

Rozhovor

BIFTEK A BRÝLE
ANEB POSITIF ZE VNITŘ

Rozhovor s Petrem Králem

Milan Klepikov

Básníka **Petra Krále** jistě není třeba představovat; zájemcům o film, speciálně pak čtenářům *Iluminace*, je rovněž dobře znám jako autor článků a knih o filmu. O jednom aspektu Králov biography či o jedné dlouhé kapitole jeho „bytí s filmem“, jsme dosud nevěděli takřka nic, totiž o jeho francouzském „positifním“ působení. Příležitost realizovat s Petrem Králem rozhovor na toto téma se naskytla během poslední Letní filmové školy, ve středu 30. července 2003, mezi půl dvanáctou a první hodinou odpolední, za mírně proměnlivého klimatu, jež je pro Uherské Hradiště typické.

Stát se jakožto cizinec přispěvatelem a velmi brzy i členem redakce časopisu s takovým renomé, jaké měl – a stále má – pařížský *Positif*, jistě není maličkost. Petru Královi se to podařilo v době, kdy estetické spory, v jejichž centru *Positif* stál, právě vyústily v dalekosáhlé politické víry. Jako jeden z mála se jimi *Positif* nedal strhnout (a později na to byl patřičně pyšný), zcela na rozdíl od svého velkého konkurenta, o jehož heroických zakladatelských letech se mohli čtenáři *Iluminace* dočíst v análech kronikáře Antoine de Baecqueho.¹⁾ V následujícím rozhovoru se mimo jiné dozvíme, proč tomu tak bylo, čili jak se (nyní už více než půl století) dařilo redakci *Positivu* „udržet kurz“.

Zcela na úvod se ale sluší dát slovo muži, který nejvíce ztělesňuje redakční linii *Positivu* (dá se možná říci, že jí po větší část jeho existence doslova „cementoval“). V čem tedy vidí v seriózní filmové publicistice roli minulého a dnešního *Positivu* jeho dlouholetý šéfredaktor Michel Ciment?

„*Positif* vždy vyhrazoval důležité místo imaginárnímu, snům, imaginaci. Možná právě tím se nejvíce lišil od *Cahiers du cinéma*, poznamenaných tradicí respektu k realitě v Bazinově a Daneyho smyslu, tradicí vedoucích, chcete-li, od Louise Lumiéra, přes Rosselliniho až k Truffautovi a k nové vlně. *Positif* měl řadu těchto filmů v oblíbení, Cassavete, Pialata, Depardona a mnoho výborných dokumentaristů. Pravda ale je, že je tu ještě další aspekt filmu, který Bazinova tendence moc nemilovala, řekněme kinematografie snu, imaginárna, humoru, fantastiky, erotismu..., věcí, jimiž se ve 20. století zabýval přednostně surrealismus, jehož duch *Positif* podle mně v mnohém sdílel.“

* * *

1) Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Dějiny jednoho časopisu*. „*Iluminace*“ 10, 1998, č. 3, s. 5 – 32; Týž, *Les Cahiers du cinéma. Část II – První čísla, první potyčky*. „*Iluminace*“ 13, 2001, č. 1, s. 45 – 72.

Jak se český básník dostane do redakce francouzského filmového časopisu Positif?

Já jsem Positif znal už předtím z Prahy a přitahovaly mě k němu dvě věci, jednak to, že to byl tenkrát ještě časopis, který nesl velmi silné stopy své původní revolučně surrealistické orientace...

...která byla opravdu v těch začátcích určující?

Ze začátku ano. Aspoň já jsem to takhle vnímal. Teprve dodatečně jsem s hrůzou zjistil, že v těch prvních číslech jsou taky velmi ždanovovské články. Druhá věc, která mě přitahovala, byla, že to bylo miň známé než Cahiers.

To vás přitahovalo?

To mě přitahovalo. Cahiers tady byly, já jsem je dokonce dostával do Orbisu, kde jsem je s chutí zkoumal. Nedá se říci, že jsem je četl, protože jsem ještě neuměl doopravdy francouzsky, začínal jsem se učit...

To byla ještě jejich klasická éra – před úpadkem do maoismu...

To bylo před maoismem, před rokem 68. Já jsem v tom Orbisu byl od čtyřiašedesátého do osmašedesátého. To byly ty krásné Cahiers, velmi hezky upravené. Ty maoistické ještě tuhle úpravu podržely, s velkýma fotkama. Takže Cahiers mě taky přitahovaly, já jsem to neměl oddělené, nicméně podle toho, co jsem o tom věděl z druhé ruky, tak se zdálo, že já se nemůžu nezajímat o Positif, právě díky jeho v podstatě ideologické orientaci. Takže když jsem potom přijel do Paříže, ta maoistická orientace Cahiers, o které jsem se dověděl dost rychle, mě spíš podpořila.

...ta už vlastně nahradila ten původní duch truffautovských Cahiers. Později se s maoismem rozešli.

Ano, ale ne s určitými Godardovými radikalistickými gesty z té doby v průběhu květnových událostí...

To jste bral jako určitý druh folklóru, nebo vás to odpuzovalo?

