

Rozhovor

O BRESSONOVÍ

Rozhovor s Françoisem Truffautem

Mireille Latil-Le Dantec

Asi by byla chyba uvažovat o Bressonovi jako o malíři, který byl náhle zaujat filmem, vždyť ve francouzském filmovém průmyslu pracoval v letech 1930 až 1940. Nevíme, jestli měl už tehdy touhu stát se režisérem, nebo k tomu dospěl postupně.

Lze předpokládat, že Bressonův způsob tvorby mohlo ovlivnit určité zalíbení v dobře udělané práci, v dokonalé formě, ve smyslu „francouzského klasicismu“, nebo ho mohla ovlivnit práce s René Clairem?

Kdepak! René Clair ho neovlivnil víc než jiní filmaři, s nimiž spolupracoval. Bressona muselo na filmech něco zaujmout, ale současně musel v sobě probudit kritického ducha – musel být šokován mnoha věcmi, které si postupně vymezoval. Bresson filmař, tak jak ho známe, se určitý čas vymezoval. Například film ANDĚLÉ HŘÍCHU, který pokládám za pozoruhodný, prezentuje pěknou řádku vynikajících divadelních a filmových herců. V jednom nedávném rozhovoru Bresson mluvil o potížích se sjednocením, homogenizací jejich hereckého projevu.

Tento film zplodil jeho teorie, ale v následujícím filmu DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA ještě hrají profesionálními herci. Ostatně hlavní role, dříve než ji dostal Paul Bernard, byla nabídnuta Jeanu Maraisovi a potom Alainovi Cunymu; v tom se Bresson choval jako tradiční francouzský režisér, který zamýšlí nahradit jednoho profesionálního herce druhým.

Ale jak máme vnímat jeho obrat? Předběhl v určitém smyslu Novou vlnu prací ve stejném duchu, nebo měly na vaši generaci rozhodující vliv jeho tři velké filmy: K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL, KAPSÁŘ, PROCES JANY Z ARKU?

Myslím, že tento jev se vrací daleko zpět, až k osvobození 1945. DÁMÁM Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA a PRAVIDLŮM HRY bylo společné, že byly vypískány, opovrhovány, nepochopeny a zároveň se těšily přízni cinefilů a filmových klubů. Myslím, že to bylo z týchž důvodů. Nebyla to díla opravdu antipsychologická, ale byla ve velkém odstupu k tomu, co bylo v té době možné vidět v kinech: byly to snímky, u nichž se publikum ocitlo v situaci, kdy nepoznalo, je-li přítomno něčemu dramatickému, nebo ironickému.

Ale ze zcela různých důvodů: zadní plány, nejistoty, neobvyklost nebyly u obou filmů stejné...

To ne; co v PRAVIDLECH HRY šokovalo, byla směs žánrů a Renoir velice dobře věděl, co dělá, když během natáčení oznámil: „Chci zkusit udělat veselé drama [*drame gai*].“ Veškerý neúspěch jeho filmu spočívá v těchto dvou slovech: veselé drama. Diváci chtěli vědět, zda je to *drama* nebo zda je to *komedie*. Myslím, že u DAM šokovalo to, na co mohli diváci narazit už v Cocteauově díle, ale co bylo ještě důkladněji rozvinuto, neboť Cocteau byl pravděpodobně Bressonem očištěn, až se stal ještě více „cocteauovským“.

Na Cocteauově a Bressonově spolupráci na dialogích je zvláštní, že stále nevíme, od kterého z nich pocházejí. Vzpomínám si, že jsem slyšela Bressona zpochybnit to, že jste přisoudil slavnou repliku – „Nemohu vás přijmout, vstupte!“ – Cocteauovi.

To je možné. Ale také je to věta, kterou si dovedu velmi dobře představit v nějakém Rohmerově filmu; stejně velmi dobře si umím představit Rohmera, jak ji říká v životě.

Přesně tohle mne zajímá, tyto způsoby křížení – nemluvme o vlivech – mezi Bressonem a vaší generací filmařů.

Ale tato generace je ovlivněna určitým způsobem Cocteauem a také Bressonem. Proto máme tolik rádi tento film, kde podle mne spojení Cocteaua s Bressonem velice dobře funguje.

Proti těmto dialogům bylo také vzneseno obvinění z preciozity.

Je neudržitelné: stále je to realismus, co na mne u Cocteaua zapůsobilo. Jeho preciozita jde ve smyslu nejvyššího realismu. Podobá se to více životu než „ortodoxní“ dialog. Slovo „preciozita“ nemusí být používáno v pejorativním smyslu. „Neztrácejte hlavu“, „neničte mé opory“, „hlavně mi neděkuje“: je tohle preciozita? Nevím, nacházím v tom zároveň krásu i skutečnost.

A „Miluji zlato, podobá se vám: horké, studené, světlé, temné, nepodplatitelné.“ Není tato hra protikladů přece jen trochu strojená?

Ale je tato věta citát?

Ne, je to citát Reverdyho na počátku filmu: „Láska neexistuje, existují pouze důkazy lásky“. Patrně proto, že mám raději Bressona než Cocteaua, mám sklon přiznávat, snad neprávem, více upřímnosti tomu prvnímu.

Obyčejně se myslí, že ve Francii jsme specialisté na filmy o lásce (což je k smíchu i cizincům)! Ve Francii kupodivu existuje velmi málo filmů o vášni. DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA je jedním z nich, jenže za takový považuji i KRÁSKU A ZVÍŘE – a tak nemohu sdílet

vaše hodnocení. V době natočení se snímek KRÁSKA A ZVÍŘE jevil především jako výpravný, zatímco dnes je pociťován jako velmi dojemný – vykazující společné znaky s DÁMAMI!

