

Články

SPRÁVNÁ DOBA
PRO SPRÁVNOU SMRT
(BRESSON)

Milan Klepikov

Ano, jistě, kinematograf a ne film, modely a ne herci. Jakmile model mimoděk vloží do své repliky intonaci obsahující afekt, který ji vyjadřuje, bude ho Bresson tak dlouho „zploškovat“ („jako žehličkou“, pravil jednou), až zbudou jen slova, ale zato řečená v rytmu, v němž film žije. Herečce se ani na okamžik nedovolí, aby se s Janou z Arku ztožnila, uvidíme ji *vyslovovat text*. „A kde vám přitom zůstane Jana z Arku?“ vyzvídá reportér. Bresson, bez okamžiku zapochybování: „Jana z Arku bude tím, co z tohoto systému vzejde, bude jeho výsledkem.“

Model ovšem nemusí být jen člověk. Ve filmu *A CO DÁLE, BALTAZARE* je hlavní postavou oslík. Pro své účinkování ve filmu se musel naučit mnoha věcem, ale Bressonova podmínka byla, že nechce žádné zvíře vycvičené v cirkuse, neboť to by byl vlastně osel-herec. (Ke komu že to herce přirovnával Hitchcock?) Ne, Bresson si žádal modelu a pro Baltazara se rozhodl, jak vzpomíná jeho asistent Jacques Kébadian, „od počátku kvůli jeho postavě, jeho rysům, fotogeničnosti“. ¹⁾ Emmanuel Machuel, později kameraman PENĚZ, tenkrát ještě asistent Cloquetův, potvrzuje že Baltazar „byl model bizarní, samo sebou neobvyklý (*forcément inhabituel*)“, a nepříliš ukázněný. ²⁾ Režiséra svým chováním místy vyváděl z rovnováhy, ale zřejmě ne víc než jeho lidští kolegové, protože když Bresson po letech připravoval svou *Genesis*, opět kategoricky zavrhl využití drezírovaných zvířat z cirkusu. „Ale jak postavit lva tváří v tvář ostatním zvířatům, není-li to cirkusový lev?“ přemítá Jacques Kébadian ještě dnes nad nerealizovaným projektem a uzavírá: „Snad to [Bresson] může konečně realizovat tam, kde je teď.“ ³⁾

Jak výlučně Robert Bresson svůj systém chápal? Přiznával přece, že se nejenom chodil dívat na filmy jiných režisérů, což přece v drtivé většině nadále byly filmy s „hvězdami“, ale že se mu občas i líbily (kupříkladu Godardovy). Za své návštěvy pařížské filmové školy IDHEC v prosinci 1955 nejprve dlouze před studenty rozváděl svou teorii „modelů“ (říkat jim tak ovšem začal až o několik let později) a pak na adresu posluchačů

1) Jacques Kébadian, *Éloge de la sensation*. „Cahiers du cinéma“ (Hommage Robert Bresson) 2000, s. 19.

2) Emmanuel Machuel, *Ce que l'on voit dans la caméra*. „Cahiers du cinéma“ (Hommage Robert Bresson) 2000, s. 15.

3) J. Kébadian, c. d., s. 20.

dodal, že by byl hlavně rád, aby byli: „proti něčemu! Nejste-li proti hercům... buďte alespoň proti něčemu jinému“.⁴⁾ Poněkud překvapující slova, když si uvědomíme, že v *Poznámkách o kinematografu* představují modely imperativ, který nelze obejít.⁵⁾ Jedině ze slov improvizované přednášky, jejíž zveřejnění by podle svých zvyklostí za svého života určitě zakázal, lze vyvozovat, nakolik pro něj v této věci, které věřil, byl podstatný moment vzdoru vůči konvenci, vzdoru, který by v případě nutnosti býval mohl být vyjádřen i úplně jinak. Neboť nedílnou součástí „bressonovství“ – ve smyslu autora i jeho postav – je vytrvalé, svědomité kverulantství. Někdy je systematické, jako při tázání mladíka Charlese z filmu PRAVDĚPODOBNĚ ĎÁBEL, který si uzavřenost všech nadějí ověřuje s matematickou důkladností, podtrhne a sečte.

Režisérem, u nějž je kverulantský vzdor podobně důležitým hnacím motorem, je Miloš Forman – ve druhé části své tvorby. Rozdíl je zřejmý: u Formanových rebelů je to (živočišné) kverulantství záměrně prodlužované puberty, jež si dlouho vystačí samo o sobě. Nemá proto menší cenu; je-li ušetřeno bressonovské schopnosti vidět svět v celku, může být právě díky tomu vitálnější, bezohlednější, „mladistvě“ zdravé. U Bressona žádná puberta neexistuje, všichni mladí i dětští hrdinové jsou od počátku dospěle vážní a vědoucí. Charles z filmu PRAVDĚPODOBNĚ ĎÁBEL patří nejen věkem a dobou k mladému hrdinovi z VLASŮ, první jde ke konci s rozmyslem a tiše, druhý bezhlavě a s křikem.

Ale u Bressona se křičet nesmí, neboť, jak už bylo řečeno zpočátku, nejsme v cirkuse! I když skončila kočovná éra filmu a začalo se promítat na pevných místech, v domech a palácích, nezbavila se kinematografie nikdy úplně své minulosti a veškeré její budoucí vysoké umělecké ambice díky tomu získávaly půvab absurdity. U Bressona ten pocit mizí. Mnoho bylo napsáno o „odbarveném“ tónu, který Bresson svým hercům naordinoval, ale možná stačilo podotknout, že v kostele se prostě jinak nemluví a že kina Bressonových filmů nikdy nic jiného než kostely nebyla. Teprve, když na to někdo nechtěl přistoupit, začínala nedorozumění.