To mne odpuzovalo. Tou citací z Maa. Já jsem byl tehdy přístupný lečjakým utopisticky naivním programům a představám, ale ten Mao Ce-tung byl samozřejmě hranice, za kterou nebylo možné jít. Prostě byl jsem schopný brát vážně Trockého nebo trockisty, dokud jsem je nepoznal zblízka a vzdor tomu, že mé přirozené sympatie směřovaly spíš ke směsici anarchismu a liberalismu, ale ten maosimus...

Ale u Godarda je to natolik legrační, aspoň z dnešního pohledu, že člověk nemůže věřit, že všechno myslel vážně. ČÍŇANKA je film, ve kterém jako by si už dopředu dělal legraci z absurdit, které sám podnikne, je to spíš parodie na ono hnutí.

Oni také tvůrci jako Godard přece jenom myslí doopravdy až tím filmem, to kolem jsou taková vystoupení a komentáře, které opravdu nejsou asi směrodatné. Jeden český novinář mi řekl, že když byl letos na jaře v Praze Robbe-Grillet, zeptal se ho, co si myslí o revoluci a on mu odpověděl: „Nic.“ Tak ten novinář chvíli čekal v domněnání, že se rozpovídá, a když se nerozpovídal, tak se ho zeptal: „Opravdu, to je všechno?“ „Ano, všechno. Já nemyslím, já píšu.“ Godard sice před natáčením i po něm mluví a tváří se, jako když myslí, ale možná, že to nejpřesnější je pak v jeho filmech.

Ve všech jeho dílech našťestí film je, kromě té nejsuchopárnější fáze sedmdesátých let.

No ale i v cyklu PŘÍBĚH(Y) FILMU je přece řada didaktických pasáží, jako když se tam najednou začne říkat o anglickém filmu, že neexistuje – jednoduše v souvislosti s tím, že se nevyjadřuje k anglické historii –, že neexistuje kromě Hitchcocka, to je pravda, tam to je zajímavé...

Takže vy jste si už v Praze říkal, kdybych byl v Paříži, tak bych se spíš rozhodl...

Ano. Já jsem tehdy intelektuálně odjížděl za surrealisty a v souvislosti s tím i za lidmi z Positivu, které jsem dost rychle vyhledal, protože ještě snad v prvním měsíci svého pobytu v Paříži, kdy jsem ještě nebydlel samostatně, ale u Georgese Goldfayna, který se stýkal s oběma těmi okruhy, tak jsem mu říkal, že bych měl chuť poznat lidi z Positivu a on mě vzal na schůzku, kam tenkrát sám po letech zavítal. A já jsem tam byl velice sympaticky přijat. Projevili jakousi reálnou zvědavost a hned mě vyzvali ke spolupráci, přestože jsem nemluvil francouzsky, lezlo ze mě něco, co se jen velmi přibližně podobalo sdělení. Oni mě ale přesto požádali o článek, který jsem napsal česky a s Goldfaynem jsme pak slovo od slova vyráběli francouzský překlad a pomáhali jsme si ještě angličtinou. Ten článek byl pak zárodek jedné z kapitol mé knihy o grotesce, článek o Larry Semonovi, vlastně první – jiný než historický –, který o něm vyšel.

Asi byla výhoda uvést se takovým historickým zahraničním tématem, než uvést se jako expert na český film, jehož konjunktura neměla trvat dlouho.

To nebyla moje první představa. Já jsem se do Francie nořil s úlevným pocitem, že unikám. Zároveň dějinám a... téměř vlastní identitě. Takže jsem odjel – to si člověk uvědomí dodatečně – a cítil se v bezpečí tím, že jsem najednou byl v anonymním pařížském davu, kde mým jediným úkolem bylo bloumání – vlastně vypojení z místních kontextů. Takže ta česká nová vlna by mě o to míň napadla, že jsem ani dlouho nevyhledával setkání s nějakými dalšími Čechy, to přišlo později, po roce, ale ten původní elán byl úplně opačný. Tím spíš, že blízcí kamarádi, s kterými jsem byl, se buď vrátili do Prahy, anebo jeli do jiných měst, do Dijonu, do Lyonu...

To bylo ještě za éry „původního“ Positivu?

No, v tu chvíli se Positif ustaloval v takové podobě, která vlastně, redakčně vzato, mu zůstane nebo která ho nejlíp charakterizuje. Tu první, řekněme radikalistickou, ideologickou, ale heroickou „surrealistickou“ etapu už měl za sebou.

Levicovou.

Levicovou; odradikalizovával se, i když to není úplně přesné vzhledem k tomu, že je dodnes spíš levicově-liberální a navíc uvnitř redakce jsou vyslovení levičáci, byť jeden z nich byl už stařec a druzí jsou takoví učitelé, takže to také nejsou žádní revolucionáři, nicméně se definují ideologicky. Já jsem už poznal Positif s Michele Cimentem v čele, bez nějž by dodnes ta revue neexistovala a jehož postoje, ne snad určují, ale vytyčují celý programový rámec revue. Ale nebyl to ještě ten dnešní Positif, který už podle mě jaksi ztrácí specifické kontury. On byl nějak vyhraněný, nesl stopy té původní surrealistické orientace, ale otevíral se víc filmologii nebo... jak vy tady překládáte cinéphilie...

Nepřekládáme, neznáme, odmítáme...

Začali se zabývat víc než dřív filmem z estetického hlediska. Předtím sice spolu se surrealisty hlásali a hledali nějakou filmovou poezii, ta ale procházela povinnými ideologickými akcenty natolik, že evidentní filmoví novátoři byli smeteni jedním mávnutím, protože se do těchhle ideologických mřížek nevešli.