Víte, na DÁMÁCH Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA je dobře vidět, že při svém uvedení byly provokativní, aniž se o to snažily; pak se staly snímkem cinefilské menšiny, která ho znala na zpaměť. Bylo to období *Objectivu 48*, s André Bazinem, Doniol-Valcrozem, Rogerem Leenhardtem, Astrukem, Beckerem: to jsou zastánci DAM Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA. A také my, kteří jsme byli mladší a milovali tento film. Později se snímek jevil dost extravagantní, neboť velmi podivná válečná móda s tříčtvrtečními kabáty (kvůli úspoře kožešiny) a turbany byla tak výstřední a staromódní, že působila až směšně. To bránilo lidem, kteří snímek objevili s pěti či šesti letým zpožděním, aby ho zcela emotivně přijali. Teprve při opakování se film stává „dobovým“ a všechno se tedy znovu sjednocuje.

V určitém okamžiku se filmy stávají téměř sociologickým svědectvím. V DÁMÁCH Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA vidíme válečnou Francii, s předválečnými přežitky (svatba ve fraku) – zámožnou Francii, samozřejmě.

To je zajímavé, co říkáte, neboť Henri Langlois se domnívá, že zásadní lživost dobových filmů tohoto druhu je v tom, že neukazují nic z tehdejší skutečné Francie a že ve francouzské kinematografii nezůstalo žádné svědectví o Francii ve válce, dejme tomu, kromě Grémillova dokumentu 6. ČERVNA NA ÚSVITU.

Je pravda, že máme málo filmových svědectví z okupace. Přesto BRÁNY NOCI zůstávají pozoruhodným svědectvím o tom, co ještě dál z války přežívalo během osvobození, černý trh atd... Jak víte, film, jenž si dělá nárok ukázat svoji dobu a narazí, protože s ním nikdo nesouhlasí, může často o patnáct či dvacet let později poskytnout více pravdivosti, neboť skutečně důležité věci v té chvíli nebyly do očí... Pak se řekne: „Tak to opravdu bylo!“

Ale stále se říká, že Bresson je nečasový...

Samozřejmě. Nevím, jestli Bresson chtěl udělat, jak tvrdí Bazin, něco racinovského, ale je pravda, že byl pro systematickou abstrakci, a proto je tento módní příběh, který snímek dobově zařazuje, náhoda: bylo nutné obléci postavy.

Musím říci, že u filmu ANDĚLÉ HRÍCHU mi nejdéle trvalo, než jsem si ho zamiloval a že zpočátku šlo o lásku bez vášně. Není to dlouho, co jsem byl tímto snímkem fascinován. Když mi bylo jedenáct let, zdál se mi námět přihlouplý; byl jsem antiklerikální a takový film mě nemohl zajímat. Teď jsem při každém novém zhlédnutí ohromený Bressonovým systémem, který si už zde našel své místo.

Není to v té „sesterské“ scéně, v níž se všechny ty dveře znovu zavírají za nebohou jeptiškou?

Dnes je obdivuhodné, do jaké míry to Bresson točil jako kriminální film: mnoho scén končí v detailu rukou, pout, revolverů.

To je setkání: Bressonův svět se světem Hitchcockovým. O tom budeme možná ještě hovořit.

Ano, ty se trochu protínají. Na rozdíl od toho, co se říká, se domnívám, že Bresson je lstivý (*rusé*), ale chápeme-li „lest“ (*ruse*) v kladném smyslu. Filmař musí být lstivý, v tomto umění není místo pro naivitu. Můžete být naivním malířem, ale nemůžete být naivním filmařem, zde je příliš mnoho prvků manipulováno a kontrolováno. Domnívám se, že když má v ANDĚLECH HŘÍCHU dva příběhy – scénář vypráví příběh spirituální, zatímco mizanscéna líčí kriminální historku – je lstivý v dobrém slova smyslu. Myslím si, že oproti tomu, co se někdy říká, se Bresson snaží diváka upoutat – v každém případě, si ho získává.

To lze říci také o Dostojevském. Stále se mi nepodařilo přesně zjistit, odkdy se datuje Bressonovo objevení Dostojevského, kterého nesmírně obdivoval.¹⁾ Nápad z ANDĚLŮ HŘÍCHU, tj. zločinec, který se dostane do rukou policie, je Dostojevského idea: je to Raskolnikov.

Nechtěl bych Bressona snižovat, ale to bylo konstantou francouzského filmu za války; tehdy byly časté francouzské snímky se sympatickým zločincem, skrývajícím se v nějaké komunitě. Fresnay hrál tento typ role; Raimu také.

Ale příběh „sympatického zločince“ nechává stranou tento typ morálního vývoje (což se ostatně objevuje i u Hitchcocka), toto směřování k zatčení zločince, který je v pozadí něčeho, co konec konců nesouvisí s policejním zásahem. Jde o příběh svědomí: mezi Thérésou a Annou-Marií se odehrává stejný zápas jako mezi Raskolnikovem a Soňou a tentýž zápas znovu nacházíme nejdoslovněji v KAPSÁŘI. Stejně tak je u DAM Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA Dostojevského tématem skandální svatba, např. svatba Myškina s Natašou.

