

Literární obzor

Výlučný kinematograf Roberta Bressona

Robert Bresson: *Poznámky o kinematografu.*

Dauphin, Praha 1998, 117 stran, náklad 1000 výtisků.

V úvahách nad knihou francouzského režiséra Roberta Bressona *Poznámky o kinematografu* začneme u obrazu, který se vyskytuje v několika jeho filmech: ruka v detailu svírající pero a píšící na papír, detailní záběr na narůstající řádky textu. Bresson se v dokumentu *Ticho po pěšině*, který o něm natočil režisér François Weyergaus v roce 1965 (uvedl ho však téměř po třech desetiletích, v roce 1994), přiznává, jak silně na něho tyto záběry píšící ruky působí. Připustil zároveň, že ho záběry tohoto druhu v dokumentech o spisovatelích dokonce dojmají. Takto snímáný akt psaní je podle něho jedním ze způsobů, jak odhalit nitro postavy.

Příznačné je, že otázky kladoucí Weyergaus a odpovídající Bresson mají na mysli nikoli to, co se píše, tedy obsah sdělení, ani styl, jakým se píše, nýbrž to, že se píše. V záběru na píšící ruku totiž už je ono „co“ a „jak“ implicitně obsaženo, neboť to, co „je“ (v hlubokém a autentickém smyslu slova bytí) už „automaticky“ zaručuje formální a obsahovou originalitu. Proto pokaždé když bereme do rukou Bressonovu knihu, vybaví se nám ruka, která ji psala. Jen prostřednictvím tohoto obrazu se pro nás může stát kompletní, protože její „obsah“ neleží jenom v definitivně vysázených písmenech a větách, v její završenosti.

Ještě jedna vlastnost se pojí s Bressonovým psaním, a tou je intimnost. Pocit, že překračujeme hranice soukromého izolovaného světa, ačkoli se v něm žádného faktu z osobního života nedočteme, provází i četbu *Poznámek*. Bressonovou sférou toho pravého osobního sdělení je nejen zde, ale i v jeho filmovém díle, oblast ducha a idejí. Tam, kde pro mnohé převládá neosobní vědění, začíná pro Bressona intimní komunikace, vycházející z jeho intenzivně prožívaných zkušeností. I čtenář příznivě Bressonovi nakloněný občas zaváhá, obrací-li se autor poznámek právě na něho. Jestliže se pustíme do zkoumání této vrstvy textu, zjistíme, že většina poznámek má podobu jedno- či dvouřádkového konstatování v infinitivu (neosobního), víceřádkové poznámky jsou ve výrazné menšině. Občas narazíme na rozkazovací způsob (například na s. 46, 47 – „nepřemýšlej“, „staň se“, „bud“, ano, zvláště to poslední slovo zaujímá v kontextu Bressonova myslitelského celku významné postavení). Setkáme se s častým výskytem spojení „tvůj film“, avšak jen jednou Bresson napíše „můj film“. Bresson se obrací k tomu „druhému“, ale není dost dobře možné rozlišit nakolik tím míní sám sebe a své filmařské maximy ukládá sám sobě a do jaké míry potřebuje svého čtenáře, neřkuli žáka. Jakoby se režisér řídil zásadou, kterou vštěpuje i svým modelům: „Mluvte, jako kdybyste mluvili sami se sebou“ (s. 68).

Obě polohy se nevyklučují: Bressonovo uvažování se odehrává v mezích nepřímého dialogu (možná spíše monologu), v prostoru mezi já a ty, v němž je nepředstavitelné nějaké masové sdělení, Bresson je autor výlučný, přestože jeho základní myšlenky nejsou nijak komplikované, své plné síly, pronikavosti a účinku však nabudou až od určité úrovně identifikace čtenáře s autorem. O tom, do jaké míry je režisér sám sobě zrcadlem a jeho psaní intersubjektivním dialogem, svědčí jedna z prvních glos: „Režisér neboli director. Nejde o to vést někoho, ale vést sám sebe“ (s. 12).

