

Články

DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE

Kinematograf Roberta Bressona

Petr Málek

*Už častěji jsem četl, že brána věčnosti stojí všude před námi, jest všude, kdekoli otevřena...
Ptal jste se, odkud a kam jdu. Máme stejnou cestu: belhám se branou věčnosti.*

Josef Čapek, Kulhavý poutník

Román-intimní deník

„Až budu zítra po sobě číst tyto řádky, zítra, za šest neděl nebo snad za šest měsíců, kdo ví? – vím, že si v nich budu přát najít... Bože můj, co?... Zkrátka jenom důkaz, že jsem dnes chodil sem tam jako obvykle, jaké dětinství!“

Ambricourtský farář, hlavní protagonista románu Georgese Bernanose *Deník venkovského faráře* (1936), si tato slova poznamenává do svého deníku v situaci, kdy je vystaven zkoušce z nejtěžších: diagnóza jeho nemoci mu nedává již žádnou naději... Je příznačné, že právě v takové chvíli, kdy marně hledá útěchu v modlitbě („Nikdy jsem ještě nepocítil s takovou prudkostí tělesnou vzpouru proti modlitbě.“), obrací se ke svému deníku a rozjímá nad rodícím se rukopisem, ptá se po smyslu svého psaní. Ambricourtský farář je typický Bernanosův osamocený a izolovaný „hrdina“, náležející k té početné řadě Bernanosových drobných venkovských kněží, kteří přes svou fyzickou slabost či nemoc podstupují každodenní vysilující (a mnohdy marný) zápas o spásu duší svých bližních. „Pohled tohoto kněze,“ řečeno slovy recenzenta pohotového českého překladu (1937), „nutí, aby srdce vydala svá tajemství, i když se přitom svíjejí; stopuje dílo satanovo až ke dnu, kde věci stojí proti sobě tak strašlivě prostě a bez příkras. [...] Ale všechna střetnutí s vnějškem, jakkoliv dramatická, nejsou tím nejhlavnějším; jsou dobojována teprve na poli vlastní duše.“¹⁾ Na poli vlastní duše a na stránkách deníku, který si ambricourtský farář vede, bojují se ony zápasy, v nichž každý záblesk naděje je tak často vzápětí střídán odvržením do naprosté tmy, do nejzazšího osamocení.

Přirozenou součástí těchto zápasů, v deníku zvnitřněných a spiritualizovaných, je i tematizace a reflexe psaní, provázená často skepsí a úzkostí, jíž pisatel zakouší – opakovaně – ve chvíli, kdy usedá ke stolu a skláněje se nad bílým listem papíru, je vydán na pospas

1) O. D., *Georges Bernanos. Deník venkovského faráře*. „Akord“ 11, 1938, s. 61.

slovu: „Jest to jedna z nejméně pochopitelných běd člověka, že musí svěřovat to, co má nejdrahocennějšího, něčemu tak nestálému a tvárnému, jako je bohužel slovo. Bylo by třeba veliké odvahy, kdyby se měl pokaždé ověřovat nástroj...“ I ambricourtský farář, stejně jako mnozí další protagonisté moderní literatury, je nad rozepsaným rukopisem vystaven stavům nejistoty a vratkosti vůči slovům, vůči svému psaní, i on reflektuje hranice jazyka, jeho (ne)schopnost postihnout individuální lidskou zkušenost v celé její spletnosti a zprostředkovat osobní, jedinečný prožitek světa jiným osobám; od jazyka se však přesto neodvrací. Deník je mu jakýmsi prodloužením (nebo náhradou) modlitby i pokusem navázat rozhovor s „mlčícím“ Bohem a především pak prostorem sebepoznání a útěchou v osamění: „Zatímco čmárám pod lampou tyto stránky, které nebude nikdo nikdy číst, mám pocit neviditelné přítomnosti, která jistě není přítomností boží – spíše přítomností přítele stvořeného k mému obrazu, ačkoli ode mne rozdílnoho, žijícího z jiné podstaty...“

Bernanosův Deník venkovského faráře není ovšem autentický intimní deník, ale román psaný deníkovou formou, v němž vlastní psaní rukopisu deníku je součástí románové fikce: příběh ambricourtského faráře postupuje od chvíle, kdy začal psát své deníkové zápisky, které zaznamenávají jednak ony „ubohé“ a nepatrné všední starosti (opakovaná setkání a rozhovory s farníky, zdravotní potíže, konflikty s představenými), zároveň však přerůstají v rozsáhlé úvahy o náboženských i sociálních otázkách (o milosti, chudobě, modlitbě), otevírají se meditaci osamělého člověka... Přestože je tedy deníkový záznam, z něhož vyrůstá Bernanosův román, fiktivní a psaný výrazně stylizovaným jazykem, podržuje si některé tvárné rysy vlastní deníkům nefiktivním: jeho „dramatičnost“ nespočívá v přísné dramatické stavbě bohatě fabulovaného příběhu (dějovost je naopak spíše zastřená: specifická „příběhovost“ deníkových záznamů nenutí k doslovnosti, zůstává fragmentární), ale je nesena každodenním zápasem, zmáháním onoho „banálního“, všedního života na straně jedné a nepolevujícím zápasem o každé slovo modlitby na straně druhé.

Deníková situace má snad dvě základní varianty, které se nejen nevylučují, ale často se, jak to ostatně ukazuje i Bernanosův román, vzájemně podmiňují nebo umocňují:²⁾ deníkové já je konfrontováno s vnější nejistotou, chaosem, ohrožením a deník se stává především výrazem konfliktu, nesouladu s vnějším světem,³⁾ nebo deníkové já stojí vůči své vnitřní nezralosti a nejistotě, a pak klade otázku sebepoznání, sebeuvědomění, hledání vnitřního řádu; deník se stává prostorem zápasu o sebe sama. Centrální pozice, jíž deníkového já v textu zaujímá, je dána nejen jeho vztahováním se ke světu nebo k sobě samému (k deníku patří autoreflexivnost, introspekce, pochyby, privátní záležitosti, sebepoznávací i terapeutická funkce), ale také, jak jsme již ukázali, vztahováním se ke svému psaní, tematizací, obnažeností **zapisujícího** já.

2) Srov. Józef Zarek, *K současné deníkové literatuře*. In: *Světová literárněvědná bohemistika. Úvahy a studie o české literatuře*. Praha 1996, s. 707.

3) Podle S. Richterové je deník především prostorem, „jehož zmnoženým sice, zpochybňovaným, o to ale silnějším středem je obvykle básníkové já“, viděné v **protikladu** k druhým a ke světu, nikoli v jednotě s nimi“ (podtrhl P. M.). Sylvie Richterová, *Etika a estetika literárního deníku*. „Kritický sborník“ 12, 1992, č. 2, s. 16.

Deník a psaná narace ve filmu

Již úvodní obraz Bressonova filmového přepisu *Deníku venkovského faráře* ustavuje, zakládá fiktivní svět filmu jako prostor psaní: v dlouhém záběru je naše pozornost soustředěna na svrchní desky farářova deníku s ručně nadepsaným nápisem JOURNAL (velkým hůlkovým písmem), umístěným nad tištěným nápisem CAHIER. Čísí levá ruka otevírá deník, a když pravá ruka držící pero odstraní vložený papír silně zamazaný inkoustem, odkryje se před námi první stránka, popsaná úvodním deníkovým záznamem. Nájezd kamery na již **napsaný** text je doprovázen hlasem mimo obraz: „Nedělám jistě nic zlého, když zapisuji upřímně den po dni prostá, nevýznamná tajemství jinak nezáhadného života.“ Jemnou ironii a plný smysl tohoto úvodního zápisu, tematizujícího psaní a reflektujícího pozici zapisujícího já, si uvědomujeme postupně: prosté a nevýznamné se ukáže být podstatným a závažným, nezáhadný život obdrží auru nejvyššího Tajemství.

Způsob, jakým je představen a tematizován farářův deník, upomíná na postup, jímž se poměrně často uvádějí filmové adaptace známých literárních předloh: vizuální ztvárnění knihy jako zdroje filmového vyprávění, od nástupu zvuku doprovázené hlasem mimo obraz, vytváří požadovaný efekt – „stránky hovoří“, „knihy ožívají“ a nabyly podoby tohoto filmu. Vyprávěcí situace Bressonova *Deníku venkovského faráře* je ale přes svou vnější podobnost zásadně odlišná: vizualizací svrchní desky deníku se jako zdroj filmového vyprávění manifestuje nikoli Bernanosův román, ale deník, který si vede fiktivní postava Bernanosova románu (a také Bressonova filmu) – ambricourtský farář. Vše, co vidíme, se rodí z farářova deníku, povstává z psaného textu, má svůj zdroj v psané naráci (a psaný epilog znamená pouze posun od jednoho pisatele ke druhému, ale způsob reprezentace tohoto nového zdroje je analogický: viditelný text a hlas mimo obraz, který jej přednáší).

Pokud mluvíme o psané naráci, máme na mysli takovou vyprávěcí situaci ve filmu, v níž se postava-vyprávěč neobrací přímo k divákům, ani nemluví k jiné postavě, ale píše. V závislosti na tom, co píše, můžeme pak rozeznávat také základní podoby této vyprávěcí situace:⁴⁾ naráci deníkovou, dopisovou (srov. např. *Dopis od neznámé* Maxe Ophülsa) a memoárovou, (auto)biografickou (srov. např. *Kind Hearts and Coronets* Roberta Hamera). S psanou narácí se setkáváme, i když zatím jen výjimečně, již v němém filmu (např. v *Kabinetu voskových figur* Paula Leniho nebo v *Nejlepším filmu* Tomáše Graala Mauritze Stillera), ale ke skutečnému rozkvětu tohoto vyprávěcího postupu dochází až ve filmu zvukovém, kdy především mnohé filmové adaptace začínají bohatě využívat již zmíněného zdvojování tištěného (psaného) textu a hlasu mimo obraz, často ve snaze transponovat do filmu vyprávěcí formu literární předlohy. Pro nás je zajímavé, že právě ve francouzské kinematografii byl tento postup využíván poměrně často: např. Delannoyova *Pastorální symfonie* opakovaně staví do popředí deníkové vstupy, jež se odvolávají na formu stejnojmenného románu André Gida, Renoirova verze prózy Octava Mirbeaua *Deník komorné* dramatizuje roli deníku jako prostoru, který poskytuje azyl zranitelné

4) K problematice vyprávění a vymezení jednotlivých vyprávěcích situací ve filmu srov. Avrom Fleishman, *Narrated Films. Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore, London 1992, zj. s. 20 – 52.

duši hlavní protagonistky. Vizualizace knihy a zachycení aktu psaní v detailech písčící ruky ukazuje již k Bressonovu *Deníku*, v němž se psaní a deníku ovšem dostane daleko většího prostoru a významu...

Deník je v Bressonově filmu prezentován v zásadě trojím způsobem: jednak vlastním deníkovým záznamem, jenž je právě psán, dále hlasem mimo obraz, který „komentuje“ (tj. umísťuje a zařazuje) jednotlivé scény, jež sledujeme na filmovém plátně, a konečně nepřímo takovými postupy jako je elipsa, nebo čistě filmovými prostředky jako jsou zatmívačka a prolínačka, které nám signalizují, že to, co vidíme, nejsou samotné události, ale jejich reflexe, výsledek jejich „transformace“ médiem deníku. Obecně lze říci, že Bresson střídá obraz a písmo, obraz a hlas, děj a jeho reflexi.

Deník je ukázán – s výjimkou první deníkové scény – vždy v okamžiku, kdy **je psán**. Bresson plně a důsledně využívá potenciality deníku: tematizuje text, který **se děje**, který se velmi často ocitá v těsné blízkosti právě probíhajících (tj. dosud neuzavřených) událostí. Když v jedné z prvních deníkových scén si farář zapisuje: „Přišel za mnou do sakristie starý pan Fabregars,“ prolne se právě psaná stránka deníku (vizualizace psaného textu je přitom doprovázena hlasem mimo obraz) bezprostředně do obrazu přicházejícího pana Fabregarse. Také hlas komentáře (voice-over), který psaný text doprovází, není obvyklým, tj. nelokalizovaným a vzdáleným „hlasem paměti“ někoho, kdo z odstupů rekapituluje a rekonstruuje události již uzavřené, ale někoho, kdo události, o nichž ve svém deníkovém textu referuje, právě prožívá.⁵⁾ Když ve scéně, jež následuje bezprostředně po nepříjemném rozhovoru s panem Fabregarsem, slyšíme, jak farář (hlas mimo obraz) říká: „Celý rozčílený jsem se vydal za farářem z Torcy,“ vidíme jej, jak právě přijíždí na svém kole k farářovu domu, opírá kolo o zeď a vstupuje do dveří, kde jej vítá farář z Torcy. Předchozí vizualizace psaného deníku nás znovu vede k tomu, že komentář vnímáme jako zprávu o události, která právě probíhá, resp. sotva proběhla. Deníkové zápisy jdou doslova „v patách“ událostem, časový odstup mezi dějem a záznamem o něm je takřka smazán.

Právě popsaná scéna poukazuje ještě k jednomu závažnému důsledku, jež pro naše vnímání filmu má ona specifická vazba zvukové stopy a obrazu **písčící ruky**: i ve chvíli, kdy slyšíme pouze hlas mimo obraz, zůstává povědomí textu, který není pouze čten nebo vyprávěn, ale který je psán. Vracející se obraz rozepsané stránky deníku a písčící ruky způsobuje, že i ve scénách, které vizualizace deníku nepředchází bezprostředně (scéna se neprolne do psané stránky deníku), působí na nás mluvená slova odlišným způsobem, nesmazávají onen základní zážitek psaného textu. To je umocněno i zvláštní povahou mluveného slova, které je v Bressonově filmu postaveno „proti“ obrazu: nejde jen o zjevné rozpojení ve chvíli mluveného komentáře, ale i v situaci, kdy slova skutečně pronáší některá postava. Ani tehdy se totiž slovo téměř vůbec nezařazuje do obrazu jako realistická složka; upozorňuje na to již Bazin, který v této souvislosti píše o „jakési lhostejnosti ovládající vztahy mezi představitelem a textem, mezi slovem a obličejem“.⁶⁾ Jde doslova

5) Srov. tamtéž, s. 164.