Je zajímavé, podívat se, co Bresson řekl v rozhovoru s Paulem Guthem před DÁMAMI Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA: „Myslím na něco o tanci.“ První název filmu byl: „Dobrá, nyní tančete!“ Často jsem uvažoval, že kdybychom uvedli ANDĚLY HŘÍCHU a DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA během jedné filmové projekce, považovali by všichni druhý snímek za první film. Podle mne to vyplývá z faktu, že ANDĚLÉ HŘÍCHU, jak se zdá, našli svoji definitivní formu (je to velmi profesionální snímek), zatímco DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA je snímek tápající, pravděpodobně proto, že Bresson nebyl s ANDĚLY HŘÍCHU spokojen. Řekněme, že DÁMY se podobají prvnímu filmu Rogera Leenhardta nebo Alexandra Astruka, prvnímu filmu literátů, vzdělanců, cinefilů, kteří mají před kamerou velkou úzkost; zatímco ANDĚLÉ HŘÍCHU směřují přímo, jako dílo někoho, kdo už má za sebou patnáct filmů.

Předpokládám, že Bresson měl určitou znalost řemesla, poněvadž v letech 1930 až 1940 byl, i když to nepřiznal, nedílnou součástí francouzské kinematografie. Tedy v případě ANDĚLŮ HŘÍCHU natočí Bresson dobrý klasický snímek; není s ním spokojen a vyvozuje si z toho určité množství pravidel: pravděpodobně potlačení komparsu a vedlejších rolí, potlačení pitoresknosti, celkových záběrů, popisných či informativních věcí atd.

1) Srov. Mireille Latil-Le Dantec, Bresson, Dostoievski. „Cinématographe“ 1981, č. 73 (prosinec).

Tedy první kotouč DAM z BOULOŇSKÉHO LESÍKA je ohromující, ale zároveň postrádá lehkost a osobitost. Je to osobní, ničemu se to nepodobá, ale záběry skřípou v přechodu od jednoho k druhému. Teprve nedávno jsem si uvědomil, že když Maria Casarésová hlasitě křikne na Paula Bernarda „Jeane!“, otočí se k nám zády – je to nepřírozené, protože, když se k ní znovu vrátíme, její tvář už není výkřikem poznamenána. Tento výkřik „Jeane!“ je pochopený později, kdy Casarésová následuje Paula Bernarda k výtahu, po replice: „Proč odcházíte? – Nemám rád piano.“. Bresson tak zdvojnásobil druhé zvolání „Jeane!“ a přemístil ho na začátek. (Nevšiml jsem si toho, až když jsem loni snímek viděl znovu v televizi.)

Když říkáte, že Bresson měl četné kontakty s předválečným filmem, domnívám se, že nemluvíte o řemesle, technice, ani duchovní spřízněnosti?

Samozřejmě ne, vždyť Bresson nemá nic společného s Gancem, ani nemá mnoho společného s Renoirem, Pagnolem, Guitrym, tedy s ničím z toho, co bylo zajímavé v předválečném období, v letech 1930 až 1940. V období *Objectivu 48* Bresson poskytoval více rozhovorů než dnes, a proto dnes lépe víme, co měl rád. Víme například, že měl rád ZLODĚJE KOL. De Sica objevil opravdu neutrální typ, který ve filmu neměl dva výrazy, který měl skutečně jen jeden výraz. To Bressona šokovalo. Bresson měl rád Chaplina; měl rád Rouquierův snímek FARREBIQUE, protože byl natočený na opravdovém statku s pravými vesničany. Stejně tak jsem nedávno objevil citaci, jež mne překvapila – je to z MACBETHA Orsona Wellese, který je antitezí jeho vlastního filmu, ale Bresson měl na tomto snímku rád, že se odvíjí ve snové dekoraci a nesnaží se imitovat skutečnost. Od Bressona to byla nejspíš taková malá laskavost, ale jistě upřímná, protože on nikdy nedělal komplimenty, pokud to tak necítil.

U Bressona je velmi zajímavé a zvláštní, že čas od času řekne: „Jsem maniak pravdy“, a současně klidně prohlásí: „Film, to je totální sen“. Má pravdu: film je skutečnost, a přece je to filmařův sen. Co je nepřípustné, je dvojaká hra.

Nikoli dvojí hra: absence fixní ideje, systému. Je nutné mít dvojí představy, ale ty si mohou eventuálně odporovat. Musíme přesně cítit rozpory.

Bresson, jak šel kupředu, si své rozpory postupně ujasňoval.

Je to tak.

Možná dělám chybu, když si všímám Bressona od K SMRTI ODSOUZENÉHO. Např. pro vás byl zjevením DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE (na něhož jste si vzpomněl, jak jste řekl, u DIVOKÉHO DÍTĚTE)?

Ano, zjevením. Mám rád všechny Bressonovy filmy, alespoň všechny jeho černobílé filmy. Znáám je všechny nazpaměť. Jak to říci? Když jsem je neměl rád napoprvé, zamíloval jsem si je napotřetí. Nemyslím si, že lze říci: Bresson se posunul kupředu v té a té

chvíli. Byl to trvalý pohyb vpřed. S DENÍKEM VENKOVSKÉHO FARÁŘE udělal velký krok kupředu, protože soustředil film kolem někoho, kdo nikdy nehrál, kolem Claudea Laydua.

Je pravda, že každý film představuje krok vpřed a když se ho ptají na jeho starší filmy, vždy dává najevo něco jako sebeznechucení. U ANDĚLŮ HRÍCHU a DAM Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA to je teatrálnost; v DENÍKU VENKOVSKÉHO FARÁŘE hudba, alespoň hudba užitá důrazně, jako při farářově pádu doprovázeném velkým nápořem lyrismu.

