

PREDGOVOR

Vladimir Perišić

Knjigom *Žak Rivet: tekstovi i razgovori* Fakultet za medije i komunikacije pokreće novu ediciju posvećenu politici autora i pitanjima filmske moderne. Ediciju otvara knjiga posvećena Žaku Rivetu, i to iz nekoliko razloga.

Rivet, i kao kritičar i kao filmski stvaralac, inkarnira duh Novog talasa možda preciznije od bilo kog drugog reditelja – iako Godar to takođe čini ali na jedan drugačiji način. Ono što karakteriše Rivetovo delo jesu radikalnost, sklonost ka eksperimentu, intenzivan odnos s istorijom filma, umetnošću i dinamikom realnog sveta, pitanje modernosti.

Upravo je Rivet kao kritičar svojim tekstovima – od *Genija Hauarda Hoksa*, preko *Pisma o Roseliniju*, do čuvenog teksta o filmu *Kapo* – u velikoj meri odredio naše shvatanje filmske moderne. U grupi budućih reditelja okupljenih oko časopisa *Cahiers de cinéma*, Rivet je prvi koji, pored interesovanja za estetiku, obraća pažnju na pitanja ekonomije i jedini koji, u tim ranim godinama časopisa, pokazuje političku svest koja naginje ka levici. Kada 1963. godine – posle neke vrste puča – zamenjuje Erika Romera na mestu glavnog urednika *Cahiers du cinéma*, časopis dobija sasvim novu orijentaciju. Dota-

dašnja uređivačka politika časopisa bila je prevashodno okrenuta ka američkom filmu, dok se s Rivetom taj fokus prebacuje na različite nove talase koji su dolazili iz zemalja istočnog bloka (u tom kontekstu treba napomenuti da je u okviru jugoslovenske kinematografije Rivet posebno cenio Živojina Pavlovića i, danas nepravedno zaboravljenog, Matjaža Klopčiča). Vezi između estetike i etike, koja je sa Bazenom postala jedan od osnovnih postulata časopisa, Rivet će dodati politiku. *Cahiers de cinéma* počinju da objavljuju razgovore, ne više isključivo s rediteljima, već i s velikim figurama filozofije i umetnosti tog vremena: Rolanom Bartom, Klodom Levi-Strosom, Pjerom Bulezom, Žilom Delezom, Mišelom Fukoom. Upravo će Rivet ovaj časopis, koji je do tada bio usmeren samo na film, otvoriti za svet, za savremene teorijske i političke debate. U svojim tekstovima, Rivet pak strpljivo traga za definicijom modernosti u filmu a u vezi s istorijom umetnosti, često polemički, uvek strastveno.

To pitanje modernosti Rivet postavlja i kroz svoje filmove. On je moderan jer mu je avantura važnija od rezultata. Kao stvaralac, on prezire završeno, zanatsko, film-objekat. Za njega je gest, a Rivet je avanturistički i tvrdoglavo rešen da uvek ide do kraja, čak i po cenu neuspeha, važniji od svega. Rivetov sistem počiva na principu odbacivanja svake premeditacije, na odbijanju da se zna pre nego što se vidi : »Treba krenuti znajući da ne znamo ništa i da hoćemo da otkrijemo sve«. Zato je, kao malo koji reditelj, u svojim scenarijima mogao da napiše: »Ovde dolazi scena koja će biti ono što bude«.

Rivet je moderan i zato što kod njega možda naj-snažnije dolazi do izražaja ono što je činilo početni impuls i zaraznu energiju Novog talasa: želja da se snima jedna osoba. Film, to nije priča, njene filozofske premise, niti scenario i psihologija likova: ako pred kamerom nema ljudskog bića koje reditelj snima, i koje želi da snima, nema ni filma. Pravljenje filma, u tom slučaju, postaje zapravo pretekst da se ide u susret drugima. O tome svedoči njegov poseban odnos sa glumicama. Bil i Paskal Ožije, Ana Karina, Žilijet Berto, Džejn Birkin, Natali Rišar, Sandrin Boner, Žan Balibar, ne samo da su u Rivetovim filmovima ostvarile svoje najsnažnije ulo-

ge, već su bile i ravnopravne partnerke u samom stvaralačkom činu.

Rivet je moderan i danas, pedeset godina nakon Maja '68, jer njegova ideja filma – koju ne treba svesti na film improvizacije – jeste ideja filma kao kolektivne kreacije tokom snimanja, ukorenjene u realne uslove proizvodnje i dnevne afekte protagonista, otvorene za imaginarno i nepredvidljivo. Kod Riveta se kreacija piše u množini a »ekipa filma, to je zavera«. Možda je upravo zato film *Luda ljubav* (1968) jedan od najemocionalnijih tragova '68: film u savršenom sinhronicitetu sa svetom koji se te godine iz temelja tresе.

