



Céline et Julie vont en bateau

portret

Jacques Rivette (1928–2016)

Zdenko Vrdlovec

Film gre v gledališče

»Če vzamemo za siže gledališče, smo v resnici filma. Ker je to siže, v katerem gre za resnico in laž, film pa ni nič drugega kot prav to – spraševanje o resnici z lažnivimi sredstvi,« je v nekem intervjuju dejal Jacques Rivette. In dodal, da je to sicer stara renoirovska lekcija: povedati resnico prek videza, krink, zvijač.

Že zato teater seveda ni zgolj siže, marveč kar »trdo jedro« rivettovskega filma, ki se je v *Nori ljubezni* (*L'Amour fou*, 1968) razvil kot Moebiusov

trak s pentljama – ena bi bila gledališko življenje igralcev in druga ne toliko njihovo zasebno kot prav »zunajgledališko« življenje – ki se zvijata in preobračata druga v drugo. Takšen Moebiusov trak je celo bolj kot sam filmski trak pravi material rivettovskega filma, kar predvsem pomeni, da to prepletanje, prežemanje gledališča in življenja, kjer sta gledališki in zunajgledališki prostor drug drugemu zunanost polja, ni zgolj snov, siže filma, marveč prav stvar, iz katere je film narejen. In vse kaže, da se prav zato,

ker to prežemanje ni kakšna zgodba, ki se začne in konča, temveč je proces, ki vztraja, Rivettovi filmi tako težko končajo (izvirna verzija *Nore ljubezni* je bila dolga kar pet ur, *Out 1: Noli me tangere* pa celo 13 ur).

Jacques Rivette je nekoč svoje filme označil kot dokumentarce o igralcih, v katerih se kdaj nameša tudi nekaj »metaforične solate«. V tej »formuli« dokumentarca-o-igralcih bi lahko videli tudi rivettovsko rešitev »kompleksa mumije« kot ontologije filmske podobe.



»Kompleks mumije« od Andréja Bazina naprej pomeni, da je filmska podoba »prisotnost odsotnosti«, se pravi, da je v njej realnost tisto, kar tako lepo zveni v naslovih nekaterih Leonejevih filmov: *c'era una volta*, »bilo je nekoč«. Nasprotno pa je gledališče, in v Rivettovem primeru še posebej gledališka vaja, tisto, kar poteka v živo, *hic et nunc*, tukaj in zdaj. Rivette nikoli ne pokaže gledališke vaje kot finalnega produkta – oziroma je vsaj do **Va savoir** ni –, marveč samo gledališke vaje kot tisti proces, v katerem igralci svoja realna telesa predelujejo v nosilce imaginarnih oseb, ko so torej dejansko na meji med realnim in imaginarnim. Pri tem pa film skrbi, da bi z nenehnim gibanjem med odrom in domom, med škatlo iluzij in prostorom domnevno realnih razmerij (domnevno zato, ker tudi t. i. realna razmerja niso brez iluzij), to mejo ohranil docela prepustno, tako da se nekaj teatra naseli tudi v stanovanje – v **Razbitem amorju** (*L'Amour par terre*, 1984) gre celo dobesedno za to: za gledališče v hiši.

V tem bi bil torej rivettovski »ekorcizem« ontološkega kompleksa mumije, namreč v uprizarjanju metamorfoze realnega v imaginarno in imaginarnega v realno, kakor se dogaja »tukaj in zdaj«, v procesu nastajanja gledališke predstave in teatralizacije zunajgledališkega življenja igralcev. Rivettovski film tako ni toliko podoba, ki poteka v času, niti ne podoba, ki razvija čas zgodbe, temveč je podoba, ki je sama čas, čas kot razsežnost postajanja: pri tem gre tako za postajanje, nastajanje predstave, kot za to, kaj postane iz

igralcev tudi zunaj nje. In postajanje je vselej enigmatično, nikoli se ne ve, kaj bo nastalo, pri Rivettu še toliko manj, ker je vselej, že od njegovega prvega filma **Pariz je naš** (*Paris nous appartient*, 1961) naprej, navzoča tudi neka zarota, neki skrivni dogovor. Kakršen je na primer tisti med trgovcem s slikami in starim slikarjem v **Lepi norici** (*La Belle noiseuse*, 1991), kjer je gledališko sceno zamenjal slikarski atelje; in kakor v gledališču pri Rivettu nikoli ni pokazana predstava, za katero igralci vadijo, tako tukaj ni vidna končana slika, pač pa je prikazan proces nastajanja slike in tega, kaj postane iz slikarjevega modela.