Ne, ne, Grünenwaldova hudba je opravdu velmi krásná! Ale musí tam mít scénu s hraběnkou, která ho mučí. V podstatě už DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA byly velmi cenzurované; v Cocteauově scénáři bylo mnohem víc textu. A DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE je zvláštní film, neboť Bresson měl velké prostředky, natáčení trvalo přibližně šest měsíců a on musel mít v krabicích vyhozených na smetiště dvojnásobek nám známého filmového materiálu, který při montáži zcela eliminoval. Byla to asi dost věrná adaptace (aby se z ní mohla udělat adaptace DENÍKU VENKOVSKÉHO FARÁŘE), ale musel tam mít scény navíc. Také proto, že existující film obsahuje jen jednu jedinou skutečnou dialogovou scénu, trvající několik minut, scénu faráře a hraběnky, scénu s medailónkem. Všechno ostatní jsou „flashes“: farář v krajině, farář několikrát přijímající někoho, s kým si nevypráví nic, než dvě či tři repliky. Jsem tedy přesvědčen, že Bresson měl natočené celé scény, skutečné scény odehrávající se mezi lidmi.²⁾

Ale nevytváří se Bressonův styl právě touto „cenzurou“? Domnívám se, že jste to vy sám řekl u K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL: jestliže u tohoto filmu nemůže nikdo myslet na nic jiného, než na dva měsíce skutečně strávené s hrdinou v cele, nevzniká tento pocit právě ze střihu, typu montáže?

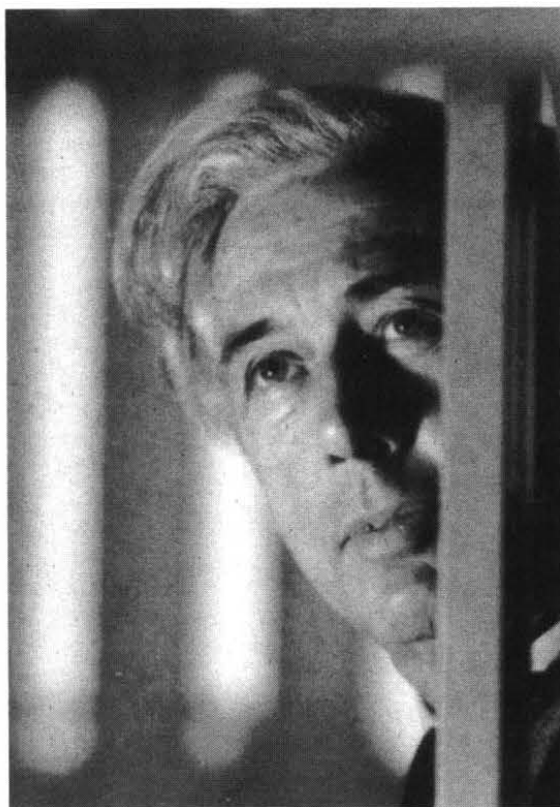
Pravděpodobně. Tohle Bressona orientovalo na typ námětu, který mu vyhovoval ještě lépe, než to, co dělal předtím, protože tam náhle neměl mnoho scén, mnoho dialogů. Neměl tam víc než vymetání obrazů na plátně. Jestliže se totiž Bresson snažil být muzikální, byl to ideální námět. A je pravděpodobné, že se snažil být muzikální.

Po K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL jste napsal dvě na sebe navazující kritiky, v nichž jste se trochu vrátil k tomu, co jste řekl při premiéře, k tématu Bressonova stylu a jeho možném vlivu.

2) DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE byl promítán za přítomnosti režiséra 12. 4. 1951 v Grand Amphitéâtre na Sorbonně v rámci slavnostního večera Georgese Bernanose, který organizoval Centre Catholique des Intellectuels Français. Po projekci filmu a před debatou, představil Claude Laydu několik dosud neznámých sekvencí, které Robert Bresson nezařadil do definitivního sestřihu filmu, ale které svolil ukázat při příležitosti tohoto večera. Bresson kromě jiného prohlásil: „Film se rodí jen jednou v životě a tyto scény, které vám byly právě promítnuty na plátně, s několika dalšími, u nichž jsem tušil, že budou obětovány, se samy vzpíraly být součástí kompozice filmu. Trval jsem na svém, tady byl film zcela v nebezpečí smrti.“ (Převzato z brožury vydané CCIF, *Hommage a Georges Bernanos*, a obsahující těsnopisný záznam debaty.)

Ano. Domníval jsem se, že je ve svých rozhovorech příliš kategorický, příliš tyranský (ostatně trochu jako Rossellini v téže době) ve smyslu: „Je na jiných, aby dělali filmy tak jako já...“ – a proti této tendenci jsem já reagoval. Napsal jsem např. velmi příznivý článek o RVAČCE MEZI MUŽI Julesa Dassin; a pak, při sledování K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL, jsem si řekl: „Tohle je přece něco jiného.“ A to mne přimělo, abych byl ve svých článcích ještě tvrdší, protože jsem se stal vnímavým k myšlence, že ostatní tvoří filmy na *rozmanitosti* (*la variété*), zatímco Bresson na *singularitě* (*l'unicité*). To na mne hluboce zapůsobilo.

Uvědomil jsem si, že emoce vycházející z opakování, monotónnosti, úspornosti byly silnější než emoce získané rozmanitostí, která je v podstatě způsobem, jak se vyvléknout z těžkostí: když je dost scén v kanceláři, jde se do nočního podniku, když je dost nočních podniků, natočíme honičku v autě, potom se jdeme trochu provětrat na venkov... Bresson, to je pravý opak, a je pravda, že K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL by z tohoto pohledu mohl být jakýmsi manifestem. Hodně mne ovlivnil, ideou úspornosti. Konec filmu-rozmanitosti (*cinéma-variété*), konec pitoresknosti; on se bouří neústupným a mírným způsobem, nekonečným opakováním od začátku do konce filmu.



