

# Narodziny filmu z ducha teatru, czyli Nowa Fala i pesymizm

○ filmach Jacques'a Rivette'a

TOMASZ KŁYS

Jest pewnym paradoksem, że Jacques Rivette, najmniej znany z twórców francuskiej Nowej Fali, najdłużej zachował ducha śmiałego, radykalnego eksperymentatora, a jego dorobek z perspektywy lat wydaje się obok cykli Erica Rohmera najciekawszym, najtrwalszym owocem przełomu nowofalowego. Może dlatego, że nie był podatny na mody ideologiczne i metodologiczne (jak Godard), nie miał konksji literackich (jak Marguerite Duras, bardziej pisarka niż filmowiec, czy Resnais powiązany rozmaitymi nićmi z *nouveau roman*) ani nie uległ pokusie stania się „mainstreamowym” reżyserem, by kręcić w gruncie rzeczy rozrywkowe filmy dla szerokiej widowni (jak Truffaut czy Chabrol). Co więcej, obecnie 86-letni twórca tworzył niemal do dziś – premiera jego ostatniego jak dotąd filmu *36 vues du Pic St-Loup* (*36 widoków z góry St-Loup*) odbyła się 8 września 2009 r. Tego ostatniego filmu nie miałem jeszcze okazji zobaczyć, ale trzy inne dzieła, zrealizowane przez Rivette'a w XXI w., należą do najciekawszych osiągnięć światowego kina artystycznego bieżącego stulecia.

Jacques Rivette urodził się w Rouen 1 marca 1928 r. Do Paryża przybył jako 21-latek w roku 1949, z nadzieją podjęcia studiów filmowych w renomowanym IDHEC – Institut des Haute Études Cinématographiques. Oblawsy jednak egzamin wstępny, rozpoczął pracę jako dziennikarz i krytyk filmowy – pisywał dla periodyków „Gazette du cinéma” i „Arts”, a od 1952 r. dla sławnych „Cahiers du cinéma”. To właśnie tam wkroczył w krąg zapamiętałych kinofili (Godard, Rohmer, Chabrol), którzy jak on przeszli edukację filmową w salach projekcyjnych Cinémathèque Française, kierowanej wówczas przez jej założyciela, Henriego Langlois. Owocem tej edukacji stały się teksty publikowane przez Rivette'a i pozostałych przyszłych nowofalowców na łamach „Cahiers”, w których lansowali oni „politykę autorską”. Bohaterami analiz Rivette'a byli – jak i w tekstach kolegów – obwołani autorami mistrzowie kina amerykańskiego (Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Anthony Mann), ale także strasznie besztany przez włoską krytykę za zdradę ideałów neorealizmu Roberto Rossellini. W pochvale Rivette'a dla Rosselliniego widać wpływ mistrza i patrona zespołu „Cahiers”, André Bazina, który sam także napisał *Obronę Rosselliniego*. Jednak zarazem był to wyraz fascynacji estetyką, w której realizm prawdziwej, nieupozowanej rzeczywistości uchwyconej przez kamerę dialektycznie zderzał się z dość ostentacyjną kreacją i sztucznością,

a której znakiem rozpoznawczym było czyste „trwanie” jakiegoś fragmentu świata przed obiektywem w kunsztownych długich ujęciach. Atrybuty te staną się z czasem cechami rozpoznawczymi stylu samego Rivette’a.

Rivette, jak i pozostali kinofile z „Cahiers”, sam kręcił amatorskie filmy na szesnastce – pierwszy z nich, 20-minutowa niema etiuda *Aux quatre coins*, powstał już w roku 1949; po nim nastąpiły już dłuższe, trwające po 40 minut, choć także nieme, *Le Quadrille* (1950) i *Le Divertissement* (1952). W okresie swego terminowania w „Cahiers” pomagał również jako operator kolegom (Rohmerowi, Truffautowi) w realizacji ich własnych etiud, a także asystował na planie uznanym mistrzom kina francuskiego – Jacques’owi Beckerowi przy realizacji *Ali Baby i 40 rozbójników* (*Ali Baba et les quarante voleurs*, 1954) i Jeanowi Renoirovi przy filmie *French Cancan* (1954). Jego pierwszym filmem na taśmie 35 mm jest zrealizowany przy wydatnym udziale Claude’a Chabrola, który współtworzył scenariusz i współfinansował produkcję, krótkometrażowy film fabularny *Le coup du berger* (*Mat blazna*, 1956). Zabawna historyjka opowiada o tym, jak żona zdradzająca męża konstruuje kunsztowne alibi dla drogiego prezentu od kochanka (futro z norek) i jak ów misterny plan, korzystając z jego luk, burzy mąż, ofiarowując rzeczony futro z kolei swej kochance. Już w tym filmiku jest właściwie cały Rivette w pigułce: w filmie dominuje aura spisku i poczucie nieokreślonego lęku, a czyjaś konspiracja (żony) zderza się z jakąś kontr-konspiracją (tu: męża), niespodziewanie zwycięską. Paryż w tym filmie, sfotografowany w niskim kluczu, jest równie posępny, jak w pierwszym pełnometrażowym dziele Rivette’a, którego realizację rozpocznie on rok później. Co jednak najważniejsze, jest w tym filmiku też temat gry, udawania, aktorstwa. Nie jest to jeszcze teatr *sensu stricto* – element i miejsce akcji wielu późniejszych filmów – ale teatr na scenie życia, w którym mąż i żona grają przed sobą nawzajem, nie wiedząc, że grają-udają nie tylko oni sami, ale i partner-przeciwnik. Kochanka zagrał Jean-Claude Brialy, niedługo wielki gwiazdor filmów Nowej Fali, męża – przyszły reżyser, Jacques Doniol-Valcroze, zaś gości na przyjęciu – inni przyszli koledzy po fachu: Chabrol, Godard, Truffaut.

*Paris nous appartient* (*Paryż należy do nas*), pełnometrażowy debiut Rivette’a, to prawdziwe arcydzieło Nowej Fali, film o nie mniejszej randze artystycznej niż debiuty Chabrola, Malle’a, Resnais’go, Truffauta, Godarda. Film ten miał jednak pecha – rozpoczęty w roku 1957, wskutek braku funduszy ukończony dopiero w 1960, trafił na ekrany w roku 1961, dwa lata po fali z lat 1958-1959, która przyniosła *Pięknego Sergiusza*, *Winda na szafot*, *Hiroshimę*, *moją miłość*, *400 batów* i *Do utraty tchu*. Koledzy po fachu zdołali nie tylko zdobyć nazwisko, ale też już pokazać swój drugi albo trzeci film; na liście „cudownych dzieci” Nowej Fali krytyka umieszczała Rivette’a na końcu, i to też nie zawsze. Artystycznej klasy *Paryża* być może zresztą nie chciano dostrzec z premedytacją: krytyków, na ogół lewicowej, by nie rzec – lewackiej orientacji, nie mógł zachwycić obraz paryskiego Lewego Brzegu w aurze niczym z *Biesów* Dostojewskiego. W lewicowe artystyczno-intelektualne kręgi trafia dzięki swemu bratu studentka Anna, poznając m.in. amerykańskiego pisarza Philipa, który „zbiegł” do Paryża przed maccarthyzmem, reżysera teatralnego Gérarda, próbującego z zespołem aktorów-zapaleńców wystawić Szekspirowskiego *Peryklesa*, i dość demoniczną Terry, zdaje się, kochankę obu mężczyzn. Grono to rozpamiętuje tajemniczą śmierć hiszpańskiego



