

POZNÁMKA K BRESSONOVÍ

Steven Shaviro

Warhol a Bresson

Andy Warhol a Robert Bresson – na první pohled těžko najít perverznější a méně vhodné spojení. Oba režiséři jsou si svou estetikou na hony vzdáleni; rozdíl mezi nimi jsou obrovské a okamžitě zřejmé. Bresson bývá považován za filmového tvůrce nábožensky a reflexivně laděného: je mistrem toho, co Paul Schrader nazývá „transcendentálním stylem ve filmu“, ¹⁾ jeho umění – řečeno slovy Susan Sontagové – „odpoutává, provokuje reflexi“ a „apeluje na city cestou inteligence“. ²⁾ Co může mít společného Bressonova přísná inteligence a jansenistická strohost s afektovaností, přehnanou tolerantností a celkovou uvolněností Warholových filmů? Zdá se dokonce, že Bressona a Warhola můžeme proti sobě postavit ve všech jednotlivostech. Bresson je *autor* v klasickém slova smyslu, řemeslník, který má pod kontrolou všechny aspekty svého filmu; Warhol obvykle ponechával rozhodnutí, stejně jako práci, jiným. Bresson je úzkostlivě pečlivý režisér, který za více než čtyřicet let natočil jenom třináct pracně dokonalých filmů; Warhol je pasivní a nedbalý režisér, který na vrcholu své aktivity produkoval prakticky každý týden jeden film. Bresson zkoumá intenzivní vnitřní stavy a Warhol se drží vnějšku; Bresson je mystik, moralista a také estét. Bresson nenávidí teatrální faleš „filmu“ [*cinéma*], stejně jako Warhol miluje tajuplnost a vynalézavost „kinematografu“. Bressonovy filmy se skládají z krátkých záběrů, které jsou posléze tvrdě a přísně sestříhány; Warholovy filmy používají dlouhé nepřerušované záběry a téměř důsledně se střihu vyhýbají. V Bressonových filmech podléhají slova a gesta herců vždy pečlivé choreografii, ve Warholových však nejsou nazkoušena, jsou improvizovaná nebo ponechána náhodě. Bresson neustále fragmentuje a rekonstruuje filmový prostor, kdežto Warhol ležérně přijímá prostor před kamerou v jeho neměnní se danosti; Bresson zhušťuje čas a Warhol jej rozpíná. Bressonovo umění je neosobní, esencialistické, hermetické, formalizující a je protikladem veškeré populární kultury: je nejryzeji modernistické. Naproti tomu jsou Warholovy filmy jednoznačně modernistické: jsou obratné, formálně uvolněné, zaměřené na obsah a zkušenost, vědomě neautentické, agresivně povrchní, vulgárně samozřejmé, posedlé ošumělostí a erotickým kouzlem a oplývající bizarními osobnostmi. I první a nejvíce minimalistické Warholovy filmy odvrhují veškeré premisy moderní estetiky.

1) Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Da Capo, New York 1988.

2) Susan Sontag, *A Susan Sontag Reader*. Vintage, New York 1983, s. 121.