„Lidskou bytost je třeba odhalovat diskrétně. Diskrétnosti je zapotřebí ve všech uměních, ale soudobý film k ní má daleko. Bez diskrétnosti nelze pracovat,“ napomínal Bresson už v roce 1955.⁶⁾ Bressonovi musela být jakákoli exaltace a hysterie přímo fyzicky protivná a není divu, že mu kvůli tomu zůstalo tolik filmů vzdálených, například Kurosawův RAŠOMON, na němž ho zaujal jen námět. François Truffaut zdůrazňuje, jak silná byla u Bressona už od prvních filmů nutnost fixní ideje, systému⁷⁾ a poukazuje i na rizika, které to přináší. Režisér jistý si svou pravdou se může utvrzovat v pýše právě tehdy, jsou-li jeho filmy neúspěšné a vlastně pak přešlapovat na místě.⁸⁾ Truffaut Bressonovi dokonce vyčte, že ve filmu K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL obešel zobrazení vraždy dozorce

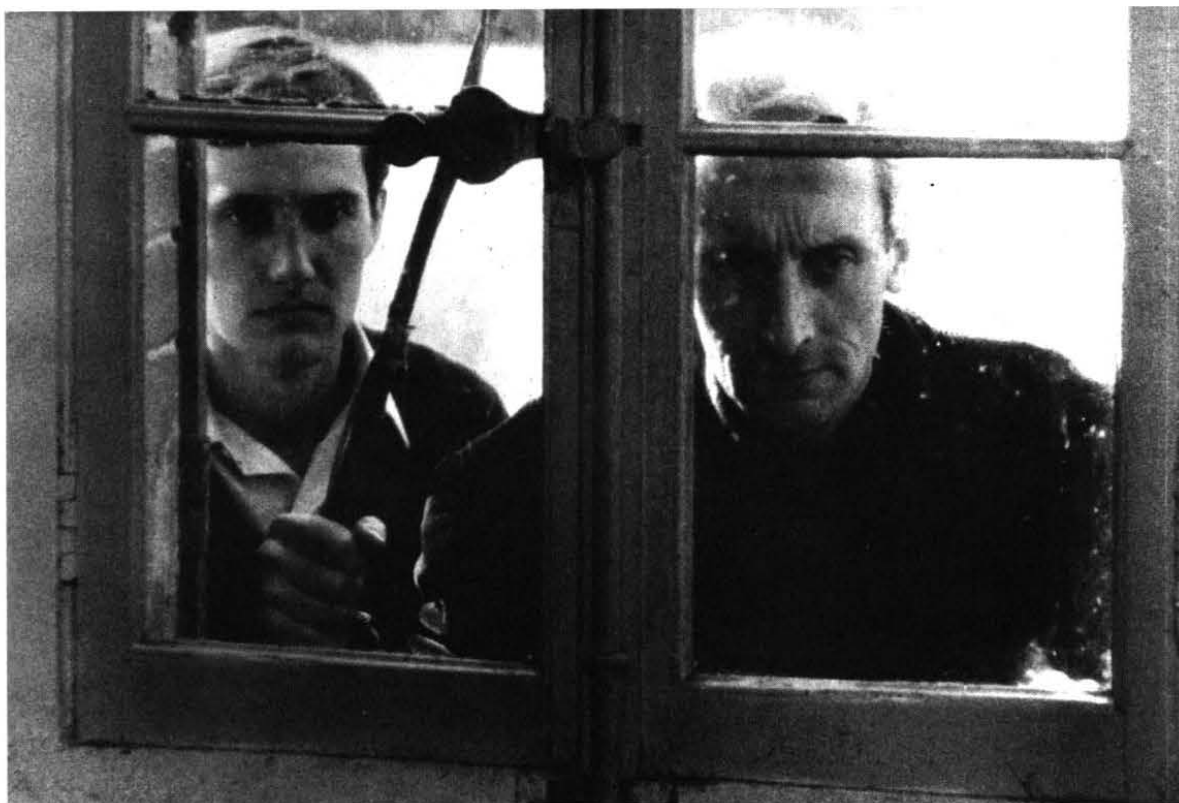
4) Robert Bresson, *Une mise en scène n'est pas un art*. „Cahiers du cinéma“ (Hommage Robert Bresson) 2000, s. 6.

5) „Vypracovat si pro sebe zákony, i kdyby jen proto, abychom se jimi s obtížemi řídili, nebo neřídili. Robert Bresson, *Poznámky o kinematografu*. Praha 1998, s. 94.

6) R. Bresson, c. d., s. 9.

7) Viz Mireille Latil-Le Dantec, *O Bressonovi. Rozhovor s Françoisem Truffautem*, „Iluminace“ 12, 2000, č. 1, s. 93.

8) Tamtéž, s. 96.



*Je nahý. – Sledovat krásné ženy, které dělají krásné věci.
Kdosi prohlásil, že film znamená...*

Foto archiv

jednou ze svých typických vynechávek a namísto diskretnosti v tom vidí „teorii změněnou v autocenzuru“.⁹⁾

Bresson prosazoval svůj systém a své pojetí filmu jako cosi absolutního a přiblížil se tím Hitchcockovi, onomu „jen my doopravdy děláme filmy, ostatní si hrají“¹⁰⁾. Právě to viděl Truffaut a bavil se tím, máje potřebu ctít své mistry, ale ne je ve všem následovat. Obdivoval jejich rigorozitu, ale protože byl sám dogmatismu velmi vzdálen, mohl tím spíš spatřit spřízněnost obou režisérů, kterou nemohli vidět doboví kritici, konstruuující mezi Hitchcockem a Bressonem protiklad zábavy kontra umění, v tomto konkrétním případě falešný a prázdný.¹¹⁾

Truffautu fascinovala na Bressonovi jeho ne-rozmanitost (K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL nazval jejím manifestem), kterou dovedl do krajnosti PROCES JANY Z ARKU, udržení ve sjednocující šedé tónině, bez světelných variací.¹²⁾ Bressonovi kameramané, jejichž

9) Tamtéž, s. 100.

10) Srov. tamtéž, s. 98.

11) Zmíněná spřízněnost se týká například vyzdvihování podstatných detailů, přičemž Hitchcock dával přednost vizuálním podtrhávkám, Bresson akustickým. Oba dbali nad přísnou hierarchizací všech prvků, zvláště poté, co příchod barvy jejich škálu rozšířil o „informace navíc a zejména informace nepotřebné“. Srov. tamtéž s. 101.

