých filmech mají jakýsi „hravý“ charakter, nejsou teoretickým odkazy. Takže například odkaz na Antonioniho DOBRODRUŽSTVÍ byl do scénáře zařazen velmi spontánně. Pokud to divák nepozná, tak se nic neděje. Nebylo to něco připravené dopředu. A samozřejmě jméno Beatrice je také odkazem např. na romantismus a tak podobně. Při natáčení jsem také myslel na odkazy z výtvarného umění, o čemž jsem mluvil se svým kameramanem. Chtěl jsem, aby se v mém filmu jako celku projevila inspirace obrazovou inspirací, dílem německého romantického malíře Caspara Davida Friedricha, jehož reprodukcí jsem použil jako obálku technického scénáře, ale to bylo spíše jen pro dotvoření atmosféry, která mne zajímala. Mám konkrétně na mysli jeho lesy, hory a romantickou atmosféru jeho obrazů, která je mírně parodizující. To samozřejmě není příliš seriózní z mé strany. Můj film není vlastně ani komedie, ani drama, ale stojí někde mezi oběma žánry. Caspar David Friedrich stojí jakoby někde na obzoru, čímž chci říct, že ve filmu není jediný záběh, který by imitoval jeho obraz, ale jsou tam hory a lesy pojaté takovým způsobem, aby navozovaly podobnou atmosférou, se kterou se můžeme setkat na Friedrichových obrazech, jež je velmi zvláštní.

Ve vašem filmu je také téma politiky. Ve Francii to byla jedna z platforem, které měly v jistém smyslu metafyzický, univerzální zájem, což se dnes zcela změnilo. Tradici takových figur je ve Francii možné hledat – je to tedy trochu spekulace – např. v Bressonových filmech: figur, které čelí ztrátě metafyzického smyslu svého života. Ve vašem případě je to samozřejmě hodně ironické, nicméně onu figuru do svého filmu umísťujete.

To je v tom filmu trochu ironické a melancholické zároveň. Chtěl jsem natočit příběh o fantomech, aniž bych úplně přešel do žánru fantastického filmu. Spíše mi šlo o vytvoření záhadné, přízračné atmosféry. Komunismus je dnes jakýmsi přízračným pojmem.

Vzpomněl jsem si na Marxovu větu o komunismu v Evropě, což byl poměrně agresivní a výhrůžný výrok. Dnes má vše spojené s touto ideologií buď charakter melancholický, nebo přízračný. Dnes už také neexistuje jedna věc, která byla poměrně důležitá v šedesátých letech, a to komunističtí intelektuálové. To neznamená, že neexistuje intelektuál hlásící se ke komunismu, čehož je ostatně příkladem postava mého filmu. Takovýto postoj nemá v současnosti již žádný význam, takže někdo takový je spíše přízrak. A je zařazen do tohoto příběhů plného přízraků.

Ptali se Helena Bendová a Vít Janeček
Přeložil David Čeněk

Citované filmy:

Encore (Pascal Bonitzer, 1996), *Frankensteinova nevěsta* (Bride of Frankenstein; James Whale, 1935), *Dobrodružství* (L'Avventura; Michelangelo Antonioni, 1960), *Drobné šrámy* (Petites coupures; Pascal Bonitzer, 2003), *Matrix* (The Matrix; Andy a Larry Wachovští, 1999).