Například?

Například Dreyer. Dokonce i Hitchcock byl přinejmenším sporná postava a někdo neustále zdůrazňoval, jak ten Hitchcock je ale reakční; méně se mluvilo o tom, co v jeho filmech je. V polemice vůči názorům převažujícím ať už uvnitř cinefilní elity, nebo u lidí, kteří psali do deníků. Já jsem se k nim tedy v tuhle chvíli připojil...

Jak jste si představoval, že tam vaše role bude vypadat? Stal jste se hned členem redakce?

Oni mě velmi rychle, asi po roce – já jsem napřed napsal pár článků – vyzvali k tomu, abych se přidal k redakční radě. Tak jsem pak začal chodit na schůzky. Bylo to příjemné, chodil jsem v neděli odpoledne takovou ztichlou, starou obchodní čtvrtí o pár ulic dál, než jsem bydlel, do bytu Michela Cimenta, u nějž jsme se scházeli. A kde se, pěkně prosím, všechny texty četly nahlas, ale všechno, i drobné texty.

Tak je tomu dodnes?

Tak je tomu snad dodnes. A když měl někdo nějakou námitku, tak se o tom hned mluvilo. Kdo nebyl přítomen, měl smůlu; ale samozřejmě tam byl někdo, kdo měl sdělit autorům případnou námitku k té nebo oné formulaci. Pokud jde o tu roli, tak jsem tam dost brzo, zvlášť po tom, co jsem se stal členem redakční rady, začal chtít nechtít hrát – nebo jsem se našel v roli – zlobila, protože se mi zdálo, že revue se příliš vzdálila od svého původního ducha. Ani ne tak ve smyslu nějaké surrealistické ortodoxie, vlastně ani surrealismu, tomu už jsem se sám vzdálil, ale ve smyslu hledačství, na něž jsem byl ze surrealismu zvyklý, třebaže s ním nutně nesouvisí. Jenom, řekněme, mluvit o filmu jako o poezii, hrát s ním nějaké hry...

...shodnout se na nějaké podstatě.

Přesně, shodnout se na nějaké podstatě, takže jsem je začal pošťuchovat, začal jsem vymýšlet hry, většinou v podobě anket. A šlo to od otázky po zhlédnutí Kubrickova SHININGU, co se v tom filmu vlastně stalo, až po daleko zásadnější otázku – a to vyvolalo v životě několik textů: co je tedy pro vás film, má nějakou specifiku? Ale zájem a odpovědi byly poměrně vlažné, jenom negativně to prokázalo, že revue nemá nějaké tmelidlo, že se v ní setkává řada různých přístupů. A zároveň si dnes z odstupu myslím, že eklektismus je vlastně trumf té revue, aspoň v tom bezprostředním srovnání – anebo že dlouho hrál roli komplementární síly vůči Cahiers, které vždy směřovaly k nějakému dogmatismu. Dnes už to tak není, dnes se i Cahiers rozplývají v jakémisi konzumnu...

Ale jistý rozdíl, který tam dodnes je, je nejlíp vidět na americkém filmu, kde obě revue podle mého vkusu věnují mainstreamu převelký prostor, ale Cahiers si vždycky vyberou z určitých důvodů, třeba Briana De Palmu, ať točí cokoliv, nebo jiné autory, kdežto v Positivu taková politique des auteurs nevládne, tak vyhraněná.

Oni možná kdysi polemizovali s tím pojmem, není možná takhle vyhraněná, ale zrovna De Palma je odedávna autorem i pro Positif – a není sám. Já jsem u těch původních zakládajících „voleb“ nebyl. Tam bylo jasné, že Buñuel je reference...

...kterého ovšem Cahiers také vždy uznávali.

Například. Ale nikoli Fellini, protože se jim zdál příliš mystický...

Katolický...

Katolický, ale potom ho zahrnuli mezi své autory a dokonce si ho pěstovali jako svého autora v době, kdy se Cahiers o něj nezajímal, protože to na ně bylo příliš cirkusové nebo jaké. A tak dál. Takže já myslím, že rozdíl je daleko spíš v tom, že převažující vkus v Positivu je svým způsobem literární, ve smyslu určitého vzdělanectví. Oni rádi mluví o filmech, které je zaujmou, s tím, že je srovnávají třeba s anglickou literární tradicí, mluví o výtvarném umění, prostě mají méně bezprostředně cinefilní reference. A bohužel, co mě tam postupně začalo vysloveně vadit, je, že mají rádi takové ty filmy, které příliš zůstávají příběhové. A pak filmy plné obrazů, výpravných nebo aspoň estetizovaných.

Muzikály, Minnelli...

Muzikály do toho samozřejmě patří, ale třeba Peter Greenaway. Neříkám, že je nezajímavý, já jsem na to se zájmem koukal, ale to je ještě krajní případ. Teď třeba vím, že mají rádi Egoyana nebo Kusturicu, kterého já kromě jeho prvního filmu prostě nesnáším, přesně z těch důvodů, z nichž ho Positif má rád. Zkrátka jsem si postupem času uvědomil, že jeden z paradoxů – asi – mého života dokonce spočívá v tom, že mi jsou Cahiers

daleko bližší svým pohledem na film a sensibilitou, smyslem pro nepříběhový film, pro vyrůstání filmu z konkrétna, z dokumentární matérie.