12) Tamtéž, s. 97.

příspěvek se tak zneviditelnal, to často těžce nesli – mít ve filmu o Janě z Arku zakázané expresivní vyjádření spirituality bylo pro Léonce-Henri Burela podobně kruté, jako pro modely být „zplošťován žehličkou“. Robert Bresson: „Řekne se: jak je ten film poetický! A jak jsou jeho obrazy poetické! Ale obrazy nemusí být poetické, neboť poezie vyplývá ze vztahů, poměrů nespočívá v obraze.“ Věta, jakou by dobře mohl říci i Godard.¹³⁾

Jedním z prvních, kdo pochopili Bressonův význam a podrobně se jím zabývali, byl André Bazin, a to přesto, že zapadal do jeho koncepce filmu zdaleka ne tak samozřejmě jako Renoir nebo Rossellini. Bazin dávající před stříhem přednost dlouhým záběrům s jejich domněle větším realismem, nechce tak docela vidět, jaký význam má pro Bressona montáž a že bressonovská „transformace“ je přece jen jinou cestou k „duchovní kinematografii“, než rosselliniovský „otisk“ světa. (Ještě více mu takto „vyklouzl“ Orson Welles, a kdyby bylo Bazinovi dopřáno žít déle, nevyhnul by se jak u Bressona, tak u Wellese revizi svých původních interpretací.) Mizanscéna, důležitý pojem pro Bazina a klíčový pro Rivetta, Bressonovi nic neříká, protože odmítá cokoli, co by připouštělo svazky filmu a divadla. „Mezi režisérem a hercem nedochází k žádné výměně [...], a proto úplně souhlasím s tím, uvádět jméno režiséra na plakátech mnohem menším písmem než jméno herce nebo neuvádět ho vůbec.“ Filmař si neměl říkat „režisér“, měl být svrchovaným tvůrcem. Opět se tu vracelo přesvědčení hlásané ve dvacátých letech Richtermem, Dulacovou, Ejzenštejnem i Buñuelem: že film nemá nic společného s divadlem, málo s literaturou, že je třeba ho odlišit od malířství a především co nejvíce přiblížit hudbě. Bressonova „muzikálnost“ si navíc zakázala virtuózní gesta (zase ta zdrženlivost), a chtěla v mechanickém obměňování „pianissimo-crescendo-decrescendo“ najít svůj správný rytmus.¹⁴⁾

Jestliže na „mizanscéně“ ulpívala pachů divadla, bylo slovo „režisér“ nepříjemně blízko technice, o níž Bresson stručně soudí, že: „neexistuje. Nevěřím na ni ani na vteřinu, je to falešná studna za ostnatými dráty, nikdy jsem se jí neučil, nevím, co to je. [...] Samozřejmě je třeba znát svůj instrument a to z gruntu. To ale není technika, protože malíř, který dostatečně dlouho zkoušel, ví, jaký štětec a plátno kdy použít.“¹⁵⁾ Toto vyjádření pronesl Bresson na půdě IDHEC roku 1955, ale je adresováno dodnes všem filmovým školám, které si zakládají na matném fantomu „řemeslné zručnosti“, protože kromě něj nemají co nabídnout.

* * *

Jediný Bressonův předválečný film VEŘEJNÉ ZÁLEŽITOSTI se na dlouhá desetiletí ztratil z obzoru. S tvorbou své doby je spojen jednak personálně (hraje tu nejen Gilles Margarithis, potulný šumař a kouzelník z ATALANTY, ale i Marcel Dalio), jednak stylisticky: patří k tradici anarchistických komedií, které René Clair v průběhu dvacátých let převedl z pole avantgardy na území dlouhých hraných filmů. Bresson, který později už nikdy

13) Jedná se o jednu z nejstarších Bressonových artikulací této myšlenky (přednáška na IDHEC roku 1955), kterou dobře známe z *Poznámek*: „Než se za poezií. Prosákne sama ve spojeních (elipsách).“

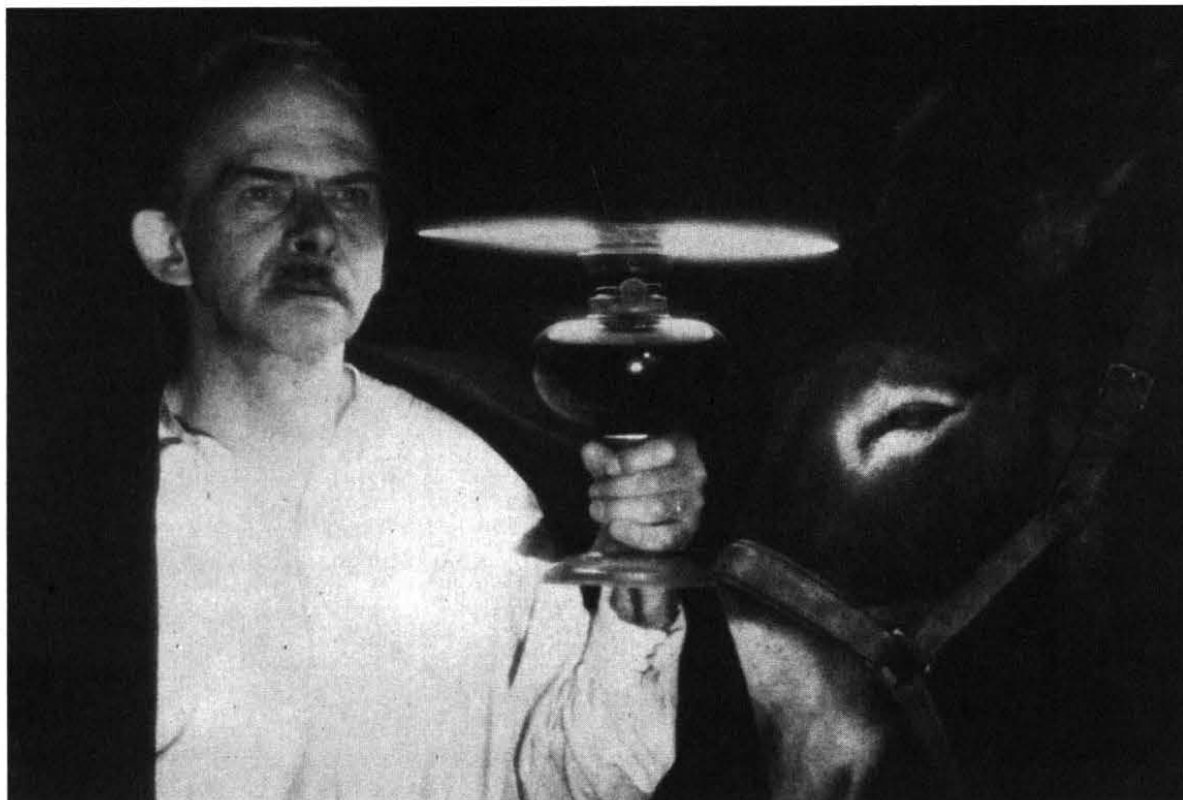
R. Bresson, *Poznámky o kinematografu*, s. 32.