6) André Bazin, *Deník venkovského faráře a rozbor Bressonova stylu*. In: T ý ž, *Co je to film?* Praha 1979, s. 100.

o jakési *psaní nahlas*, které nemá možná daleko k ideji vokálního psaní (psaní nahlas), jak se o něm zmiňuje Roland Barthes v závěru *Plaisir du texte*.⁷⁾ Sám Barthes ostatně toto vokální psaní hledal právě ve filmu a také některé jeho charakteristiky (není expresivní, nevyslovuje ho dramatické zabarvení hlasu, usiluje o text, v němž by se dalo zaslechnout „celou stereofonii tělesné hloubky“, jde v něm „o artikulaci těla, jazyka, ne artikulaci smyslu, řeči“) mají blízko k Bressonovým maximám o práci s hlasem svých protagonistů či modelů.

Celkem devatenáctkrát hlas mimo obraz doprovází obraz psaného deníku – detail stránky deníku a písíci ruky. Většinou se tyto záběry otevírají detailním záběrem na již rozepsaný text a končí ve chvíli, kdy hlas mimo obraz „dostihne“ písíci ruku.⁸⁾ Tak např. druhá deníková scéna začíná detailem pera uprostřed rozepsané věty, zatímco hlas ji přednáší celou: „Smysl pro povinnost mi dává zapomenout na mé chatrné zdraví.“ Jak obraz, tak hlas mizí v okamžiku, kdy pero píše poslední slovo zápisu „devoir“ („povinnost“). V těchto scénách hlas mimo obraz nevypráví pouze příběh, ale artikuluje psaný text: *Deník venkovského faráře* přestává v tu chvíli být pouze dramatem osamělého hrdiny, ale stává se dramatem samého psaní, **aktu psaní**. Důraz je položen na procesualnost, tematizované dění textu, na samotný akt produkce textu, který je uvnitř tohoto textu manifestován; těžiště se přesouvá od výpovědi (énoncé) jako výsledku aktu vypovídání k vypovídání samému (énonciation).⁹⁾

Mezi těmito deníkovými scénami, v nichž je dramatizována tak osamělá a tichá aktivita, jakou je psaní, hrají mimořádně důležitou roli čtyři scény, jež jsou komplexnější povahy: nevidíme pouze detail stránky deníku a písíci ruku, ale také toho, kdo právě sedí u stolu a píše – označme je jako **scény psaní**, abychom je tak odlišili od ostatních deníkových scén.¹⁰⁾ Po farářově první návštěvě na zámku následuje deníková scéna, otevírající se záběrem na již psaný text; hlas mimo obraz se s textem schází až v závěrečné, nadějeplné otázce týkající se hraběte: „Čím to tedy je, že u mne zaujal místo přítele, místo spojence, druha, bohužel tak často prázdné?“ Stříhem přechází detail popsané deníkové stránky v obraz faráře, který právě dokončil deníkový záznam: odkládá pero a pečlivě uzavírá svůj deník. Scéna pokračuje jízdou kamery dozadu, při níž farář vstává od stolu a přistupuje k otevřenému oknu, přilákán psím štěkotem následovaným výstřely z pušky. Sleduje lov hraběte, což vyjde najevo v následující sekvenci, v níž hrabě přináší faráři čerstvě zabitého zajíce. Vyznění scény je tragigroteskní nejen vzhledem k tomu, že farář – jak předtím sám zdůraznil – maso přestal jíst a kvůli žaludečním bolestem může požívat pouze tvrdý chléb namáčený do vína (biblické konotace jsou tu nepřehlédnutelné), ale především hluboce zpochybňuje farářovy naděje svěřované deníku a předznamenává budoucí neporozumění obou mužů.

7) Roland Barthes, *Potešenie z textu*. In: T ý ž, *Rozkoš z textu*. Bratislava 1994, s. 161 – 162.

8) Podrobně se povahou vyprávěcí situace v *Deníku venkovského faráře* zabývá A. Fleishman, c. d., s. 163 – 172.

9) Rozlišení énonciation a énoncé se tu opírá o názory francouzského lingvisty Émila Benvenista.

10) Opírám se tu o dělení A. Fleishmana, který rozlišuje „writing closeups“ a „scenes writing“. Srov. A. Fleishman, c. d., s. 165 – 167.

Druhou scénu psaní předchází farářův „vnitřní monolog“¹¹⁾, během něhož ustupuje od okna, za kterým zuří větrná, deštivá noc, a usedá k psacímu stolu osvětlenému lampou (hlas mimo obraz): „Už jsem se nedokázal modlit. [...] Touha modlit se je modlení a Bůh nemůže víc žádat. [...] To za mnou už nebyl všední život, jemuž jsme unikli. Za mnou nebylo nic. A přede mnou zeď. Černá zeď.“ „Vnitřní monolog“ odkazuje nejen k nedávné, neméně tísnivé a zlé noci, kdy se farář vydal do kostela, aby se pokusil modlit („Zprvu věcně, klidně, pak se zoufalstvím a úzkostí, jež mi prochvívala srdce.“), ale znovu tematizovaná absence modlitby poukazuje k farářově naprosté opuštěnosti, v níž se obrací ke svému deníku. Prostor ozářený lampou – sevřený potměnými stěnami pokoje a soustředěný kolem faráře – je skutečným **prostorem osamělosti**, umocněné samotou bílé, ještě nepopsané stránky, jež je „znakem bez konce znovu nastávající samoty“.¹²⁾ Vypovídá o tom i následující deníkový záznam („Cosi jako by se mi v hrudi zlomilo...“), který vzápětí přechází ve scénu psaní: kamera ve středním plánu sleduje faráře, který sedí za stolem, píše, na okamžik přestává, aby si promyslel následující formulaci, nebo namočil pero v kalamári, a znovu začíná psát. Ve chvíli, kdy píše o záchvatech mdloby u svatých, prolíná se detail popsané stránky deníku v obraz: farář se zvedá u svého lůžka z podlahy, na niž si lehl tváří k zemi, a hlas mimo obraz komentuje toto gesto úplného odevzdání a pokory slovy, v nichž už není žádná naděje: „Táž samota, totéž mlčení. Tuto překážku už nepřekonám. Není žádná překážka. Není nic.“ Usedá přitom znovu ke stolu a bere do ruky pero, aby dosud čerstvou zkušenost opuštěnosti Bohem zaznamenal do deníku. Nenásleduje předpokládaná deníková scéna, ale střih: farář – ještě téže noci, snad jen o něco později – sestupuje po schodech, jež si osvětluje lampou. Poté, co sestoupí až dolů, zhasne lampu a v úplné tmě hlas mimo obraz pronáší: „Bůh se ode mne odtáhl, tím jsem si jistý.“ Vzápětí však je tento noční výjev, naplněný naprostým zoufalstvím, vystřídán další deníkovou scénou, v níž ruce listují popsanými stránkami deníku, než naleznou prázdnou, dosud bílou stránku, jež se prolne s právě psaným textem, jehož první věta zní: „Dál však budu plnit své povinnosti...“ Znovu ono klíčové slovo „devoir“, jež ve francouzštině znamená nejen povinnost, ale také **písemný úkol**.

Právě popsaná scéna psaní ilustruje typickou deníkovou situaci, která umožňuje bezprostřední podání událostí. Rozdíl mezi psaním jako „zdrojem“ narace (vyprávěním) a psaním jako událostí, o níž se vypráví (píše), není sice smazán úplně, ale jejich rozlišení je ve chvíli, kdy se odehrávají prakticky současně na tomtéž místě, sporné. Příběh farářovy duchovní a existenciální krize není pouze rámován psaním (vyprávěním), které tuto krizi popisuje, ale samo toto psaní (vyprávění) je tematizováno jako součást této krize, takže psaní samo se stává součástí „příběhu“, který je neoddělitelný od svého deníkového podání. Psaní je tedy jak médiem, v němž se o duchovní krizi „vypraví“, tak jakýmsi ohniskem tohoto zápasu, které se od vlastního příběhu osamostatňuje: farářův příběh se

11) V těchto případech není snadné rozhodnout, zda posuzovat farářovu promluvu jako vnitřní monolog nebo jako **dramatizované psaní**. Jakkoli jsou tyto vyprávěcí formy spřízněné, existují mezi nimi i podstatné rozdíly. V případě vnitřního monologu je většinou ukázána přemýšlející, přemítající nebo vzpomínající postava a její myšlenky jsou vyslovovány nahlas. Pro dramatizované psaní je však důležité, že hlas mimo obraz tu není (jen) korelátorem vnitřních mentálních pochodů, ale artikuluje už psaný text. Srov. A. Fleishman, c. d., s. 166.

12) Gaston Bachelard, *Plamen svíce*. Praha 1997, s. 149.

stává příběhem jeho deníku. A jeho řeč – obrazně a s vědomou nadsázkou řečeno s Foucaultem – „jako by nebyla nic než malou lampou noci, z níž tryská podivné světlo, označující prázdnotu, z níž pochází a k níž osudově odkazuje všechno to, co osvětlí a čeho se dotkne“.¹³⁾ Právě v hutnosti řeči zakoušíme podle Foucaulta svou konečnost: „Je možné, že řeč definuje prostor oné zkušenosti, v níž promlouvající subjekt vystavuje sebe sama místo toho, aby se vyjadřoval, a v níž směřuje k setkání s vlastní konečností, takže jej každé slovo odkazuje k jeho vlastní smrti.“¹⁴⁾ V temném sídle řeči se setkáváme s nepřítomností Boha a s naší smrtí.¹⁵⁾

Ještě výrazněji vystupuje tento aspekt do popředí ve třetí scéně psaní, následující po hraběččině pohřbu. Otevírá ji dlouhý záběr na faráře, který píše u svého stolu, a hlas mimo obraz pronáší slova, která farář pravděpodobně píše: „Dnes ráno byla paní hraběnka pohřbena.“ Do farářova příbytku nahlíží kamera skrze okno, za nímž tiše padají sněhové vločky, které umocňují intimitu chvíle psaní. Farář si nalévá víno, které odnáší a staví na kamna, vrací se ke stolu a pokračuje v psaní. Následuje deníková scéna s detailem písíciho pera, které ve větě „Za to bude jistě třeba platit“ podtrhuje slovo „sûrement“. Obraz se prolne do detailu rukou obracejících stránky s přeškrtnutým a nečitelným textem; pokus stránky přetrhnout a odstranit z deníku vzápětí komentuje hlas mimo obraz: „Bylo to šílenství chtít zničit všechny tyto stránky. Chci přeci proti sobě uvést toto svědectví, že má zkouška...“ Detail tohoto nepsaní a „smazávání stop“ střídá znovu záběr písíciho faráře, následovaný detailem deníkového záznamu, který dramaticky končí uprostřed věty: „...a že na mě přišlo pokušení, abych...“ V této scéně psaní se tedy tematizuje sebereflexe psaní: zdůraznění, přepisování a škrty jsou nejen svědectvím řady morálních soudů a váhání jako stadií farářovy duchovní krize, ale opět zdůrazňují ono dění textu, vypovídání (énonciation). Stránky pokryté škrty vedle svých „grafických“ kvalit přímo manifestují svou materialitu, texturu: něco, co se dělá, zpracovává neustálým proplétáním. Od Bressonových přeškrtnutých stránek vizuálně není daleko k Barthesově metafoře textu jako tkaniny nebo pavučiny, metafoře, která má vyjádřit právě ono dění textu, jeho utváření.¹⁶⁾ Pojem textu získává přitom u Barthesa specifický význam, umožňující odlišit jej od díla: jestliže filmové dílo se dosud jevilo jako originální, osobitá výpověď (énoncé), konstruovaná pomocí obrazů pojímaných jako zápis světa, pak filmový text se jeví především jako proces vypovídání (énonciation), v němž se pracuje s obrazy chápanými jako **zápis určitého pohledu** na svět; do centra pozornosti se dostává samotný proces artikulace filmových významů.¹⁷⁾

13) Michel Foucault, *Předmluva k transgresi*. In: T ý ž, *Myšlení vnějšku*. Praha 1996, s. 24 – 25.

14) Tamtéž, s. 33.

15) Tamtéž, s. 32.

16) „Text, to znamená *Tkanina*; ale zatímco jsme až dosud tuto tkaninu stále pokládali za produkt, za hotový závoj, za nímž se schovává více či méně skrytý smysl (pravda), nyní zdůrazníme v tkanině generativní ideu, že text se dělá, zpracovává neustálým proplétáním; subjekt, ztracený v této tkanině – v této textuře – zaniká jako pavouk, který by zanikl ve stavebních výměšcích své pavučiny. Kdybychom měli rádi neologismy, mohli bychom teorii textu definovat jako *hyfologii* (*hyphos* je tkanina a pavučina).“ Viz R. Barthes, c. d., s. 160.

17) K tomu srov. Ernst Wilde, *Problem interpretacji filmu w świetle teorii tekstu*. In: *Interpretacja dzieła. Konferencja w Instytucie Sztuki PAN 5 – 7 listopada 1984 roku*. Ossolineum. Wrocław 1987, s. 209 – 210.

V závěru filmu Bresson tento aspekt vypovídání zesiluje tím, že zdvojuje a dokonce ztrojnásobuje prostředky a postupy reflexe a meditace. Poslední deníková scéna se odehrává v malé nádražní kavárně v Lille, kam se farář uchýlil poté, co se dozvěděl diagnózu své nemoci: zatímco stará posluhovačka tlachá cosi o jeho nuzném zjevu a kázání, jež si zde může v klidu připravit, kamera pomalu najede na faráře, sedícího za stolem nad otevřeným deníkem. Slyšíme hlas mimo obraz, který říká: „Pochopil jsem, že mám-li nabýt klidu, stačí mlčet.“ Vzápětí bere farář do ruky pero a začíná psát: detail deníkového záznamu, přednášeného současně hlasem mimo obraz: „Rakovina žaludku...“ přechází znovu ve scénu psaní, přerušenu prolínačkou, kdy posluhovačka podává na stůl kávu. Další prolínačka je doprovázena hlasem mimo obraz: „Bylo mi dobře, dokonce jsem si na chvíli zdříml... Když jsem se probudil... Můj Bože, **musím to napsat!**“ (zvýr. P. M.) Deníkový zápis tu popisuje události, které právě vidíme: sotva se farář probudí, otevírá znovu svůj deník, aby si zapsal vzpomínku na svá poslední jitra, která se mu ve snu právě vybavila: tiché okno, zpěv kohoutů... V jediném okamžiku jsou tak na sebe navrstveny tři mody reflexe (deníkový zápis, hlas mimo obraz, prolínačka), v níž je farářovo konání abstrahováno.