Pro určitý typ filmu-eseje?

No, pro mě je to spíš básnický film, takový, který odlišuje film od divadla nebo od literatury. A vyrůstání těch obrazných momentů z nearanžovaných záběrů (to je jistě sporné slovo), ze záběrů, které si uchovávají syrovost svědectví o tom, co se odehrávalo před kamerou a kde montáž ty věci jenom volně rozdýchává. Pokud je nutná, protože tyhle filmy často nejsou ostentativně montované, jsou v nich plansekvence...

Raný Wenders...

Wenders nebo Antonioni. Já jsem se trochu sám proměnil v průběhu času, to je pravda. Na Felliniho dodnes nedám dopustit, ale dodatečně jsem si uvědomil, že filmově je mi vlastně bližší Antonioni. Pak tedy Wenders a před Antonionim třeba Jacques Tourneur – a to všechno jsou zrovna filmaři, kteří *a priori* charakterizují spíš Cahiers. I když je pravda, že o Antonioniho se Positif zajímal od začátku, ale vlastně kvůli těm úplně prvním filmům – a obávám se, že ze sociologických důvodů.

Zajímavé je, že revue, která začala v sepětí se surrealismem a se snovostí, úplně pomíjí, a to i v současnosti, experimentální film, o který Cahiers se aspoň okrajově zajímají. Nevybavuji si vůbec nějaký článek o experimentálním filmu v Positivu, třeba o Brakhageovi.

Ano, velmi vzácně. Já jsem tam kdysi psal třeba noticku o Magrittových krátkých filmech. Teď jsem některé z nich zase viděl na takovém malém kolokviu o nich u příležitosti Magrittovy výstavy v pařížské Míčovně. A to se vymyká i ze surrealismu, to jsou filmy jaksi úmyslně blbé nebo komické spíš svou trapností než... Pracuje tam spíš přirozená smrt než hra na život.

Jinak ale v tom Positivu byla řada osobností. Zdálo by se, že Cahiers soustavně vytvářely nějakou filmovou teorii, zatímco Positif naopak zůstal u klasické kritiky. Ale to je spornější, protože rozdíl je spíš v tom, že Cahiers od začátku vytvářely teoretický pohled na moderní film, ale z chuti těch redaktorů stát se filmovými režiséry – takže to bylo takové estetické myšlení za pochodu, v tom samozřejmě velice přínosné. Tohle v Positivu nebylo, i když byli přinejmenším dva autoři, kteří se o film pokusili a jeden z nich se režisérem stával, když umřel, a to Ado Kyrou. Ten je právě autorem dvou tlustých knih o surrealismu a filmu, velmi špatných bohužel, ale jaksi legendárních. To jsou hrozně militantní knihy, kde není jediná myšlenka o tom, co by mohl být surrealismus ve vztahu k filmu. Nekonečné manifesty, jak jenom spontaneita a láska můžou hýbat filmem a uměním a životem. A zároveň dlouhé výčty filmů, o kterých nicméně občas je nějaká zpráva, kvůli čemuž to stojí za to číst, protože on zároveň všechno zhlédl. Ale byl sekerník, který říkal: Lang nebo Hitchcock, na to se nedá dívat, to jsou filmy o fízlech. A naproti tomu vynášel nějakého Lattuada nebo něco průměrného, v podstatě protože tam byly prsaté holky a milostný příběh na pláži a jemu se zdálo, že proti zapadajícímu slunci ta ženská téměř hoří a tedy je to téměř surrealistické. A ten druhý byl Robert

Benayoun, který natočil jeden film nikoli nepodobný pozdním Buñuelovým, tím spíš, že ho dělal s Jeanem-Claudem Carrière, ale je to velmi hezký film. Nicméně pro Positif tohle není typické, že by se stávali režiséry.

Na druhé straně, mezi kritiky a eseisty, tam jsou přinejmenším dvě významné osobnosti. Barthelémyho Amenguala znám už z doby, kdy jsem v Praze jako redaktor vydával jeho knihu o René Clairovi, která je ohromně zajímavá a plná nápadů, myšlení, srovnání. A dodnes je to významný autor. Před časem vyšla antologie jeho textů, která zdaleka nepokrývá dílo. Jmenuje se *O realismu ve filmu* a zas je to vzrušující, napříč dějinami filmu a většinou o autorech pro mne důležitých. On píše znamenitě jak o Fellinim, tak o Stroheimovi nebo o Buñuelovi. Vždycky je tam nějaké vidění a nějaký přístup k filmu vůbec, který je jeho, nedovedl bych to shrnout do jedné formulky, ale je to člověk schopný hlubokých analýz a toho, zařazovat je do nějakého celku. No a Gérard Legrand, který napsal knihu *Cinémanie*, která je velmi osobitá, kde je základ jeho napůl filmové estetiky, napůl metafyziky. Zároveň je tady vidět, jak širokou škálu ty projevy v Positivu zaujímají. Jestliže pro Amenguala má smysl slovo realismus, i když se ho snaží rozšířit a prohloubit a vzdálit od „realismu jakožto kopie života“, tak Legrand čte filmy naopak na úrovni idejí. Každý pohyb kamery se může stát vizuální myšlenkou a z toho mu vyrůstá jakási osobní filmová metafyzika. Která je ale celá opřená o formu, takže metafyzika filmové formy. Je to o to zajímavější, že Legrand je původně taky surrealista, ale ve filmu má naprosto protisurrealistické volby, takže pro něj třeba Buñuel jako filmař neexistuje. Z přesně opačných důvodů, než původně pro většinu autorů Positivu, nebo ze symetrických, právě proto, že on u něj nenachází dost formy, vzrušující jako takové. Takže Legrand, který tam byl dlouho zástavou té surrealistické minulosti revue, ji zároveň vlastně popíral.