14) R. Bresson, *Une mise en scène n'est pas un art*, s. 7.

15) Tamtéž.

ILUMINACE

Milan Klepikov: Správná doba pro správnou smrt (Bresson)



I-lumi-nace. „Prosvítit svět poesií.“

Lumière? Lucifer probablement...

Foto archiv

žádnou komedii nenatočil a zřejmě se necítil povinen být zábavný ani v životě, je ve svém debutu naprosto sám sebou. Ne sice syžetem, ale pro komediální žánr nezvyklou urputností, v níž na sebe nechá následovat optické gagy a formální nápady. Už je to přesně tatáž koncentrace, která při kterémkoli prvním setkání s Bressonovou tvorbou nechá diváka ztuhnout a působí až nelidsky. Ne že by VEŘEJNÉ ZÁLEŽITOSTI nebyly velmi komickým filmem, ale způsob, jakým tu komično diváka přepadává, má za následek spíš údiv než smích. Stejně jako v POSLEDNÍM DIKTÁTOROVI či ve ZLATÉM VĚKU se zde paroduje svět „vysokých kruhů“ (který dnes v této formě už neexistuje), je to tak trochu „Clairův svět ovládnutý buňuelovskou radikalitou“ a z českého pohledu je velká škoda, že ho ve své době neviděli Voskovec a Werich, kteří spolu s Fričem pluli tehdy přesvědčeně v clairvských vodách.

Po devítileté odmlce se Bresson, už jako čtyřicátník, konečně dostává ke tvorbě celovečerních filmů a za příštích čtyřicet let jich natočí třináct. ANDĚLÉ HŘÍCHU jsou jediným filmem s klasickou dramaturgickou výstavbou, ale už s pro Bressona typickým spirituálním obsahem. DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA fascinují tím, že se dobrovolně vzdávají suverenity předchozího filmu a nechají probleskovat budoucí striktní, ale zatím ještě nehotový systém, aniž by kvůli tomu byly „polotovarem“. DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE bude prvním filmem systému a díky tomu zůstane trvalým objektem interpretátorské pozornosti, za sebe dávám nicméně přednost DÁMÁM, právě proto, že jejich harmonie je nalezena v mnohem větší nejistotě. (Kromě toho, z filmově historického hlediska předznamenaly právě

DÁMY velmi podstatně estetiku obou „břehů“ nouvelle vague, zatímco „hotový“ systém DENÍKU zpočátku následovníky v užším slova smyslu mít nemohl).

Co následovalo potom? Film, který volbou syžetu zapojil asketickou formu do „služeb“ houževnaté cesty ze zajatecké apatie do svobody a do života a tak jí (formu) učinil přijatelnou širšímu kruhu diváků (K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL). Film, který jde v opačném směru: začíná jako film-akce, ponoří se do formy, stává se abstraktním a končí ve spiritualitě (KAPSÁŘ). Nejasketičtější film, zcela převracející představy o tom, co je „filmové“ (PROCES JANY Z ARKU). Film, jehož beznadějný pohled na svět se nejvíce vpil do černobílého obrazu (MUŠKA). Film o další dívce, u níž se revolta záhadně mísí s odevzdaností, zároveň film, v němž Bressonův systém nejvíce hrozil, že se stane pastí (NĚŽNÁ). Středověká legenda zbavená ingrediencí historického filmu a proměněná v moderní apokalypsu (LANCELOT OD JEZERA). Film z moderní doby s nejpesimističtější diagnózou civilizace, jež se – neplánovaně – stal Bressonovým testamentem (PENÍZE).

Tři filmy jsem vynechal. V prvním z nich získala kinematografie jedno ze svých „absolutních“ děl, jež lze spočítat na prstech jedné ruky: A CO DÁLE, BALTAZARE. (Natáčet se mimochodem začal pouhé dva dny po zahájení natáčení PERSONY Ingmara Bergmana, filmu, který do zmíněného vybraného kruhu rovněž náleží: 21. července 1965. /Vypořádat se s BALTAZAREM formou encyklopedického hesla by bylo nemístné, a nebudu se zde tudíž o to pokoušet./)

ČTYŘI NOCI JEDNOHO SNÍLKA jsou pro mne záhadou z hlediska kritické recepce. Ačkoli si nevybavuji žádnou zápornou recenzi, je to pro mne určitě Bressonův nejvíce nedoceněný film, v každém případě nejrůdněji zmiňovaný. Jediné vysvětlení vidím v tom, že intervaly mezi Bressonovými filmy se v druhé polovině šedesátých let nezvykle zkrátily, zatímco v dobách DENÍKU a ODSOUZENÉHO se na každý nový mistrův film čekalo celé roky a s patřičným napětím. Možná, že mnoho kritiků zaskočilo, že za nejčernější vlny, která ve světovém filmu zavládla, si právě Bresson dopřává film bez utrpení a bez tragického vyústění. ČTYŘI NOCI JEDNOHO SNÍLKA je film o lásce, přesněji o zamilovanosti, ještě přesněji: o touze být zamilovaný, touze, přísát se ke vší lásce, která je ve vzduchu a něco z ní si přivlastnit. Snílek, pro nějž byly inspirací Dostojevského *Bílé noci*, pátrá po lásce, jako by byl detektivem – pohledy všech žen je třeba „prověřit“, ale hledá se jen jediná, zatím neznámá. Hrdina je – jako kdysi Bresson – malíř, žije v osamocení a své obrazy odmítá ukázat – jako Bresson. (Proč chtít vidět Bressona pořád jako souchotinářského kazatele či nedokrevného faráře?) Režisér líčí snílkovství svého hrdiny s humorným nadhledem vůči svému vlastnímu mládí. Nejceněnější je film v tom, jak zachycuje gesta, ne přímo gesta lásky, ale taková, z níž by se mohla zrodit... přísliby, stopy. Je ve skutečnosti velmi málo filmů, které by se lásce přibližovaly tímto způsobem, jako by to bylo cosi, co lze občas spatřit v životě, zapsat ve verších, ale jakmile se zapne filmová kamera, ztratí se to, a dokonce se na to zapomene.