Písmo

Také pozdější Bressonův film *Kapsář* otevírá detail ruky (zatím netušíme, komu patří), která drží pero a na bílý čtverečkovaný papír, připomínající stránku školního sešitu, píše slova, jež jsou bezpochyby začátkem deníku: „Vím, že obvykle ti, kteří spáchali zločin, o něm nemluví, nebo ti, kteří o takových věcech mluví, je nespáchali. A přece jsem takové věci udělal.“ Obraz je doprovázen hlasem mimo obraz, reprezentujícím hlas subjektivního vypravěče, který se v pravidelných intervalech v průběhu filmu vrací asi šedesátkrát, z toho čtyřikrát doprovázen obrazem ruky píšící deníkový záznam.¹⁸⁾ Tento obraz píšící ruky, obraz psaného deníku, doprovázený hlasem mimo obraz, nejen bezprostředně evokuje *Deník venkovského faráře*, ale poukazuje k Bressonovu hlubšímu zaujetí lidskou rukou a problematikou psaní.¹⁹⁾

18) Srov. T. Jefferson Kline, *Picking Dostoevsky's Pocket: Bresson's Sl(e)ight of Screen*. In: T ý ž, *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore, London 1992, s. 150.

19) Bresson se mnohokrát přiznal ke svému zaujetí pro lidskou ruku a s oblibou v této souvislosti citoval své oblíbené autory: Montaigne („Pohyby duše zrozeny stejným postupem jako pohyby těla.“) a především Pascala („Duše miluje ruku. Kdyby měla ruka vlastní vůli, musela by se milovat stejně tak, jako ji miluje duše.“). Ruka je vedle *Kapsáře* klíčovým motivem i v dalších Bressonových filmech, především *K smrti odsouzený uprchl* (od první scény, otevírající se pohledem na ruce odsouzeného, pak jeho spoluvězně již s želízky na rukou a konečně ruky řidiče na řadicí páce). V obrazu píšící ruky se pak prostupuje toto zaujetí pro ruku se zájmem o psaní: „To je další způsob, jak odhalit nitro“, přiznává v jednom filmovém dokumentu Bresson a dodává: „I ruka, držící pero a začínající psát, mnohé napoví, má v sobě něco velmi intimního. [...] Vždy mě dojmou záběry, v nichž tu člověk píše, záběry ukazující píšící ruku a písmo.“ Dodejme ještě, že obraz (motiv) píšící ruky se letmo vrací i ve filmu *K smrti odsouzený uprchl*, když Fontaine píše svůj první moták z vězení. Nelze přehlédnout ani vracející se motiv písma: na balíčku od spoluvězně nalézá Fontaine povzbuzující slovo „Courage“ (psané ženskou rukou, jak to komentuje hlas mimo obraz), na zdi své cely objeví důležitý nápis-návod, jak si uvolnit želízka, což mu dá poprvé zakusit „náhlý pocit vítězství“; rozhodující okamžik, kdy si Fontaine uvědomí nutnost nepodvolit se.

Právě v tomto období, jakoby vymezeném těmi psanými deníkovými záznamy, jež oba filmy otevírají, rodila se i podstatná část Bressonových zápisků, které později vyšly pod názvem *Poznámky o kinematografu*.²⁰⁾ V nich Bresson formuloval a postupně zpřesňoval svou představu kinematografu (*cinématographe*), jež postavil do protikladu k filmu (*cinéma*). Jestliže film odmítá jako reprodukční umění, které používá divadelních postupů (známé herce, inscenaci událostí), kinematograf je mu synonymem filmového umění, v němž vidí nový **způsob psaní**, nové **písmo**, které povede k objevení nových věcí. V *Poznámkách o kinematografu* to formuloval jednoznačně: „Kinematograf je psaní (*une écriture*) s obrazy v pohybu a se zvuky.“ (s. 13) V jednom dokumentu z poloviny šedesátých let s jistotou, vlastní opravdovým vizionářům, dodává: „Věřím v mladé básníky kinematografu [...], kteří budou jednou psát na filmový pás tak, jako se píše inkoustem na papír.“²¹⁾

Pojetí filmu jako písma není ovšemže nijak originální a srovnání filmového písma s písmem ideografickým, piktografickým a především hieroglyfickým můžeme najít již u prvních teoretiků filmu. Vachel Lindsay v knize *The Art of Moving Picture* (1915) porovnává řeč filmových obrazů s egyptskými hieroglyfy a filmové písmo chápe jako svébytné pokračování, nebo lépe rozvinutí písma hieroglyfického: „Může se rozvinout v cosi mnohem pronikavějšího a navíc působivějšího než jakýkoli psaný jazyk.“²²⁾ K čínskému ideogramu přirovnával záběr o několik let později také ruský režisér a teoretik Lev Kulešov²³⁾ a v podobném duchu uvažuje ve svých studiích z let 1928 – 1929 rovněž Sergej Ejzenštejn, který zdroje filmového písma nachází ve spojení dvou hieroglyfů, jež tvoří nový pojem. Podstatou filmové *écriture* je přitom montáž, kterou vidí především jako konflikt odehrávající se nejen mezi po sobě jdoucími obrazy, ale uvnitř každého z nich, v neustálém napětí mezi tím, co v obraze přítomné je a co není. Obraz je proto pro Ejzenštejna hieroglyfem, chápáným však nikoli jako statický znak, ale jako výsledek dynamického procesu, v němž spatřuje podstatu filmového písma: „Obraz se nikdy nestane písmenem a zůstane navždy mnohoznačným hieroglyfem.“²⁴⁾ Myšlenka analogie filmového písma a hieroglyfu nebo ideogramu byla obzvláště živá ve Francii. Už v roce 1919 je pro Victora Perrota film jednoduše písmem – starým, ideografickým písmem. Srovnání filmu s egyptskými hieroglyfy a čínskými ideogramy se věnuje Georges Damas v článku *Rythms du monde* (1933) a v témže roce přichází Marcel Pagnol s koncepcí vizuálně-zvukového písma. V článku *Cinématurgie de Paris*, v němž uvažuje o filmovém obraze jako o ideogramu psaném gestem, se také poprvé objevuje metafora **kamery-pera**, kterou v roce 1948 (dva roky před Bressonovým *Deníkem*!) rozvine režisér Alexandre Astruc v krátkém článku *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la Caméra-stylo*. V něm

20) Robert Bresson, *Poznámky o kinematografu*. Praha 1998, přel. Miloš Fryš (fr. originál *Notes sur le cinématographe*, 1975); k tomuto překladu odkazují i v dalších citacích.

21) Bresson *ni vu, ni connu* (režie Francois Weyergaus, 1994).

22) Cit. podle Krzysztof Loska, *Pismo (Écriture)*. In: Alicja Helman (Ed.), *Słownik pojęć filmowych*. T. 6. Wrocław 1994, s. 131.

23) „...každý záběr musí působit jako písmeno ve slově, ale jako písmeno osobitého, složitějšího druhu, například jako znaky čínské abecedy.“ Cit. podle Peter Mihálik, *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava 1983, s. 215.

24) Cit. podle K. Loska, c. d., s. 132.

se můžeme dočíst, že „film se stal prostředkem exprese stejně prostým a subtilním jako psaný jazyk“.²⁵⁾ A právě tento nový typ písma lze podle Astruca popsat pojmem *caméra-stylo* (kamera-pero) – „píšící kamera“.

Třebaže se tyto úvahy o filmovém písmu objevují ve filmověteoretickém myšlení spíše sporadicky, mohou se zdát marginální (pouze jako doplnění [suplement] reflexe jazyka filmu), na první pohled nejsou víc než pouhými metaforami, předznamenávají, myslím, pozdější silnou vlnu zájmu o filmovou *écriture*. Ta je však již součástí širšího diskursu, v němž nejde o nic menšího než o rehabilitaci písma, diskursu, v němž ale samotný pojem *écriture* získává další významy, jež mají s písmem v tradičním slova smyslu společného jen velmi málo. Naznačuje to už Barthesův *Le degré zéro de l'écriture* (1953), v němž se poprvé setkáváme s pojmem *écriture* v onom specifickém významu.²⁶⁾ *Écriture*, jejíž koncepci Barthes později několikrát radikálně pozměnil, tu označuje především stylizaci promluvy, odrážející způsob myšlení literatury, jakousi „morálku formy“. Za hlavního teoretika *écriture* je však pokládán Jacques Derrida, který především v práci *De la grammatologie* (1967) podrobil kritice klíčová dogmata filosofie jazyka a podal širokou definici písma, které nyní zahrnuje veškerou inskripci: kinematografickou, choreografickou, malířskou, hudební či sochařskou. Jde tu o podstatu těchto činností – *graphé* jako způsob psaní.²⁷⁾ Po Derridovi musíme odlišovat logocentrické pojetí písma jako nástroje sloužícího ke komunikaci smyslu a pravdy od pojetí gramatologické nebo poststrukturalistické *écriture*, odkazující k prvotnímu procesu tvoření jazyka.

V *Deníku venkovského faráře* psaní deníku doprovázené hlasem mimo obraz vyvolává komplexní a často rozporuplný a tajemný efekt. Na té mystické běli papíru stránek deníku, postupně zaplňovaných černí písma, se před našima očima jazyk doslova zhmotňuje, zviditelňuje. Písmo jako součást filmové obrazu u Bressona (narozdíl třeba od Greenawaye) je čistě výtvarným prvkem pouze okrajově, jeho zhmotňování však dovoluje tematizovat jazyk jako cosi materiálního. Zobrazením **aktu psaní**, písma (*écriture*) je jazyk – řečeno s Miroslavem Petříčkem – **vytržen ze své neviditelnosti**, tematizuje se jeho svébytnost.²⁸⁾ Jazyk, jenž se podle tradiční a vžité představy vymezuje jako nástroj (jako cosi služebného, neautonomního, jako pouhý „nosič“ smyslu), se touto materializací osamostatňuje, přestává být pouhým nositelem idejí. Nejde však jen o to, že se u Bressona jazyk prostřednictvím písma zviditelňuje, ale důležité je i to, že ona stránka deníku, popisovaná slovy, explicitně poukazuje na důležitou roli vizuální podoby řeči. Bresson intuitivně cítí, co později Derrida formuluje při výkladu *écriture*, v němž se obrátí proti „logocentrismu“ tradice západoevropského myšlení (které od Platóna přes Rousseaua až

25) Tamtéž, s. 133.

26) O nejednoznačnosti a nesnadné uchopitelnosti samotného pojmu *écriture* u Barthesa svědčí i překladatelské problémy, které vyvolává: český překlad „rukopis“ (srov. R. Barthes, *Nulový stupeň rukopisu – Základy sémiologie*. Praha 1967, přel. Josef Čermák a Josef Dubský) navrhuje Jiří Pechar (*Od příběhu k románu. K poetice výpravné prózy*. Praha 1989, s. 80) nahradit pojmem „stylizace“; slovenský překlad volí prostě „písanie“ (srov. R. Barthes, *Rozkoš z textu*. Bratislava 1994, přel. Marián Minárik).

27) Jacques Derrida, *Of Grammatology*. Baltimore 1974, s. 9.

28) Miroslav Petříček, *Předmluva, která nechce být návodem ke čtení*. In: Jacques Derrida, *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993, s. 17.

k Saussurovi a Husserlovi pojímalo písmo ve vztahu k mluvenému slovu jako cosi odvozeného a služebného): „Písmo nelze v žádném případě chápat jen jako pouhý záznam mluveného projevu, jen jako mnemotechnickou pomůcku, písmo není druhotný nástroj fixování slova, protože v písemné (či literární) podobě řeči je něco, co nemůže být ve slovech mluvených“.²⁹⁾

Tematizace psaní deníku není u Bressona vysvětlitelná pouze faktem adaptace; deníková promluva, počatá ve zranění (duše) a modulovaná rytmy těla stravovaného rakovinou, se osamostatňuje. Doplňme – s odkazem na Flussera, zkoumajícího etymologii slov –, že řecké „*graphein*“ znamená „hloubit“. To samozřejmě souvisí s tím, že psaní bylo původně gesto, jímž se něco vrývalo do nějakého předmětu.³⁰⁾ Dnes se už samozřejmě nepíše „do“, nýbrž „na“, ale právě při Bressonově *Deníku* můžeme přímo fyzicky cítit, jak se cosi z onoho původního gesta uchovalo: ono gesto hloubení, zanechávající zářezy, vrypy do těla-duše toho, kdo píše, kdo se vystavuje psaní. **Gesto** écriture vrhá stín smrti, a přece je plné naděje. „Mezi písmeny se prochází smrt,“ píše Derrida a pokračuje: „Psaní, to, co je jako psaní povoláno, předpokládá přístup k duchu odvahou ke ztracení života, ke smrti...“³¹⁾ Trpná vášeň písma zůstává poslední instancí marného usilování existence. Bressonův farář je vskutku člověk slova a písma: ten, kdo píše a kdo je psán. „Krok za krokem mne deník dokončí“, parafrázujeme-li verš Edmonda Jabése. Ambricourtský farář směňuje svou existenci za písmo, psaním deníku své existenci propůjčuje smysl; písmo je pro něj „stvrzením sebe sama směrem k jinému v doznání neko- nečného oddělení...“³²⁾

V poslední deníkové scéně, kdy nemocí zesláblý farář jen s největším úsilím píše na čtverečkovaný papír svého deníku poslední slova, než mu listy deníku a tužka vypadnou z ruky, se ztrácí hlas mimo obraz. Zmizení (vymazání) mluvené řeči tu naznačuje nejen farářovo dočasné vysílení, ale znovu soustřeďuje pozornost na psaný text, **stopu**, kterou zanechává písmo. Řeč, nesoucí možnost přímého kontaktu s Pravdou, mizí a zůstává písmo, které naopak znamená uvědomění, že žádné takové bezprostřední spojení nevlastníme, neboť všechna písmena utvářejí absenci, a nikoli přítomnost. Připomeňme si ještě jednou, že podle Derridy tradiční představa o primárnosti řeči ve vztahu k písmu se opírá o klamnou metafyziku přítomnosti. Závěrečná slova *Deníku* („Všechno je milost“) přes svou mnohoznačnost se zdají svým teologickým obsahem právě k metafyzické tradici poukazovat; zmizení (vymazání) mluvené řeči ve prospěch písma (stopy, již zanechává) na klíčovém místě filmu však takový předpoklad problematizuje. „Písmo se přesouvá na zlomenou linii mezi slovem ztraceným a slovem přislíbeným. **Difference** mezi mluvou a písmem, toť pochybení, hněv Boha, jenž opouští sebe, je to ztracená bezprostřednost a namáhavá práce vně zahrady.“³³⁾ Přítomnost je podle Derridy vždy prostoupena ne-přítomností;³⁴⁾ podobně význam psaní vychází ze souhry mezi přítomností a nepřítomností,

29) Tamtéž, s. 19.