Bodem, z něhož Bresson vychází a odkud se může vést naše další čtení, je jeho v zásadě antagonistické chápání filmu. Tam, kde se my spokojujeme s dále nedělitelnou jednotkou, Bresson striktně rozlišuje mezi filmem (cinéma) a kinematografem (cinématographe). Podle něj film používá divadelní prostředky (herce, režii atd.) a kamera mu slouží, aby *reprodukovala*, oproti tomu kinematografu slouží kamera k tomu, aby *tvorila* (s. 13). V *Poznámkách* najdeme celou řadu

příkladů odlišného pojetí fotografovaného divadla (cinéma) a kinematografického filmu, na exaktní definici však nikde nenarazíme („Divadlo a CINÉMA; střídání víry a nevíry. Kinematograf: stálá víra“ /s. 55/. „CINÉMA čerpá ze společných zásob. Kinematograf prošlapává cestu k objevení neznámé planety.“ /s. 30/). Autor se rozdílné povahy pouze dotýká, popisuje pomocí obrazů, hraničících s podobenstvím, v nichž ovšem jen zřídka najdeme kouzelné slůvko vzájemné relace „jako“, avšak tam, kde se vyskytne, dává dohromady dva nespojitě díly skutečnosti s pronikavou silou („*Přitáhni pozornost diváků /tak jako říkáme, že komín táhne/*“ /s. 42/). V těchto místech jako by z něho promlouval autor stavící analogicky ke svým filmům vedle sebe zlomkovité obrazy (obrazy myšlenek), které v souladu s jeho kinematografickou zásadou nechávají čtenáře jen uhađovat. Bresson (na s. 84) praví: „Navykni publikum, aby předvíдалo celek tam, kde se mu dává jen část. Nech je předvídat. Ať po tom touží.“ Lakoničnost povýšená na ctnost a na tvůrčí metodu: ve fragmentu lze zahlédnout celek, od glosy vede krátká cesta k celkovému smyslu jedině v případě, že čtenář (divák) bude schopen překonat diskontinuitu mezi nimi. Bressonova vyjádření leckdy připomínají koany zenového mistra, hádanky, které žák promýšlí, medituje nad nimi, aby se mu v krátkém okamžiku duchovního osvětlení dostalo pochopení celku. „Vypusť rybník, abys chytil rybu“ (s. 77) je přesně tím typem zlomku, jehož pregnantnost vyjde najevo až v kontextu autorových úvah o fragmentaci, umělecké metodě oprošťování se od přebytečností („Člověk netvoří připojováním, ale odhazováním“ /s. 77/) a také pokud si vybavíme vizuální podobu jeho snímků, kde období těchto myšlenkových fragmentů představují syntakticky i obrazově izolované fragmenty těl. Vzpomeňme na celé pasáže Bressonových filmů *K smrti odsouzený uprchl*, *Kapsář*, *Peníze*, v nichž hlavní part přebírá lidská ruka. Tak jako v knize, i v jeho filmech existuje bezprostřední vztah mezi fragmentem a celkem, dejme tomu souvislost mezi rukou trpělivě připravující útěk ve filmu *K smrti odsouzený uprchl* a ideou tohoto díla. Protože, jak Bresson říká s Montaignem, „každý pohyb nás obnažuje“ (s. 102), a dodává, že se to vztahuje jedině k pohybům automatickým, bezděčným, do nichž nezasahuje vůle či myšlenka.

Pojmu automatismu v kinematografickém filmu je věnována samostatná kapitola stejně jako jiným klíčovým slovům a oblastem Bressonova díla (pohled, pravda a lež, hudba, chudoba, zrak a sluch, gesta a slova, skutečnost, fragmentace). Pojem automatismu je zde vztažen především ke konceptu modelů. Přestože Bressonova teorie a praxe kinematografu představuje dokonale harmonizovaný celek, z něhož není snadné vytrhovat dílčí momenty, jeden pojem je třeba zdůraznit, a to právě model. Bresson model ve své koncepci staví oproti herci a opozice model – herec je vedle opozice kinematograf – cinéma druhou výraznou osou v reliéfu filmové krajiny. Rozdíl mezi modelem a hercem, stejně tak mezi kinematografem a fotografovaným divadlem (cinémou) spočívá v rozdílu mezi bytím a zdáním. Bresson stojí na straně bytí, je ze „staré školy“: bytí se pro něho pojí s pravdou, zdání se lží. Pravda je pro něho stejně jako pro scholastiky mírou bytí.

* * *

„Bytí důkladný. Odstranit všechno, co se *nestalo pravdou*“ (s. 107).