* * *

PRAVDĚPODOBNĚ DÁBEL není ani Bressonův nejlepší film, ani nejzralejší nebo formálně nejdokonalejší. V tvorbě mnoha režisérů najdeme „filmy à la these“, ve kterých autor všechno, co bylo jindy cítit mezi řádky, chce vyslovit naplno a doslova. Takové filmy vznikají většinou ke sklonku kariéry a kritikové mají ve zvyku vnímat je spíše jako



Ano, Baltazar je vlevo dole.

Foto archiv

nedopatření, než aby byli vděční za nezvykle zřetelný průhled do autorova uvažování. (K těmto často odstrkovaným filmům patří Renoirova SNÍDANĚ V TRÁVĚ, Antonioniho ZA MRAKY, Kurosawův MADADAYO, patří sem zejména monology na koncích Chaplinových filmů, nebo Domenikův předsmrtný proslov v Tarkovského NOSTALGII.)

Divákovo rozčarování je pochopitelné: proč se někdo, kdo dokázal prosvítit svět poezií, která je ve své úplnosti nenapadnutelná (A CO DÁLE, BALTAZARE), chce proměnit v učitele a probrat všechno ještě jednou s rétorikou, která ani při největší důslednosti nemůže být stejně přesvědčivá? Teprve po druhém, třetím zhlédnutí, se lze dostat i tomuto Bressonovu filmu pod pedantskou kůži.

Model hraje tentokrát nejvíce modelovou postavu – je poutníkem v reálném světě, ale redukovaném na symptomy, příčiny, důsledky. Charles, podle děje asi sedmnáctiletý mladík, vzhledem o něco mladší, existuje jenom proto, aby symptomy prověřil a zasadil do rovnice, jejíž výsledek je dán už od samého počátku (zmínkou o jeho smrti v prologu). Nedo víme se, jak žil a co dělal dříve, jen z jednoho letmo zmíněného motivu zjistíme, že se asi vyzná v matematice.

Odmítá moralizování a vyslovuje se pro bezuzdný požitok, ale říká to s divnou nezúčastněností. Diskrétnost, s níž se blíží erotice, hraničí s netečností, v odmítnutí spásy skrze lásku dívky chybí emoce, citelný je jen smutek. Jiné přísliby spásy se diskreditují zřetelněji. Víru profanuje sama církev, ne lpěním na dogmatu, ale pošetilou touhou přizpůsobit se době. Charles se v kostele zúčastní diskuse skupiny mladých lidí s farářem, přerušované disonantními zvuky varhan, které jako by podtrhávaly verdikt, podle nějž

„modernizovaná“ církev nepřichází coby alternativa v úvahu, protože: „Bůh nepřipustí, aby byl poznán v prostřednosti.“¹⁶⁾

Ještě rychleji je Charles hotov s odvrácenou stranou víry: navštíví s přáteli jakési shromáždění, kde se vedou nihilistické řeči proklamující ničení a smrt – slabomyslné pozérství subkultury Charlese okamžitě vyhání pryč. V kostele jsme svědky směšné provokace ateistické skupiny, která bojuje proti náboženství tím, že vkládá do biblí v kostele pornografické fotografie. Na místě, kde je úředně zakázáno koupání, sledujeme trapný střet občanské neposlušnosti s policejní omezeností.

Všechno není stejně nicotné, jsou i cesty, alternativy, které si zaslouží důkladnější pozornost. Pro Bressona je to především činnost, které se věnují Charlesovi přátelé, boj za ochranu životního prostředí. Nedostanou se ale dál než k dokumentaci zhoubných následků civilizačního ničení přírody, není nijak patrné, jak by se dal vývoj zastavit, škody se zdají ireversibilní.

Motorem filmu PRAVDĚPODOBNĚ DÁBEL je analytická skepse, ta ale v divákovi brzy vyvolá skutečně pocit motoru, něčeho mechanického, co neúprosně, stroze a chladně spěchá vpřed jako stroj totálního pesimismu, naprogramovaný až podezřele precizně. V sedmdesátých letech pro sebe filmy vybojovaly právo na délku a mnohé z nich si vzaly několik hodin, aby daly pocítit pozvolný zrod nepřekonatelného zoufalství z určitého soukromého pocitu (Eustachova MAMINKA A DĚVKA). Ale Bressonův objektivizující film nemá žádného „soukromého“ hrdinu, zná jenom svou mechanickou logiku, a ta si vystačí s obvyklou filmovou délkou.¹⁷⁾ A tak diváka nepříjemně zaskakuje, když dokládá, jak rychle může být člověk „se světem“ hotov, když se nikde zbytečně nezastavuje.

Scénář se nesnaží zneviditelnit, je to nalinkovaný seznam, který Charles odhodí, když vyškrtne všechny prověřené body, a ten papírový seznam je jeho život. Kde je východisko? V náboženství ne, ani v lásce nebo v požitkářství. Konstruktivní protest (ekologická angažovanost) je sisyfovská práce, akcionistický protest (ateistická provokace) je trapný, a pro subkulturu je negativismus pouhou exhibicí, zaslepeně sebestřednou a povrchní. Charlesův negativismus je vidoucí a Bressonovi na tomto rozlišení záleží, nihilistická čern ztrácí tvář v tvář vážnému botticelliiovskému chlapci jakékoli opodstatnění.