30) Srov. Vilém Flusser, *Die Schrift*. Göttingen 1989, s. 94 – 95.

31) J. Derrida, *Texty...*, s. 316.

32) Tamtéž, s. 321.

33) Tamtéž, s. 312.

34) „Nic ani v prvcích ani v systému nikdy a nikde není jednoduše přítomné anebo nepřítomné. Všude jsou jen difference a stopy.“ Viz tamtéž, s. 39.

vystupuje díky přítomnosti stopy nyní nepřítomné skutečnosti. V závěrečné sekvenci filmu čísi ruce otevírají dopis, v němž farářův přítel Dufréty faráři z Torcy popisuje poslední okamžiky farářova života. Vrací se hlas mimo obraz, tentokrát reprezentující faráře z Torcy, aby přečetl dopis, který však záhy mizí a na bílém plátně vystupují obrysy **prázdného** Kříže. Epilog je možné znovu vykládat především z náboženských pozic: jako vizuální doplněk a ilustraci farářových posledních slov i života, který žil. Tento prázdný kříž (a ještě spíš stín kříže) na bílém plátně znovu a naposled připomene farářovo ztotožnění s Kristem, které prostupuje celý film. *Deník* je na kristovské analogie bohatý a poukázal na ně již Bazin:³⁵⁾ dvojí noční mdloba; pád do bláta, zvracení vína a krve, Veroničina rouška – Serafitina utěrka (scéna, v níž Serafita otírá farářovu vyčerpanou tvář svou utěrkou), malá nádražní restaurace v Lille je pro faráře zahradou Getseman-skou, v níž je (podobně jako Kristus) tváří v tvář blížící se smrti zachvácen úzkostí (stává se zajatcem „Svaté agonie“), aby nakonec v ubohé podkrovní světničce našel svou Golgotu, svůj kříž „uprostřed“ dvou podobně vyvržených. Bressonův *Deník* nám bezpochyby nabízí možnost specificky religiozní, teologické „četby“, otevírající příběh fenomenologie spásy a milosti, který se rozvíjí podle osnovy křížové cesty a každá sekvence je jedním zastavením.³⁶⁾ K symbolu kříže odkazuje již první obraz, jenž se prolne do úvodního deníkového zápisu: detail silničního ukazatele, který svým tvarem výrazně evokuje kříž. Jméno AMBRICOURT, jež nese, tak označuje nejen místo první farářovy farnosti, ale i první zastavení na farářově křížové cestě. Tento pocit je ještě umocněn, když se detail ukazatele-kříže prolne do obrazu; jenž nám poprvé představuje hlavního protagonistu, a to právě v okamžiku, kdy si s výmluvným gestem z čela a tváře otírá kapesníkem krůpěje potu. Úvodní prolínáčky jakoby do vzájemné souvislosti uváděly hlavní atributy faráře z Ambricourtu: deník a kříž. Farář aspiruje na Kristovu nevinnost, čistotu a sebeobětování, žije doslova pod znamením kříže (krucifix je i výrazným znakem jeho pokoje, který vystupuje do popředí vždy ve chvíli farářovy bezútěšné samoty) a je tak logické, že tento vyvolený symbol ve své viditelné přítomnosti doprovází vyprávění (dramatizované čtení) o farářově smrti. Za pozornost ovšem stojí skutečnost, že své apoteózy kristovská analogie (a ztotožnění) dosáhne prostřednictvím **absence**: stejně jako mizí farářovo tělo (hlas i písmo), mizí z kříže i tělo Kristovo. Onen prázdný kříž lze znovu „číst“ jako konvenční náboženský symbol, označující věčnou, neboť již nemateriální přítomnost. Nabízí však i prostor pro čtení „dekonstruktivní“, poukazující naopak k absenci nějakého původního či transcendentního označovaného, k němuž by se v konečném důsledku mohla vztahovat všechna označující: neexistuje nějaké konečné „slovo“ (Bůh, Pravda, Přítomnost, Podstata...), stojící mimo diferenční hru jazyka. (Závěrečný kříž tak před námi vystupuje i jako dramatický symbol pro univerzální proces povstávání znaků, významů. Farářovo psaní je překládáním věcí ve znaky, což může být interpretováno i jako světský, profánní ekvivalent farářovy schopnosti transsubstanciacie, předpodstatnění.)

Postupné vystoupení neobratně namalovaného, narýsovaného kříže naznačuje nejen objevení se dalšího zdroje značení, v samotném závěru zakládá novou, implicitně vyšší

35) A. Bazin, c. d., s. 98.

36) Tamtéž.

(autorskou) perspektivu, poukazuje však také k dalšímu způsobu značení. Vraťme se ještě jednou k úvodnímu záběru farářova deníku: po levé straně desek se liánovitě pnevinná réva (možná břečťan), nevíme, zda je vytištěna jako slovo *CAHIER*, nebo napsána-namalována farářem jako slovo *JOURNAL*. I když její rozbíhající a větící se linie upomínají na vlnící se linie psaného písma, poukazují přeci jen k jinému způsobu inskripce, modu prezentace – k hieroglyfům, piktogramům a ideogramům, grafickým symbolům. Farářův vlastní text obsahuje tedy symboly stejného řádu, jakým je i závěrečný (neuměle „namalovaný“) kříž. Již jsme si řekli, že Derrida polemizuje s (neo)platónskou tezí o druhořadosti písma, opírající se o Platónův dialog *Faidros*, v němž se hovoří o smyslu psaného textu a v němž je právě psaný *logos* předmětem kritiky (na rozdíl od *logu* mluveného). Sókrates ve svém komentáři přirovnává psaní právě k malování, které plodí neživé bytosti, a když ho žádáme o odpověď, zůstává němý. O tuto zběžnou poznámku ve *Faidrovi* se opírá Paul Ricoeur, když se ptá, zda teorie *eikonu*, považovaného pouze za stín reality, není předpokladem každé kritiky, adresované každému zprostředkování vnějšími znaky. Oproti pojetí malby jako stínového zdvojení reality a chápání obrazu jako něčeho, co je méně hodnotné než originál, staví teorii ikonicity a v jejím rámci (neboť psaní v běžném slova smyslu je pouze zvláštním případem ikonity) nalézá klíč k odmítnutí Platónovy kritiky psaní: ikonitnost je **pře-psáním** reality.³⁷⁾ Psaní, stejně jako malování, není zdvojením světa, ale metamorfózou: „zvětšuje význam světa tím, že ho zachycuje do sítě jeho zkratkovitých znaků“ (tuto schopnost vystihuje pojem „ikonického přírůstku“).³⁸⁾ Je snad zbytečné dodávat, že ambicí Bressonova kinematografu je pře-pisování reality právě v tomto smyslu: zachycovat svět do sítě zkratkovitých znaků, a tak zvětšovat jeho význam.

Písmo a samota

Derrida ve své analýze pasáže o původu a významu písma v Platónově dialogu *Faidros* zdůrazňuje ještě jiný moment: specifčnost psaní je intimně vázána na **absenci otce**. Theuth, podle platónského mýtu vynálezce písma, předstupuje před Thama jako před svého otce: „...hovořící král jedná jako otec. **Farmakon** je tu předložen otcí a otec jej odvrhne, zneváží, opustí, znectí. [...] Platónské schéma připisuje původ a sílu řeči, přesně řečeno **logu**, paternalistické pozici. [...] **Logos** je syn, syn, který by byl v samotné své **prézentnosti**, bez živé péče svého otce zničen. Otce, který za něho mluví a za něho odpovídá. Bez svého otce by nebyl ničím, jenom by psal.“ Derrida upozorňuje na to, jak Platón Sókratovými ústy zdůrazňuje bídu *logu* vázaného na písmo („...vždy potřebuje pomoci svého otce; neboť sám není schopen ani se ubránit, ani si pomoci.“ [275e]), bídu, která přes svou mnohoznačnost je samozřejmě trápení **sirotka**, neboť „statut sirotka [...] se shoduje se statutem **grafein**, které ve chvíli napsání není už synem nikoho [...]. Na rozdíl od psaní je živoucí **logos** živý tím, že má živého otce (zatímco sirotek je už polomrtvý), otce, který je **přítomen**, stojí poblíž

37) Paul Ricoeur, *Teória interpretácie: Diskurz a prebytok významu*. Bratislava 1997, s. 60 – 62.

38) Tamtéž, s. 60.

ILUMINACE

Petr Málek: Deník venkovského faráře



*V Bressonově filmu se opakovaně vrací obrazy farářovy bezútěšné opuštěnosti;
farářův pohled prozrazuje nejistotu a úzkost osamělých*

Foto archiv

něho, za ním, v něm, uvnitř něho a podporuje ho svou přímočarostí, napomáhá mu osobně a svým jménem.“³⁹⁾ I ubohá existence ambricourtského faráře je trápením „sirotka“, který je ničím bez svého „otce“, jehož se ve svých modlitbách marně dovolává. Je tedy odkázán jen na své psaní... Ale písmo, označujíc absenci a oddělení,

39) Jacques Derrida, *Dissemination*. Chicago 1981, s. 70 – 71. Cit. podle Milan Lukeš, *Hamlet a paměť*. „Svět a divadlo“ 1997, č. 3, s. 51 – 52.

je, jak to s aforistickou stručností vyjádřil Derrida, „samotou, říká samotou, žije ze samoty“.⁴⁰⁾

Jean Sémolué ve své monografii ukazuje, jak Bressonův film věrně následuje svůj literární pretext (model) v jeho rozdělení do tří nestejných částí, z nichž každá je soustředěna kolem tří základních témat, vztahujících se k farářově samotě (osamělosti):⁴¹⁾ nemoc (opuštěnost, osamocení těla), kněžská a duchovní (spirituální) osamělost a sociální osamělost (nepřátelství ze strany jeho farníků). Sled úvodních záběrů přímo tematizuje tyto tři formy osamocení: první psaní do deníku, farář otírající si čelo, kradmý, nedůvěřivý pohled, který faráři, oddělenému mříží brány zámeckého parku, věnuje hrabě tajně se objímající se svou milenkou, farář vstupující na faru. Ve chvíli, kdy se farář sklání ke svému kolu opřenému o zeď fary, projíždí někde nablízku (ale mimo obraz) povoz, jehož pronikavý skřípot, doprovázený sebevědomým pískáním venkovana, přiměje faráře, aby se ohlédl; jeho pohled však prozrazuje jen nejistotu a úzkost osamělých. Ambricourtský farář není ani jednou ukázán ve společenství svých farníků, a tak jeho slova o první faře brzy získávají ironický a ještě spíše nostalgický výraz, prozrazující nenaplněnou touhu po společenství a přátelství. Farářova opuštěnost a ztracenost se nám připomíná znovu a znovu: v jednom z prvních nočních výjevů se před hospodou bouřlivě rozchází venkovská mládež, zatímco daleko do noci svítí osamocené světlo podkrovního pokojíku, v němž se k spánku ukládá farář... Svítá a hlas mimo obraz prozrazuje: „Dal bych v to ráno cokoli za něhu a lidské slovo soucitu.“ Podobný noční výjev se opakuje po pohřbu doktora Delbanda: zdrcený farář sedí na posteli a přemítá ve svém pokojíku osvětleném svitem lampy; náhle se mu zdá, že na něj kdosi volá, přistupuje proto k oknu, otevírá je a vyhlíží ven: „A přitom jsem věděl,“ prozrazuje hlas mimo obraz, „že tam nikdo nebude.“ A přece o ambricourtském faráři plně platí slova, která Bernanos pronesl o abbé Donissanovi, hrdinovi knihy *Pod sluncem satanovým*: „Tento zoufalec rozhazuje naději plnými rukama.“ I ambricourtský farář, sám tak strašlivě osamocený, dokáže druhé samotě vyrvat, jak o tom svědčí vyznání hraběnky v dopise, ve kterém o faráři mluví výslovně jako o **dítěti** nadaném touto nečekanou schopností. Snad právě v tom spočívá zážrak našich prázdných rukou, o němž farář rozjímá u hraběčína úmrtního lože.

Slovo a obraz

Psané, resp. mluvené slovo (přednášené hlasem mimo obraz) v *Deníku venkovského faráře* (i v *Kapsáři*) není ani prostým komentářem obrazu, stejně jako obraz není pouhou jeho ilustrací nebo zdvojováním. Už Bazin poznamenal, že Bresson „vynáší definitivní rozsudek nad kritickou šablonou, podle níž se obraz a zvuk nikdy nemají překrývat“, a dokládá, že „nejpůsobivější pasáže filmu jsou právě ty, kde text má za úkol říkat přesně totéž co obraz, **jenomže jinak**“.⁴²⁾ Bresson využívá přirozeného rozdílu, který existuje mezi

40) J. Derrida, *Texty...*, c. d., s. 316.

41) Jean Sémolué, *Bresson*. Paris 1959. K tomu srov. Susan Hayward – Ginette Vincendeau (Ed.), *French Film: Texts and Contexts*. London 1990, s. 140.