Důležitým znakem vzniku Bressonova kinematografu, neustále zdokonalovaného do nejmenších podrobností, byla vždy snaha o maximální věrnost vytvářených obrazů původním záměrům jejich autora. Totéž úsilí o přesné vyjádření vlastních postřehů a úvah vnímáme i v případě úsporných formulací, obsažených v Bressonově osobitěm příspěvku do fondu filmové literatury. Strohé věty, z nichž se skládají několikařádkové záznamy, mohou na první pohled budit zdání snadného překladatelského úkolu. Syntaktická jednoduchost je ovšem vyvážena vysokými nároky na dodržení věcné správnosti textu, neboť Bressonova kniha, stejně jako jeho filmy, ponechává čtenáři (diváku) značný prostor, v knize zviditelněný mezerami mezi jednotlivými „odstavci“, který lze zaplnit jen na základě vlastních zkušeností s režisérskou tvorbou.

Bressonova umělecká vyhraněnost projevující se v odmítání většiny filmové produkce a charakter samotného textu signalizují, že Poznámky o kinematografu jsou určeny pro méně početnou skupinu zasvěcených čtenářů, přísněji posuzujících úroveň zhotoveného překladu. Jeho úskalí představuje jak samostatnost každého zápisu, znesnadňující hledání správného myšlenkového kontextu, tak existence propracovaného systému s pevnými hranicemi, který naopak dává tušit, že každé Bressonem použité slovo má svůj přesný význam. Vzhledem k této skutečnosti překvapí velkorysost autora české verze (Miloš Fryš), s níž se vypořádal s výše uvedeným citátem ze strany 107, kde mimo neúplné druhé věty zcela chybí obsah následující závorky, viz původní znění – „Être scrupuleux. Rejeter tout ce qui du réel *ne devient pas vrai*. (L'affreuse réalité du faux.)“ Více než podobné opomenutí, jež se ztrácí v „úlomcích“ režisérových úvah, zaznamená čtenář, obeznámený s originálem, absenci předmluvy, ve které Jean-Mario G. Le Clézio sice na malé ploše, ale zcela správně vystihuje Bressonův přístup k umělecké tvorbě. Vysvětlení, proč se v českých Poznámkách o kinematografu nenašlo místo pro krátký úvod od předního francouzského spisovatele nebo pro adekvátní českou náhradu, ovšem v knize nenajdeme. Těžko za ni lze považovat krátkou biografii na záložce.

Jestliže opustíme vlastní text a obrátíme pozornost ke krátkému životopisu a filmografii režiséra, nalezneme zde několik nepřesností. Rok narození 1907, donedávna uváděný ve všech encyklopediích a publikacích o Robertu Bressonovi, byl označen za dokonalou mystifikaci samotného tvůrce a v nejnovější francouzské filmové literatuře nahrazen rokem 1901. Informaci o neexistenci režisérova středometrážního snímku *Veřejné záležitosti* vyvrací článek Gilberta Adaira, uveřejněný v časopise Sight and Sound v roce 1987, krátce po nalezení jedné kopie v pařížském filmovém archivu. Systémovou nedůslednost objevíme u originálního názvu dokumentárního snímku Cesta k Bressonovi, kde místo nizozemského titulu, *De Weeg naar Bresson*, je použito německého distribučního překladu, *Der Weg nach Bresson*.

„V tvém zaujetí pro pravdu nesmí lidé vidět nic maniakálního“ (s. 95).

Přes některé nedostatky je třeba překlad knihy Roberta Bressona označit za významnou událost, zaplňující jednu z četných mezer v oblasti filmové literatury dostupné v našem jazyce. Strídmé grafické řešení českého vydání Poznámek o kinematografu, typické pro tituly z nakladatelství Dauphin, zcela odpovídá povaze textu i snímků uctívaného režiséra a po více než dvaceti letech navazuje na podobné pojetí prvního výtisku u Gallimarda v roce 1975. Ocenění zaslouží i podrobná filmografie, v rozsahu, jakým se nemůže pochlubit ani francouzský originál a dodatečná překladatelova upřesnění u několika konkrétních údajů, obsažených v textu. Nepřehlédnutelný je i fakt, že Poznámky o kinematografu nejsou pouze náhodným publikačním činem, ale premiérovým svazkem nové edice Film, soustředící se, jak naznačuje anonce na záložce knihy, na tvůrce, jejichž dílo nějakým způsobem vybočuje z běžné filmové produkce.