Warhol i Bresson však přesto *mají* společný jistý postoj k osobní zkušenosti a ke ztvárnění (prezentaci) této zkušenosti ve filmovém aparátu. Dokonce i Paul Schrader, který se více než jiní zastává Bressona jakožto duchovního filmového tvůrce, jenž je nadčasový svými zájmy a odcizený světské kultuře, připouští, že Bresson i Warhol mají společnou „povrchovou estetiku“ „každodennosti“, mocné puzení ke „stagnaci“ a takové odmítnutí „emocionální angažovanosti“, že riskují, že se divák bude nudit.³⁾ Schrader pečlivě odlišuje Bressonův projekt jít za hranice bezprostředního a „vyjádřit Transcendentno“ od toho, co považuje za Warholovu „parodii Transcendentna“ a nihilistickou vizi „života naprosto zbaveného smyslu, výrazu, dramatu či katarze“⁴⁾; tvrdím však, že afinita mezi nimi je dostatečně hluboká, aby zpochybnila a demontovala protiklady jak Schraderovy, tak ty, které jsem uvedl výše. Bresson i Warhol jsou realisté těla: oba upřednostňují bezprostřední akce a reakce samotného těla na úkor hloubky nebo niternosti, které by tato hnutí mohla znamenat. Oba zaznamenávají i ty nejjemnější detaily tělesného spočinutí a pohybu; oba uvádějí (často neprofesionální) herce, kteří „nehrají“ konvenčním způsobem, neprojevují ani nepromítají emoce, a s nimiž se publikum v důsledku toho nemůže identifikovat. Warholův i Bressonův radikální styl, jakkoli mají rozdílnou inspiraci i cíl, mají alespoň jedno společné: oba chtějí vytvořit *efekt* vyprázdnění subjektivnosti a rozvrátit zobrazovací principy.

Zaostřeno na tělo

Právě prostřednictvím intenzivní a přesné pozornosti zaměřené na tělo přetřásá Bresson svá konečná témata prohry a vykoupení: „Neobvyklé přibližování těl. Na čekané pohyby nejnepostřehnutelnějších, nejniternějších.“⁵⁾ Žádný filmový tvůrce nikdy nepřidělil tak podstatnou roli tělesným postojům a gestům, fyzickému chování a pohybům rukou a nohou. Vzpomeňte si na proslulou scénu na nádraží v KAPSÁŘI, kde kamera sleduje předávání ukradených předmětů z ruky do ruky. Tento efekt však nenastává jen v podobných sekvencích bravurních akcí. Všechny Bressonovy filmy jsou plné bezvýznamných detailů, např. blízkých záběrů něčích nohou, které přecházejí místnost nebo stoupají po schodech; násilné a vrcholné akce jsou často vynechány (redukovány), toto únavné, každodenně vynakládané úsilí však nikdy vynecháno není. Bresson nám vždy předvádí úsilí a únavu těla spíše než odcizení a úzkost ducha, i když právě to druhé je údajně jeho námětem. Jeho záměrem je vždy „přilnout k bezvýznamným obrazům (ne-významným).“⁶⁾

Ruce a nohy nejsou obvykle používány pro vyjádření vnitřních stavů: právě proto nám Bresson nabízí detaily „dovnitř směřovaných pohybů“ těchto končetin a znásilňuje přitom konvence střihu, které si vyhrazují blízké záběry pro zdůraznění významných

3) P. Schrader, c. d., s. 62, 70, 82 – 186, 166 – 168.

4) Tamtéž, s. 6, 42, 112.

5) Robert Bresson, *Poznámky o kinematografu*. Dauphin, Praha 1998, s. 39. (Pozn. red.: Citace z této Bressonovy knížky uvádíme v překladu podle tohoto českého vydání, pokud jsou v něm uvedeny.)

6) Tamtéž, s. 16.

detailů zápletky a děje a (obzvláště) pro podtržení psychologie tím, že podávají empatický a expresivní pohled na lidskou tvář. Samozřejmě i obličej Bressonových herců jsou bezvýrazné a prosté citu; film se vytrvale soustřeďuje na detaily gest a chování s vyloučením jakéhokoli výrazu obličej, hlasu a tónu. Neexistuje korespondence mezi vnitřním a vnějším, mezi na povrchu viditelným a citovým nebo duševním stavem. Bressonova stylizace toho, co uvádí na scénu, stejně jako střihu je suchá, minimalistická, což diváka vtahuje do stavu bezvýrazové stagnace. Bresson poznamenává, že se vyhýbá „jízdným a panoramatickým záběrům“, protože „neodpovídají pohybům oka“, a proto působí tak, že „oddělují oko od těla“.⁷⁾ Divácký pohled je pro Bressona něčím *vtěleným*, stejně jako jeho postavy žijí výlučně v těle. Susan Sontagová píše, že Bressonovy pozdější filmy „odmítají vizuálně“ a „neuznávají krásno“.⁸⁾ Tato asketická neutralizace (a de-erotizace) vidění však není výrazem formalistického purismu (i když toho je u Bressona hodně), spíše znamená odmítnutí všeho, co je mimo vidění, a radikální ztělesnění samotného vidění. V Bressonových filmech nemůže být vidění panoptické ani vševidoucí právě proto, že je tak naléhavě, bezprostředně hmatatelné.