*Paryż należy do nas*, reż. Jacques Rivette (1961)

emigranta, lewicowego poety-muzyka Juana, który w oficjalnej wersji popełnił samobójstwo. Przekonywana przez Philipa, że było to morderstwo dokonane przez tajemniczych „onych”, Anna próbuje na własną rękę dociec zagadki śmierci Juana. Jednocześnie zachęcona przez Gérarda przyjmuje rolę w przygotowywanej przez niego inscenizacji *Peryklesa*. Romans, który zdaje się zawiązywać między nią a reżyserem, pozostanie jednak niespełniony – podobnie jak nie dojdzie ani do wystawienia sztuki, ani do rozwiązania zagadki. Za to dwie najbliższe Annie osoby, Gérard i brat, zginą gwałtowną śmiercią. Rivette nie nazywa mrocznej siły stojącej za zniknięciami i śmiercią ludzi. Nie są to bynajmniej, jak można by oczekiwać, hiszpańscy frankiści ani Amerykanie polujący na „uchodźcę”, choć ani jednych, ani drugich nie można wykluczyć. Lewicowi intelektualisci są jednak w filmie ukazani z dystansem i dużą dozą ironii, a ich obsesje – ze sporym sceptycyzmem. A poza tym skoro „oni” mogli stać za śmiercią Majakowskiego, to może wcale nie chodziło o frankistów i Amerykanów... Debiut Rivette’a, pełen niewyjaśnionych do samego końca luk fabularnych, poraża jednak widza sugestywną aurą nieokreślonego zagrożenia, a sam Paryż – ukazany w niskim kluczu oświetleniowym, jakby permanentnie panował w nim listopad – zupełnie nie przypomina atrakcyjnego, tętniącego życiem miasta znanego z filmów Godarda, Malle’a, Rohmera czy Truffaut. Tekstualne sprzeczności dzieła podkreśla zresztą konflikt między tytułem filmu a zamieszczoną na początku, jako jego motto, sentencją: *Paryż nie należy do nikogo*. Nie najmniej ważnym elementem świata filmu jest reżyserowany przez Gérarda spektakl, do którego wystawienia ostatecznie nie dochodzi (nie po raz ostatni w filmach Rivette’a pokazywane z dużą intensywnością próby teatralne ostatecznie wiodą donikąd, a przygotowywana sztuka zostaje zarzucona). Partie filmu poświęcone próbom trupy Gérarda kontrapunktowaniem zasadniczej akcji jakoś uwypuklają jednak teatralność póź bohaterów – Anny, Philipa, Terry i Gérarda – w samym życiu, a zwłaszcza w ich gorączce ideowej.

Z ducha teatru została poczęta także późniejsza o kilka lat *Zakonnica* (*La Religieuse*, 1966). W roku 1963 Rivette wystawił w teatrze sztukę Jeana Gruault, bę-



*Zakonnica*, reż. Jacques Rivette (1966)

dającą sceniczną przeróbką powieści Diderota, a w latach 1963-1965 pracował wraz z autorem nad scenariuszem filmu, wielokrotnie przerabianym, by przeszedł przez sito cenzury, co zresztą nie uchroniło filmu przed skandalem, który wywołał po premierze w 1967 r. Nie tylko z dzisiejszej perspektywy skandal ten wydaje się zupełnie niezrozumiały: gdyby odczytać dzieło Rivette'a jako antyreligijne, dziwiłoby święte oburzenie w zlaicyzowanej Francji. *Zakonnica*, w przeciwieństwie do XVIII-wiecznego pierwowzoru Diderota, nie jest jednak utworem antyreligijnym (a może to właśnie jest we Francji skandaliczne?). Historia Suzanne Simonin, przymusowo skazanej przez własnych rodziców na klauzurowy klasztor i habit, bo takie były reguły gry w przedrewolucyjnym społeczeństwie francuskim wobec córek zubożałej szlachty, nie jest oskarżeniem religii, lecz pewnego systemu społecznego, w którym „ekonomia” zniewala i uprzedmiotawia jednostkę. Jest to też przejmujący opis rozpadu wszelkich wartości w społeczeństwie głęboko zdemoralizowanym i ogarniętym jeszcze na długo przed rewolucją niewiarą w cokolwiek, także w łonie samego Kościoła (matka przełożona drugiego konwentu, do którego trafia Suzanne, pała lesbijskim pożądaniem do bohaterki, a wewnątrz klauzury wiedzie za przyzwoleniem władz duchownych bardziej wystawny i syberyjski tryb życia niż wiele osób świeckich na zewnątrz). Bohaterka zdoła w końcu wyrwać się w świat, poza klauzurę, by ze zgrozą odkryć, że ze swym statusem eks-zakonnicy i kogoś właściwie poza prawem może w nim zostać co najwyżej nierządnicą. Zachowując do końca czystość moralną, Suzanne wybiera śmierć. „Historia kobiety czystej”, paradoksalny podtytuł powieści Thomasa Hardy'ego *Tessa d'Urberville*, bez cudzośłów i paradoksów mógłby przysługiwać filmowi Rivette'a, w którym niezwykle piękną, przejmującą kreację (trochę ewokującą Nanę z *Życie własnym życiem* / *Vivre sa vie*, 1961/ Godarda, a trochę bohaterki filmów Dreyera) stworzyła Anna Karina.

Te dwa pierwsze pełnometrażowe filmy Rivette'a, choć z perspektywy znajomości całej jego twórczości noszące, jak się wydaje, jego piętno stylistyczne i tematyczne, były zrealizowane tradycyjnie – według precyzyjnie wytyczonego z góry scenariusza, z aktorami grającymi opracowane w szczegółach role i wypo-

wiadającymi wyuczone teksty. Rivette, dla którego etap filmowania na planie tak apriorycznie obmyślonego filmu był koszmarem, od następnego swego dzieła całkiem zmieni sposób realizacji. Odtąd jego filmy przestaną być w gruncie rzeczy sfilmowaną literaturą – Rivette zarzuci przemyślany w drobnych szczegółach scenariusz na rzecz linii fabularnej jedynie z grubsza zarysowanej w punktach węzłowych, a podczas pracy na planie zda się w dużej mierze na intuicję oraz improwizację zawsze znakomitych aktorów. Fabuła nie będzie bynajmniej nielogiczna i chaotyczna, ale znacznie się stopniowo wylaniać i krystalizować na podstawie kierunku wytyczonego z jednej strony przez pierwotny projekt, z drugiej przez logikę oraz „kierunkowe napięcia” scen po części improwizowanych na planie (np. w *L'Amour fou*) albo/i zaprojektowanych przez samych aktorów jako współscenarzystów (np. *Céline et Julie vont en bateau*). Od trzeciego filmu Rivette'a, *L'Amour fou* (1968), etap filmowania będzie zarazem wylanianiem się *in statu nascendi* diegezy, podobnie jak w teatrze odgrywanie spektaklu jest zarazem jego tworzeniem (poziom meta) i urzeczywistnianiem się na oczach widzach fikcyjnego świata przedstawionego. Nie przypadkiem w kilku kolejnych filmach Rivette'a teatr (*L'Amour fou*, *Out 1*, *L'Amour par terre*, *Bande des quatre*, *Va savoir*) bądź inne jeszcze rodzaje kreacji artystycznej, jak magia (*Céline et Julie vont en bateau*) czy malarstwo (*La Belle Noiseuse*), zostaną stematyzowane, kontrapunktując ukazaniem „tworzenia fikcji w fikcji” sam film, który staje się dopełnionym dziełem w trakcie seansu, podobnie jak wystawiany w filmie „na oczach (filmowego) widza” spektakl czy malowany „na oczach widza” obraz.

Ceną tego dość szczególnego realizmu, polegającego na przynajmniej częściowej nieoznaczoności i nieprzewidywalności rzeczywistości przedstawionej, które to cechy, jak się wydaje, dzieli ona z rzeczywistością realną, jest jednak pewna nie tyle bezforemność, ile wolność formy, niepoddającej się choćby czasowym parametrom seansu kinowego – od *L'Amour fou* filmy Rivette'a zaczynają mieć dość monstrualny metraż (po 3-4 godziny) i coraz trudniej znaleźć im miejsce w normalnym obiegu kinowym. Dwunastoipółgodzinny film *Out 1*, choć reżyser nie zamierzył go jako serialu, został ostatecznie podzielony na osiem mniej więcej półtoragodzinnych odcinków, z nadzieją że wyemituje go przynajmniej telewizja, gdy na dystrybutorów kinowych przy takim metrażu nie sposób było liczyć. Ostatecznie telewizja nie wyemitowała dzieła, a w roku jego powstania, 1971, miało ono tylko jeden publiczny pokaz podczas dwudniowego maratonu w domu kultury w Hawrze. Do roku 1989, kiedy pokazano wreszcie legendarny, bo niemal nikomu nie znany film na festiwalu w Rotterdamie (po tym pokazie nastąpiły kolejne, choć znowu nie tak liczne, podczas rozmaitych imprez filmowych), seans w Hawrze był jedyną jego publiczną prezentacją! Dziś można znaleźć nienadzwyczajne technicznie i rzecz jasna nielegalne kopie *Out 1* czy *L'Amour fou* tylko w Internecie – oba *opera magna* Rivette'a nie doczekały się jeszcze, mimo ich niekwestionowanej, przełomowej roli w historii sztuki filmowej, wzorcowych, odresturowanych edycji DVD, Blu-ray czy wcześniej VHS. Wydano natomiast na płytach pozostałe filmy Rivette'a – i dzięki temu ten niewygodny dla kinarzy autor znalazł wreszcie (kto wie, czy nie optymalny dlań przy czasowej rozpiętości i kontemplacyjnym charakterze jego dzieł) sposób rozpowszechniania <sup>1</sup>.