Ako ima nečег zajedničkog što se ponavlja u Rivetovim filmovima sa kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina, i što će se zadržati do kraja njegovog stvaralaštva, to je taj beskompromisni zahtev za zajedništvom. Rivetovi filmovi nastaju u jednoj vrsti zavere, a konkretizuju se kroz grupu koja ima sve odlike revolucionarne bande: mreža zaverenika, korak po korak, tajno, pravi film. Zajednica protiv društva, drugarstvo protiv hijerarhije, velikodušnost protiv interesa. U onoj meri u kojoj mrzi programe, Rivet voli zavere.

Jer za Riveta, naše društvo je kontrolisan, mračni lavirint, isprepletena mreža interesa i slika, u kojem se vode igre moći i novca. Sa proliferacijom medija, novim sredstvima društvene kontrole, nadziru nas i Grad kontrolišu hiljadu očiju bez lica doktora Mabuzea. U odnosu na tu zaveru moći, na društvo koje je postalo nalik lošem pozorištu koje se igra svog filma, snimati predstavlja čin otpora. Kada se zovete Rivet, snimiti film znaci otići u šumu, sakriti se u zemunicu, postaviti zasedu, opljačkati banku, organizovati gerilu...

Rivet je reditelj kome ništa »nije tako strano kao davanje alibija – političkog ili alibija društvene svesti – pričama koje su ipak krajnje subjektivne, tako što se na te priče kaleme razmišljanja o Vijetnamu ili revoluciji«; ono što za njega film čini političkim jeste, pre svega, način na koji je taj film napravljen. Zato se duh 1968. u Rivetovim filmovima oblikuje na jedan poetski način – kao duh jedne epohe u kojoj vlada želja za povezivanjem, zasnovana na zahtevu slobode, zavere i tajne. Stvarati

konspiracionistički, stvarati za sebe i za nekoliko bliskih zaverenika, izvan kontrolisane mreže proizvodnje-distribucije-konzumacije, stvarati samo zato što postoji želja da se sa grupom prijatelja snimi film.

Ta poetika grupe, ideja zajednice i zavere čine da je Rivet, kako je napisao Serž Dane, mnogo više ličio na svoje vreme nego što ga je radiografisao.

Knjiga je sastavljena od Rivetovih kritičkih tekstova objavljenih u *Cahiers de cinéma* i razgovorā sa Rivetom koji se tiču njegovih filmova. Rivet, od samog početka, piše kritike sa svešću budućeg reditelja koji traži svoj izraz, a samo pravljenje filma je za njega takođe jedna vrsta kritike:

Idealna kritka filma mogla bi da bude samo sinteza pitanja na kojima taj film počiva: dakle, jedno paralelno delo, prelamanje filma u verbalni svet. Međutim, nedostatak te kritike jeste da je i dalje sačinjena od reči, podređena analizi i konturama. Jedina moguća kritika filma *Sommarlek* za naslov ima *Sedmi pečat*; jedina prava kritika filma može da bude samo film.

Čitaocu ove knjige su kao dopuna ponuđena – pored teksta Arijele Švajcera, jednog od kritičara *Cahiers de cinéma* danas – i dva teksta o metodi rada, koja u Rivetovim filmovima igra ključnu ulogu. »Metoda snimanja, sa svim svojim nepredvidivostima i nezgodama, uvek je ono što čini pravu temu filma. Snimanje je deo filma. Ako je potez zadržtao, taj potez je deo filma«, govorio je Rivet, uvek otvoren za alhemiju slučaja koju je nasledio od svog učitelja Žana Renoara.

Za Riveta, kamera je »mašina koja snima nešto što se desilo u toliko i toliko sati, na tom i tom mestu i što se nikada više neće ponoviti«, dok je film »interesantan samo onda kada opasnost prolazi ekranom«. To ga čini jednim od retkih reditelja pred čijim filmovima gledalac istovremeno prisustvuje projekciji završenog filma i direktnom procesu njegovog stvaranja. Upravo zato je i ova knjiga zamišljena kao deo retrospektive posvećene Žaku Rivetu koju organizuju Festival autorskog filma i Jugoslovenska kinoteka, a bez koje bi ovaj omaž Rivetovoj umetnosti bio nepotpun.