42) A. Bazin, c. d., s. 102 (zvýř. P. M.).

viditelným, a tím, co lze vypovídat. V tom se překvapivě „setkává“ s Foucaultem, pro něhož mezi mluvením a viděním, mezi viditelným a vypověditelným je disjunkce: „co vidíme, nikdy nepřebývá v tom, co říkáme“, a naopak.⁴³⁾ Odkaz na Foucaulta není v této souvislosti náhodný, neboť právě ve filmu nacházíme ty nejdokonalejší příklady disjunkce mezi mluvením a viděním. „Foucault má neobyčejně blízko k současnému filmu,“ připomíná Deleuze ve své práci věnované Foucaultovi, kde také uvádí příklady filmů Straubových, Syberbergových a Marguerity Durasové, v nichž „hlasy přicházejí na jedné straně jako ‚příběh‘ bez místa, zatímco viditelný prvek se prezentuje naopak jako prázdné místo bez příběhu“.⁴⁴⁾ Tyto filmy, jež jsou složeny jakoby ze dvou filmů, „filmu obrazu a filmu zvuku“, mezi nimiž prochází neustále jakýsi iracionální zlom či trhlinka, stojí zdánlivě na opačném pólu než *Deník venkovského faráře*. Přestože ve filmech jako *India Song* M. Durasové neexistuje mezi vizuálním a zvukovým obrazem propojení, které by mohl ukázat flash-back a rozeznít hlas mimo obraz, „nejsou libovolné hlasy navršené na libovolné obrazy“, právě v onom iracionálním zlomu, či přes onu trhlinku dochází ke stálému znovunavazování. Tento „ne-vztah“ je pro Foucaulta stále ještě vztahem, dokonce vztahem hlubšího druhu: „Mluvit a vidět zároveň, ačkoli to není totéž, ačkoli nemluvíme o tom, co vidíme, ani nevidíme to, o čem mluvíme.“⁴⁵⁾ V *Deníku* není problém vztahu mezi mluvením a viděním nastolen prostřednictvím disjunkce, rozpojení, ale prostřednictvím zdánlivého zdvojení, které ale stejně dává pocítit rozdíl mezi viděným a vypovídaným. Neboť jak filmy Durasové nebo Straubovy, tak Bressonův *Deník*, byť každý svým způsobem, vycházejí ze stejné premisy: není „žádný izomorfismus či homologie, ani žádná forma, jež by byla společná vidění a mluvení, viditelnému a tomu, co lze vypovídat“.⁴⁶⁾ Existují dvě heterogenní formy, oddělené hranicí („je viditelné, jež může být pouze viděno, vypověditelné, jež může být pouze řečeno“), jež je zároveň hranicí společnou, „která je spojuje a která má jakoby dvě asymetrické tváře, slepé slovo a němou vizi“.⁴⁷⁾ Toto napětí mezi viděným a vypovídaným dává Bresson v *Kapsáři* pocítit ještě intenzivněji. Zatímco v *Deníku venkovského faráře* se pozornost soustředí na relaci psaný text – text mluvený (hlas mimo obraz), kde nejde, jak jsme se pokusili prokázat, jen o konfrontaci dvou narativních strategií, v *Kapsáři* se těžiště napětí přesouvá právě mezi to, co je řečeno (resp. napsáno), a to, co můžeme vidět. Psaný (i mluvený) text a obraz jsou na sobě v jisté míře nezávislí: vzájemně se rozpojují, zpochybňují nebo dokonce negují.

Rukopis

Derrida čte a vykládá écriture především ve významu písma a psaní. Écriture můžeme však společně s Barthesem interpretovat také jako **rukopis** ve smyslu stylu, stylizace. Ptejme se tedy, jaké jsou podstatné rysy Bressonova stylu? Předem je nutné zdůraznit

43) Gilles Deleuze, *Foucault*. Praha 1996, s. 94.

44) Tamtéž, s. 95.

45) Tamtéž, s. 98.

46) Tamtéž, s. 97.

47) Tamtéž, s. 96.

to, že nějaký nezaměnitelný rukopis má, což vůbec není tak samozřejmé. V Poznámkách o kinematografu nacházíme záznam, který bychom mohli vztáhnout i na Bressona: „Úspornost. Racine (svému synovi Luisovi): Znáš Váš rukopis natolik, že se nemusíte podepisovat.“ (s. 95) Také někteří filmoví tvůrci se snaží zdůraznit vazbu se svým filmem a ke své *écriture* připojují „signaturu“, kterou sdělují: já píšu. Pravděpodobně nejznámějším a nejnápadnějším příkladem takové signatury je osobní účast režiséra, jak ji známe z mnoha filmů Hitchcockových nebo Pasoliniho (Théban v *Oidipovi králi*, malíř v *Canteburských povídkách*): režisér jakoby svým tělem vpisoval do obrazu své jméno, sám se proměňoval ve svou vlastní signaturu, která již neoznačuje jen vlastní jméno (byť mnohem bezprostředněji než jméno uvedené v titulcích filmu), ale přímo v textu sebereflexivně poukazuje k aktu produkce – obracím se, odkazuji k sobě samému, ke svému psaní, neboť jsem to já, kdo píše. U Bressona se s takovou explicitní signaturou nesetkáme, ale můžeme o ní uvažovat ve smyslu souboru idiomatických rysů a stop, které ten, který se podepisuje, zanechává záměrně nebo náhodně ve svém díle.⁴⁸⁾

Derrida ve svém textu věnovaném básnické tvorbě Edmonda Jabése o písmu poznamenává: „Písmo je oddělení a mez tam, kde se smysl uvolňuje z vězení aforistické samoty. Protože všechno napsané je aforistické. Žádná ‚logika‘, žádné proplétání spojujících lán není s to dojít ke konci jeho bytostné diskontinuity a bytostné ne-skutečnosti, geniality jeho **zamlčeného** ticha. [...] Fragment není styl ani nezdar, nýbrž forma psaného. Pokud nepíše Bůh sám – ale i pak by to musel být Bůh klasických filosofů, jenž si nekladl otázky a nepřerušoval se [...]. Na rozdíl od leibnizovského Bytí a Knihy se racionalita logu, jemuž odpovídá naše písmo, řídí principem přetržitosti. Césura totiž nejen ukončuje a vymezuje smysl. [...] Především však césura dává smyslu vzházet. Jistě, nikoli sama a jako taková, avšak bez přeryvu – mezi literami, slovy, větami, knihami – by žádný význam nemohl procitnout.“⁴⁹⁾ Podtrhněme si oddělení, diskontinuita, ne-skutečnost, fragment, přetržitost, césura, přeryv a jsme u těch nejpodstatnějších rysů Bressonova „rukopisu“.

„Gramatika“ klasického filmu se vyznačuje úsilím co nejvíce zastříti diskontinuitu vyprávění: pečlivým stříhem se minimalizují trhliny, mezery a spoje mezi obrazy a scénami, nezbytné přechody jsou obratně překlenuty montáží. Takováto „gramatika“ kontinuity a spojitosti umožňuje filmu soustředit se na tzv. významné události děje a přitom uchovat plynulost vyprávění. Bresson naopak, zdá se, dělá vše proto, aby náš pocit diskontinuity co nejvíce vystupňoval. Zakoušíme především onu přetržitost, trhliny a mezery, takže není daleko pravdě příměr, že je to jako bychom byli nuceni číst větu, z níž byla odstraněna všechna adjektiva a většina substantiv a zůstaly pouze předložky a spojky.⁵⁰⁾

48) J. Derrida právě takto vymezuje jeden ze tří významů slova „signatura“: styl, nenapodobitelný idiom spisovatele, sochaře, malíře nebo řečníka. Vedle idiomatického souboru stylových rysů může pojem „signatura“ podle Derridy označovat jednak vlastní jméno, které lze vyjádřit jazykem, jednak „signaturu signatury“, tj. sebereflexivní poukaz k aktu produkce. Srov. J. Derrida, *Signéponge/Singsponge*. New York 1984, s. 54. K problematice signatury ve filmu srov. Peter Brunette – David Willis, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton 1990, s. 119 – 124.

49) J. Derrida, *Texty ...*, s. 315 – 316.

50) Srov. T. J. Kline, c. d., s. 152.

Z hlediska této diskontinuity je obzvláště zajímavá sekvence z *Kapsáře*, v níž Michel doprovází Jacquese a Jeanne do zábavního parku.⁵¹⁾ Scéna začíná pozváním Jacquese, který stojí ve dveřích, na **prahu** Michelova pokojíku. Po střihu na Jeanne, čekající u hlavního vchodu, následuje prolínačka na tři přátele sedící u stolku v kavárně. Po krátkém dialogu Jacques s Jeanne odcházejí za nějakou atrakcí zábavního parku. Bressonova kamera se soustředí na Michela, který zůstává sedět u stolu. Když se po chvíli zvedne i on a odchází, kamera jej nenásleduje a zůstává zaměřena na **prázdný** stůl. Prolínačka, která následuje, nás vrací zpět k prázdnému stolu a naznačuje tak plynutí času. Další prolínačkou se ocitáme na prázdném **schodišti**. Michel (zjevně vyčerpaný, v zašpiněných a potrhaných šatech) stoupá po schodech, vstupuje do svého pokoje, bere si džbán s vodou a snaží se smýt si krev z rukou. „Utíkal jsem a upadl jsem,“ komentuje scénu hlas mimo obraz. Teprve o něco později vyrozumíme (můžeme z náznaků uhadovat), že Michel v té době, kdy Bressonova kamera setrvala u prázdného stolu, byl patrně zraněn při krádeži hodinek. „Vůbec není důležité to, co na obraze je, ale to, co tam není,“ říká malíř, přítel hlavního protagonisty pozdějšího filmu *Čtyři noci snílka*, a jeho slova lze bezpochyby vztáhnout i na Bressonovu vlastní tvůrčí metodu. S jistou nadsázkou lze říci, že Bressonovy filmy tvoří právě ty scény, obrazy, záběry, které jiní režiséři ve střihně vyřazují. Přechody, švy a spoje nahrazují u Bressona akci, na niž se obvykle soustředí pozornost klasického narativního filmu. Místo bezprostřední vizuální zkušenosti jsme odkázáni na zprávu o těchto událostech, tak jak ji podává hlas mimo obraz náležející Michelovi. V té míře, v jaké je Michel nucen klamat své okolí, do té míry jsme nuceni také pochybovat o pravdivosti toho, co říká. „Text“ Bressonova filmu se tak stává značně podezřelým.

Zážitek diskontinuity je umocňován fragmentarizací a zlomkovitostí, která je základním atributem, doslova zákonem (Deleuze) Bressonova prostoru. Sám Bresson k tomu v Poznámkách o kinematografu říká: „O FRAGMENTACI: je nezbytná, nechceme-li upadnout do PŘEDSTAVENÍ. Vidět bytosti a věci v jejich oddělitelných částech. Izolovat tyto části. Učinit je nezávislými proto, abychom jim dali novou závislost.“ (s. 75) Už dobové kritiky vyčítaly Bressonovi, že v jeho *Dámách z Buloňského lesíka* je příliš mnoho dveří, oken, zdí a schodišť. Ty ve filmu *K smrti odsouzený uprchl* tvoří přímo osnovu příběhu: zdi a dveře cely, zamřížovaná okna, schodiště věznic.⁵²⁾ Podobně je tomu i v *Procesu Jany z Arku*, o níž Deleuze poznamenal: „Stoly a dveře nejsou dány celé. Pokojík Jany a sál tribunálu, cela odsouzené na smrt, nejsou dány v celcích, ale zachycovány postupně podle spojů, které z nich dělají skutečnost pokaždé uzavřenou, ale na nekonečno. Odtud pak speciální role rozrámování. Sám vnější svět se tedy nezdá být odlišný od cely, stejně jako les-akvárium z filmu *Lancelot od jezera*.“⁵³⁾ Cela se zdá být nejvlastnějším prostorem Bressonových hrdinů: ve vězeňské cele se ocitají Fontaine, Jana i Yvonne (*Peníze*), ale celou, z níž není úniku, jsou i pokojíky, v nichž živoří venkovský farář nebo Muška, i les, v němž bloudí rytíři svatého grálu. Základním atributem těchto rozrámovaných,

51) Tamtéž, s. 152 – 153.

52) Srov. Jean Sémolué, *Postavy Roberta Bressona*. „Panoráma“ 1957, č. 39, s. 1077.

53) Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris 1983. Citováno podle překladu Přemysla Maydla, který vydá NFA.

fragmentarizovaných prostorů je nejen samota, do níž jsou Bressonovi hrdinové vrženi, ale i jejich vratkost, heterogenost, ztráta spojitosti svých vlastních částí, „takže připojení se mohou dít nekonečným množstvím způsobů“.⁵⁴⁾ *Vítr vane, kam se mu zachce*, původně zamýšlený název filmu *K smrti odsouzený uprchl*, tak nabízí dvojí výklad: jednak odkazuje ke konkrétní scéně filmu, v níž je citována část Ježíšovy noční rozmluvy s Nikodémem⁵⁵⁾, jednak nepřímou poukazuje k Bressonově práci s prostorem: propojování jeho fragmentů může probíhat na mnoho způsobů, vzpěčuje se jakékoliv předběžné determinaci.

Také v *Deníku* je prostor fragmentarizovaný, je to prostor stavěný kousek po kousku, nebo ještě lépe: jakoby **krok za krokem**, což zvýrazňuje fakt, že farářovo utrpení na sebe bere podobu chůze a putování, zastavování (vstupujícího do virtuálního spojení s Kristovými zastaveními na křížové cestě).⁵⁶⁾ „Ta jitra, ty večery, ty cesty! Ty cesty proměnlivé, tajemné, ty cesty plné lidských kroků! Což jsem tedy tak miloval cesty, naše cesty, cesty světa? Které chudé dítě, vychované v jejich prachu, jim nesvěřilo své sny?“ zapisuje si už takřka na konci svého putování Bernanosův farář. Farář v Bressonově filmu jakoby bez ustání putuje: pěšky, na kole (není náhodné, že první obraz představuje faráře, jak stojí na cestě, opíraje se o jízdní kolo), na motocyklu (opojná jízda na legionářově motorce vzbuzuje nové naděje a touhu žít). S tím souvisí i struktura vstupů (vchodů) a výstupů (východů), jež obráží stav skutečného existenciálního bezdomovectví, ale i duchovního hledačství, jehož emblémem by mohl být již zmíněný první obraz, do něhož se prolne úvodní deníkový zápis: silniční ukazatel (se jménem Ambricourt), jež svým tvarem upomíná na symbol kříže. V této narativní struktuře, umožněné právě deníkovou formou⁵⁷⁾, epizody často začínají vstupem nebo vypravením se na cestu, aniž by byly dál rozvíjeny. Přestože farář pilně navštěvuje své farníky a překračuje prahy jejich příbytků, jen zřídkakdy můžeme mluvit o skutečném setkání. Většinou si s těmi, jež navštěvuje nebo potkává, vyměňuje sotva letmé pohledy a několik slov, jen výjimečně jsou dvě postavy rámovány v ustálené kompozici (farář a Chantal ve zpovědnici, farář a hraběnka během medailónkové scény, farář d'Ambricourt s farářem z Torcy během scény v chýši); potom však jde vždy o vypjaté okamžiky duchovní volby.

Vedle speciální funkce rozrámování odkazují četné dveře a vchody také k chronotopu s vysokou emocionálně hodnotovou intenzitou – **prahu**, který se podle Bachtina nejpodstatněji naplňuje v podobě chronotopu krize a životního zlomu. Chronotop prahu sledoval Bachtin především u Dostojevského, v jehož románech „představuje práh spolu se soumeznými chronotopy schodiště, předsíně, chodby a na ně navazujícími chronotopy ulice a náměstí hlavní místo děje a jeho následků, místa, na němž se vyhroutí události – krize, pády, vzkříšení, obrody, prozření a dospívá se k životně důležitým

54) Tamtéž.