Bresson je proslulý svou záští k profesionálním hercům a opovržením k jakémukoli psychologickému vysvětlování nebo motivaci. Raději pracuje s „modely“, neprofesionály, kteří ještě nikdy nehráli a které učí jejich role výlučně mechanicky. Jeho cílem je „radikálně potlačit záměry v modelech“.⁹⁾ Neokázalého hereckého stylu „kamenné tváře“ Bresson ve svých filmech dociluje pouze dlouhým procesem unavování a vyčerpávání účinkujících. Bresson dává svým „modelům“ takovéto instrukce: „Nemyslete na to, co říkáte, nemyslete na to, co děláte. Nepřemýšlejte o tom, co říkáte, nepřemýšlejte o tom, co děláte.“ – „Nehrajte ani někoho jiného, ani sebe. Nehrajte *nikoho*.“¹⁰⁾ Hollywoodská hvězda je vždy ve dvojroli: Bogart hraje roli Bogarta a roli postavy, kterou má v daném filmu představovat. Ale Bressonovy modely nehrají; nejsou ani samy sebou, ani nikým jiným. V žádném smyslu nepromítají sebe sama tak, jako to dělá hollywoodský herec. Modely jsou přesně takové a pouze takové, jakými se *jeví*. Jsou doslovně přítomny ve svých prázdných a opakujičích se gestech, ve svých bezvýrazných obrazech na plátně. Staly se z nich automaty bez mozku, zbavené vnitřního bytí i vnějšího výrazu.

Bresson nám neustále připomíná, že „devět desetin našich pohybů se řídí zvykem a automatismem. Je proti přírodě podřizovat je vůli a mysli“.¹¹⁾ Jeho filmy se snaží vysvobodit automatismus z deformujících čoček vůle a myšlenky, uvést jej do pohybu, zmocnit se jeho pohybů v modelech na plátně a konečně, přenést tyto pohyby také k divákovi. Mlčením a vynechávkami ničí Bressonovy filmy všechny naše mýty o hloubce, niternosti a psychologické celistvosti. Hercům ani postavám nemůžeme přisuzovat identitu, stejně jako nemůžeme číst jejich prázdnotu psychologicky, jako známku zdrženlivosti, zoufalství nebo odcizení. Bresson nás konfrontuje s „nedobrovolně expresivními modely

7) Tamtéž, s. 79.

8) S. Sontag, c. d., s. 134.

9) R. Bresson, c. d., s. 21.

10) Tamtéž, s. 21 a 55.

11) Tamtéž, s. 29.

(nikoli s dobrovolně neexpresivními)¹²⁾, postavami zcela shodnými s jejich plochými a stěží postřehnutelnými gesty na plátně, které mimo ně neexistují. Touto minimální, a přesto absolutní přítomností zhašejí Bressonovy anonymní modely subjektivní introspekci stejně radikálně, jako to dělají Warholovy hvězdy svým afektovaně stereotypním a přehnaným hereckým uměním, okázalým předváděním obou rozměrů své vlastní nenáhodnosti.