Robert Bresson

Foto archiv

Nemýlím-li se, Bazin napsal, že tato transpozice do zcela jiného rejstříku byl nejlepší způsob, jak být věrný. Jestliže v DENÍKU VENKOVSKÉHO FARÁŘE Bresson v podstatě vymazal vše, co bylo u Bernanose filmové – senzuální bohatost obrazu, mazlavost bahna atd. – v MUŠCE, kde je věrnější předloze, je nakonec méně bernanosovský.

Pravděpodobně.

Mluvila jsem o tom s Jacquesem Rivettem, který MUŠKU nemá vůbec rád.

Ale já také ne! Šokovalo mne to, řekl bych, morálně. Je tam něco jako nevědomost, skandální aspekt.

Některé myšlenky jsou tam určitě velmi hezké, ale též velmi kruté: například scéna, kdy se Muška netrefí a třikrát se vrhá do vody. Tato dodatečná krutost je zcela odůvodnitelná z hlediska úděsnosti situace. Co je snad méně přijatelné, je filmová stránka, jak to točí, pod jakým úhlem.

Ano. Nemám rád tento úhel. Už to není jeho instinkt, co mu říká, kam postavit kameru. Jako by Bresson mluvil o legendách, které se kolem něho vytvořily a které chtěl potvrdit.

Stejně tak černé punčochy, podvazky – i kdyby byly určeny k zakrytí dívčích nohou, jež byly zřejmě příliš hezké, spíš ženské než dívčí.

Ale nejen to. Také typ opilce předstírajícího v posteli řízení auta; zdá se mi to povýšené a tato sebejistota snímku se mi protiví. V souvislosti s MUŠKOU jsem uvažoval, že film musí odrážet úzkost nebo radost z jeho tvorby. Není možné existovat mezi těmito dvěma stavy; v MUŠCE není ani úzkost, ani radost. Domnívám se, že komerční neúspěch není pro Bressona dobrý, neboť opakující se neúspěch ho nenutí pokračovat a vede ho k tomu, že si je jistý sám sebou ve směru, jenž není zajímavý. Když má někdo příliš smůly...

...utvrzuje se špatnou formou?

Přesně tak. Bresson potřeboval jeden nebo dva opravdové úspěchy, aby se zbavil vlastní pýchy a pracoval, jak sám chtěl.

Při natáčení MUŠKY byl stále přítomen někdo z produkce, kdo dohlížel, aby se neztrácel čas a vše probíhalo podle plánu ...

Řekněme, že v Bressonově tvorbě jsou dvě období, ostatně jako u Chaplina: jde o období, kdy scény jsou natočeny, zhlédnuty v projekci a následujícího dne znovu předělány; a druhé období, po BALTAZAROVÍ, kdy scéna je natočena a nesmí být předělána. To je velmi důležité, protože Bresson je filmař, mající potřebu natáčet věci napoprvé, v neuspořádané formě; a takové podmínky natáčení se nadále neumožňovaly, řekněme od roku 1965.

Situace filmu je čím dál tím těžší. Finanční rozpočty se nezvýšily v odpovídajícím poměru k životním nákladům; od té doby, co celá Francie sleduje televizi, se film musí vyrábět úsporně. Bresson se toho stal obětí; nepotřeboval přímo mecenášství, ale něco podobného. DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE vyrobila UGC, státní produkce řízená laskavými úředníky, kteří věděli, že kdyby si Bresson stanovil na natočení jedné scény osm, deset dní, dobrá, co se dá dělat, peníze by přišly. A tak během těchto měsíců natočili pravděpodobně třikrát více materiálu, než je nakonec vidět na plátně. To je věc, kterou ho dnes nikdo nenechá dělat.

A v případě K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL nebyly stejné podmínky?

Ovšem, byly tam záběry z vězení v Lyonu, pak celý ve studiu, navíc části zdí, spojení. Takhle to muselo být poměrně levné natáčení, malá skupina filmujících jediného člověka. Bylo by zajímavé obohatit Bressonovu filmografii údajem o počtu natáčecích týdnů u každého snímku.

Bresson říká, že, jak pokračoval, nechával postupně větší prostor náhodě nebo alespoň zachycení náhody.

Ano. Tohle začalo především u KAPSÁŘE; byl jsem překvapen a velmi se mi to líbilo. Ale nakonec jsem se sám sebe ptal, zda mám tento snímek raději než PROCES JANY Z ARKU, jež mne opravdu šokoval – neboť jsem si všiml, že celý tento film byl šedý, ani černý, ani bílý. Jde o Bressonovo poslední dílo realizované s Burelem, který byl během natáčení velmi podrážděný: když mluvíme s kameramanem o religiózním námětu, je hned velmi rozrušený, protože vidí možnosti světla, kontrastů...

Duchovno přichází skrze světlo!

Ano, něco jako *Dialogy karmelitek*. Burel říká, že nakonec pracoval zcela v duchu scénáře. Burel se s Bressonem, jenž měl velmi odlišné názory, evidentně neshodli – a film je celý šedý. Všiml jsem si jedné věci: když jste v kinosále, jste při projekci vystavena světlu různé intenzity. Když sledujete záběr tmavého pokoje, celý sál je ve tmě; potom máte záběr v krajině a sál se prosvětlí, skoro si můžete číst noviny. Před chvílí jsem vám u snímku K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL řekl, že se Bresson obrátil zády k rozmanitosti. Ale tyto odchylky světla tvoří též formu rozmanitosti. Je to věc, kterou chápe málo režisérů: divák při přechodu od scény, kdy se dívá ve tmě, ke scéně, kdy je oslněn, často ztratí smysl toho, co bylo v daném okamžiku řečeno. A u PROCESU JANY Z ARKU jsem přesně pocítil to, jak film nenabízí žádné variace světla. Takové absolutní homogenity Bresson dosáhl i ve snímku K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL, kde je jistá rozmanitost v dekoraci. Tady jsem měl pocit úžasné čistoty. Nadchlo mne to.