*L'Amour fou* jest dziełem niezwykle – nawet mniej z racji gargantuicznego metrażu (4 godziny i 12 minut), a bardziej z uwagi na medium: przeplata ono partie



*L'Amour fou*, reż. Jacques Rivette (1968)

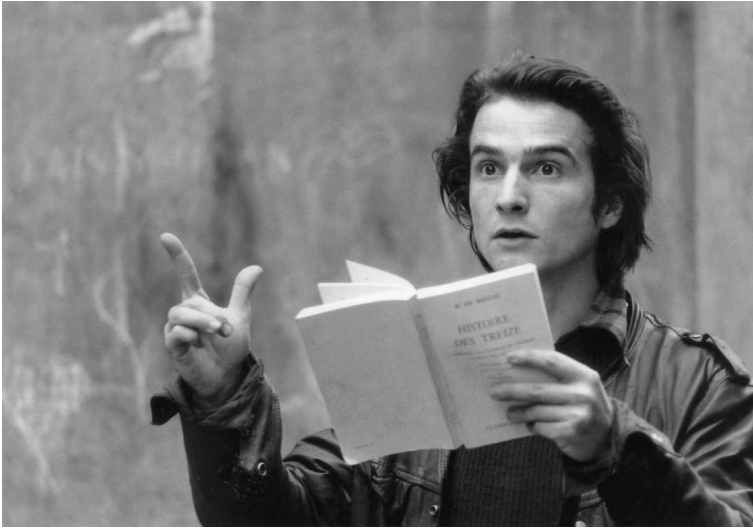
sfilmowane na taśmie 35 mm z materiałem zrealizowanym na szesnastce, wskutek czego dochodzi nie tylko do zmiany ziarna i ostrości obrazu, ale też do zakłóceń formatu kadru. Bohaterowie filmu to reżyser teatralny Sébastien i jego żona, aktorka Claire. Sébastien przygotowuje wystawienie *Andromachy* Racine'a. Claire ma zagrać w nim jedną z głównych postaci, Hermionę, ale doznawszy nagłego zniechęcenia czy załamania podczas próby, porzuca pracę nad rolą i nigdy nie wraca do zespołu, lecz wycofuje się w zacisze domu. Ostatecznie Hermioną zostaje Marta, dawna kochanka Sébastiena. Narracja ukazuje na przemian pracę Sébastiena z zespołem i Claire dobrowolnie odcinającą się od świata, stopniowo pograżającą się w autystycznej depresji. Sekwencje z mieszkania Claire są sfilmowane w większości statyczną, frontalnie ustawioną kamerą 35 mm, na skutek czego mamy wrażenie teatralizacji scen z życia intymnego bohaterki. Z kolei długie i potencjalnie dla widza „nudne” sceny prób zespołu przygotowującego *Andromachę* niezwykle „ufilmowiono” przez dynamikę kamery okrążającej aktorów, penetrującej przestrzeń sceny, jakby wścibskiej. Niektóre z ujęć tej teatralnej partii filmu zrealizowano na szesnastce, kamerą z ręki, co sugeruje, że mogą należeć do „filmu w filmie”: dokumentu o pracy reżysera teatralnego, który ekipa telewizyjna realizuje właśnie na szesnastce przy okazji prób spektaklu Sébastiena. Do tego „dokumentu” z pewnością należą sfilmowane kamerą 16 mm plany „gadających głów” (Sébastien, innych członków jego trupy), nawiązujące trochę ironicznie stylistyką do modnej w latach powstania filmu poetyki *cinéma vérité*. Jednak status medium (typu kamery i rodzaju taśmy) w całym dziele Rivette'a wcale nie jest oczywisty. W sekwencjach „teatralnych” zdjęcia robione szesnastką przeplatają się z materiałem zrealizowanym na taśmie 35 mm, w wątku Claire pojawiają się z kolei dość zniecka jakby „paradokumentalne” ujęcia na szesnastce (np. kiedy Claire spotyka się z Martą), każąc się zastanawiać widzowi, czy aby ekipa telewizyjna nie wkroczyła w prywatne życie artystów.



*Out 1*, reż. Jacques Rivette (1971)

Niespójność i jakby „rozpadanie się” formy filmu Rivette’a koresponduje z rozpadem w świecie przedstawionym: zarówno projektu spektaklu *Andromachy*, jak i małżeństwa Sébastiena oraz Claire. Obszerne fragmenty filmu drobiazgowo ukazują próby trupy teatralnej, ale w widzu stopniowo rodzi się przeświadczenie, że wiodą one donikąd – aktorzy nieustannie powtarzają odgrywanie tych samych scen, a ich początkowy entuzjazm wypala się w monotonii powtarzania i znużeniu. I kiedy Sébastien próbuje odzyskać Claire, porzucając spektakl i zamykając się z nią w mieszkaniu, jest już jasne, że do wystawienia tragedii Racine’a nigdy nie dojdzie. Rozpad związku bohaterów zapoczątkowało ich oddalenie, gdy ona odepnęła i smutna dobrowolnie uwięziła się w mieszkaniu, on zaś euforycznie rzucił się w wir pracy z aktorami. Jego powrót do Claire następuje jednak zbyt późno – nie stać ich już na miłość, podejmują tylko infantylną zabawę, która dość szybko przekształca się w szaloną, bezrefleksyjną orgię, a wniej łapczywy, kompulsywny seks spleta się z radosnym i apokaliptycznie niszczycielskim demolowaniem mieszkania. Po takiej zabawie rozstają się na dobre.

*L’Amour fou* jest filmem percepcyjnie i emocjonalnie niezwykle męczącym dla odbiorcy, ale pozostawia ogromną satysfakcję estetyczną. W trakcie odbioru frapuje bogactwo znaczeń wynikających z korespondencji między fabułą *Andromachy* a losami Claire, Sébastiena, Marty, między życiem a teatrem, między filmem Rivette’a a filmem ekipy telewizyjnej. Jednocześnie znaczenia te nie stają się oczywiste, niewątpliwe, „przyszpilone”, co jest rezultatem m.in. wspomnianej wyżej metody twórczej Rivette’a. Jean-Pierre Kalfon, aktor grający Sébastiena, reżyserował przygotowywany jakby „obok” filmu Rivette’a spektakl Racine’a i nie wiedział, że do ukończenia go ostatecznie nie dojdzie – jego napięcie, zmęczenie, ostateczne rozczarowanie, dokumentowane zarówno „bezpośrednio” przez Rivette’a, jak i przez „film w filmie”, są zatem nie tylko stanami fikcyjnej postaci, ale i realnego twórcy teatralnego, reżysera-aktora. Wstrząsający realizm w roli Claire osiągnęła Bulle Ogier, jedna z ulubionych aktorek Rivette’a, która powróci w kilku jego kolejnych filmach – m.in. w legendarnym i kultowym dla kinofili *Out 1*.