Bressonův antipsychologický přístup k hercům jde ruku v ruce s jeho eliptickým střihovým stylem. Jeho střih je „vynechávkový“ jednak v tom smyslu, že je tak konvenční a neokázalý, že se přibližuje stavu neviditelnosti, jednak v obvyklejším slova smyslu, že je vysoce zhuštěný a působí většinou tím, co vynechává. Vypravěč v románu Michaela Brodskyho *Detour* přemítá o „dvoznačnosti střihu“ na konci MUŠKY, v juxtapozici dívčiny sebevraždy a záběru traktoru: „Objevil se ten traktor jen proto, že otočila hlavu? Nebo byla vidina traktoru jejímu zraku, jejímu mraku nevidění, vnucena... Vyjadřoval ji traktor, odřezával ji, neměl s ní nic společného.“¹³⁾ Na tyto otázky není odpovědi; alternativy není možné redukovat. Automaticky reagujeme na sekvence záběrů, přijímáme souvislost mezi traktorem a sebevraždou; jsme však naší vlastní reakcí paralyzováni, zjišťujeme, že nejsme schopni vysvětlit, v čem jen – kromě prostého sousedství – souvislost spočívá. Naše reakce, podobně jako reakce postav ve filmu, se stávají tak bezprostředními a nevědomými, že nemůžeme (re)konstruovat obvyklé řetězce příčinného nebo psychologického vysvětlení. Proto se Bressonovy filmy zdají být tak fatalistické a predestinované a zároveň tak enigmatické a tajemné. Propojuje se v nich absolutní nutnost a čirá nahodilost, jako když ve filmu PENÍZE přecházejí padělané peníze z ruky do ruky a generují neustále vzrůstající řadu katastrof. Záběr se váže k záběru, akce k akci, čím přísněji a neúprosněji, že pro to není k dispozici žádná oprávnění či rozumové vysvětlení. Nejsou tu žádné možnosti, žádná vysvětlení; kompromisy nabízené vůlí a myšlením, prostě vypadávají. Řetězec průvodních jevů je oddělen od jakékoli představy o skryté nebo dostatečné příčině, a místo toho se přímo rovná lineárnímu řetězci obrazů na filmovém pásu. Gesto odpovídá gestu a tělo se pojí k tělu bez zásahu ducha.

Potvrzení reálného

Odmítnutí hloubky a obsesivní soustředění na tělo jsou Bressonovy prostředky pro dosažení a potvrzení reálného. Obyčejné nebo „přirozené“ vnímání – zapletené do metafyziky divadelní přítomnosti – se nikdy nesetkává s reálnem v jeho prvotní nahotě: „Skutečnost, která dospěla k mysli, už není skutečností. Naše příliš myslící, příliš inteligentní oko.“¹⁴⁾ I to nejbezprostřednější a fenomenologicky nejčistší vnímání je již lapeno do dramatu imitace a rozpoznávání, nové prezentace na divadle mysli. Obyčejné vnímání, přesně jako divadelní umění, „potlačuje [skutečnou přirozenost] ve prospěch

12) Tamtéž, s. 66.

13) Michael Brodsky, *Detour*. Guignol, Rhinebeck (N.Y.) 1985, s. 61.

14) R. Bresson, c. d., s. 65.

přirozenosti uměle získané a udržované cvičením¹⁵⁾. Abychom skutečně dosáhli reálného, je nutné uhasit myšlenku a vědomí, odvrhnout kánon přirozenosti a pravděpodobnosti a rozbít předem dané struktury uměleckého ztvárnění.