V **Tolpi štirih** (*La Bande des quatre*, 1988) je ta »gledališka konstanta« rivettovskega filma indicirana v samem imenu režiserke in vodje gledališke skupine – Constance. Igra jo Bulle Ogier, ki je v *Nori ljubezni* že prestala ta proces prepletanja dveh zank in je dodobra spoznala njegovo skrivnost, tako da je zdaj sama lahko skrivnost: o Constance ničesar ne vemo, ona je kot brez preteklosti, nikoli ni pokazana zunaj gledališča, obstaja samo kot blaga in zagonetna navzočnost na gledaliških vajah. A prav z njo je povezana še druga rivettovska konstanta – zarota. Zarota je sicer politično-policijske narave, toda nekakšni »konspiratorji« in »intriganti« so tudi Rivettovi scenaristični sodelavci, ki plečejo sistem ujemanj, medsebojnih implikacij, neznank in lažnih sledi ter dajejo premišljenemu načrtu videz naključja in zvijači vtis avtentičnega. Tako je prav eden izmed Rivettovih scenaristov, Pascal Bonitzer, tisti,

ki stopi na sceno v vlogi policijskega inšpektorja, razkrije Constance kot zapleteno v zaroto in jo odpelje iz gledališča.

Va savoir (2000) je videti, kot da bi rivettovski film dosegel lastni »klasicizem«, v katerem so zajete vse njegove »konstante«, toda v estetsko kristalizirani in »igrivi« obliki – igrivi pač v tem smislu, da je Rivette tukaj »preigral« film, kakršnega je vse življenje delal (od tod najbrž tudi ton nostalgije). Italijanska gledališka skupina Uga Bassanija (Sergio Castellitto) pride v Pariz gostovat s predstavo Pirandellove drame *Come tu mi vuoi*, v kateri ima glavno vlogo žena režiserja in vodje gledališča, Camille Renard (Jeanne Balibar). Predstava ni najbolje obiskana in tudi njeni zvezdi Camille ne gre najbolje, vendar ne zaradi kakšnih igralskih težav, marveč le zaradi njenih spominov, ki jo vlečejo iz gledališča in od moža tja, *wo es war*, kjer je nekoč že bila in od koder je ravno ušla v Bassanijevo gledališče. Toda tudi Ugo Bassani ima svojo skrivnost, ki ga vleče iz teatra – iskanje Goldonijevega teksta *Il destino veneziano*, pri katerem mu ljubeznivo pomaga očarljiva Dominique. Tako je ena predstava povod za drugo, toda zunaj gledališča, ki nastaja kot iz igre naključij in razmerij, v katera se Camille in Ugo zapleteta ter se v njih učita novih vlog, ki pa so odigrane še z veliko večjo suverenostjo, briljanco, šarmom in domiselnostjo kot tiste v teatru; kot da bi bilo najboljšo gledališče doma tostran odra, v življenjskih situacijah, in kot da bi bila najboljša igra tista, ki ne uteleša imaginarnih in že napisanih likov, marveč v kateri realna oseba iztisne nekaj svoje resnice. Ves film poteka kot izmenjava gledaliških prizorov z zunajgledališkimi, vse do trenutka, ko se slednji zamenjajo s prvimi oziroma se razrešijo v gledališču. Ta trenutek je pravi *coup de théâtre*, saj nastopi tedaj, ko se neka situacija z nevarnostjo smrtnega izida razreši s padcem v cirkuško mrežo. Cirkuško? Mar ne prej v ekscentrično filmsko mrežo fiktivnega in realnega, iluzornega in resničnega?

Jacques Rivette, eden najbolj inventivnih in originalnih, vendar tudi najmanj »slavnih« avtorjev francoskega novega vala, je imel še največ uspeha z *Lepo norico*, za katero je v Cannesu prejel



Lepa norica



Out 1: Noli me tangere

grand prix, Mélièsovo nagrado društva francoskih filmskih kritikov in nagrado zveze filmskih kritikov Los Angelesa. Tudi ta film pozna majhen *coup de théâtre*, in to že ne začetku, ko mlad zakonski par, slikar Julien in njegova žena Marianne, pred angleškima hotelskima gostoma na vrtu igrata spoznavno srečanje. Toda potem gre zares, tj. za slikarstvo in izgubo ženske. Pojavi se bogat kolekcionar Balthazar, nekakšen hudičev advokat, ki doseže, da se pripoved zasnuje kot pogodba v imenu »nedokončane umetnine«. Nedokončana umetnina – takšen je tudi naslov Balzacove novele, ki je bila podlaga za scenarij – je tiho prekletstvo te graščine, ki jo naseljujeta slikar Frenhofer in njegova žena Liz. Zaradi nje, tj. nedokončane umetnine, je Frenhofer prenehal slikati, in zaradi nje sta z Liz videti kot prijazna živa mrliča; zaradi nedokončane umetnine sta slikar in njegova žena-model na neki način prišla do konca.