Květen 1968 zastihl Bressona už ve zralém věku. Přesvědčený katolík, jeden z mála velkých filmařů té doby, kteří nikdy nekoketovali s levicí, si o intelektuálském jazyku plném marxistických a maoistických zařikáadel určitě myslel své. Ale kdo by na něj přišel s Bretonovou legrační kádrovací otázkou: „Jste s policií, nebo s námi?“, dostal by jasnou odpověď. V základní pocitové rovině neexistovaly pochybnosti, a když bylo třeba, vyšel úzkostlivě introvertní filmař ze své ulity na ostrově sv. Ludvíka, vložil celou svou autoritu do Langloisovy aféry nebo podepsal petici na podporu svého blízkého spolupracovníka Jacquese Kébadiana, kterého jeho revoluční aktivity přivedly do vězení, a zůstal s ním v kontaktu.

16) Pokaždé, když se Bresson dotýká náboženství a víry, vybírá si ze všech cest tu nejobtížnější, skrývající v sobě nejvíce racionálních argumentů pro popření Boha či přinejmenším pro zdrcující kritiku jeho „díla“, ...které však jedním dechem bezezbytku přijímá.

17) Říci o díle, že je mechanické, zní spíš jako kritika, nikoli však pro Bressona, který ve svých *Poznámkách* slovo „mechanika“ často rád používá.



Na přerodu v muže zakusit radostné opojení svobodou a zlem.

Foto archiv

Film PRAVDĚPODOBNĚ ĎÁBEL má premiéru už v jiné době, v roce 1977, za „normalizace“, v té části politicky rozděleného světa, která byla, na rozdíl od komunistického světa za železnou oponou, svobodná. Bresson není prvním, kdo ukazuje, že vzít tuto svobodu vážně lze jediné tak, jako to dělá jeho filmový hrdina, Charles. Odmítnout všechno podružné, všechna pouze zdánlivá řešení a zvolit to, které je správné. Bresson – stejně jako Godard, ale s větším zdarem – raději riskuje, že bude protivný, než aby nebyl „správný“. Pokud Charles dohlédne až na konec, nemůže tam nedojít, zatímco jeho přátelé mohou být Bohu vděční za to, že se narodili s menší jasnozřivostí a menší „matematickou logikou“.

Z výše řečeného plyne také, že takový film nutně stárne (opět na rozdíl například od BALTAZARA), přesněji, stává se historickým. V onom konkrétním okamžiku uprostřed „normalizace“ druhé poloviny sedmdesátých let byly stále ještě cítit naděje předchozí revolty, poslední revolty, poslední křižovatky, na níž se snad dal ještě zvrátit směr. V první třetině filmu PRAVDĚPODOBNĚ ĎÁBEL sledujeme několikaminutový sestřih záběrů dokumentujících v celkové šíři nenapravitelné zločiny člověka na přírodě. Náš dnešní pohled na tyto obrazy už nemůže být stejný jako před čtvrt stoletím, není v něm více úzkosti, ale méně. Dovedeme se ještě žít do pocitu oněch lidí z roku 1976, do onoho: „Pokusme se o záchranu v poslední chvíli, než bude pozdě!“ Přitom tušíme, že něco takového už nelze říci dnes, Rubikon už je dávno překročen a každý, vědomě, či nevědomě, se musel naučit s tím žít. Jsme klidnější. Život o pětadvacet let později, ten, který jsme z dobrých důvodů opatřili předložkou „post“, už je „řádově“ jiného druhu,

než byl v roce poslední hromadné exploze nadějí a osm let poté – a „řádově“ jinou se stala i smrt a umírání (málokde je to vidět tak dobře jako v soudobém filmu).

Mezi Charlesovými věcmi najdou jeho přátelé knihu, do níž si zapsal: „Kdy se zabít, když ne teď?“ Nebezpečí z prodlení zde tedy existuje stejně jako u sebevražd z lásky nebo z jiných pohnutek. Když se zmešká pravá chvíle, nelze ji dohonit a opravit o pár měsíců nebo let později, zbývá jenom stud. Těžko lze v roce 2002 natočit remake filmu PRAVDĚPODOBŇĚ ĎÁBEL, v němž by kladl Charles stejné otázky a dospěl ke stejnému řešení, nedávalo by to smysl.

Půvab filmu PRAVDĚPODOBŇĚ ĎÁBEL spočívá pro mne v tom, že se sice už také nachází za Rubikonem, ale jen několik kroků, takže může dohlédnout stejně dobře nazpět i do budoucnosti, „k nám“. A není to jenom Charles, kdo je obdařen dobrým zrakem. Na jednom místě pronese jistá dívka s naprostým klidem větu: „Žádná revoluce nebude.“ A když se její idealistický přítel zeptá proč, odpoví zkrátka: „Protože je pozdě.“

Poslední z mnoha zavržených alternativ filmu je psychoanalýza. Příslušná scéna slouží Bressonovi nejprve k tomu, aby nechal Charlese ještě jednou zopakovat „v kostce“ příčiny jeho rozchodu se světem. Pak se jen na okamžik zastaví u psychoanalytické bídy; lékař vidí v mladíkovi jen klinický případ vysvětlitelný obvyklými bezcennými rodinnými historkami. Ale na závěr sezení mu právě on poskytne exkurs do minulosti antického Řecka, v níž Charles najde inspiraci ke své poslední cestě.

O asistenci požádá jednoho asociálního mladíka, kterému opatřil drogy. V noci se zvláštní dvojice společně vydává Paříží na hřbitov Père Lachaise, jeden mladický moralista ze světa Botticelliho obrazů a jeden stejně starý kluk ze světa Jeana Geneta, zlodějček bez skrupulí a bez morálky, či spíš stojící „mimo dobro a zlo“. V mnohomluvném filmu díky němu poprvé zavládne mlčení. Výklad vztahu mezi oběma mladíky nechává Bresson otevřený, ale pravdě nejpodobnější je, že Charles se tu poprvé „na dotek“ přiblížil k lásce, k jediné, o jakou mu od počátku šlo, k lásce ke smrti.

Když má na zvoleném místě dojít k rozhodujícímu činu, přizná se Charles svému pomocníkovi, že se domníval, že lidé mají v podobných okamžicích samé vznešené myšlenky. Chystá se mu říci, jaké má doopravdy, ale v tom ho přítel uprostřed věty zastřelí. Nezájmají ho, a to je v pořádku. Copyright Bresson.