Bresson pohlíží na kinematografii, aniž by v tom byl rozpor, jako na nezprostředkované hledání reálného a jako na arbitrární proces konstrukce. Kamera zachycuje „syrovou realitu“¹⁶⁾ bezprostředně a pasivně, „s úzkostlivou lhostejností stroje“. Avšak „drsná realita neposkytne pravdu sama od sebe“. K tomu, aby byla potvrzena moc reality, aby nezdegenerovala v pouhý *realismus*, abychom neupadli do pastí a neměnili obrazy v klišé „zobrazením věcí tak, jak jsou všichni lidé navyklí je vidět“, je zapotřebí pečlivé kompozice a konstrukce, *psaní* kinematografie. Jedině přesná, pečlivá juxtapozice zvuků a obrazů nám umožní dosáhnout reálného tak, jak je, bez zásahu nebo ještě před zásahem vědomí, neboť „vytvářet neznamena měnit nebo vymýšlet osoby a věci. Znamená to upevnit nové vztahy mezi osobami a věcmi, které jsou takové, *jaké jsou*“¹⁷⁾. Kameraman objevuje reálno právě tím, že je konstruuje. Bresson instrumentuje nové vztahy mezi zvuky a obrazy, aby nás přinutil vnímat osoby a věci mimo významy, které na ně ze zvyku promítáme. Nutkavý automatismus láme a nahrazuje naše obvyklé návyky asociace a interpretace. S reálnem se setkáváme pouze tehdy, když jsme do něj z donucení a násilně vrženi, upoutání poté, co jsme byli vykořeněni sami ze sebe. „Tvůj film není vytvořen pro bloudění očima, ale pro vstup přímo dovnitř, pro to, být totálně absorbován.“¹⁸⁾ A opět: „Udělat film znamená spoutat osoby navzájem a osoby s předměty pomocí pohledů.“¹⁹⁾

Střih musí diváka vehnat do reality; musí vnutit předmětům a obrazům nové souvislosti a zároveň je ponechat přesně „takové, *jaké jsou*“, aniž by je deformoval nebo nově vymýšlel. „Surová realita“ je surovinou Bressonova radikálního konstruktivismu: věci jsou uchopeny kamerou v jejich absolutní, bezvýznamové imanenci, ještě předtím, než budou zorganizovány do vrstvených struktur nebo organických celků. Předpokladem střihu je proto předchozí pohyb pulverizace nebo atomizace, rozpuštění těl na jejich součásti. O fragmentaci Bresson tvrdí, že „je nepostradatelná, pokud člověk nechce upadnout do PŘEDSTAVENÍ“²⁰⁾. Jeho filmy se skládají z částí-objektů, které se nikdy nespojí do zobrazovatelných celků, z fragmentů, i když jsou vzájemně spolu neúprosně svázány. Tyto zvuky a obrazy nejsou zobrazením nebo metonymií integrálních, dříve existujících entit; samy jsou autonomní, jako elementární částice, materiální složky vlastní nové konstrukce (a nikoli pouhé zobrazení) těla. Kompoziční logika Bressonových filmů se podobá tomu, co Deleuze a Guattari nazývají *rovina důslednosti*: časoprostor, kde „struktura neexistuje o nic víc než geneze. Existují pouze vztahy pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti mezi nezformovanými prvky nebo alespoň mezi prvky, které jsou relativně nezformované, molekulami a nejrůznějšími částicemi“²¹⁾.

15) Tamtéž, s. 14.

16) Tamtéž, s. 65.

17) Tamtéž, s. 21.

18) Tamtéž, s. 76.

19) Tamtéž, s. 19.

20) Tamtéž, s. 75.

21) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minneapolis Press 1987, s. 266.