Mar to ne pomeni, da je bila ta umetnina, portret slikarjeve žene, pravzaprav končana? Dovršena z nemogućnostjo slikanja in izgubo modela. Ta slika bo navsezadnje tudi vidna in Frenhofer se k njej vrne le in prav zato, da bi zabrisal oziroma prebarval ženin obraz, povsem nedotaknjen pa pusti rdeč madež: ptičjo taco namesto ženske roke. Slika je pokazana prav zaradi tega rdečega madeža, ki kaže na magično moč portreta, da svojemu modelu upleni dušo (Liz se giblje neslišno in bosa kot ptič in preživlja dneve z nagačevanjem ptičev). Ta umetnina pravzaprav ni toliko nedokončana, kot je »nesmrtna«, nesmrtna kot vampir, ki se hrani z zmeraj novimi dušami slikarskih modelov. In Balthazarjeva mešetarska vloga je prav v tem, da

Frenhoferju priskrbi nov model, in mladi slikar Julien, Frenhoferjev občudovalec, je dovolj naiven, da za dokončanje nedokončane umetnine zastavi svojo ženo.

Zdaj torej nastopi tisto, zaradi česar je film dolg štiri ure. To je slikanje, realni čas slikanja, v katerem se izgubi občutek za čas. Slikarjev atelje postane prizorišče dvojne scene: sadovske scene, v kateri Frenhofer (Michel Piccoli) gnete model, Marianne (Emmanuelle Béart), ki kot zgledna sadovska žrtev vse raje sprejema naporne poze golega akta; in slikarske scene, ki jo vodi roka realnega slikarja Bernarda Dufourja. Ta roka, ki nadomešča Picollija pri platnu, torej zagotavlja realni čas slikanja, ki pa ni navzoče toliko prek ustvarjanja podobe, kot prek proizvajanja skoraj neznosnega zvoka, škripanja peresa po risalnem listu oziroma krede in oglja po slikarskem platnu. To je slikanje, ki se ga bolj sliši kot vidi, kakor da bi z morečim praskanjem po platnu prevajalo tihe muke svojega modela, petrificiranega v pozah čistega erotizma. Toda Marianne bo okamenela in skoraj smrtno prebledela, tudi ko ji bo Frenhofer pokazal njeno podobo: skoraj umre od tega, da se vidi upodobljeno, zato bo ta podoba kot kakšno truplo zazidana v steno. Frenhofer pa svojim gostom in filmskemu gledalcu pokaže neko drugo podobo, na hitro naslikan ženski akt brez glave. S to slabo sliko je popolnoma pogorel v očeh svojega občudovalca Julienu, slikarja, ki slika portrete po fotografijah in ki ne bo nikoli doumel, zakaj je njegova žena Marianne od njega tako neskončno daleč, odkar je bila Frenhoferju za model.

Glede Rivettove »gledališke konstante« je treba dodati, da ne zaseda njegovega

celotnega opusa – praviloma je ni v filmih, ki niso ravno med najboljšimi, kot je na primer **Viharni vrh** (Hurlevent, 1985). Nedvomna izjema pa je **Céline et Julie vont en bateau** (1974), kjer res ni nobenega gledališča, zato pa se naslovni junakinji znajdeti v magični hiši, ki spreminja ali izmenjuje njuni identiteti, ju premetava v času in prostoru, ponavlja iste dogodke z drugih zornih kotov, toda tudi dekleti zmoreta popraviti nepopravljivo, ukiniti dogodek (umorjeno deklico obudita od mrtvih) ali zavrteti film nazaj. Tu se torej film ne sreča z gledališčem, marveč s samim sabo kot s čisto fantazmagorijo.

»Jacques Rivette je živel samo za film,« so ob njegovi smrti v Le Mondu in Libérationu pripovedovali sodelavci in sodelavke ter prijatelji, s čimer so tudi hoteli povedati, da o njem samem, njegovem zasebnem življenju, niso veliko vedeli. »O tem ni maral govoriti.« Znal pa je neutrudno in enciklopedično pripovedovati o filmih, kot smo lahko videli tudi v portretu **Jacques Rivette, le veilleur** (1990), ki sta ga posnela Claire Denis in Serge Daney. Imeniten vzdevek, ta »veilleur«, tisti, ki bedi, a ne le ponoči, ko ga v tem filmu vidimo s knjigami v kavarni, marveč bedi nad tem, da »avtorski film«, ki ga je spočel kot novovalovec (čeprav je imel sam raje pojem »omrežja sodelavcev«, avtor pa naj v filmu izgine, se je strinjal z Blanchotom), ostane vreden svojega imena, kar je Rivettu pomenilo, da gledalca »sooči z drugačnim načinom razmišljanja ali drugačnimi načini življenja«. Kakor je že kot urednik revije *Cahiers du cinéma* na začetku 60. let bedel nad tem, da se je revija odprla drugim glasovom ter kritiško in cinefilsko vednost dopolnjevala z Barthesovo semiologijo, Althusserjevim marksizmom in Boulezovo serialno glasbo.