ŽAK RIVET: STROGO POVERLJIVO

Arijel Švajcer

»Žak Rivet nas je zauvek napustio, ali želeli bismo da iza njega ostanu sledeće dve ideje: istrajnost kojom čovek hrli u stvaralačke avanture i neposrednost u beleženju stvarnosti koja jedina čini vrednost filma«.¹ Ovom rečenicom Stefan Delorm, glavni urednik *Cahiers du cinéma*, časopisa kojem je Rivet bio duboko odan, u specijalnom broju posvećenom Rivetovom životu i delu, završava članak u slavu čuvenog reditelja koji je preminuo 1. marta 2016. u 87. godini života. Rivet, najdiskretniji i najtajanstveniji od svih sineasta francuskog Novog talasa, ideju »tajanstvenosti« je pretvorio u jednu od ključnih tema svog filmskog opusa, koji čini tridesetak filmova različitog formata: dokumentarnih, igranih, kratkometražnih i dugometražnih (ponekad i previše dugih), snimljenih tokom šest decenija njegovog rada na filmu.

1 / Stéphane Delorme, »Jacques Rivette, l'obstiné«, *Les cahiers du cinéma*, br. 720, mart 2016, str. 5.

Rođen 1928. u Ruanu, Rivet 1949. godine dolazi u Pariz, nakon što je snimio film *Na četiri ugla*, studentski nemi kratkometražni film, u kojem se već jasno uočava njegov smisao za opservaciju i beleženje stvarnosti. Od 1953. do 1969. piše kritičke članke za časopis *Cahiers du cinéma*, čiji je glavni urednik bio od 1963. do 1965. godine. Stajući u odbranu reditelja poput Roselinija u svom

2/ Žak Rivet, »O gnusnosti«, u Serž Dane, *Far u Kapu*, prev. Melita Logo-Milutinović, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2018, str. 39-43.

tekstu »Pismo o Roseliniju« (1955), Rivet počinje da promišlja pitanja morala na filmu, odgovornosti reditelja i odnosa između estetike i etike. Promišljanje koje se savršeno iskristalisalo u njegovom kratkom tekstu objavljenom 1961. pod naslovom »O gnusnosti«², u kojem žestoko napada upotrebu spektakularanog i estetizujućeg stila u filmu čija se radnja odvija u koncentracionom logoru (*Kapo*, Đilo Pontekorvo). Zahvaljujući daljoj razradi ideje da je »kretanje fara pitanje morala« ovaj njegov kritički tekst postaje jedan od temelja »politike« koju je zastupalo uredništvo *Cahiers du cinéma*, tačnije, stava da poruka filma i, posebno, njegova »pouka« leže ne samo u očevidnosti sadržaja, već prevashodno u njegovoj formi i režiji.

Rivet 1963. godine postaje glavni urednik *Cahiers du cinéma*, smenivši sa tog mesta Erika Romera, čijoj se dotadašnjoj uređivačkoj politici protivio (između ostalog i zbog toga što je časopis bio preterano okrenut američkom filmu). U naredne tri godine koje provodi na mestu urednika *Cahiers du cinéma*, Rivet vrata časopisa otvara novim kinematografijama, konkretno, različitim Novim talasima koji su dolazili iz zemalja istočnog bloka (Poljske, Čehoslovačke i Mađarske), kao i disciplinama koje su izlazile iz uskog okvira filma, poput muzike ili filozofije (u tom periodu objavljen je niz veoma značajnih razgovora, između ostalih sa Pjerom Bulezom, Klodom Levi-Strosom i Rolanom Bartom.

Žak Rivet 1956. snima *Školski mat*, sjajan kratkometražni film koji najavljuje rađanje francuskog Novog talasa, ne samo zato što se u njemu pojavljuju njegovi budući glavni predstavnici i filmski kritičari, saradnici *Cahiers du cinéma*, poput Godara, Trifoa, Šabrola, pa čak i Andre Bazena, već prevashodno zahvaljujući stilskoj slobodi filma, istančanoj režiji i njegovoj očitoj ljubavi prema prirodnom okruženju i gradu Parizu, pozornici na kojoj se odvija »rat polova« koji Rivet u ovom filmu analizira putem šahovske metafore. Uspeh ovog filma, prikazivanog širom sveta, podstakao je Trifoa i Godara da snime svoje prve kratkometražne filmove, dok je Klod Šabrol u tom trenutku već radio na pripremi svog prvog dugometražnog filma *Lepi Serž*, koji se smatra glavnim pokretačem francuskog Novog talasa.