Jak se s tímto činem vyrovnají Charlesovi přátelé? A co bude cítit divák? Lítost nad životem, který byl „předčasně zmařen“ a nad tím, že tomu nikdo včas nezabránil? To by bylo melodrama. Divák by měl cítit spíš respekt, ne k činu, ale jeho velikosti (*hauteur*) a k důslednosti, jíž se jemu samotnému nedostává.

(Peter Buchka, autor obsáhlé německé studie o Bressonovi, byl přesvědčen, že pokud je někdo natolik posedlý účtováním ve stylu „všechno, nebo nic“, nemůže se to týkat pouze díla, ale muselo to zásadně určovat i filmařovy lidské osudy.¹⁸⁾ O těch ale dodnes mnoho nevíme...)

Název Bressonova předposledního filmu nám – jako vždy diskrétně – naznačuje, v kom máme spatřovat určující sílu moderního světa. V posledním filmu slovo „pravděpodobně“ mizí a ďábel ovládne svět zcela nepokrytě pod svým pravým jménem: Peníze. (Mnohem

18) Peter Buchka – Stefan Schädler, *Robert Bresson*. München – Wien 1978, s. 39.

lépe než před pětadvaceti lety dnes rozumíme postřehu z předchozího filmu, že vlády už přestaly být středisky moci.) V PENĚŽÍCH vystřídá sebevraždu vražda a první z nich se odehraje v hotelu „Moderné“. Jeden záběr ukáže secesní vývěsní štít s tímto nápisem a hned v příštím sestupuje Yvon se schodů, dojde k vodovodu a smývá si z rukou krev. Jiný „hrdina“ filmu, Lucien, hájí před soudem svůj zločin „jménem nové filosofie, která hlásá, že je vše dovoleno“.

Vraždy jsou filmovány v elipsách, jeden detail před činem, jeden po něm. Bresson divákům nic nedaruje, nedovolí útlocitným, aby nic neviděli, ale zklame ty, kteří nemají nikdy dost. Když ve filmu PRAVDĚPODOBNĚ ĎÁBEL přihlížíme, jak jsou káceny stromy a slyšíme jejich hlasitý pád, je to stejné, jako kdyby byl zabíjen člověk.

Bresson dokumentuje soustavný vývoj lidstva, „pokrok“, který spočívá v tom, že ďábel zabírá území, kousek po kousku, od ANĚLŮ HŘÍCHU až po PENÍZE. Bezprostředně prý ve svém životě pocítil ďáblovu přítomnost dvakrát. Bližší podrobnosti neznáme, víme jen, že za války strávil několik měsíců v německém zajetí.

Je pozoruhodné, nakolik Bresson dokáže svou dobu vidět, a přesto v ní nebýt. Ačkoliv je řečeno vše opravdu podstatné, je na druhé straně příliš mnoho věcí vyloučeno. Bresson není s to, ukázat na plátně reálnou Ošklivost a Hloupost, jsou jeho světu natolik vzdálené, že je nemůže ani kritizovat. Režiséři jako Forman nebo Fellini dokázali, že není nemožné postavit se čelem k oběma dámám (především v jejich nejčastější soudobé podobě, tj. mediální), a že nad nimi lze setrvat v němém úžasu a uchránit si přitom vkus i zdraví. Ale Bresson si nakonec se svým pravidlem vynechávky vystačí i u hlouposti; stačí ji zmínit. Ve svém díle to udělá jenom jednou, jedním ze svých prohlášení, jakoby mimoděk utroušených, ale o to rezolutnějších: „Civilizace končívají při akceleraci idiocie.“ Vysloveno před pětadvaceti lety...

K hlavním kamenům úrazů Bressonových protivníků patří jeho pohrdání požadavkem být vtipný nebo alespoň šarmantní. Do NĚŽNÉ vložil úryvek z výborné kostýmní komedie BENJAMIN, ale jenom aby demonstroval, že pro něj je jakákoli frivolnost bezcenná, ať je sebechytřejší. (Časy se mění, pro dnešní distributory by byl i zmíněný Devilleův film příliš „umělecký“). S někým, jako je Bresson, si postmoderna nemůže vědět rady, krása jeho kostelů není zábavná, uprostřed cirkusových stanů na mediálním jarmarku je na nejvyšší komická svou nepřípadností. (Doby buřičského smíchu jsou beztak pryč, dnes provokuje nejvíce ten, kdo se nesměje.)

Na konci filmu PENÍZE se Yvonovi podaří uprchnout z vězení a dostat se na venkov, kde nalezne útočiště u dvou starých manželů. V ženě, která Yvonovi poskytne přístřeší, Bresson naposledy vytvořil portrét člověka pevné víry, který bez zbytečných otázek přijímá osud, jako kdysi „venkovský farář“. Yvon pozoruje trpělivost, s níž žena koná většinu namáhavých domácích prací a snáší hrubost manžela, nedokáže to pochopit a ptá se jí, zda čeká na zázrak. „Nečekám na nic,“ odpoví žena klidně.¹⁹⁾ Žena u sebe nechá Yvona bydlet navzdory tomu, že ví, co udělal. Jednou řekne: „Být já Bohem, odpustila bych všem.“ Toto rozhrěšení platí i pro mladíkovy činy, ty minulé i ty budoucí. Yvon bude jejím vrahem.

19) Zdá se, že v podobné jistotě víry, která si nežádá důkazů, strávil svůj život i Bresson, snad jen s menší pokorou.

Jednou z mála věcí, které o Bressonovi víme naprosto bezpečně, je jeho katolicismus. V této souvislosti zůstává udivující, že několik jeho filmů končí sebevraždou a ještě více, že Bresson toto řešení naprosto neodsuzuje, ale hovoří o něm často s určitým respektem. V souvislosti s filmem PRAVDĚPODOBŇĚ ĎÁBEL vzpomenu případ mladíka, který se rozhodl pro sebeupálení jako krajní formu protestu. Lze si domyslet, co musel Bresson cítit, když se v roce 1969 dozvěděl o Palachově činu ve vzdálené Praze. (Jistě, v těchto případech se už nehodí hovořit o sebevraždách, jde spíš o „padlé“ – ...bojovníky ve válkách proti umrtvujícím „mírům“.)