Jinak jsem si uvědomil, že pokaždé, když jsem PROCES JANY Z ARKU viděl na soukromé projekci, byl to z hlediska atmosféry v sále úžasný zážitek. V obyčejných non-stop kinech se zázrak nekonal. Pak jsem film znovu viděl v Cannes, na festivalu; organizátoři nebyli velmi potěšeni povinností uvést ho v program a zařadili snímek na pátou hodinu odpolední (Bresson měl s Cannes vždy potíže). Jenže Cannes je privilegované místo, poněvadž lidé přicházejí takřka přesně a filmy se promítají za dobrých podmínek – a po posledních záběrech snímku byly ohromné ovace. Později jsem film viděl v Japonsku, po absolutním tichu během promítání propuklo nadšení. V Cannes lidé během projekce často tleskají, jenže Bressonovi během promítání neaplaudovali: to opravdu dokazuje jeho kredit. Není tam ani autorský výraz, ani slabé scény, ani vizuální efekty, není tam věc, která by čněla nad ostatní. Vzniká dokonalá jednota a současně emoce způsobená akumulací.

Jde o druh emoce, která obvykle přísluší hudebním skladatelům.

To znamená, že Bresson tvořil pro promítání v systému předprodeje. On, který nenáviděl divadlo, tvořil pro promítání za divadelních podmínek; Bresson není člověk permanentního kina.³⁾

3) (Přestávka na zápis, jímž se rozvrhnou další otázky.)

Ráda bych, abychom se vrátili k Hitchcockovi. Vyjděme z té Bressonovy myšlenky, podle které „je pouze jeden bod v prostoru, kde si věc přeje být ukázána“.

V roce 1945 nebo 1946 Bresson poskytl důležitý rozhovor. Stalo se tak pravděpodobně po článku Jacquesa Beckera, bránícího DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA v *Écran français* slovy: „Ten film má styl, atd.“⁴⁾ V jednom rozhovoru Bresson řekl: „Lásku ke stylu jsme dohnali až k mánii. Každý filmový záběr je pouze úhel záběru a trvání.“ To je proti tradičnímu filmu, kde se scéna hraje jako na divadle a zaznamenává se rozličnými způsoby. To přivedlo Bressona k myšlence, že on sám tvoří „kinematograf“ a ti ostatní dělají reprodukci divadla. To je jeho společný bod s Hitchcockem, jenž se domnívá, že on sám natáčí film, zatímco ostatní „dělají fotografie lidí, kteří mluví“.

Lze také srovnat Bressona, jenž říká, že se nudíme při jeho záběrech, protože nikdo nemůže vidět, co bude výsledkem, a Hitchcocka, který v pozadí připravuje něco, co nebude vidět dříve, než to bude prospěšné. U obou je při natáčení mnoho nepostřehnutých záměrů, které se projeví až při montáži.

Spojuje je myšlenka, že to hlavní není příběh, nýbrž forma, jíž se vypravuje, že prvotní je pozice kamery. Jde také o to, co velmi dobře formuloval Hitchcock, ale podle mého mínění se to hodí i k Bressonovi: *vytvořit* emoci a pak ji *chránit*. Tím se znovu dostáváme k Bressonově myšlence úspornosti: hlídat si rezervní záběry, neukazovat dekoraci v celku; neukazovat celkový záběr uprostřed scény.

Bresson se drží záběrů postav snímaných do pasu. Zatímco klasický film střídá celek, polokelek a detail, který prezentuje jako okamžik vrcholné emoce, v PROCESU JANY Z ARKU se emoce rodí právě z jednotvárnosti záběrů, z faktu, že všechny výsledky se natáčely tímto způsobem. Jana se dívá jednou vpravo, jednou vlevo – podle toho, kdo ji vyslyší. A tady, v umění nasnímat mlčící postavu, s níž se vytvoří jakási spoluúčast, je něco velmi hitchcockovského. Ale bylo by třeba vrátit se k otázce herců. Jak u Bressona, tak u Hitchcocka je herec nástrojem. Jestliže rád participuje na vytvoření postavy, může se cítit frustrován – nežádá se po něm tvorba, žádá se po něm pouze být zde, poskytnout svůj vzhled, poskytnout své pohledy. Je pouhým pěšákem v šachové partii.

Kuriózní je, že k témuž závěru dochází Bresson i Hitchcock dvěma protichůdnými úvahami. Bresson je proti herci, který už předtím hrál ve filmech: „Jak chcete, aby publikum akceptovalo, že tento člověk je lékařem, když ve filmu, jenž se natáčel před šesti měsíci, byl advokátem.“ Je to velmi zábavné, ale Hitchcock říká něco přesně opačného: „Připoutejte osobu, kterou jste nikdy neviděli, na koleje železniční trati. Objeví se lokomotiva. Řeknou si: ‚To je velmi mrzuté, co se stane tomu chudákovi.‘ Ale když na místo neznámého položíme Caryho Granta budou lidé v sále nervózně podupávat a říkat si: ‚To je hrozné, rozhodně musí něco udělat!‘“ Myslím si, že mají pravdu oba dva, protože Hitchcock točil situační snímek, snímek, který nikdy neobětuje ani metr filmového materiálu, aby učinil postavu o malinko pravdivější; to není jeho záměr. A přece celá

4) Jacques Becker, *Hommage à Robert Bresson*. „L'Écran français“ 1945, č. 16 (17. 10.), s. 19.

jeho technika je založena na sympatii a identifikaci; má potřebu získat hvězdu, která byla sympatická ve filmech jiných režisérů a která si s sebou přináší tuto zář, tento potenciál sympatie, který publikum očekává. Na to Bresson odpovídal, že nehledá identifikaci mezi publikem a hercem.