*Out 1*, reż. Jacques Rivette (1971)

Tytuł tego metrażowego monstrum nic nie znaczy, podobnie jak trudno orzec, czy „znaczy” cokolwiek pewnego wielowątkowa, pogmatwana fabuła filmu. Jest ona jednak niezwykle intrygująca, a krzyżujące się w Paryżu i w nadmorskim kurorcie Obade losy kilkunastu postaci stają się dla widza coraz bardziej zajmujące. Idea zazębiania się wielu wątków, z postaciami przechodzącymi z jednej „historii” do drugiej, została zaczerpnięta oczywiście z *Komedii ludzkiej* (*La Comédie humaine*) Balzaka. Do Balzaka *Out 1* zresztą wprost nawiązuje: jeden z bohaterów, Colin (Jean-Pierre Léaud), otrzymuje zagadkowe informacje sugerujące, że we współczesnym Paryżu istnieje tajemnicza konspiracja Trzynastu, skupiająca prominentne postaci (ze sfer biznesu, prawa, kultury) i nawiązująca nazwą, strukturą, sposobami działania do tajnego zrzeszenia enigmatycznie zarysowanego w cyklu opowiadań Balzaka *Historia Trzynastu* (*Histoire de Treize*). Wiadomości na temat cyklu Balzaka udziela Colinowi ekspert-balzakolog grany przez Erika Rohmera – to swoisty autotematyczny żart, skoro Rohmer sam w owym czasie realizował swój „balzakowski” cykl *Sześć opowieści moralnych* (*Six contes moraux*). Colin jest na tyle pochłonięty wizją tego „spisku”, że zaczyna tropić rozmaite ślady wskazujące na Trzynastu, porzuciwszy swe dotychczasowe „zajęcie” (udawanie w różnych publicznych miejscach niemowy i zmuszanie swoistym szantażem przechodniów czy klientów lokali do udzielania mu datków; szantaż polega na natarczywym granu zgrzytliwych tonów na harmonijce ustnej, póki poirytowana ofiara nie da mu pieniędzy). Inną postacią, której losy śledzimy równolegle do losów Colina i która jak on, choć w całkiem odmienny sposób, wpada na trop Trzynastu, jest Frédérique (Juliet Berto), dziewczyna żyjąca z rozmaitych małych szwindli. Któregoś dnia wtargnęła do mieszkania biznesmena Etienne’a, skąd skradła plik listów. Po ich przewertowaniu doszła do wniosku, że ujawnienie opinii publicznej faktu istnienia Trzynastu byłoby skandalem i że może warto by zarobić co nieco na szantażu. Colin i Frédérique to w świecie *Out 1* dwa niezwiązane atomy, krążące niczym niezmordowany *flâneur* po ulicach Paryża. Gdy już „odkrywają” istnienie Trzynastu, ich ścieżki zaczynają się krzyżować z perypetiami kilkunastu osób, które



być może są powiązane z Trzynastoma, a być może same należą do tej tajemniczej konspiracji. Wśród nich są m.in. Lili i Thomas, dwoje reżyserów-aktorów teatru awangardowego. Niegdyś kochankowie i partnerzy w pracy, teraz każde z osobna przygotowują z prowadzonymi przez siebie zespołami wystawienie różnych sztuk Ajschylosa. Trupa Lili pracuje nad *Siedmioma przeciw Tebom*, zespół Thomasa nad *Prometeuszem w okowach*. W fascynujących, choć percepcyjnie dość wymagających sekwencjach opisowych z długimi ujęciami, kamera ukazuje próby teatralne obu zespołów, a także dyskusje po próbach, w których aktorzy i reżyserzy omawiają swój warsztat, filozofię gry, usiłowania wyrażenia prawdy o rzeczywistości i prawdy „siebie” przez taką, a nie inną ekspresję i technikę. Sekwencje te, początkowo dla widza męczące, stają się dla niego coraz bardziej wciągające, pozwalając mu zaznać wrażeń, że obcuje *in statu nascendi* nie tylko ze sztuką, z teatrem, ale i z samą rzeczywistością. Jak to u Rivette’a, próby teatralne wiodą donikąd, a Lili, Thomasa i członków ich ekip stopniowo zaczynają pochłaniać inne kwestie niż spektakl, m.in. te związane z Trzynastoma, które nakładają się na skomplikowaną sieć relacji damsko-męskich, zawodowych, biznesowych między wszystkimi postaciami (wśród nich są funkcjonujący trochę jak Hitchcockowski McGuffin, nieustannie przez innych wzmiankowani i komentowani Igor oraz Pierre – ani razu ich nie zobaczymy, choć zdaje się, że pełnią ważną rolę dramaturgiczną).

W roku 1974 Rivette zrealizował film, który dla miłośników jego twórczości ma status kultowego, a który można też uznać za jakoś dla tej twórczości emblematyczny: *Céline et Julie vont en bateau*. Z pewnością nie można tłumaczyć tytułu tego dzieła tak jak portal IMDb: *Celina i Julia płyną statkiem*. W jednej z finałowych scen bohaterki wprawdzie płyną, ale nie statkiem, tylko łódką po jakimś stawie czy też rzece o wolnym nurcie. I tak jednak nic nie upoważnia do tłumaczenia tytułu, jako „Celina i Julia płyną łódką”. Biorąc pod uwagę rozmaite niedosłowne konotacje polskiego czasownika „odpływać” (na przykład takie jak: przemieścić się do jakiegoś fantastycznego czy wymyślanego świata, w jakąś „oniryczną” czy halucynacyjną rzeczywistość, zwłaszcza taki sposobami, jak upojenie alkoholo-



*Céline et Julie vont en bateau*, reż. Jacques Rivette (1974)

lowe, oszołomienie narkotyczne czy po prostu zaśnięcie), stosowny wydaje mi się przekład *Celina i Julia odpływają*. Bo też tytułowe bohaterki „odpływają” (przenoszą się) w „jakąś inną rzeczywistość”, istniejącą jakby poza czasoprzestrzenią rzeczywistości realnej, a jednak w pewnym niewytłumaczalnym sensie zarazem w obrębie tej rzeczywistości, korzystając z rozmaitych sposobów: całkiem zwykłego zapukania do drzwi pewnego na pozór opustoszałego domu na przedmieściach Paryża, a także za pomocą doustnych środków „magicznych”, rodem z dziecięcej wyobraźni: „landrynek transmisji”, „eliksiru pamięci” i „oczu dinozaura” (tj. koralikowych oczu oderwanych od zabawek, połykanych podobnie jak cukierki i eliksir). Tymi zwykłymi i niezwykłymi sposobami dostają się raz po raz w świat przedstawiony jakby nieustannie odgrywanej sztuki teatralnej, w której dwie kobiety rywalizują o względy owidowiałego mężczyzny, a ich rywalizacja stwarza, jak się zdaje, znaczne niebezpieczeństwo dla Angèle, dziewczynki osieroconej przez matkę, która jest córką bohatera. Celina i/lub Julia, wkraczając na plany w diegę tego dramatu, grają w nim na zmianę rolę pielęgniarki-niańki Angèle, jednak za każdym razem zostają z niej brutalnie wyrzucone – przez drzwi domu, gdzie toczy się „akcja” sztuki – do ich realnej (?) rzeczywistości. Nie znając zakończenia „sztuki”, a chcąc „ocalić” dziewczynkę, ostatecznie razem „teleportują się” (połknąwszy równocześnie „oczy dinozaura”) w jej świat, przy czym chyba istotnie udaje im się wyrwać Angèle z neurotycznego kręgu kobiecej rywalizacji o jej ojca, o czym świadczy przedostatnia, enigmatyczna scena filmu, dosłownie nawiązująca do jego tytułu – Celina i Julia płyną łódką razem ze swą podopieczną ze „sztuki”, mijając po drodze inną łódź, na której w nieruchomych pozach zastygli niczym posągi jej dorośli bohaterowie: ojciec Angèle i obie konkurentki o jego względy.