Nedávno jsem četl rozhovor s Michele Cimentem k padesátému výročí Positivu, z něž byla cítit hrdost, s níž se hlásí k té surrealistické minulosti a snovosti jako k základům, ale zároveň, jak je pyšný na různorodost a otevřenost toho časopisu. Ve stylu: My nejsme ti elitáři. Nespočívala jeho role právě v tom, že žádný program neměl?

Ano, určitě. On má pro surrealismus slabost, pro tu tradici, ale jeho vlastní sensibilita je spíš manýristická, což není totéž. Je to vidět v tom, co má rád ve filmu, je třeba fanatik Kubricka.

Když člověk sleduje pověstné hvězdičkování, tak Ciment je ten, který jediný viděl všechny filmy a obdarovává je nejštědřeji.

To všechno je příznačné a on byl skutečně tím tmelem v období, kdy jsem do Positivu přišel, tak jak jsem ho charakterizoval. To je opravdu Michel Ciment. Jeho vlastní filmové myšlení, které jistě existovalo, se jako by rozpustilo v jeho kritické a organizační aktivitě, ale nicméně má velmi kultivovaný přístup k filmu. Charakterizovaný ale značnou otevřeností, která přitom samozřejmě není absolutní, protože je ohraničená právě tím smyslem pro filmy, které jsou spíš plné barokně manýristických obrazů, nebo aspoň velmi esteticky poznamenaných... a nedůvěrou k experimentu.

To znamená narace jako minimální požadavek? To ponechání experimentálního filmu přede dveřmi je trochu divné, smutné.

To je zvláštní, ano. A podle mě to souvisí s něčím daleko hlubším i v přístupu k filmům ostatním. Z dálky Michel teoreticky připouští, že experiment může mít smysl, ale bytostně se jím nezabývá. Určitá stylizovanost, aranžovaný film, to vše je pro většinu autorů alespoň dnešního Positivu zajímavé, ať už jde o toho Kubricka, nebo o Kaurismäkiho.

Ale jakmile to zabíhá dejme tomu do nějakých excesů, tak se mi Positif jeví jako trochu upjatý. Autoři filmující „deviace“ nebo nervová zhroucení, jako Schroeter – u nich Positif řekne: Stop, to už je elitismus...

Ano, tam zůstává něco středostavovského, i mentálně. Složitější je to jenom tím, že jim se prostě protiví snobismus ve všech formách. Protože je nutné říci, že zvlášť v Paříži – Cahiers, experiment, avantgarda – všechno je obklopené snobismem, který je dost nesnesitelný. Patří to snad k těm excesům, ale stala se z toho manýra, navíc dnes existuje státem placená avantgarda, kde to slovo samo ztrácí smysl. Od všech těch jevů si Positif uchovává zdravě kritický odstup. I za cenu určité střízlivosti, jak říkám, středostavovství, které mi osobně není blízké, ale v tomto kontextu bych je jednoznačně neodsoudil. Jenom se s nimi bohužel málokdy shodnu na tom, co od filmu čekají, nebo na soudech o filmech právě promítaných.

U časopisu s jistou levou tradicí překvapí, jak velice berou americký mainstream.

To tam ovšem je trvale, možná ne už od padesátých let, to bych si musel ověřit... ale zase: když já jsem vstupoval do Positivu, tak to byla další hranice. O francouzský a evropský film se programově zajímali v Cahiers, také proto, že řada z nich byli filmaři nebo se snažili jimi stát, jako Comolli (který byl zrovna v té maoistické redakci) a Godard a Straubovi, ti na to hlavně přísahali. A Positif se otevíral americkému filmu, na který je naroubovaná evropská optika, není to přijímání amerického filmu jako takového. Zajímali se také spíš o individuality uvnitř Hollywoodu než o Hollywood, viz právě Kubrick nebo John Huston, o lidi, kteří měli sami v Hollywoodu zvláštní postavení. Zároveň to ale byla revue, která se od počátku zabývala i jiným než evropským a americkým filmem, tedy takzvaně exotickým, a nejenom japonským, který jediný zajímal Cahiers – když to zjednoduším. Zase přes surrealisty se zajímali o Mexiko, Jižní Ameriku, a rozšířili to i o Tichomoří, takže mají různá dossiers o různých čínských kinematografiích.

Tyto přílohy o historických tématech nebo národních kinematografiích jsou v dnešním Positivu vlastně nejcennější.

Ano, buď se o Positivu řekne, že je dobrý a navíc jsou tam ještě ta dossiers, anebo, že tam moc kritického myšlení není, ale jsou tam dossiers. Je třeba dodat, že Cahiers prošly různými peripetiemi a ve svých nejlepších dobách byly důležitější a dělo se tam toho víc, ale v těch nejhorších dobách se znemožnily, to byly prostě pózy mnohem směšnější

než to, co jsem citoval z Positivu o Hitchcockovi. Positif vydržel na scéně jako určitá seriózní reference, a tím pádem k sobě přitáhl i autory dříve píšící pro Cahiers – jako Michela Chiona –, což by v dřívějších desetiletích nebylo možné.