To by byl stejně spíše...

To není protiklad, to, co mne překvapuje...

Jemu jde přece o opaknost postavy.

My nejsme na místě Jany z Arku, ale jsme s ní. Není zde identifikace, nýbrž fenomén sympatie. Bresson netočí ostatní postavy tímto způsobem.

Když se znovu zamyslíme nad K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL, není tam tolik subjektivních záběrů.

Jsou to nepravé subjektivní záběry, vidíme pouze části toho, co vidí postava. Nejde o techniku vytvořenou k umístění diváka na místo postavy. Je to technika vytvořená pro umístění vedle ní, stále ve stejné vzdálenosti. Nevím, jak to nazvat. Správně snad technika sympatie, ne identifikace. Je možné říci, že když hrdina vidí v protizáběru odjíždějící kamery trojici, která se prochází na dvoře, je snímáný do pasu a to, co vidí je vždy v celkovém záběru. Je to něco jako semi-subjektivita.

V podstatě zde není nikdy, jako u většiny filmařů, subjektivno určené k tomu, aby nám ukázalo emoci. Ta není nikdy obsažena, definována, „psychologizována“, když se to tak odváží říci. Nevycherává význam.

To je pravda: pouze pozorujeme někoho, kdo se na něco dívá.

Je zde také jedna věc, která mne překvapila, když jsem znovu zhlédl snímek K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL. Ta vůle k napětí, jež se neprojevuje v obraze, ale v komentáři. Například jsem byl zaskočen, že dvakrát nebo třikrát (nevím, zda to bylo ve vyprávění majora Devignyho), v nás komentář v první osobě vzbuzoval obavy úvahami, že chlapec Jost není „důvěryhodný“, „možná se ho budu muset zbavit“. Kdyby to bylo jen jednou! Je to dvakrát, snad třikrát. Tak jsem si řekl, že to, co Bresson odmítal v obraze (a co by tam Hitchcock pravděpodobně měl), to dělal se zvukem. Vnášel prvky napětí, protože se snad obával, že příběh postrádá vývoj. Jost je nový prvek, který přichází po hodině filmu, kdy můžeme být unaveni spolubytím s tímto osamělým člověkem – tehdy se zájem znovu ožíví.

Připravuje konec. Vedle hudby je v každém Bressonově snímku krátce před koncem filmu, před poslední akcí jakési oživení.

Je to proto, že Bresson, na rozdíl od toho, co říkají kritici, zcela neodmítá zákony spektaklu.

Nebo zákony hudby, jestliže to bereme jako opětovné zintenzivnění rytmu před koncem.

Ostatně konec filmu *K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL* je obzvláště zdařilý. Ale nikdy jsem ne-souhlasil s vynecháním scény zavraždění strážného. Bresson nechá projet vlak, vidíme stín. Leterrier se vrhá vpřed. Výpustka. Souhlasím s myšlenkou, že smrt nemusí představovat vrchol, *vyvrcholení*, ale musí být přece *stejně* důležitá jako lžíce, jež se zlomí o dveře cely. Myslím si, že by šlo natočit vraždu způsobem, který by byl neutrální. Tato vynechávka je koketnost.

Měl strach, aby neupadl do spektaklu.

To jsou momenty, kdy si přece jen myslím, že respekt k teorii se stává překážkou. Je známo, že si Bresson vytvořil seznam zákazů. Zakázal si filmovat smrt, zakázal si filmovat hněv. Zakázal si točit extrémní stavy. Když jsou jeho teorie dovedeny příliš daleko, vedou k jisté autocenzuře a totéž platí u scénáře. Zdá se mi, že Bressonův systém, který je velmi důkladný, by mu měl dovolit točit vše; ale nakonec mu určité věci zakazuje, a to není normální. Chápu, že nechce, aby došlo k napodobování smrti, ale šokuje mne, že by nešlo filmovat pláč, hněv...

Přesto natočil v MUŠCE epilepsii v detailu. Je to zcela překvapující, na Bressona velmi „silné“. Tohle se neospravedlní tím, že subjektivitou, fascinovaným pohledem Mušky, lze znovu získat hrůznost. Ale ona se tím stává méně tajemnou. Je tam také žena, která bere šaty ze skříně a říká: „Vzpomínáš, jak jsem ti dala zelené jablko?“ Tady je to blízko karikatuře. A hlavně, scéna je velmi neúplná. U Bernanose je v této staré ženě něco zlověstného, chápe-me, že už měla nejasný vliv na smrt mladé ženy, již daruje šaty. U této ženy cítíme bizarní zálibu ve smrti: téměř by mohla být postavou z anglických románů, na způsob Henryho Jamese, kde se zlověstnost postav skrývá za zdáním laskavosti. Ale Bernanos si dopřává čas na popis osoby, které, jestli to tak lze říci, smrt kouká z očí. Zatímco u Bressona je taková mezera... Je obtížné jít tak daleko – a to i kvůli prostému pochopení děje. Myslím na Lancelota, když Gauvain žádá Artuše, aby byl shovívavý ke královně: „Sire, jestliže je ona stále tím, co je vám na světě nejdražší“; král odpovídá: „Pochybuješ o tom Gauvaine?“ A o dva záběry dál Lancelot rozrazí bránu žaláře, kde je královna vězněna. Všimne si publikum této mezery? Nezachází záliba v náznaku příliš daleko?