Powyższy opis wskazuje wprawdzie piętrową, szkatułkową strukturę tego filmu, ale i tak nie demonstrowa wszystkich pięt czy „pudełek” narracji ani strukturalnych komplikacji fabuły. Rzecz bowiem zaczyna się, gdy bibliotekarka Julia, siedząc na ulicznej ławce, zaczytana w książce o magii, zauważa ekscentrycznie ubraną dziewczynę (Celina), która w pośpiechu gubi rozmaite przedmioty. Chcąc je oddać, Julia podąża za Celiną, niczym Alicja za Królikiem w książce Carrolla, jednak Celina, czując się ścigana, przyspiesza, kluczy, myli tropy, wciągając Julię w swój nieobliczalny i dosyć infantylny świat. Ostatecznie Celina zamieszkuje u Julii, wtajemnicza ją w swe wycieczki w świat „sztuki”, a przy okazji obie dziewczyny jakby stopniowo zamieniają się tożsamościami: Celina, udając Julię, umawia się z chłopakiem, w którym bibliotekarka kochała się w dzieciństwie, po czym swym cynizmem i swobodą erotyczną odstręcza go od siebie (czyli Julii) na dobre. Z kolei Julia zastępuje Celinę starającą się o angaż w profesjonalnym kabarecie i podczas decydującego przesłuchania przed ważnym impresariem robi, co może, by ona sama (tzn. Celina) wypadła jak najgorzej. Ostatecznie jednak „teleportacje” do „sztuki teatralnej” i ciekawość, jak się ona skończy, łączy bohaterki, każąc im zapomnieć o wykreślonych sobie nawzajem numerach. W ostatniej scenie filmu, która jest rewersem pierwszej, to Celina siedzi na ławce zaczytana i zauważa, jak Julia w pośpiechu gubi rozmaite rzeczy, po czym zaczyna biec za nią w nieznaną... Tym razem to Julia-Królik wciąga Celinę-Alicję w nieobliczalny świat wyobraźni (dość infantylny proveniencji), a film po zatoczeniu koła okazuje się czymś w rodzaju narracyjnego *perpetuum mobile*, gdzie wzajemnie napędzane magia i literatura, wyobraźnia i teatr, rzeczywistość i fikcja mogą w nieskończoność generować opowieści.

*Céline et Julie vont en bateau* to centrum i cezura w filmografii Rivette'a, po której następuje przesilenie: fiasko zaplanowanego na cztery filmy cyklu *Scènes de la vie parallèle: Les Filles du Feu* (*Sceny z życia równoległego: Córy ognia*). Każde z zaplanowanych ogniw cyklu miało reprezentować inny *genre*: opowieść miłosną (1.), fantastyczną (2.), przygodową (3.), wreszcie komedię muzyczną (4.). Rivette zdołał wprowadzić zrealizować opowieść „fantastyczną” (*Duelle*, 1976) i „przygodową” (*Noroît*, 1976), ale fabularnie pokrętnie, percepcyjnie niemilosiernie męczące i co gorsza nudne filmy poniosły zasłużoną klęskę u publiczności i krytyków – jakoś nie mogła znaleźć swej publiczności ani historia zstąpienia na ziemię rywalizujących ze sobą bogini Słońca i bogini Księżycy, ani luźno czerpiąca z teatru elżbietańskiego historia zemsty okrutnej królowej piratów na innej „piratce”. Zdjęcia do trzeciego z filmów tego cyklu (a miała być to „jedynka”, opowieść miłosna) wprawdzie się rozpoczęły, ale zostały po kilku dniach przerwane – Rivette przeżył załamanie nerwowe, a produkcja całej serii została przerwana. Do rozpoczętego i zarzuconego tematu reżyser powrócił 27 lat później, realizując *Histoire de Marie et Julien* (*Historia Marie i Julienna*, 2003), choć po tylu latach pierwotny pomysł obsadowy musiał zostać zmodyfikowany: Leslie Caron i Alberta Finneya zastąpili Emmanuelle Béart i Jerzy Radziwiłowicz. Film wyjęty z kontekstu serii planowanej w latach 70. wydaje się dość „osobny” w twórczości Rivette'a jako praktycznie jedyna jego wycieczka w dziedzinę Nadprzyrodzonego. „Opowieść miłosna” A. D. 2003 to rzecz o dziwnym związku zegarmistrza-samotnika z zagadkową i piękną Marie, która ostatecznie okazuje się „upiosem” (*revenant*), zawieszonym pomiędzy ziemią a zaświatami wcieleniem dziewczyny, która popełniła samobójstwo. Status ten odsłoni bohaterowi szantażowana przez niego bizneswoman, nawiedzana z kolei przez *revenant* swej siostry. Metafizyka zdecydowanie nie jest siłą Rivette'a (słabość pomysłu fabularnego sprzed lat jest dość oczywista), jednak frapuje – jak zresztą prawie zawsze – jego styl, który dialektyczne napięcia między prawdą i kłamstwem, naturalnością i udawaniem, rzeczywistością ludzi i rzeczywistością upiorów unaocznia przez niespodziewane cięcia montażowe, każące nam rewidować status ontyczny tego, co oglądamy czy przed chwilą oglądaliśmy, oraz przez długie, kunsztowne ujęcia, w których psychicznie i fizycznie wyczerpani aktorzy jawią się niesłychanie rzeczywisti i wydaje się, że tak jak postacie i widzowie nie wiedzą, w którą stronę zmierza ta dziwna opowieść. Emmanuelle Béart mówiła w wywiadzie o trudzie zagrania takiej roli, której przyszłość fabularna tylko stopniowo odsłania się przed aktorką, a finał jest niezmany niemal do samego końca<sup>2</sup>. Z pewnością nie było łatwe dla aktorki także eksponowanie jej cielesności w długich, po raz pierwszy w filmach Rivette'a tak odważnych scenach miłosnych – choć z drugiej strony, po roli w *Pięknej złošnicy* (1991), wcale nie mniej radykalnie wymagającej eksponowania jej cielesności i nagości, mogła się spodziewać, że współpraca z Rivette'em może być wyczerpująca psychicznie i fizycznie.

Wariantem niezrealizowanej jako czwarte ogniwo *Scen z życia równoległego* komedii muzycznej wydaje się z kolei film *Haut bas fragile* (1995). Dość trudno przetłumaczyć tytuł tego obrazu, który mógłby nazywać się po polsku zarówno „Wysoka, niska, krucha”, co odsyłałoby do trzech bohaterek filmu, jak i „W górę, w dół, bęc”, sugerując z kolei zmienne koleje ich losów. Trzy bohaterki filmu, których losy śledzimy równolegle, ale które w kilku miejscach się przecinają (znowu

Balzakowska konstrukcja!), to „krucha” Louise (Marianne Denicourt), stawiająca pierwsze kroki w nowym życiu po wybudzeniu z kilkuletniej śpiączki, „niska” Ninon (Nathalie Richard), bezceremonialna i rozkochana w tańcu, ale niemająca skrupułów, by ukraść forszę pracodawcy, gdy nadarza się okazja, oraz „wysoka” Ida (Laurence Côte), bibliotekarka wychowana przez ludzi, którzy adoptowali ją w dzieciństwie, a usilnie poszukująca swej matki biologicznej. Wątki Louise i Ninon zakończą się „po hollywoodzku” – znalezieniem przez bohaterki partnerów życiowych, a tę „hollywoodzkość” i „happy-endowość” podkreśla pojawiające się co jakiś czas rozgrywanie akcji w ich wątkach przez numery taneczno-wokalne. Konkluzji i happy endu brak w wątku Idy – owszem, wydaje się, że dziewczyna dotarła po śladach piosenki (zapamiętanej, jak sama twierdzi, z *okresu płodowego*) do swej biologicznej matki, piosenkarki Sary. Jednak nie zdradza się z tym przed domniemaną matką, a nawet wydaje się, że rezygnując zniemacka z czegoś, co było dotąd jej *idée fixe*, postanawia nie nawiązywać z nią bliższego kontaktu, jakby przerwana konsekwencjami wywrócenia na opak życia swego, Sary i przybranych rodziców. Piosenkarkę Sarę, współwłaścicielkę lokalu, który Ninon i Louise odwiedzają, by potańczyć, gra ciągle piękna Anna Karina – wydaje się to nie tylko złożonym po latach hołdem Rivette’a dla tej aktorki za wielką kreację w *Zakonnicy*, ale jawi się przede wszystkim jako intertekstualne przywołanie komedii muzycznej Jean-Luca Godarda *Kobieta jest kobietą* (*Une femme est une femme*, 1961), do której estetyki „nowofalowego musicalu” *Haut bas fragile* dość świadomie nawiązuje oscylacją między „realizmem” a ostantacyjną teatralnością.