55) Na Nikodémovu otázku, jak se může člověk narodit, když už je starý, Ježíš odpovídá: „Vítr vane, kam chce... Musíte se narodit znovu.“ [J 3]; nepřesný citát zazní v rozhovoru dvou spoluvězňů právě ve chvíli, kdy se zdálky ozve střelba popravčí čety, jež znamená smrt jejich spoluvězně Orsiniho.

56) G. Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris 1983. Citováno podle překladu Přemysla Maydla, který vydá NFA.

57) „...deník je cesta sama, přesně omezená časem a hluboce podmíněná nepředvídatelností,“ poznamenává ve své úvaze o deníku Jiří Kolář. Viz J. Kolář, *Přestupný rok. Deník*. Praha 1996, s. 91.



*Četné dveře v Bressonově filmu vedle své speciální funkce rozrámování
tematizují chronotop prahu
Foto archiv*

rozhodnutím“.⁵⁸⁾ V této souvislosti připomeňme především epizodu návštěvy u doktora Lavigne: jestliže v knize zabírá několik stránek, zaplněných doktorovým nepřičetným blouzněním o Bohu a morfiu, v konečné verzi filmu z ní zůstala jen poslední věta⁵⁹⁾ („Konečně jsem se otočil zády, vyšel jsem, octl jsem se na ulici.“), transformovaná

58) Michail M. Bachtin, *Román jako dialog*. Praha 1980, s. 369.

59) Srov. „Expresse skrze kompresi. Vložit do obrazu to, co by spisovatel rozvedl na deset stran.“ R. Bresson, *Poznámky...*, s. 76.

v onen zdrcující moment na prahu: nájezd kamery na dveře s vizitkou dr. Lavigne, které se vzápětí otevřou a vychází jimi farář, zatímco doktor Lavigne se pouze mihne za dveřmi, aby farář podal jeho ubohý kufřík a zase zavřel. Odtud se farář – po krátkém spočinutí v malé kavárně – vydává už jen na cestu k prahu poslednímu: namáhavě stoupá po točitých úzkých schodech k bytu svého dávného přítele Dufrétyho, který také vlastně bydlí na prahu, neboť jeho uzounká komůrka vede rovnou na odpočívadlo na schodech. V této „rakvi“, řečeno s Dostojevským, resp. s Bachtinem, „nelze žít pokojně se odvíjející biografický život, tady možno prožívat jedinečně krizi, docházet k posledním rozhodnutím, umírat nebo povstávat k novému životu“.⁶⁰⁾ Na prahu, v ubohém pokojíku vedoucím přímo na úzkou chodbu ústící k odpočívadlu na schodech, bydlí i Michel z *Kapsáře*. Není to nijak náhodné, neboť *Kapsář* je prostoupen aluzemi na Dostojevského román *Zločin a trest* (příznačný detail: Michel, podobně jako Raskolnikov, svůj pokojík „na prahu“ nikdy nezamyká, a tak ještě zdůrazňuje labilitu a neuzavřenost svého „vnitřního prostoru“).⁶¹⁾ Michel, stejně jako ambricourtský farář, „žije“ na přechodu (na cestě) mezi (sub)prostory a není náhodné, že jeho zločiny jsou situovány do podzemní dráhy, na nádraží a na dostihy: zločin se u Bressona (stejně jako u Dostojevského) děje jako *pres-tuplenie*. V *Kapsáři* a podobně i v Bressonových pozdějších adaptacích Dostojevského (*Něžná a Čtyři noci snílka*, podle Bílých nocí) hraje struktura prahů důležitou roli: vše se tu děje jakoby na prahu, blízko prahu nebo s živým pocitem prahu; pro teplo zabydlených, světu uzavřených interiérů, odkud je daleko k prahu a v nichž se bez vzruchu odvíjí přirozený biografický život, není v Bressonově světě místa. Práh, otevírající a zavírající se dveře, chodba, schodiště (a každý jeho schod), odpočívadlo, venkovní vrata, za nimiž se otevírá anonymní svět velkoměsta (ulice, mosty, nábreží), tak vypadá prostor těchto Bressonových filmů. To jsou ta Bachtinova „klíčová místa“, kde obvykle dochází ke krizi, neboť na prazích „může existovat pouze *krizový čas*, v němž *okamžik* se rovná letům, desetiletím, dokonce „bilionu let““.⁶²⁾ V této souvislosti nelze nepřipomenout

60) Michail M. Bachtin, *Dostojevskij umělec*. Praha 1971, s. 234.

61) Relace k Dostojevského Zločinu a trestu jsou tu nepřehlédnutelné (a kritikou reflektované): jak v románu, tak ve filmu je hlavním protagonistou mladý, poněkud výstřední student, nucený žít v nuzných podmínkách. Jak Raskolnikov, tak Michel spáchají zločin (proti ženě), ale hmotným ziskem okázale pohrdají, neboť jsou motivováni závažnějšími důvody; oba totiž vyznávají teorii zločinu, o níž diskutují s vyšetřujícím policejním inspektorem. Když se Michel v kavárně náhodně setkává s policejním inspektorem, s nímž byl poprvé konfrontován na komisařství po svém zadržení na dostizích v Longchamps, na inspektorův dotaz týkající se jeho teorie zločinu otevřeně odpovídá: „**Není nová!**“ A pokračuje: „Talentovaní a geniální lidé mohou v některých případech neuposlechnout zákon...“ Skutečně, Michelova teorie zločinu není nová a Michel (v míře, v jaké to dovoluje ekonomie filmu) opakuje v následujícím rozhovoru v zásadě základní argumenty a pojmy Raskolnikovovy teorie bonapartismu. Jak v románu, tak ve filmu se setkání s inspektorem opakují (v kavárně, v inspektorově kanceláři, v Michelově podkrovním pokojíku): Bresson zjevně „adaptuje“ z Dostojevského románu známou hru kočky s myší, kterou s Raskolnikovem hraje Portfirij Petrovič. Oba protagonisté se také se svým zločinem svěřují dívce (Raskolnikov Soně a Michel Jeanne), pomocí níž (snad) nalézají útěchu a dospívají k závěrečné konverzi. Vedle těchto zjevných (a připusťme, že vnějších) souvislostí jsou tu i relace hlubší, strukturní, které se dotýkají např. práce s prostorem, karnevalizace, dialogičnosti... Také deníkový zápis v úvodu *Kapsáře* zakládá formu zpovědi, jež je pro Dostojevského příznačným kompozičním postupem, přestože ve smyslu ich-formy ji používal výjimečně. Srov. T. J. Kline, c. d., zj. s. 158 – 173.

62) M. M. Bachtin, *Dostojevskij...*, s. 233.

opakovanou sekvenci z filmu *Čtyři noci snílka*, v níž hlavní protagonista Jacques jde pomalu po schodech k bytu, kde má předat vzkaz někdejšímu milenci Marthy, kterou sám miluje. V dlouhé sekvenci, uvozené obrazem venkovního vstupu a ukončené odevzdáním dopisu pootevřenými dveřmi bytu, nám kamera ale ani jednou neukáže mladíkovu tvář a pomalou jízdou snímá v polocelku pouze nohy stoupající po schodišti; tematizuje tak bachtinovský práh, prostoupený krizí: Jacques, stravovaný mukami neopětované lásky, po něm stoupá ke svému nevyhnutelnému pádu – ztrátě milované bytosti.

Literárnost a adaptace

Bressonova tvorba, jakkoli vnitřně homogenní a obdivuhodně důsledná ve své věrnosti metodě, je poznamenána i paradoxy. Rozporný je také Bressonův vztah k literatuře: na jedné straně stojí proklamativní zdůrazňování naprosté nezávislosti kinematografu na jiných druzích umění, na straně druhé nelze přehlédnout skutečnost, že celá řada Bressonových filmů se inspiruje literaturou (je jí prostoupena, nasycena) a o jejich literárnosti můžeme uvažovat bez ohledu na to, zda se jedná ještě o „adaptaci“ (*Deník venkovského faráře*) či nikoli (*Kapsář*).⁶³⁾ Ony uvozovky u pojmu adaptace nejsou vůbec zbytečné a chceme jimi především zdůraznit, jak je Bressonův přístup vzdálen tradičním a kanonizovaným modelům a konceptům filmové adaptace.

„Adaptace“ Bernanosova *Deníku venkovského faráře* zaujímá mezi Bressonovými prepisy literárních textů místo zcela výjimečné: znamenala nejen radikální rozchod s tzv. „film de qualité“, charakteristickým pro francouzskou poválečnou kinematografii (a adaptace literárních děl zvláště), ale jí se, jak to manifestoval už Bazin, začíná nové stadium filmových prepisů. Bazinova vynikající esej končí dnes už legendární větou: „Po Robertu Bressonovi jsou Aurenche a Bost již jenom Viollet-le-Dukové filmového přepisu.“⁶⁴⁾ Ve své době proslulý architekt Viollet-le-Duc reprezentoval určitý přístup k restaurování středověkých staveb, vyznačující se často značnou volností ve vztahu k původnímu stylu a anachronickými i nadbytečnými ozdobnými detaily. Přirovnáním k tomuto architektovi, jehož nejznámějším dílem je patrně „restaurování“ hradeb středověkého města Carcassonne, vystihl Bazin i podstatné rysy přístupu k literární předloze významné scenáristické dvojice Jean Aurenche a Pierre Bost, kterou proslavily především adaptace Gidovy *Pastorální symfonie* a Radiguetova *Ďábla v těle*. Jejich přístup se na jedné

63) Uvažujeme-li o literárnosti *Kapsáře*, signalizuje ji již text, který následuje bezprostředně po titulu filmu; francouzský termín pro takovýto text je *prière d'insérer* a jeho funkcí bylo žádoucím způsobem orientovat čtenářovu pozornost. Poukazuje k dlouhé tradici literární konfese, zahrnující nejen Rousseaua, Diderota nebo Montaigne, ale i mnohé další autory osmnáctého století; součástí této tradice jsou ovšem i její subverze, což můžeme sledovat na příkladech pozdějšího využití této techniky, kdy úvodní text se stává spíše pastí pro důvěřivého čtenáře než opravdovou pomocí. Vedle již zmíněných relací k Dostojevského *Zločinu a trestu* (a to jak v rovině motivické, tak strukturní) hraje v *Kapsáři* důležitou roli ještě kniha Richarda S. Lamberta *The Prince of Pickpockets*, která je tematizována jednak vizuálně, jednak se stává předmětem rozhovorů mezi Michelem a policejním inspektorem. Srov. T. J. Kline, c. d., zj. s. 149, 173 – 177.

64) A. Bazin, c. d., s. 105.

straně vyznačoval pečlivou (re)konstrukcí dobové atmosféry, na straně druhé byl poznamenán tím, že literární dílo jim sloužilo jako „záminka“ či „příležitost“ k uvádění jistých elementů, jež byly literárnímu textu naprosto cizí. Výsledkem pak byla vždy specifická „nevěrnost“ k předloze, jak ji můžeme stopovat i v Aurenchově pokusu o filmový přepis *Deníku venkovského faráře*.⁶⁵⁾ Jean Aurenche předložil už v roce 1947 scénář, který ovšem Bernanos odmítl. Nikoli proto, že by zcela zavrhoval myšlenku filmové adaptace⁶⁶⁾, ale proto, že Aurenchovy zásahy pro něj byly naprosto nepřijatelné, neboť zrazovaly ducha jeho románu: eliminace pro farářovu cestu spásy klíčových postav (farář z Torcy, doktor Delbende, Olivier), nahrazení vnitřní revolty okázalou blasfemií (Chantal vyplivne posvěcenou hostii) a změna závěrečné věty románu „Co na tom záleží, všechno je milost“ na repliku „Když je člověk mrtvý, všechno je mrtvé“. O mnoho úspěšnější nebyl ani pokus Bressonova blízkého přítele, dominikánského kněze Raymonda Bruckbergera, který zase bez jakéhokoli opodstatnění přenesl děj románu do doby okupace. Bresson začal na své verzi pracovat také už v roce 1948, ale až v roce 1950, poté, co Albert Béguin jako správce literární pozůstalosti akceptoval jeho návrh a Union Générale Cinématographique poskytla finance, mohl přistoupit k realizaci filmu, představující kvalitativně nový typ filmové adaptace.⁶⁷⁾

Do Bressonova *Deníku* bylo možné podle Bazina filmové přepisy dělit na ty tzv. věrné (kde „věrnost“ znamenala respektování ducha předlohy, ale i hledání filmových ekvivalentů) a přepisy volné (kde originál byl jen pouhou inspirací pro film, který se již nesnaží román nahrazovat, ale existovat po jeho boku). Avšak v případě *Deníku* již nejde o to, jakkoli věrně a inteligentně překládat, nebo se nechat volně inspirovat, vytvářet film „přírovnatelný“ k románu nebo „důstojný“ literární předlohy, ale o záměr filmem román přepsat, což je něco zcela odlišného od tradičně chápaného překladu. Nejde o to, román ve filmu rozpustit, ale naopak filmem zdůraznit jeho existenci: Bressonovou realitou není látka nebo téma románu, ale přímo **románový text**.⁶⁸⁾ Bazin mluví doslova o „psané realitě“, neboť text románu představuje pro Bressona „syrový fakt“, danou realitu, kterou téměř nelze přizpůsobovat. Ono „téměř“ znamená, že Bresson sice výrazně redukuje text, škrtá, ale nikdy nezhušťuje, jelikož i to,

65) Srov. François Truffaut, *Jistá tendence francouzského filmu*. In. *Román o Françoisi Truffautovi*. Praha 1989, s. 175.

66) Bernanos v článku (*Samedi-Soir*, 8. 11. 1947) o problémech filmové adaptace *Deníku* vyjádřil sice otevřeně svou nelibost nad scénáristickým pokusem Jeana Aurenche a podrobil jej (ještě před Truffautem) ničující kritice, současně však povzbuzoval další scénáristy, aby se znovu pokusili přepsat *Deník* do filmového jazyka. Bernanos byl skutečně zaujat myšlenkou filmové adaptace *Deníku*, a to tím spíš, že o hlavní roli projevoval vážný zájem Jean-Louis Barrault, kterého Bernanos nesmírně obdivoval v *Dětech ráje*. Bernanosovi však nebyl film zcela cizí i z toho důvodu, že v té době pracoval na svém posledním díle, scénáři nazvaném *Dialogy karmelitek*, jehož se ujali Bernanosovi přátelé Raymond Bruckberger a Philippe Agostini (kameraman prvních Bressonových filmů). Z jejich pokusu však v té době i přes autorovo požehnání sešlo. Později scénář oživil Albert Béguin, který jej s velkým úspěchem uvedl na divadelní scéně, a vzápětí proslavil Francis Poulenc, jenž na jeho základě napsal svou mistrovskou operu (1956). Až v roce 1960 realizovali Bruckberger s Agostinim svůj původní záměr, ale s mnoha změnami a bez valného ohlasu. Srov. Robert Speaight, *Georges Bernanos*. London 1973, s. 261n.