Nejlepší je, když Bresson získá mladou dívku, která ho stimuluje a současně mu vzdoruje. Tato hra o dominanci se s dívkami stává zajímavou. Dívky jsou tvrdohlavé, nepoddajné. Rády se poslušně řídí instrukcemi, ale zároveň tam je určitý vzdor. Konečně ten, kdo mne zajímá v Bressonově režii, je Dominique Sandová, zajímají mě dívčí osobnosti – Marika Greenová, Florence Delayová a další.

Síla vzdoru ženské osobnosti?

Nejen to: ta spolupráce spolu s rezistencí, zrovna jako v *NĚŽNÉ*, nebo dívka v *LANCELOTOVI OD JEZERA*, která je také velmi dobrá – tedy to, co je u mužů vzácné.

Myslíte, že je ve vašich postavách něco odpozorovaného od Bressona?

Rozhodně. Například u JULESA A JIMA, když jsem měl problém s komentářem. Nejprve jsem poslal pro velkého herce, ale uvědomil jsem si, že to byla hrozná chyba. Ten komentář nemohl být pronášen s emocí, nemohl být hrán. Moje volba nakonec vedla k Michelu Suborovi, kterému jsem dal obvyklé Bressonovy pokyny: nehrej, nezdůrazňuj, žádný rozdíl mezi věcmi smutnými a veselými, žádná změna rytmu, monotónně.

V DIVOKÉM DÍTĚTI jsem se nakonec rozhodl hrát sám, protože jsem cítil, že postava musí mít takovou míru opravdovosti jako u Bressona.

Bohatost výrazu přicházející ze samotného vztahu obrazu/textu?

Ano. Když jsem natáčel, nevěděl jsem, zdali jsem ve filmu osobně angažovaný, ale jasně jsem cítil, že mám velmi křehké téma a že je třeba křehkost chránit; být neustále úsporný, nesnažit se film provzdušnit, rozptýlit, že emoce se zrodí, jako u Bressona, opakováním. O to jsem se také snažil v PŘÍBĚHU ADÉLY H.

Ale ještě víc jsem podlehl Bressonovu vlivu, když se film stal barevným. To, co Bresson řekl ve svých rozhovorech před příchodem barvy a co už bylo pravdou z padesáti procent, se náhle stalo pravdou na osmdesát procent. Barevné filmy už neměly styl a formu. Cítil jsem, že je potřeba zvýšit nároky na vizuálnost. Protože barevný film přinesl informace navíc a zejména informace nepotřebné, nebyla nutnost očištění obrazu nikdy tak silná. Od 451° FAHRENHEITA je to automatický návrat k Bressonovi.

Bresson mne ovlivnil v opětovném hledání homogenity. Jestliže filmuji postavu, která píše dopis, požaduji tmavý papír, ve svých filmech již nemám bílý papír. Od DVOU ANGLIČANEK A KONTINENTU již nefilmuji nebe, protože nebe přenesené na plátno už není nebem, ale jednoduše kusem plátna, bílou skvrnou, tedy ztraceným dramatickým obrazem.

(1977)

Přeložili

Jiří Horníček a Tomáš Zákravský

Přeloženo z francouzského originálu: *Entretien avec François Truffaut par Mireille Latil-Le Dantec.*

In: *Robert Bresson. Éloge.* Cinémathèque française, Paris 1997, s. 83 – 91.

Copyright © 1997 Cinémathèque française, Paris

Citované filmy:

A co dále, *Baltazare* (Au hasard Balthazar; Robert Bresson, 1965), *Andělé hříchu* (Les anges du péché; Robert Bresson, 1943), *Brány noci* (Les Portes de la nuit; Marcel Carné, 1946), *Dámy z Bouloňského lesa* (Les dames du Bois de Boulogne; Robert Bresson, 1945), *Deník venkovského faráře* (Le Journal

d'un curé de campagne; Robert Bresson, 1950), *Divoké dítě* (L'Enfant sauvage; François Truffaut, 1969), *Dvě Angličanky a kontinent* (Deux Anglaises et le continent; François Truffaut, 1971), *Farrebique* (Georges Rouquier, 1947), *Jules a Jim* (Jules et Jim; François Truffaut, 1961), *K smrti odsouzený uprchl* (Un condamné à mort s'est échappé; Robert Bresson, 1956), *Kapsář* (Pickpocket; Robert Bresson, 1959), *Kráska a zvíře* (La Belle et la Bête; Jean Cocteau, 1945), *Lancelot od jezera* (Lancelot du lac; Robert Bresson, 1973), *Macbeth* (Orson Welles, 1947), *Muška* (Mouchette; Robert Bresson, 1966), *Něžná* (Une femme douce; Robert Bresson; 1969), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Proces Jany z Arku* (Procès de Jeanne d'Arc; Robert Bresson, 1961), *Příběh Adély H.* (L'Histoire d'Adèle H.; François Truffaut, 1975), *Rvačka mezi muži* (Du Rififi chez les hommes; Jules Dassin, 1954), *Šestého června za úsvitu* (Le six Juin à l'aube); Jean Grémillon, 1945), *Zloději kol* (Ladri di biciclette; Vittorio De Sica, 1948), *451° Fahrenheita* (Fahrenheit 451; François Truffaut, 1966).