Nowe warianty „niebezpiecznych związków” teatru, życia i filmu (związki te były zasadą konstrukcyjną *Paryż należy do nas*, *L'Amour fou* i *Out 1*) pojawiają się w trzech dziełach z drugiego okresu twórczości Rivette’a, które należą do jego największych osiągnięć. Na początku filmu *L'Amour par terre* (*Miłość ziemską*, 1984) grupka kilku osób, które spotkały się w niedzielny wieczór nieopodal stacji metra, udaje się do ponurej paryskiej kamienicy. Na którymś z jej pięter zostają one niemal konspiracyjnie wprowadzone do pewnego mieszkania, by – ku zaskoczeniu widza – oglądać wystawianą w nim sztukę teatralną: komedię o mężczyźnie uwikłanym w romans z dwiema kobietami. Perypetie owego bigamisty istotnie są zabawne, a gągom sprzyja rozkład mieszkania będącego sceną owego „teatru domowego”, umożliwiając – do czasu – rozmijanie się rywalek w czasie i przestrzeni. Źródłem humoru na metapoziomie względem wystawianej sztuki jest dla widza filmu niedostrzeżenie przez aktorów publiczności spektaklu w wąskim korytarzu mieszkania, co wyraziście uwypukla rozmaite paradoksy oraz kontradycje teorii (i praktyki) „czwartej ściany”; humorystyczne jest także całkiem realne upijanie się aktora „rekwizytowym” alkoholem, niebezpiecznie zacierające granicę między rolą a wykonawcą, a tym samym między fikcją a rzeczywistością. Po spektaklu okazuje się, że jednym z widzów był autor wystawianej sztuki, Clément Roquemare (Jean-Pierre Kalfon), który zaprasza obie aktorki, Charlotte (Geraldine Chaplin) i Emily (Jane Birkin), do swej rezydencji. Mają one w ciągu tygodnia przygotować pod jego okiem spektakl według jego najnowszej, nie wystawianej jeszcze sztuki, a premiera jest zaplanowana na sobotę wieczór w posiadłości pisarza. Skuszone dużą gażą, mimo krótkiego terminu, decydują się przyjąć propozycję, choć deprymuje je jedynie stopniowe odsłanianie ich ról przez pisarza, niezajomość zakończenia (mają je poznać w ostatniej chwili), jawny ekshibicjonizm tekstu

wywelekającego na scenę prywatne życie autora, a wreszcie dziwne wizje antycypujące katastrofę, jaką okaże się sobotnia premiera. Elitarna publiczność – bez wyjątku znajomi pisarza – z lodowatym milczeniem i złośliwymi komentarzami między sobą przyjmuje nieprzyzwoity „autobiografizm” sztuki, przy czym pisarza spotyka dodatkowa kara w postaci swoistej zemsty wymierzonej mu przez Charlotte i Emily za tortury psychiczne oraz upokorzenie, jakim było dla obu aktorek uczestnictwo w „publicznym praniu” jego brudów. Warto zauważyć, że ten mieniący się wieloma znaczeniami, fascynujący w odbiorze film o niebezpiecznym przenikaniu się teatru i życia można uznać też za swoistą autokrytykę samego Rivette’a. Czyż bowiem metoda twórcza Roquemare’a – stopniowe odsłanianie ról aktorom, ich niewiedza o finale, konieczność przynajmniej częściowej improwizacji i dopisywanie „na bieżąco” dalszego ciągu fabuły – nie jest zwierciadłem Rivette’owskiej?

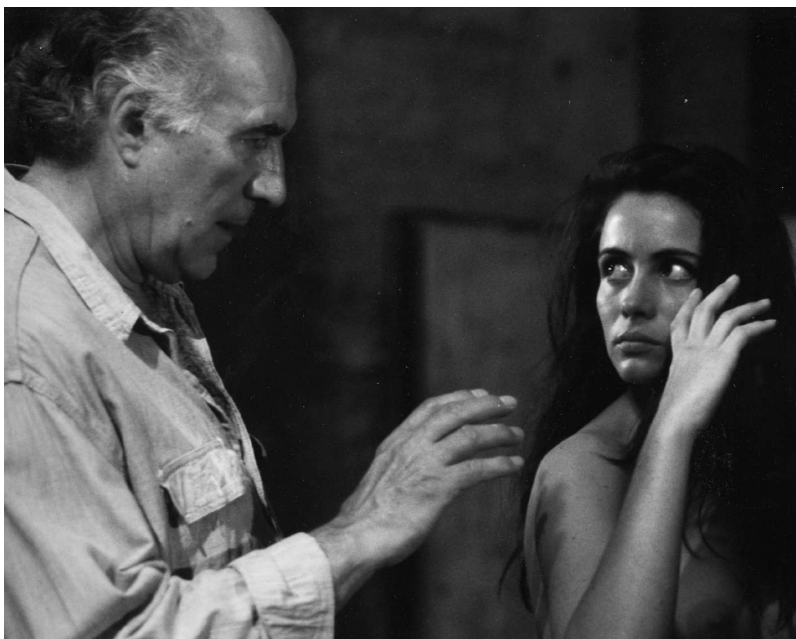
*Banda czworga (La Bande de quatre, 1988)* to fascynująca, choć nie do końca klarowna fabularnie historia czterech studentek prywatnej szkoły aktorskiej, wspólnie wynajmujących dom na przedmieściach Paryża. Szkoła, gdzie poznają tajniki aktorstwa, prowadzona przez niejaką Constance (Bulle Ogier), jest przeznaczona tylko dla dziewcząt, toteż także role męskie w spektaklu, którego próby zajmują niemało miejsca w sjużecie (a jest to *Podwójna niestałość /La Double inconstance, 1723/ Marivaux*), grają bohaterki i ich koleżanki ze szkoły. Wydaje się, że wybór niekoedukacyjnej uczelni, i to uczelni aktorskiej, w niejasny sposób koresponduje z zakłóceniami tożsamości bohaterek i przyjmowaniem przez nie ról na pokaz: Anna ma naprawdę na imię Laura, ale dla koleżanek przyjęła imię swej siostry, Portugalka Lucią uciekła z domu do Paryża po odrzuceniu narzeczonego wybranego jej przez rodziców, co w jej latynoskiej kulturze ją „zniesławia”, a Claude deklaruje się jako lesbijka (ostentacyjnie nosi męskie ubrania) zakochuje się bez pamięci w pierwszym mężczyźnie, który okazuje nią zainteresowanie. Wątek edukacji teatralnej dziewczyn i przygotowywanie przez nie dyplomowej inscenizacji *Podwójnej niestałości* przeplata się z dość enigmatycznie prowadzonym wątkiem kryminalnym: Cécile, koleżanka naszej czwórki ze szkoły teatralnej i była lokatorka ich domu, popadła w „złe towarzystwo”, wikłając się w nie całkiem dla widza jasną działalność przestępczą. Informuje o tym nasze bohaterki tajemniczy mężczyzna o imieniu Thomas, prawdopodobnie policjant, spotykający się osobno z każdą z nich i każdą wypytujący o Cécile, a w końcu wikłający się w romans z Claude, która właśnie w nim się zakochuje. Beztraska na początku filmu atmosfera stopniowo się zagęszcza: w czasie nalotu policji na szkołę zostaje aresztowana Constance (dlaczego właśnie ona?), a upórco wie nachodzący dom bohaterek Thomas wyjawia im w końcu swój cel: chce odzyskać klucz, ukryty w domu przez Cécile, a odnaleziony i ponownie ukryty przez Lucię. Napotkawszy odmowę, nie ustępuje, co kończy się dla niego źle: adeptki aktorstwa zabijają go, a w ostatniej scenie, rozgrywanej się w nieokreślonym czasie po zbrodni, wznoszą się – pod nieobecność swej mistrzyni, Constance – na wyżyny sztuki aktorskiej w ostentacyjnie wystawionej inscenizacji *Podwójnej niestałości* – sztuki, w której chwiejność uczuć (zapośredniczanych po Girardowsku przez pożądanie innych) i niestabilność tożsamości (zapośredniczanej Gombrowiczowskim odzwierciedlaniem się własnego wizerunku w oczach innych) prowadzi do przetasowania „na krzyż” dwóch par kochanków.