Dnes ten spor, zvlášť z české perspektivy, můžeme brát jako humor. Michel Ciment říká, že se tomu směje. Ty hroty jsou dnes otupené.

Ty hroty jsou otupené. Jednou napsal Benayoun do Cahiers, což znamenalo jistý přerýv, já jsem pak publikoval v Traficu, což je jakési pokračování Cahiers po jistých rozštěpech, ale to už je pozdní doba. Zároveň ale v Michelu Cimentovi a jiných pořád ta konkurence zůstává, protože, co si budeme povídat, Cahiers byly první a Positif byl druhý. To je role, kterou je třeba přijmout, důstojná, ale oni se s tím nikdy úplně nevypořádali. Takže když mi vyšel článek v Traficu, přestože jsem dávno nebyl v redakční radě Positivu, tak mi Michel volal a říkal: „Ty teď píšeš pro konkurenci“, snad dokonce: „Ty publikuješ u nepřátel.“ Takže to v něm pořád je a v pořadech, které byly vysílány v rádiu právě k výročí Positivu, se nikdy neopomenul k tomu sporu vrátit. Přitom říká, že se to přehánělo a sám ten spor bagatelizuje, ale já si myslím, že byl určující ještě i za mne. A já jsem si všimnul, že jsem někde mezi těma dvěma... nebo tak naštorec. Protože kdybych byl autor-režisér, tak jsem se jistě rozhodl pro Cahiers. Tím, že jsem k tomu přistupoval odjinud a víc zdálky, jsem nacházel napřed své orientační body v Positivu, pokud šlo o informace a materiál, ale ve chvíli, kdy jsem si začal uvědomovat své vlastní přemýšlení o filmu, jsem zjistil, že jsem daleko blíž tomu protipólu. Jednou jsem to shrnul své tehdejší ženě, která se mne ptala, co je teda ten rozdíl mezi Cahiers a Positivem. A zeptala se mne na to v kuchyni, kde si sama odložila brýle na prkýnko na maso, na které já jsem vedle položil biftek. A říkal jsem: „Hele, takhle: biftek je Positif a brejle jsou Cahiers.“ A nemyslel jsem tím brýle jako symbol intelektuáliství, ale průzračnost těch skel proti té až přesycenosti toho bifteku, přesycené předmětnosti. Zdálo se mi, že ta skla brýlí mnohem víc odpovídají filmu, filmové čočce, ale hlavně takové té průtočnosti obrazu filmovým plátnem – tam, kde se Positif zdržuje nad bifteky výpravných scén a obrazů.

K onomu loňskému výročí Positivu jste možná mohl tuto svou plastickou definici nabídnout, pochopitelnou pro začátečníky.

Ano, bylo by to hezké slovníkové heslo.

Jak přijímal Positif takovou osobnost, jakou byl Serge Daney nebo jak jste ji přijímal vy?

Jako ohromně inspirující. Psal do Libération týdně a já jsem se s tím setkával nahodile, četl jsem také některé jeho delší články v Cahiers a kdykoliv jsem se s tím setkal, tak se mi to zdálo ohromné. To je člověk, který cítil film úplně výsostně. A jak bych se já mohl neshodnout s autorem, který napsal zásadní odstavec o němém filmu – jak je nesmyslné ho tak nazývat, když právě v těchto filmech mluví všechno, každá větev, každý závan větru, každý pohled do nemluvící tváře. Už proto mi tehdy jako autor nemohl být lhostejný. On své myšlení dával rovnou do novinových recenzí, ale s ohromnou schopností zobecnění.

A taky byl chodec.

To vím míň, ale vůbec mne to nepřekvapuje. Zblízka jsem ho neznal, vlastně jedinkrát jsem s ním prohodil pár slov, když jsme společně vycházeli z nějaké projekce a on si tehdy právě přečetl první díl mé knížky o grotesce, a protože Michel Ciment nás představil, tak mi k ní pak něco říkal.

Časem vznikla ve Francii řada dalších filmových časopisů, například Exploding, zabývající se výlučně experimentálním filmem...

Ten jsem neviděl.

...a Trafic a mnoho dalších. Při srovnání s nimi dinosauri Cahiers a Positif nepůsobí jako ekvivalenty časopisů o výtvarném umění či o vážné hudbě. Věnují se filmu v jeho celistvosti, nerazí se tam, jako v první půli dvacátého století, že film má být umění. Myslíte si, že dnes, na začátku jednadvacátého století, by takové vyhraňování mělo ještě smysl? Že si prostě nevezmeme celý flák toho masa...

Ano, to je velmi přesné, co říkáte. Dokonce se dá říci, že Cahiers ještě byly ohledně filmového umění v návaznosti na předválečné avantgardy.

Ale byly proti jejich purismu.

Byly proti purismu, i když to není tak jisté, rozhodně jim šlo o nějakou systematictější filmovou estetiku. Zatímco Positif byl eklektičtější a daleko víc zahrnoval také film jako prostou podívanou – v návaznosti na jinou avantgardní tradici: tu surrealistickou, která programově stírala rozdíl mezi vysokým a nízkým...