* * *

Jestliže ve své filmové podobě jsou Bressonovy postupy těžko zařaditelné do nějaké tradice a kinematografista Bresson vyčnívá z filmových dějin jako nenapodobitelný svéráz, literární podoba Poznámek je žánrově příbuzná tradici aforistů a aforizujících esejistů, jichž se Bresson nejednou dovolává s „automaticností“, jež dává tušit nakolik citoval autoři – Montaigne, Chateaubriand, Pascal a spolu s nimi i další spisovatelé a básníci: Baudelaire, Proust, Rousseau, Racine, markýza de Sévigné, Milton, představují samozřejmě žitý fundament jeho myšlení. Vedle toho se Bresson nechal ve svých poznámkách inspirovat úryvkem z dopisu Renoirova či Mozartova, Napoleonovým či Purcellovým výrokem, Leonardovými traktáty, cituje ze Cézanna či Bacha. Všechno to jsou jména nasvědčující tomu, že Bresson se svobodně pohybuje v klasické kultuře,

že ji s velikány sdílí v mimočasovém kulturním prostoru. Tato nadčasovost, hledání věčných témat, povznesenost nad dobovými módami, jež se z hlediska věčnosti jeví jako výstřelky, se promítá i do jeho uměleckých koncepcí, respektujících sice dobovou realitu mechanického stroje, ale zároveň mu přisuzujících jistou oduševnělost (dva ušlechtilé stroje – kamera a magnetofon /s. 107/). Kamera a magnetofon ve své době znamenaly pro Bressona vhodný (neopotřebovaný) prostředek, s jehož pomocí, prostřednictvím asketických obrazů, se pokusil přiblížit filmovému divákovi přetrvávající hodnoty.

Dostáváme se k samotnému jádru Bressonovy metody, jež má sloužit k odhalování nitra věcí, k odkrývání jejich dvojitého či trojitého dna. Z tohoto úhlu pohledu se nám může vyjevit charakteristická část jeho tvůrčího naturelu – jeho objevitelství. Kinematograf se pro něho stal privátní obdobou dobrodružství poznání, minimalistickou analogií velkých objevitelských cest.

Radovan Suk – Jiří Horníček

Individualizmus podľa Lipovetského

Gilles Lipovetsky: *Éra prázdnoty. Úvahy o súčasnom individualizme.*

Prostor, Praha 1998, 272 stran, náklad neuveden.

Uvažovať o našej prítomnosti je vždy veľmi problematické. Prítomnosť ako priesečník medzi tendenciami, zakotvenými v minulosti a možnosťami, smerujúcimi do budúcnosti, sa javí súčasníkovi ako neprehľadná, chaotická, odolávajúca jednoznačným hodnotovým hierarchiám. Zaiste by sa dali určiť aj iné faktory, „zakaľujúce“ prítomnosť, a preto poteší každý pokus, ktorý sa snaží presvetliť túto temnotu jasným svetlom. Ako napríklad Gilles Lipovetsky, ktorý patrí medzi najvýznamnejších francúzskych mysliteľov súčasnosti. Kto je Gilles Lipovetsky? Odpoviem veľmi stručne: profesor na univerzite vo francúzskom Grenobli, autor kníh *Éra prázdnoty*, *Vláda pomínutelnosti*, *Súmrak povinnosti* a *Tretia žena*. Hoci Gilles Lipovetsky už niekoľko rokov kriticky a s patričným nadhľadom komentuje súčasnú západnú spoločnosť, českému a slovenskému čitateľovi sa predstavuje až teraz svojou prvou knihou, ktorá bola prvýkrát publikovaná v roku 1983 a ktorá je nazvaná titulom *Éra prázdnoty*.

Túto knihu tvoria články a úvahy, ktoré „spojuje pouze to, že se všechny tak či onak zabývají jediným obecným problémem: povahou otřesů, které dnes, v masově konzumní době, zasahují společnost, lidské chování i každého člověka, a vznikem zcela nového způsobu socializace a individualizace, který je v naprostém rozporu se způsobem socializace zavedeným v 17. a 18. století“ (s. 9). Zdá sa, že Lipovetsky chce skúmať nový typ individualizácie a socializácie, pričom pre pochopenie našej doby je podľa neho dôležitá práve individualizácia. „Jinými slovy, v dějinách západního individualismu nastala nová fáze. Naše doba se dokázala zbavit revoluční eschatologie jedině tím, že dopustila permanentní revoluci každodenního života i samotného člověka. Prožíváme tedy druhou individualistickou revoluci, která se vyznačuje dalším rozšiřováním soukromého prostoru, rozrušováním identit, odklonem od ideologií i od politiky a stále se zrychlující destabilizací osobností“ (s. 9). Takže predmetom výskumu je *druhá individualistická revolúcia*,