Filmař pevné víry a chatrného zdraví, který tolik svých mladistvých hrdinů poslal na onen svět, se nakonec dožil velmi vysokého věku. Viděl ale odcházet mnohé Charlesovy spřízněnce. Jeden z nich byl Rainer Werner Fassbinder, který v jednom ze svých filmů citoval právě scénu s Charlesovým zabitím na hřbitově Père Lachaise. Jiným byl Jean Eustache, který dal herečce ze ČTYŘ NOCÍ JEDNOHO SNÍLKA hlavní roli ve svém filmu MAMINKA A DĚVKA. Fassbinder se, za vydatného požívání narkotik, vědomě, jak se říká, „upracoval k smrti“, v roce 1982. Jean Eustache spáchal v tomtéž roce sebevraždu. Jiní spříznění přežili a drtícímu přívalu Ošklivosti a Hlouposti čelí po Bressonově vzoru: nesmyslně působícím hledáním čistoty a absolutna, vírou (pokud ji mají) a v neposlední řadě neúnavným kverulantstvím.

Svatost Jany z Arku a svatost Něžné nebo Mušky se neprojevují tak odlišně. Anglické soudce popuzuje Janina neústupnost, kterou mají za obyčejnou dívčí drzost. Manželovi Něžné uniká svěhlavá tichá dívka jako voda mezi prsty. Učitelka popadne Mušku za krk a sehne jí hlavu dolů, ale Muška nepřestane zpívat naschvál falešně. Ne, doufat už není možné, v žádném případě.

Ale stále lze ještě odporovat.

Milan Klepikov, Ph.D. (1965)

Do 18. 12. 1999 publikující pod jménem Milan Doinel, absolvent filmové vědy na FF UK v Praze, působí jako filmový historik a dramaturg promítací síně NFA Ponrepo.

(Adresa: Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

A co dále, Baltazare (Au hasard, Balthazar; Robert Bresson, 1965), *Andělé hříchů* (Les anges du péché; R. Bresson, 1943), *Atalanta* (L'Atalante; Jean Vigo, 1934), *Benjamin* (Michel Deville, 1968), *Čtyři noci jednoho snílka* (Quatre nuits d'un rêveur; R. Bresson, 1971), *Dámy z Bouloňského lesíka* (Les dames du Bois de Boulogne; R. Bresson, 1945), *Deník venkovského faráře* (Le Journal d'un curé de campagne; R. Bresson, 1950), *K smrti odsouzený uprchl* (Un condamné à mort s'est échappé; R. Bresson, 1956), *Kapsář* (Pickpocket; R. Bresson, 1959), *Lancelot od jezera* (Lancelot du lac; R. Bresson, 1973), *Madadayo* (Akira

ILUMINACE

Milan Klepikov: Správná doba pro správnou smrt (Bresson)

Kurosawa, 1993), *Maminka a děvka* (La Maman et la putain; Jean Eustache, 1973), *Muška* (Mouchette; R. Bresson, 1966), *Něžná* (Une femme douce; R. Bresson, 1969), *Nostalgie* (Nostalghia; Andrej Tarkovskij, 1983), *Peníze* (L'argent; R. Bresson, 1982), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Poslední diktátor* (Le Dernier milliardaire; René Clair, 1934), *Pravděpodobně ďábel* (Le Diable probablement; R. Bresson, 1977), *Proces Jany z Arku* (Procès de Jeanne d'Arc; R. Bresson, 1961), *Rašomon* (Akira Kurosawa, 1950), *Snídání v trávě* (Le Déjeuner sur l'herbe; Jean Renoir, 1959), *Veřejné záležitosti* (Les Affaires publiques; R. Bresson, 1934), *Vlasy* (Hair; Miloš Forman, 1979), *Za mraky* (Al di là delle nuvole; Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, 1995), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930).

SUMMARY

A RIGHT TIME FOR A RIGHT DEATH (BRESSION)

Milan Klepikov

The text is a free-association essay on the exclusiveness of filmmaker Robert Bresson. Yes, sure, cinema as opposed to film, models as opposed to actors. The instant a model inadvertently endows his line with an intonation comprising an affect expressing it, Bresson is going to "flatten" it ("as if using an iron," as he once said) until only words are left, but words spoken in a rhythm the film lives in.

How exclusive did Robert Bresson consider his system to be? He did admit that he not only used to watch other people's films, which for the most part were films with "stars", but that he even liked them now and then (e.g. Godard's). During his December 1955 visit to IDHEC film school of Paris, he at first elaborated at length his theory of "models" (but he started calling them that only several years later) and then tossed it out to his audience that the principal thing he would like them to be was to be "against something! If you are not against actors... then be at least against something else."

However, according to Bresson, one cannot yell, as this is no circus! Even though the film's nomadic era is over, since screenings take place in fixed abodes, in house and palaces, cinema has never gotten rid of its past entirely and thanks to that, all of its future high artistic ambitions have been gaining a charm of absurdity. This feeling disappears with respect to Bresson. Much has been written about the "bleached" tone Bresson ordered his actors to use, but perhaps it would have sufficed to say that in church one simply does not speak in any other way and that the movie theaters of Bresson's films were never anything else but churches. From *ANGELS OF SIN* to *MONEY*, Bresson documents the systematic development, or "progress," which consists of the devil's taking over territory, piece by piece. He is said to have experienced the devil's presence twice in his life. We don't know any details, but what we do know is that during the war he spent several months in German captivity. It is remarkable as to what degree Bresson can see his own times but resist being drawn into them. Although all the substantial has been said, quite too many things have been left out. On the screen, Bresson is not capable of showing real Ugliness and Stupidity; these are too far away from his own world so that he even cannot criticize them. True to his rule of exclusion, Bresson finds a plenty in stupidity; just mention it. In his work, he did that just once, in one of his statements, as if dropped in the passing, making it so much more powerful: "Civilizations tend to expire as idiocy accelerates." Said twenty-five years ago...

One of the few things we can be sure of in respect of Bresson is his Catholicism. Having said that, it is astonishing that several of his films end with a suicide, and even more astonishing is that Bresson does not resolutely condemn that solution but rather he speaks frequently of it with a certain respect.

Translated by Linda Paukertová