...což se nám pak trošičku vymstilo...

...což se potom zproblematizovalo. Ve jménu stírání hranic mezi vysokým a nízkým se dnes každá blbost prohlašuje za pozoruhodnou, vlastně v logice čirého spektaklu a čirého kšeftu.

Čímž se podporuje všeobecné egalitářství.

Ano, já si myslím, že elitářská hlediska jsou nutná, že se musí stále obnovovat a že neurčitelnost hranic mezi vysokým a nízkým neznamená, že hledání těchto hranic by nejen nemělo smysl, ale že by nebylo nutné – jako obnovování smyslu pro hodnoty.

Problém je v tom, že pro tenhle postoj – nevím, jak ve Francii, ale v Čechách – i mezi velice inteligentními lidmi sotva najdete spojence, že se ona druhá cesta natolik prosadila. To znamená: „Bereme celou popkulturu a budeme psát i o největších blbostech velice inteligentně...“

Ano, ano.

„...ale nebudeme žádné ty hranice dělat.“

Podle mne je to jakási zásadní neodvaha. K čemu ale? To není jenom neodvaha k myšlení, to by bylo příliš jednoduché. Já si myslím, že je to neodvaha k postojům, protože – a to možná zvlášť u nás – za tím hned vystřkuje rohy (nebo cecek) strach z ideologie. Je to nejspíš projev historického traumatu. Obecně bylo dvacáté století stoletím ideologií, takže teď probوها opatrně! Všichni se bojí nebo mají v sobě zranění po tomhle myšlení, ať už byli iniciátory, či oběťmi, a nechtějí se už těch míst dotýkat. Ale bohužel bez toho pak nevzniká vůbec žádné myšlení.

Francie mívala vždy tendence ke vzdorování, i natruc.

Tam to opoziční nebo polemické myšlení je přece jenom ceněné, ale i tam tento strach ztotožnit se s nějakým postojem, byť čistě estetickým, nebo dokonce ho prosazovat, i ten dnes existuje. Ve jménu neelitářství a glajchšaltizace, s kterou hrozí, že splyne.

Jste v tom spíš optimista, nebo pesimista, myslíte si, že se to v dohledné době změní?

Já se takhle nedefinuju, ale spontánně bych řekl, že jsem pesimista zásadně, protože pak má člověk méně špatných překvapení. Zároveň jsem ale pořád na věci zvědavý. Takže jdu a koukám se na to, co se děje, a snažím se znovu si nad tím klást otázky. Samozřejmě si je s léty kladu způsobem, který je ustálený a splývá s mým postojem.

V rozhovoru pro Salón jste mluvil o „dusajících stádech“. Jak vnímáte, když se různé cesty uzavírají, když dochází k určitému zadušení, když mizí otvory, kterými by člověk mohl unikat a on si už nemůže říkat: Ještě mám svůj vlastní svět, který si uchráním. Protože rány zvenčí jsou čím dál hlasitější.

Bohužel v tomhle jsem velmi pesimistický, protože svět, kterému já rozumím nebo považuju za lidský, odchází s každou normální hospodou, po které přijde macdonald. A můžu si tisíckrát říkat, že v macdonaldech se také „dějou věci“, a ony se tam samozřejmě dějou. Mě to prostě míň baví dát si tam s někým rande než v nějaké staré hospodě. Prostory se ruší a uzavírají. Neuzavřely se všechny, ale člověk musí hledat, jako jsme my museli hledat místo na tenhle rozhovor mezi silnicí, deštěm a příliš průchozí hotelovou recepcí. Najít prostor pro myšlení je dnes těžší a je to sama o sobě vyčerpávající činnost. Tam, kde dřív stačilo ty prostory navštívit a využít.

Pak je ovšem ještě depresivní muset se vrátit na hlavní křižovatku a vidět, co se mezitím zase změnilo k horšímu a jakou rychlostí to jde. Vidět, třeba v televizi, jak se ty formy zase děsivě proměnily.

A bohužel i v tom filmu, a to by bylo jistě na jiný rozhovor, třeba věci, které považujete za neměnné až archaické. Ve Francii myslím konkrétně na Cinémathèque française, které

hrozí podstatná proměna. Budťo se stane napůl státní a hlavně opustí své tradiční prostory... Tam hrozí kompromis mezi uvedením do filmu jako když ne do umění, tak aspoň výrazu a sdělení, ne pouhé podívané, a mezi přitahováním pomyslného mladého publika, které je chápáno čistě mediálně, jako jedna masa. Jako by nestálo za to se zeptat, kteří ti mladí lidé se mají přitáhnout...

Ještě jsem se chtěl zeptat na ty z filmařů, k nimž máte blízko, ale moc o nich nemluvíte. Třeba na Rivetta s jeho bloumáním, zvolněnou narací...