67) S. Hayward – G. Vincendeau (Ed.), *French Film: Texts and Contexts*. London 1990, s. 138.

68) A. Bazin, c. d., s. 103 – 105.

„co zbude z proškrtaného textu, je ještě **fragment originálu**“, uchovávající si literární charakter.⁶⁹⁾

Když Dudley Andrew ve své vlivné práci *Concepts in Film Theory* vymezuje tři základní adaptační modely – výpůjčka (borrowing), transformace (transforming sources) a křížení (intersecting) – , slouží mu právě *Deník venkovského faráře* jako hlavní a korunní příklad onoho křížení, při němž specifická literárního textu zůstává zachována, neboť režisér se nijak nesnaží to, co se v originále jeví jako „nefilmové“ (psaní deníku, hrdinovy reflexe a meditace, vyprávění v ich-formě), přizpůsobit novému médiu. V důsledku toho zůstává každý z křižujících se uměleckých druhů – literatury a filmu – sám sebou. Vzdálenost a napětí mezi nimi se nesmazává, ale naopak zdůrazňuje.⁷⁰⁾ Bresson mezi představený svět filmu a diváka „vloží“ popsaný list deníku, doprovázený hlasem mimo obraz, odříkávajícím svůj text – stejně jako další postavy – s chladnou a mechanickou nezúčastněností.

Literárnost Bressonova *Deníku* je zdůrazňována zcela záměrně; Bazin upozorňuje na to, jak Bresson místo, aby obětoval, co bylo nejvíce „literární“, a zachoval četné pasáže oplývající „filmovými“ obrazy a bohatými vizuálními evokacemi, postupoval zcela opačným směrem: „Z obou podob je „literární“ film a román se hemží obrazy.“⁷¹⁾ Zatímco Bernanosův román oplývá smyslovými detaily, Bressonův film se vyznačuje přísnou strohostí a askezí. Abstraktní geometrii reflexivních obrazů ukotvuje často pouze zvuk: přirozené zvuky jako skřípot kol venkovských povozů, štěkání psů, hluk motoru legionářova motocyklu, fičení větru nebo zvuk hrábí shrabujících listů nejen symbolizují přítomnost světa, „zaplňují“ onu prázdnotu kolem faráře (aby tak paradoxně jeho izolovanost od světa umocňovaly), ale na druhé straně konstituují i atmosféru existenciálního hledání milosti. Jakkoli jsou totiž tyto zvuky a hluky „realistické“ (nejsou předem zatíženy symbolickými významy), získávají nečekaně mystické nebo nadsmyslové kvality. V tomto smyslu kontrastuje jejich užití s původní hudbou Jeana Jacquese Grünenwalda, která od samého počátku povznáší farářovo hledání milosti, harmonizuje je, zdůrazňuje jeho kontinuitu od prvního deníkového zápisu až k závěrečnému osvobozujícímu poznání, že „vše je milost“. Ale deníkové zápisy, i když vedené v minulém čase, tuto kontinuitu neznají: jsou „otevřené“, neboť co bude obsahem zítřejšího zápisu, je dosud neznámé. Právě tuto otevřenost do filmu vnáší i přirozené denní zvuky a hluky, které jakoby „zvrásňují“ původní hudbu, jež příliš jednoznačně zdůrazňuje konečné smíření a vykoupení na úkor jeho hledání.⁷²⁾

69) Tamtéž, s. 99.

70) Andrew poukazuje na to, že moderní kinematografie nabízí další příklady narůstajícího zájmu o tento koncept filmové adaptace: vedle Bressonovy *Procesu Jany z Arku*, opírající se o dobové soudní spisy, a *Mušky*, inspirované znovu Bernanosem, uvádí příklady adaptací J.-M. Strauba: *Othon* (podle dramatu P. Corneille) a *Kronika Anny Magdaleny Bachové*, a P. P. Pasoliniho: *Medea*, *Dekameron* a *Canterburské povídky*. Srov. Dudley A n d r e w, *Concepts in Film Theory*. Oxford 1984, s. 96 – 104.

71) A. B a z i n, c. d., s. 93.

72) Bresson se tohoto „přepychu“ hudebního doprovodu brzy vzdal a svůj postoj k hudbě ve filmu formuloval jednoznačně v Poznámkách: „Žádnou hudbu jako doprovod, podporu nebo posilu. *Vůbec žádnou hudbu*. Zvuky se musí stát hudbou.“ (s. 27) Dokonalým naplněním této maximy je scéna z *Peněz*, v níž otec ženušky hraje na klavír Bachovu Chromatickou fantazii a sklenka vína, kterou odložil na okraj klavíru přitom spadne a rozbije se – zvuk přerušuje hudbu, aby se sám stal hudbou, která je sama úzkost, určující celkové ladění filmu.

Osobitě chápaná „věrnost“ literárnímu textu nevyklučovala ani další paradoxy: Bresson mohl ochotně, a to bez jakékoli ironie, vyjít vstříc přání distributora a vystříhnout z dokončovaného filmu 45 minut. Tyto stříhy ovšem příznačně zahrnovaly zpravidla především vedlejší postavy a prostory: další setkání s farníky (včetně mše), nervózní setkání s farářovým představeným, již zmíněnou rozsáhlou konzultaci s doktorem Lavigne, během níž se farář dozví diagnózu své nemoci...⁷³⁾ Bresson se mohl těchto a podobných scén dobře vzdát, poněvadž to, co ho skutečně zajímalo, bylo farářovo vnitřní drama a jeho „spirituální rytmus“, pulzující v opakovaných scénách psaní, ve vracejících se gestech, promluvách, přirozených zvucích a obrazech podzimní pochmurné, zubožené krajiny. Bresson si mohl dovolit vyloučit a redukovat četné scény mimo jiné také proto, že převzal deníkovou formu Bernanosovy předlohy, tedy heterogenní formu, v níž celkový rozvrh a „naladění“ získávají převahu nad logikou konvenčních dramatických zápletek. Společně s deníkovou formou přebírá Bresson i subjektivní perspektivu vyprávění, která ostatně dobře koresponduje s jeho přesvědčením, že kinematograf musí být (narozdíl od především vnějšího a dekorativního divadla) vnitřní, **intimní**: „Nemůže vyjadřovat nic kromě naší osobní zkušenosti, to znamená, co by nebylo prošlo námi.“⁷⁴⁾ Ačkoli subjektivní hledisko postavy imituje jen několikrát subjektivní pohled kamery, užitý princip deníku nám dovoluje dokonce i čelní pohledy na faráře považovat za závislé na jeho perspektivě.

Světlo a „příběh lyrické abstrakce“

Cesta k oné vzrušující niternosti *Deníku venkovského faráře* vedla přes důsledná omezení, která si Bresson uložil: soustředění na určité postavy (jejich počet byl oproti románu zredukován), doprovázené zaujetím pro tvář (obzvláště čelo a oči), ruce a nohy⁷⁵⁾; a určité objekty: ubohé, zablácené cesty a holé stromy zasmušilé krajiny⁷⁶⁾, dveře a okna u obydlí, lampy, kamna a krby z vnitřního zařízení domů. Bresson pracuje s prostorem, jak jsme již ukázali, velmi moderně: ve filmu je spíše sugerován, naznačován; není to tedy prostor celistvý a plný, ale fragmentarizovaný a důsledně subjektivizovaný, vnitřní. Není to však jen důsledná restrikce postav, předmětů a věcí, jež jsou snímány, ale i jistá spiritualizace fotografovaných postav a věcí. Je to jakási vratkost a labilnost obrazů, v nichž to viditelné se zdá být neustále na hranici: přechází v neviditelné. Tomu odpovídá i Bressonova práce se světlem a „grafické“ kvality filmu. Příkladný je v tomto směru farářův dialog se Chantal odehrávající se ve zpovědnici. V jediném záběru přechází Bresson od protikladu dvou tváří, aby se soustředil na zpovídající se Chantal, jejíž šedavá tvář-masku vystupuje ze tmy, do níž je jinak celá postava ponořena. Několik následujících protizáběrů

73) Robert Bresson. Reihe Film 15. München, Wien 1978, s. 107.

74) Cit. podle Patrick Bureau, *Robert Bresson neboli umění proporcí*. „Panorama zahraničního filmového tisku“ 1966, č. 14, s. 679.

75) „Model. Uzavřen ve svém tajemném zjevu. Přinesl si s sebou všechno, co z něj bylo mimo něj. Je tam, za svým čelem, za svými tvářemi.“ Viz R. Bresson, *Poznámky...*, s. 20.

76) „Viditelná řeč“ těl, předmětů, domů, cest, stromů, polí.“ viz tamtéž, s. 21.



Noční výjevy nabývají díky světlu symbolické platnosti: lampy a lucerny dávají nejen světlo, ale jsou i „zdrojem“ vnitřního světla osamělých duší vržených do temnoty vesmíru

Foto archiv

ústí ve farářův nečekaný požadavek, aby mu vydala dopis, který skrývá v kapse. Pohled kamery sjede z tváře na ruku, která ze tmy vyjme svítivě bílou obálku dopisu a vloží ji do farářovy ruky. Bez střihu se Bresson vrací k úvodní kompozici scény: znovu protiklad dvou tváří v jediném záběru, Chantal vychází ze tmy zpovědnice, mívá faráře a vychází z rámu záběru. Farářova tvář, v níž se odráží hluboký vnitřní svár i zadostiučinění, se bezprostředně prolne v plameny ohně v krbu, v němž spaluje neotevřenou obálku dopisu Chantal. Mravní zápas, který v této scéně svádějí obě postavy, je především vnitřní alternativou dvou silných duší, opírající se o grafické kvality obrazu: šedavá tvář Chantal, o niž se sváří tma se světlem, je konfrontována s jasně ozářenou tvář faráře, bělostná dívčí ruka „vytrhává“ temnotě dopis – dokument slepé nenávisti a bezradného zoufalství.⁷⁷⁾

77) Dopisy hrají v *Deníku venkovského faráře* i *Kapsáři* důležitou roli a jejich vizuální tematizace poukazuje znovu k Bressonovu zaujetí problematikou písma, ale také k již zmíněné spřízněnosti deníkové a dopisové narace jako dvou základních podob psaného vyprávění ve filmu. Vedle farářem neotevřeného a spáleného dopisu Chantal hrají ve farářově „hledání milosti“ i další dopisy často klíčovou roli. Nejprve je to anonymní dopis, vybízející faráře, aby opustil svou farnost; náhodné odhalení pisatelky dopisu (je jí vychovatelka Louise, milenka hraběte) přivádí faráře k tomu, že se začne ještě horlivěji zajímat o život členů hraběcí rodiny a významným způsobem zasáhne do jejich osudů. Dopis od hraběnky podává důkaz o vnitřním smíření a milosti, jíž se jí od faráře těsně před smrtí dostalo. Když farář dopis obdrží,

Mluvím-li o grafických kvalitách Bressonova *Deníku*, musím připomenout ještě scénu, v níž farář při návštěvě faráře z Torcy převrátí nešťastnou náhodou láhev s vínem, které se rozlije po podlaze. Ve farářově „příběhu spásy“ odkazuje ke Kristově prolité krvi, ale ještě zajímavější jsou další relace, které poukazují jak k mokré, porézní atmosféře krajiny, tak k blátu a krvi ve farářově tváři po jeho nočních mdlobách a prvním chrlení krve. Stružky po podlaze rozlitého vína získávají v neposlední řadě i samostatné výtvarné kvality: mohou odkazovat ke znakovým „gestickým improvizacím“, vytvořeným inkoustem na papíru, který vkládá farář do svého deníku. Obdobné grafické kvality získává rovněž prolnutí psaného textu do obrazu noční krajiny, které předchází farářovým prvním mdlobám: pokřivený kmen mohutného stromu „rozřezává“ obraz a vytváří úhel se svažujícím se pozadím, jeho četné větve „žilkující“ filmové plátno přitom dosahují podobného vizuálního efektu jako stránky deníku s divoce přeškrtnutým textem nebo po podlaze rozlité víno (které ostatně farář z Torcy přirovnává k mizerné tinktuře). Znovu se nám připomene Bressonův výrok, že kinematograf „je písmem zítřka, je to písmo používající dva inkousty – jeden pro zrak, druhý pro sluch“. ⁷⁸⁾ Strohá, úsporná krása Bressonova „grafického“ stylu a výtvarné kvality obrazu kontrastují s bezútěšností krajiny a opuštěností faráře. Po prvních mdlobách se farář zvedá z bláta a na jeho tvář šikmo dopadá odražené noční světlo, poukazující k farářově spirituální vyvolenosti.

Světlo se v těchto scénách osamostatňuje, proměňuje se v substanci obklopenou temnotami. Jestliže šedé, kalné světlo vytváří matnou, tlumenou atmosféru farářova obydlí ve dne, noční výjevy nabývají díky světlu symbolické platnosti: četné lampy, lucerny a třepotající se plameny ohně v krbu dávají nejen světlo, ale jsou i zdrojem vnitřního světla duše, vržené do temného vesmíru. A naopak, osvětlená okna farářovy podkrovní světničky prozrazují skutečné bezdomovectví farářovy osamocené duše. Izolovaný plamen svíce či lampy je svědectvím samoty, plamen je – podle Bachelarda – světem osamělého člověka. Je i obrazem farářova Utrpení, které je „procesem“: „Plamen hoří a plamen sténá. Plamen je bytí, které trpí. Za temného praskotu vystupují plameny z tohoto pekla. I ta sebemenší bolest je znakem bolesti světa.“ ⁷⁹⁾ Bachelard však neslyší pouze bolestný praskot bytí, které hoří, ale vidí v hořícím plameni i fenomén-vzor, skvělý příklad aktivního očištění, kdy „hmota, nadevše prostá, vytváří světlo. Očišťuje se ve svém aktu, který dává světlo“. ⁸⁰⁾ Plamen je mu tak symbolem bytí, které je stravováno svým uskutečňováním: „Plamen je bytí-uskutečňování, uskutečňování-bytí. Cítit se sám a plně plamenem, plamenem v jeho dramatu bytí-uskutečňování – ničit se, dává světlo...“ ⁸¹⁾

vyjme z obálky černě orámovaný list, jehož text je vzápětí vizualizován a současně čten farářovým hlasem mimo obraz; poté je ukázán i farář, jak sedě u stolu drží stránku dopisu a nahlas (si) jej čte. Z hlediska vyprávěcí situace představuje tato scéna první příklad dramatizovaného čtení. Druhý reprezentuje čtení Dufrétyho dopisu, který farářovi z Torcy referuje o posledních okamžicích farářova života. V *Kapsáři* jsou důležité oba dopisy adresované Michelovi: první informuje o matčině nemoci, ale Michel, příliš zaujat zdokonalováním svých kapsářských dovedností, jej dlouho přehlíží, druhý dopis (od Jeanne) jej zastihne již ve vězení a předznamenává závěrečnou Michelovu „konverzi“.