Pariz nam pripada je Rivetov prvi dugometražni film. Njegovo snimanje je započeo 1958. godine, ali se ubrzo suočio sa velikim finansijskim teškoćama. Tek 1961. godine i to zahvaljujući podršci Trifoa i Šabrola, Rivet završava ovaj film, koji je za njega značio strastvenu i bolnu avanturu završenu potpunim komercijalnim neuspehom. Međutim, u njemu su već prisutni svi elementi budućeg Rivetovog filmskog dela, ali u vidu naznaka i skica: ljubav prema pozorištu (pozorišna trupa koja priprema Šekspirov komad *Perikle, tirski princ* [*Pericles, Prince of Tyre*]), zagonetni aspekt priče, ideja zavere koja služi kao pokretač intrige (Amerikanac, žrtva makartizma, istražuje samoubistvo izvesnog španskog kompozitora). Ali u prvom planu je pre svega Rivetova zaljubljenost u grad Pariz – njegove kafiće, parkove, krovove – iz koje proizilazi lirska lepota filma i u kojoj se prepoznaje duboki Balzakov uticaj (postizanje realizma zahvaljujući detaljnom opisu velegrada, proučavanje različitih društvenih miljea, klasnih odnosa i odnosa moći, ideja zavere i tajnih društava skrivenih iza privida svakodnevice).

Neuspeh filma naterao je Riveta da se jedno vreme povuče i posveti radu u časopisu *Cahiers du cinéma* i pozorištu. Tokom 1963. godine saraduje sa Žan-Likom Godarom na pozorišnoj adaptaciji romana Denija Didroa *KaludERICA*³ sa Anom Karinom u glavnoj ulozi. Pozorišni komad, koji se bavi pitanjima prinude, uskraćivanja prava i poniženjima koje trpi mlada žena koju roditelji prisiljavaju da se zamonaši, a što je na kraju natera na samoubistvo, naišao je istovremeno na veliko oduševljenje (publike) i najstrašnije osude Crkve. Podstaknut time, Rivet donosi odluku da komad adaptira za film (u kojem bi Ana Karina takođe igrala glavnu ulogu), ali film pod nazivom *Suzana Simonen, Didroova kaludERICA* snimljen 1965. biva odmah zabranjen. Sineasti koji su pripadali francuskom Novom talasu zbog ovoga ulaze u oštar sukob sa Ministarstvom kulture kako bi izdejstvovali dozvolu za prikazivanje filma (između ostalog, Godar upućuje oštro pismo Andre Malrou, tadašnjem ministru kulture u kojem ga ironično oslovljava sa »Gospodine ministre Kulture«). Cenzura je delimično ukinuta 1967.

3 / Roman *Suzanne Simonin, la Religieuse* objavljen je pod naslovom *KaludERICA*, prev. Ana Smokvina, Rad, Beograd 1964. – prim. ur.

godine (zabrana za gledaoce mlađe od 18 godina ostala je na snazi sve do 1975.) i film postiže veliki uspeh (165.000 gledalaca za pet nedelja prikazivanja), što je ujedno i najveći Rivetov komercijalni uspeh u karijeri.

Dok je čekao ukidanje cenzure filma, Rivet je 1966. snimio tri epizode dokumentarnog filma o Žanu Renoaru, francuskom sineasti koga je najviše cenio, a koje su prikazane u okviru televizijskog serijala *Reditelji našeg vremena*. U epizodi *Žan Renoar, gazda* [*Jean Renoir, le patron*] Rivet prikazuje Renoarov razvojni put od *Nane* do filma *Čovek zver* i u razgovoru sa rediteljem načinja teme režije, rada sa glumcima, Renoarove rediteljske karijere u Americi i njegovom mestu u istoriji francuskog filma. Jedno od najznačajnijih mesta u ovom razgovoru ticalo se odnosa između filma i pozorišta, kao i jedne od najdražih ideja reditelja *Pravila igre* (koju Rivet gotovo u potpunosti preuzima), a to je da ako nam pozorište – dakle fikcija – omogućava da dublje i bolje razumemo život, onda je i sam život neka forma pozorišta u kojem svako mora da igra svoju ulogu – društvenu, porodičnu i svaku drugu. Ideja, za koju se Renoar zalagao još kao mlad reditelj, ostaće decenijama jedan od glavnih pravaca njegovog delovanja.

Afera izazvana zabranom prikazivanja filma *Kaluđerica Suzana Simonen*, konkretno, talas protesta do kojeg je ona dovela, čini se da su bili uvod u događaje iz maja '68 koji će duboko protresti konzervativnu i učmalu Francusku generala de Gola. Kritički i pobunjenički duh koji je zahvatio tadašnju veoma ispolitizovanu omladinu, prenosi se i u sferu umetničkog stvaralaštva sa kraja šezdesetih godina – veoma burnog perioda – istovremeno otvorenog za radikalne promene i za eksperimente.

Biće to decenija najsmelijih filmskih ostvarenja u Rivetovoj karijeri. U njegovim filmovima, čija je dužina trajanja bila van svih standarda, središnje mesto zauzimalo je pitanje vremena, kao i stalno preispitivanje odnosa između »životnog vremena« i vremena umetničkog dela. U remek-delu modernosti tog doba, filmu *Luda ljubav* koji traje četiri i po sata, Rivet nastavlja da razmatra vezu između života i pozorišta, stvarnosti