Pravda je, že kdykoli jsem Rivettovy filmy viděl, tak ke mně mluvily. To je tak: Rivette je člověk, s kterým se vždycky setkám, okamžitě mne to zaujme a pak to zmizí za jinými jmény. Byl jsem v Paříži necelý rok a přátelé mne pozvali na ŠÍLENOU LÁSKU v dlouhé verzi. Což mne zajímalo, protože dlouhý film, nebo ten žitý čas ve filmu, mne vždycky zajímal. Jenomže tenkrát jsem nemluvil dost dobře francouzsky, abych tomu dostatečně rozuměl, ty čtyři a čtvrt hodiny jsem tam ale seděl. Film, který na mne velmi zapůsobil, byl SEVERNÍ MOST. Teprve dodatečně jsem pak viděl PAŘÍŽ NÁM PATŘÍ – vězte aspoň, že po tom filmu se jmenuje jedna moje poměrně nedávná báseň. To se mi snad nikdy nestalo, že bych doslova citoval film v průběhu básně, a tady jsou dvě nebo tři věty o Rivettově filmu – takže lhostejný mi rozhodně není. A jací jsou další vaši autoři?

Když jsme u Rivetta, tak nejbliž stojí samozřejmě Renoir, hlavně ten z let 1930 až 1935.

Ano, a dokonce z konce němé éry, jak se to jmenuje...?

Tam je NANA, pak jedna vojenská komedie: ULEJVÁK...

A to jste viděl?

Ano, vynikající.

No to je přece filmový meteor! Naprosto jedinečný.

To by bylo hezké, kdybyste o tom napsal.

No strefujete se dobře, protože na Renoira chodím pravidelně, ale unikla mi zatím NOC NA KŘÍŽOVATCE.

Úžasné.

To tuším. A NANA je přece pozoruhodný film.

A hlavně prvních dvacet minut z BOUDU Z VODY VYTAŽENÝ...

To jsem viděl kdysi dávno. Ale já mám také rád ZLOČIN PANA LANGA.

Není nad to.

To je pro mne hrozně důležité, tyhle filmy, a rád bych napsal hutný text o vztahu filmu a konkrétní reality, tedy i o věcech u Renoira. Trámy, hromady koksu, noviny, maso, ale ne ve smyslu těch obrazů jako takových...

* * *

PARIS NOUS APPARTIENT

Petr Král

*Noc je takřkajíc
celý dům; nikým neobývaná se otvírá jen oběhu, funění opozdílů
na ulici
a potůčku sousedových štáv.*

*I ona zas vedle v pokoji s celým svým životem,
já tady, ve tmě, s vlastním sípěním.
Jako už kdysi před cílem školních závodů, málem udivený
vítěz. Dech sám – bůhví v jaké dálce nabraný – námi jen
prochází,
šumění v žilách se přidává k mízám domu
a města: jen přihlížení vlastnímu neklidu, jak táhne bez
nás
prázdnými místnostmi. Z básně i za nejlákavějšími obrazy
volá zas totéž mlčení nočních náměstí,
holé skály nastavené hvězdám.
Kolem všichni pilně chátřejí, skládají schnoucí obličej
k poslední grimase; tu a tam se ještě někdo zvedá
a cuká vzpurně víčkem, ptá se, kdo je
a jak přežít. Někteří málem věřili na světový komplot
všech proti všem,
jako v Rivettově filmu. Film sám předváděl hlavně důvěrné
soužití hrdinů
s nimi samými: prudce odhozené noviny a dlouze srkané
kafe, tichá práce nozder při ranním holení.
Světlo se dosud po ránu tavilo v ústí ulic
a v sevření dalekých střech, než měkce omylo sklo blízké
verandy. Nestačilo pak, po sejítí do světa,
obdivně trnout pod stromy nad každým střepem a plechovkou
rozsvěcenými sluncem málem jak znamení spásy;
zbývalo připustit, že jsme sami jen součástí
společného slepého proudění. Světlo se teď ke mně na
terásku kavárny*

*hrnulo ze všech stran, pro tu, co seděla naproti, jsem
 však měl bílou tvář smrti z Bergmana –
 Někteří žvanili a žvanili
 do telefonu, s chtivým odhodláním krást čas ostatním
 jako by jim ho všichni dlužili. Kolem dál umíněně trčela
 připravená scéna,
 až se zdálo, že stačí prožívat jen ji: nadzvednout se v
 průvanu s ubrusem,
 strnout při návratu mlčení
 do hlubin zrcadla. Před prahem bistra ulice znovu zpustlá
 deštěm
 čekala na šlehnutí blesku, ne na nás.
 S vodou i vprostřed výhružného chumlu u pultu vtékala ze
 sklenice dál tence
 do těla, osamělého běžce, jakoby svěžest světa.*

Citované filmy:

Boudu z vody vytažený (Boudu sauvé des eaux; Jean Renoir, 1932), *Číňanka* (La Chinoise; Jean-Luc Godard, 1967), *Nana* (Jean Renoir, 1926), *Noc na křižovatce* (La Nuit du carrefour; Jean Renoir, 1932), *Příběh(y) filmu* (Histoire(s) du cinéma; Jean-Luc Godard, 1989 – 1998), *Severní most* (Le Pont du Nord; Jacques Rivette, 1982), *Shining* (The Shining; Stanley Kubrick, 1980), *Šílená láska* (L'Amour fou; Jacques Rivette, 1968), *Ulejšák* (Tire au flanc; Jean Renoir, 1928), *Zločin pana Langa* (Le Crime de Monsieur Lange, Jean Renoir, 1935).

... v básni:

Osamělost přespolního běžce (The Loneliness of the Long Distance Runner; Tony Richardson, 1962), *Paříž nám patří* (Paris nous appartient; Jacques Rivette, 1960), *Sedmá pečeť* (Det sjunde inseglet; Ingmar Bergman, 1956),