*Banda czworga* intrygą kryminalną, aurą wszechobecnego spisku i kontrapunktowaniem życia przygotowaniami do wystawienia spektaklu teatralnego przywołuje, jak się wydaje, ducha debiutanckiego filmu Rivette’a *Paryż należy do nas*, ale trzeba przyznać, że warsztat reżysera i prowadzenie aktorów są znacznie dojrzalsze, a sztuka Marivaux wydobywa więcej sensów z diegezy i lepiej jest w niej osadzona niż w tamtym filmie Szekspirowski *Perykles*.

W jednym z ostatnich filmów Rivette’a, *Kto wie* (*Va savoir*, 2001), funkcję „tekstu w tekście”, kontrapunktującą zasadniczą diegezę, pełni sztuka Pirandella *Jaką mnie pragniesz* (*Come ti mi vuoi*, 1930), problematyzująca tematykę tożsamości. Wystawia ją włoska trupa teatralna, kierowana przez reżysera i aktora imieniem Ugo (Sergio Castellitto), aktualnie kochanka członkini jego zespołu, Francuzki Camille (Jeanne Balibar), która z ekipą Uga po trzech latach nieobecności przybyła do rodzinnego Paryża. Camille odkrywa, że jej były partner Pierre, nauczyciel akademicki filozofii, żyje obecnie z tancerką Sonią, a odkrywszy to, przeżywa coś na kształt zazdrości. Natomiast zmęczony Sonią Pierre ze zdumieniem dostrzega na nowo powab Camille. Tymczasem Ugowi w poszukiwaniach zaginionego w Paryżu manuskryptu nieznannej sztuki Goldoniego pomaga uroczą archiwistka Dominique (Hélène de Fougerolles) i nawiązuje się między nimi chyba coś więcej niż tylko sympatia i profesjonalne zrozumienie. Przyrodнім bratem Dominique jest uwikłany w nieczyste interesy Arthur (Bruno Todeschini) i choć wcześniej tę dwójkę łączyło bodaj coś więcej niż tylko relacja siostrzano-braterska, to obecnie Arthur uwodzi Sonię mającą, jak się okazuje, przestępczą przeszłość. Wszystko w kunstownym spleceniu wątków zmierza, jak można sądzić, do przetasowania par i ukonstytuowania duetów: Camille – Pierre, Dominique – Ugo, Sonia – Arthur, ale brawurowy finał rozplątuje ten splot i konfiguracja par wraca do wyjściowej: Camille – Ugo, Sonia – Pierre, Dominique – Arthur. Mówi to wiele o zapośredniczaniu uczuć przez pożądanie innych, jeszcze raz potwierdzając trafność Girardowskiej diagnozy o wszechobecności „mimetycznej rywalizacji” w kul-



*Kto wie*, reż. Jacques Rivette (2001)



*Piękna złoźnica*, reż. Jacques Rivette (1991)

turze. Mimo tej całkiem doniosłej antropologicznie tematyki *Va savoir* jest chyba najlżejszym w tonacji i najpogodniejszym filmem Rivette'a, przypominając zabawnymi meandrami fabuły oraz brawurowym, jakby przerysowanym aktorstwem, formułę *commedia dell'arte* – co zresztą jest podkreślone wątkiem poszukiwania i odnalezienia zaginionej komedii Goldoniego. Znacząca jest jednak korekta jej tytułu: *Il destino veneziano* („Weneckie przeznaczenie”) okazuje się w końcu po prostu *Il festino veneziano* („Weneckim świętem”). Bo przecież *commedia dell'arte* (a do tego genre'u należą i sztuki Goldoniego, i poniekąd film Rivette'a) nie może traktować o przeznaczeniu, przesądzonym i nieuchronnym: ma być świętem, festynem, nieprzewidywalną (jak życie) zabawą.

Znakomity film kryminalny z roku 1998, *Secret défense*, nie ma wprawdzie, jak wymienione wcześniej dzieła, spektaklu teatralnego umieszczonego w diegizie filmu, ale wydaje się równie teatralny, jak one. Oczywiście jest to także rezultat opisanej już metody twórczej Rivette'a, jego pracy z aktorami, ujęć o długiej rozpiętości czasowej. Szczególnie ważne w kreowaniu tej teatralności wydają się jednak w tym wypadku ewokowane interteksty: historia Sylvie, atrakcyjnej pani biolog (Sandrine Bonnaire), której młodszy brat dowodzi, że śmierć ich ojca nie była wypadkiem, lecz morderstwem, przywołuje oczywiście historię sportretowanego przez Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa rodzeństwa, które mści śmierć ich ojca, Agamemnona, zabijając jego zdradziecką żonę, a własną matkę Klitajmestrę i jej kochanka Ajgistosa. Rivette'owski „Orestes” wcale jednak nie zamierza zabić matki, zaś ciężar aktu sprawiedliwości na „Ajgistosie” (Jerzy Radziwiłowicz jako kapitalista Walser) weźmie na siebie jego starsza siostra, Sylvie-Elektra. Kula wystrzelona z pistoletu współczesnej Elektry chybia jednak mordercy jej ojca i trafia nową, znacznie młodszą od „Klitajmestrę”, jego kochankę – sekretarkę Véronique.

Po tej nieoczekiwanej, niezaplanowanej przez „Elektry” śmierci następuje wstrząsająca sekwencja „Erynii”: rozstroju nerwowego, w który wpada Sylvie, pogłębio- nego później wiedzą, że zamordowanie przez Walsera jej ojca było karą wymierzoną mu za stręczycielstwo jej starszej siostry („Ifigenii”) pewnemu kapita- liście, z którym prowadził interesy, co doprowadziło później do samobójstwa dziewczyny. Karą, dodajmy, wymierzoną z wiedzą i cichą aprobatą matki Sylvie. Obarczona tą straszną wiedzą Sylvie zabiera pistolet bratu nadal zamierzającemu wymierzyć sprawiedliwość Walserowi. Ale właśnie ta chęć powstrzymania bez- sensownej spirali przemocy w łańcuchu „słusznych odpląt” sprawia, że ona sama pada ofiarą starożytnej dewizy „krew woła o krew” – przybyła do willi Walsera w poszukiwaniu zaginionej siostry Ludivine, bliźniaczka zabitej przypadkowo Vé- ronique, dowiedziawszy się, że siostra zginęła właśnie z ręki Sylvie, zabija ją z za- branego Paulowi-Orestesowi pistoletu. Nie jest istotne, że współczesny wariant tragedii rodziny Agamemnona nie powtarza, mimo podobieństwa sytuacji wyjścio- wej, motywu matkobójstwa i że zniecka wdzierają się w nieszczyśny krąg ro- dzinny postacie spoza niego, czyniąc na pozór fabułę filmu Rivette’a czymś innym niż fabułę trzech greckich tragików. Siostry-intruzki w przeklętym kręgu „pomsty krwi” przyjmują jednak zniecka i niespodzianie dla samych siebie role ofiary i mściciela, rozszerzając cyrkulację przemocy poza krąg rodzinny, co nadaje dra- matowi Girardowskie piętno i czyni wymowę filmu Rivette’a równie mocną, jak greckich tragedii. A zobrazowanie Erynii jako rozstroju nerwowego „Elektry” jest nie tylko na wskroś nowoczesnym, pomysłowym rozwiązaniem, ale i niezwykle trafną diagnozą psychologiczną.