78) Cit. podle Michel Ciment, *Poezie preciznosti: Robert Bresson*. „Interpressfilm“ 1984, č. 2, s. 40.

79) G. Bachelard, c. d., s. 14 a 61.

80) Tamtéž, s. 44.

81) Tamtéž, s. 55.

Venkovský farář se vydává osudu plamene, bytí, které se stravuje, aby se obnovilo. Farař je neustále přitahován k světlu a teplu plamenů, lamp a oken, ale slabé světlo pronikající okny ve dne nebo vydávané lampami v noci je příliš skromné na to, aby ozářilo celou farářovu tvář, která se tak často proměňuje v místo, jímž prochází diagonální hranice mezi světlem a stíny, jež vrhá temné pozadí.

Neodehrává se tu však zápas temných a světlých hodnot a stíny nedeterminují prostor neodvolatelným způsobem, charakteristickým pro expresionismus. Zatímco expresionismus rozvíjí – podle Deleuze – princip opozice, konfliktu nebo zápasu: zápasu ducha s temnotami, pro zastánce lyrické abstrakce, k nimž lze volně přiřadit i Bressona, aktem ducha není zápas, ale **alternativa**. Stíny u Bressona neztrácejí na své hrozivosti, neboť nepřestávají odkazovat k temnotám, jež vždy zneklidňují, ale stín již „neprodukuje do nekonečna stav věcí, spíše vyjádří nějakou alternativu mezi daným stavem věcí a možnostmi, virtuálnostmi, která jej přesahuje“.⁸²⁾ Namísto boje a oponování jde v lyrické abstrakci, tak i u Bressona o dohodování hranic, střídání bílá – černá, jemuž odpovídá v *Deníku* nejen rytmické střídání mezi dnem a nocí (jak se zmiňuje Deleuze), ale i pravidelné deníkové scény, při nichž se inkoustová černá písma „rozlévá“ po tajemné běli dosud prázdných stránek deníku, který je koneckonců místem, kde se ona alternativa ducha „děje“.

Deleuze se odvolává na Pascala, podle něhož alternativa ducha spočívá „mezi způsobem existence toho, kdo se ‚vsází‘, že Bůh existuje, a způsobem existence toho, kdo sází na neexistenci anebo kdo se nechce vsadit. Podle Pascala jenom ten první si je vědom toho, že jde o volbu [...]. Zkrátka volba jakožto duchovní determinace nemá jiný předmět nežli sebe samu: volím, že budu volit, a tím také vylučuji veškerou volbu činěnou na způsob, že není volby“.⁸³⁾ O tom, k čemu tato duchovní volba směřuje, není v *Deníku venkovského faráře* sporu: oběť toho, kdo takovouto opravdovou volbu podstupuje. Prázdný kříž, jehož nezřetelné obrysy vystupují z bílého plátna, implikuje ale nejen farářovu oběť, nýbrž i to, že farář se v této oběti nachází, neboť je to oběť, kterou podstupuje pouze za podmínky, že ví, že by ji přinesl „pokaždé znovu a že ji činí navždycky“. V tomto smyslu je venkovský farář postavou autentické volby nebo vědomí volby, spočívající ve volbě volby, která vkládá do hry vždy celou sázku, ale v momentu oběti dává znovu vše nalézt; oběť, již uskutečňuje postava opravdové volby, tak nepřestává být znovupočátkem.⁸⁴⁾ A čím jiným než takovým znovupočátkem je i závěrečná „neposkvrněná“ bělost plátna?

Světlo na bílém plátně nám znovu připomíná Deleuzův postřeh o tom, že „lyrická abstrakce se definuje dobrodružstvím světla a bílé“. Čisté imanentní nebo duchovní světlo bílého plátna se ocitá za hranicemi bílé, černé nebo šedé, jejichž střídání determinovalo fyzický prostor, a otevírá, zakládá prostor duchovní: „První prostor je rázu celý a uzavřený, ale ten druhý není rozdílný, je to tentýž, naleznuvší jen duchovní otevřenost...“⁸⁵⁾ V tomto smyslu můžeme *Deník* číst i jako příběh lyrické abstrakce. Deleuze se vrací k Bergsonovu principu „fragmentace“: právě jí, rozdrobením uzavřeného souboru

82) G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris 1983. Citováno podle překladu Přemysla Maydla, který vydá NFA.

83) Tamtéž.

84) Tamtéž.

85) Tamtéž.

se otevírá cesta k celku duchovnímu. A nebo jak to říká farář v Bernanosově románu: „...zeď musí jednoho dne povolit, a všechny trhliny se otvírají k nebi.“

PhDr. Petr Málek, CSc. (1965)

Vystudoval Filosofickou fakultu UK (obor čeština – dějepis) a po absolutoriu pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV. Nyní působí jako odborný asistent na katedře české literatury FF UK, kde vede semináře literární teorie a interpretace. Věnuje se problematice interdisciplinárních (a intertextuálních) relací se zvláštním zřetelem ke vztahům literatury a filmu.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra české literatury,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Deník venkovského faráře

(Le Journal d'un curé de campagne)

Union Générale Cinématographique, 1950

Režie: Robert Bresson. **Námět:** podle stejnojmenného románu Georgese Bernanose. **Scénář:** Robert Bresson. **Kamera:** Léonce-Henry Burel. **Střih:** Paulette Robert. **Hudba:** Jean Jacques Grünenwald. **Výprava:** Pierre Charbonnier. **Produkce:** Léon Carré.

Hrají: Claude Laydu (ambricourtský farář), Nicole Ladmíralová (Chantal), Nicole Maureyová (Louisa), Marie-Monique Arkellová (hraběnka), Armand Guibert (farář z Torcy), Jean Riveyre (hrabě), Jean Danet (Olivier), Antonine Balpetré (dr. Delbende) ad.

Kapsář

(Pickpocket)

Lux Films, 1959

Režie: Robert Bresson. **Námět:** podle stejnojmenného románu Georgese Bernanose. **Scénář:** Robert Bresson. **Kamera:** Léonce-Henry Burel. **Střih:** Raymond Lamy. **Hudba:** Lully. **Výprava:** Pierre Charbonnier. **Produkce:** Agnès Delahaie.

Hrají: Martin Lasalle (Michel), Marika Greenová (Jeanne), Pierre Leymarie (Jacques), Jean Pelegri, Kassigi, Pierre Etaix ad.

Další citované filmy:

Canterburské povídky (I racconti di Canterbury; Pier Paolo Pasolini, 1971), *Čtyři noci snílka* (Quatre nuits d'un reveur; Robert Bresson, 1970), *Ďábel v těle* (Le Diable au corps; Claude Autant-Lara, 1947), *Dámy z Buloňského lesíka* (Les dames du Bois de Boulogne; Robert Bresson, 1945), *Dekameron* (Pier Paolo Pasolini, 1970), *Deník komorné* (The Diary of a Chambermaid; Jean Renoir, 1946), *Dopis od neznámé* (Letter from an Unknown Woman; Max Ophüls, 1948), *India Song* (Marguerite Durasová, 1974), *K smrti odsouzený uprchl* (Un condamné à mort s'est échappé; Robert Bresson, 1956), *Kabinet voskových figur* (Das Wachsfigurenkabinett; Paul Leni, 1924), *Kind Hearts and Coronets* (Robert Hamer, 1949), *Kronika Anny Magdaleny Bachové* (Chronik der Anna Magdalena Bach; Jean-Marie Straub a Danièle Huillet, 1968), *Lancelot od jezera* (Lancelot du lac; Robert Bresson, 1973), *Medea* (Pier Paolo Pasolini, 1969), *Muška* (Mouchette; Robert Bresson, 1966), *Nejlepší film Tomáše Graala* (Thomas R. Graals bästa film; Mauritz Stiller, 1917), *Něžná* (Une femme douce; Robert Bresson, 1969), *Oidipus král* (Edipo Re; Pier Paolo Pasolini, 1967), *Othon* (Jean-Marie Straub a Danièle Huillet, 1969), *Pastorální symfonie* (Symphonie pastorale; Jean Delannoy, 1946), *Peníze* (L'argent; Robert Bresson, 1982), *Proces Jany z Arku* (Procès de Jeanne d'Arc; Robert Bresson, 1961).

SUMMARY

THE DIARY OF A COUNTRY PRIEST

Robert Bresson's Cinematograph

Petr Málek

The first part of the study is dedicated to the novel by Georges Bernanos *The Diary of a Country Priest* (1936). The author points out that the masterpiece is not an authentic intimate diary but a novel written in diary form in which the actual act of writing a diary is part of the literary fiction – the story of the priest of Ambricourt unfolds from the moment when he starts taking notes in his diary. An important part of the notes is also the thematisation of and the reflection on writing, the act of relating to the manuscript of the diary – the total baring of one's recording self.

The introductory scene to Bresson's film transcription of *The Diary of a Country Priest* (1950) sets up the fictive world of the film as **the space of writing**; a long shot focuses our attention first on the top cover of the priest's diary followed by a view of the first page covered with the opening notes and accompanied by voice-over. The visualisation of the front cover of the diary serves to present as the source of the film narrative not Bernanos' novel but the diary kept by the fictitious character of Bernanos' novel (and also of Bresson's film) – the priest of Ambricourt. All that is seen originates in the priest's diary, emerges from the written text, has its source in the written narrative.

Bresson's film, in fact, presents the diary in three different manners – through the actual diary note which is in the process of being written, through a voice-over commenting (i. e. placing and listing) the individual scenes being watched on the film screen and, finally, indirectly by applying techniques like fade-out, dissolve, ellipse, etc., signalling that what we are watching are not the actual events but their reflection, the result of their „transformation“ by the medium of the diary. With the exception of the opening diary scene, the diary is always shown at a moment when it is **being written**. Bresson uses the potential of a diary fully and consistently – he thematizes the text which **is happening**, which very often happens to be in the immediate vicinity of currently happening (i. e. not concluded) events. The specific bond of the sound track and the returning image of an unfinished page of the diary and of the **writing hand** has an additional important consequence for the way in which we perceive the film – even in the moments when we hear the voice-over the awareness remains of a text being not only read or narrated, but also written.

A later Bresson film, *Pickpocket* (1959), also opens with a scene of a writing hand accompanied by voice-over, once again pointing to Bresson's deep fascination by the human hand and the issue of writing. It is in this period, as if defined by the written diary records with which both films open, that the larger part of Bresson's own notes were conceived, the same notes that were later published with the title *Notes on the Cinematograph* (*Notes sur le cinématographe*). In these Notes Bresson formulates his conception of the cinematograph (*cinématographe*) which he put in contraposition to film (*cinéma*); the cinematograph is, in his view, synonymous with film art, in which he sees a new **manner of writing**, a new **script**. Reflections on film as a type of script occur rather rarely in film-theory thought and may appear to be of marginal importance (only as a kind of supplement to reflections on film language), according to the author of the study, however, it is the harbinger of the later strong wave of interest in film *écriture* which is however part of a broader discourse in which nothing less important is at stake than the rehabilitation of script, of discourse, in which the term *écriture* acquires further meanings having but very little in common with script in the traditional sense of the word (Roland Barthes, Jacques Derrida). In Bresson, language becomes visualized by the act of writing, its specificity becomes thematized; Bresson feels by intuition what is to be later formulated by Derrida in the explanation of *écriture*, in which he turns against the „logocentrism“ of the tradition of western European thought – script is not a secondary instrument for the fixation of a word because the written (or literary) form of speech contains something which cannot be contained in spoken words.

Derrida reads and interprets *écriture* especially in the meaning of script and writing. *Écriture* can however be understood in Barthes' interpretation as a **manuscript** in the sense of style, stylization. The author of the study is therefore asking what are the essential features of Bresson's style. Drawing on Derrida's characteristic of script he then studies the basic features of Bresson's style: separation, discontinuity, fragment, disconnection, caesura, diaeresis. Special attention is paid to the issue of discontinuity empowered by the fragmentation and fractionation of Bresson's space. In *The Diary*, too, there is fragmentation of space; it is a space composed bit by bit or, more precisely, **step by step**, emphasized by the fact that the priest's suffering assumes the form of walk, pilgrimage, stopping.

Bresson's adaptation of *The Diary of a Country Priest* marked not only a radical departure from the *film de qualité* typical of French post-war cinematography but remains, until this day, a unique example of a film adaptation in which the specificity of the literary text remains preserved. Bresson made no effort to adapt what appeared „non-film-like“ in the original (the writing of the diary, the hero's reflection and meditation, narration in the first person). As a result each of the intersecting forms of art – literature and film – hold their own. The distance and tension between them is not alleviated but, on the contrary, emphasized.

In the final part of the study the author focuses on Bresson's work with light and on the „graphic“ qualities of *The Diary*. Light in many scenes becomes separated; it transforms into a substance surrounded by forms of darkness. Whilst during the day the grey, opaque light creates the matt, dim atmosphere of the priest's home, the night scenes assume, thanks to light, a symbolic currency – the numerous lamps, lanterns and the flickering flames in the fireplace not only give light, but are also the source of the inner light of a soul cast into the dark universe. The isolated flame of a candle or lamp is testimony of the priest's solitude and also a symbol of being which is devoured by its coming into existence. Light points to the spiritual calling of the priest. In agreement with Deleuze, the author demonstrates that *The Diary of a Country Priest* can be read also as a story of „lyric abstraction“, defined by the adventure of light and white.

Translated by Nad'a Abdallaová