W twórczości Rivette’a trzy filmy trzeba uznać za szczególnie znaczące i prze- łomowe. *L’Amour fou* oznaczała zerwanie ze scenariuszem i tradycyjnym prowa- dzeniem aktorów, wyuczonych uprzednio z góry poznanych ról, a poza tym definiowała znacznie mocniej niż debiut „teatr w filmie” jako zarazem intra- tekst i intertekst diegezy. *Céline et Julie vent en bateau* to z kolei *perpetuum mobile* filmowej narracji napędzanej w nieustannej cyrkulacji przez literaturę, teatr



*Secret défense*, reż. Jacques Rivette (1998)



i wyobraźnię. Trzecim kluczowym dziełem jest *Piękna złośnica* (*La Belle Noiseuse*, 1991), równo czterogodzinna adaptacja krótkiego opowiadania Balzaka z *Komedii ludzkiej*, zatytułowanego *Nieznane arcydzieło* (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831). Frenhofer (Michel Piccoli) to malarz od lat pozbawiony twórczego natchnienia, jakiego nie dostarcza mu już jego niegdysiejsza modelka, żona Liz (Jane Birkin), z którą zaszył się niczym pustelnik w odludnym domu na południu Francji. Inspiracja jednak ponownie ożywa, gdy dom malarza odwiedza piękna Marianne (Emmanuelle Béart). Frenhofer proponuje Marianne namalowanie jej aktu, na co ta zgadza się niechętnie, ostatecznie nakłoniona przez swego chłopaka. Sesje malarzkie, podczas których Frenhofer nieraz wręcz brutalnie pozuje ciało swej pięknej modelki, mają zarazem coś z misterium sztuki, jak i z intensywności napięcia erotycznego (choć niewątpliwy profesjonalizm malarza ostatecznie tłumi podtekst seksualny). Narzeczoną Marianne i Liz stopniowo jednak zaczyna ogarniać zazdrość wraz ze wzrastającą intensywnością relacji między malarzem a jego nową modelką – zwłaszcza Liz, choć stara się nie dać tego po sobie poznać, ogarnia melancholia i smutek, gdy uświadamia sobie, że wraz z utratą atrakcyjności swego niegdyś oszałamiającego ciała nie może być już dłużej mużką męża. Tymczasem olśniewająca uroda Marianne i uległość jej ciała jako tworzywa dla wyobraźni Frenhofera skłaniają go do podjęcia na nowo zarzuconego dawno projektu, niegdyś za-inspirowanego przez Liz: namalowania swego Wielkiego Arcydziała, *Pięknej złośnicy*. Psychicznie zmaltretowana, uprzedmiotowiona, zmuszona do porzucenia wszelkiego wstydu Marianne godzi się jednak na takie traktowanie, świadoma, że ma udział w powstaniu późnego *opus magnum* na pozór wypalonego artysty, który z kolei pracując jak szalony, niemal nie opuszcza atelier. *Piękna złośnica*, choć powstanie, nie ujrzy światła dziennego: Frenhofer tę emanację swej najgłębszej jaźni i talentu ukryje przed światem. Jego oddalenie od żony po zakończeniu tej pracy wydaje się jednak nieuniknione, podobnie jak rozstanie nadszpodziewanie dojrzałej i pewnej siebie Marianne z jej niedojrzałym narzeczoną, który tak łatwo i bezmyślnie, a interesownie, wydał ją na łup talentu Frenhofera.

Oczywiście wspaniała i mieniąca się wieloma sensami jest fabuła filmu Rivette'a unaoczniająca (znowu!) Girardowskie mechanizmy zazdrości i zapośredniczenia pożądania. Film ten jest jednak przede wszystkim majstersztykiem formy; w długich, percepcyjnie męczących, ale niezmiernie fascynujących ujęciach, na oczach samego widza powstaje *in statu nascendi* sztuka – ręką malarza Bernarda Dufoura w czasie rzeczywistym, w przestrzeni profilmowej, wyczarowuje na kartonie i płótnie kolejne szkice poprzedzające powstanie *Pięknej Złośnicy*. Ten stosunek 1:1 czasu kreacji i czasu odbioru jest wspólny tworzonemu w obecności naszego spojrzenia malarstwu, odgrywanemu przed nami spektaklowi teatralnemu i fascynującemu filmowi, który właśnie oglądamy<sup>3</sup>. A ta „trójjedność” czyni *Piękną złośnicę* jednym z najbardziej intrygujących formalnie arcydzieł kina, paradoksalnym powrotem do arcyprostoty filmów braci Lumière w dobie postmodernistycznej złożoności i smoświadości. Jest też *Piękna złośnica* w dziele Rivette'a jednym z trzech zasadniczych do niej kluczy, arcymetafilmem, w którym stające się na oczach widza malarstwo okazuje się jednym z wcieleń formotwórczej i znaczeniowo-twórczej teatralizacji filmu<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Gdy już napisałem te słowa, okazało się, że pod koniec 2013 r. ukazała się niemiecko-francuska edycja (Absolute Medien / Arte Edition) *Out 1* zawierająca dwie wersje filmu: pełną 12,5-godzinną *Out 1: Noli me tangere* i skróconą 4,5-godzinną *Out 1: Spectre*, która powstała w (złudnej) nadziei kinowej eksploatacji filmu. Edycja ta jest jednak bardzo marnej jakości technicznej, niewiele lepszej niż pirackie kopie internetowe, i co więcej, bardzo droga (50 GBP na brytyjskim Amazonie) – co z pewnością nie przyczyni się do większego rozpowszechnienia tego niezwykłego filmu.

<sup>2</sup> Wywiad ten znajduje się w materiałach dodatkowych na płycie z filmem *Histoire de Marie et Julien*, wydanej przez Artificial Eye w 2005 r. (DVD 286).

<sup>3</sup> Swoistym „ćwiczeniem stylistycznym”, poprzedzającym dojrzałą, bardzo samoświadomą formę *Pięknej Złoźnicy*, wydaje się film *Merry-Go-Round* (*Karuzela*, 1978). Kryminalną, dość nieczytelną akcję filmu przerywają wizyjne czy też „oniryczne” sekwencje o niejasnym statusie ontycznym – nie wiadomo, czy są koszmarami sennymi bohatera(ów), czy swoistym metakomentarzem samoświadomej odautorskiej narracji. Jednak, jak się wydaje i sekwencje fabularne („rzeczywiste”), i „oniryczne” wyłaniają się z... muzyki materializującej się przed uszami i oczami odbiorców. Film rozpoczyna się obrazem przedstawiającym duet saksofonisty i kontrabasisty, których wspólne muzykowanie kamera rejestruje w długim statycznym ujęciu – wydaje się, że mamy zapis koncertu w skali 1:1, w czasie rzeczywistym. Muzyka obu jazzmanów nadal „trwa” już po zniknięciu kadru przedstawiającego ich grę, tworząc tło dla ujęć, w których rozgrywa się akcja fabularna. Obrazy muzykowania saksofonisty i kontrabasisty powracają

potem w filmie parę razy, a muzyka przez nich wygenerowana – jak się zdaje – nadaje status realności zdarzeniom fabularnym, urzeczywistnia je, przez co rodzi się w widzu wrażenie, że film Rivette’a „wyłania” się przed naszymi oczami/uszami z ducha improwizowanej muzyki jazzowej.

<sup>4</sup> Niniejszy tekst nie omawia wszystkich filmów Jacques’a Rivette’a, w tym tak wspaniałych artystycznie, jak dyptyk historyczny o Joannie d’Arc (*Jeanne la Pucelle*, 1994), pomysłowe kryminały *Merry-Go-Round* (1978) i *Le Pont du Nord* (1981) czy oryginalne adaptacje klasyki literackiej: *Hurlevent* (1985) według *Wichrowych Wzgórz* Emily Brontë oraz *Nie tykać topora* (*Ne touchez pas la hache*, 2007) według *Księżnej de Langais* Balzaka. Nie znaczy to, że nie ma w nich opisanej powyżej immanentnej teatralności. Jest ona jednak nieco głębiej ukryta oraz mniej oczywista niż w filmach przywołanych i wymagałaby dogłębnej analizy, na którą w ramach kilkunastonicowego artykułu po prostu nie ma miejsca. Na temat Rivette’a zob. m.in.: H. Deschamps, *Jacques Rivette: Théâtre, amour, cinéma* (seria „L’art en bref”), Paris 2001; F. Dosi, *Trajectoires balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette*, Paris 2013; J.-A. Fieschi, *Jacques Rivette*, tłum. M. Graham, w: *Cinema: A Critical Dictionary. The Major Film-Makers*, red. R. Roud, t. 2: *Kinugasa to Zanussi*, London 1980; H. Frappat, *Jacques Rivette, secret compris* (seria „Le Cahiers du cinéma. Auteurs”), Paris 2001; D. Morray, A. Smith, *Jacques Rivette* (seria „French Film Directors”), Manchester 2010; *Rivette: Texts and Interviews*, red. J. Rosenbaum, tłum. A. Gateff, T. Milne, London 1977; M. Wiles, *Jacques Rivette* (seria „Contemporary Film Directors”), Urbana – Chicago – Springfield 2012.