Jak to konkrétně funguje? Například v mnoha sekvencích KAPSÁŘE Bresson minimalizuje záběry, které mají uvozovat sekvenci, nebo se jim vyhýbá: raději stříhá polodetaily (např. Michel stojí bez hnutí v davu u závodní dráhy) a extrémně blízké záběry (např. Michelova ruka sahá do vesty druhého muže a bere peníze). Smyslem není prezentovat (Michelovu?) ruku jako část, pro niž celek tvoří Michelovo tělo, ale zcela opačně: zdá se, jako by pomalu se pohybující ruka a nehybný trup a obličej (tělo od pasu nahoru) byly nezávislé vektory, které je nutné propojit, aby Michelovo tělo vytvořily. Postava protagonisty je tak konstruována a definována jeho fyzickým učením se na zloděje, tím, jak se učí pohybovat rukama, odvracet oči, vrážet do oběti, nepozorován unikat davem. Michelovo dopadení a konečná proměna jsou podobně vyjádřeny detaily (téměř autonomní polodetaily) vizuálního a fyzického kontaktu: náraz železek zavírajících se kolem zápěstí, polibky skrz mříže ve vězení na konci. Lidské tělo tak v Bressonových filmech nikdy není organickým celkem, ale spíš repertoárem nespojených, anatomických funkcí. A toto fragmentované tělo neexistuje v předem daném prostředí; prostor a čas filmu jsou samy členěny jako rozšíření nebo omezení tělesného klidu a pohybu. Poměrný nedostatek úvodních záběrů nás nutí vstoupit do prostorů filmu, prozkoumat je jenom tak, jak to dělají postavy, které jimi fyzicky procházejí, v souladu s rytmem Bressonova střihu. Tak píše Deleuze o „takilním prostoru“ KAPSÁŘE, o „rozlehlých, fragmentovaných prostorech“, konstruovaných kousek po kousku „rytmickou kontinuitou záběrů“, které sledují pohyby rukou zlodějů.²²⁾

Odsunutí psychologie a citovosti, fragmentace prostoru, osob a věcí, hyperbolické zdůraznění prázdné materiálnosti těla: to jsou nejvýraznější strategie Bressona jakožto filmového tvůrce. Pokouším se naznačit, že takové postupy by neměly být nazírány, výlučně ani v první řadě, jako formy negace, deprivace a destrukce. Pro Bressona znamená každé vyprázdnění pozitivní výsledek, nové přiblížení se k realitě a jeho potvrzení. Bresson se snaží potlačit to, co již známe a rozpoznáváme, aby nás tak postavil „tváří v tvář realitě“ a ukázal to, „co by bez tebe možná nikdy nebylo viděno“²³⁾. V tomto smyslu vyžadují Bressonovy filmy *imanentní* výklad, doplňují nebo popírají transcendentní výklad, který podává většina jejich komentátorů, nejobsáhleji pak Schrader. Schrader popisuje Bressonův styl termíny, které připomínají negativní teologii: tvrdí, že filmy vyjadřují nepopsatelné, totálně Jiné a Transcendentní tím, že vyprazdňují každodennost až tam, kde se objevuje „disparita“, kde zážitek nepřítomnosti vede k radikálnímu odtržení od fenomenální existence.²⁴⁾ V odcizujícím každodenním světě jsou emoce potlačeny, nakonec to však má za následek, že propuknou v duchovní dimenzi (působení milosti).

Na jedné rovině takový výklad může vsutku odpovídat Bressonovým záměrům. Použití alegorie spásy však ve skutečnosti nevysvětluje, jak Bresson vytváří *efekty* afektivní dislokace, zvláště v pozdějších filmech, které končí nikoli usmířením (vykoupením), ale sebevraždou nebo masakrem. Všechno navozuje alegorickou diskontinuitu mezi záměrnou banalitou konkrétního výrazu (gesta, pohyby, slova) a nevyslovitelností toho, co je

22) Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*. University of Minnesota Press, 1986, s. 108 – 109.

23) R. Bresson, c. d., s. 67.

24) P. Schrader, c. d., s. 70 – 82.

vyjadřováno. Není zde žádný účastný pohyb, žádný přímý a hotový přechod, který spojuje jednu říši s druhou. V Bressonově příznačné verzi římského katolicismu sama logika spasení vyžaduje, aby bylo nekonečně odkládáno. Všechno je odkázáno na každodennost a na tělo. Radikální neschopnost spolubytí světské a duchovní existence je tím, co je nutno vtělit a materializovat, učinit skutečným, z masa a krve. Imanentní výklad Bressona se tak soustřeďuje na podivnou doslovnost, pozitivnost a intenzitu toho, jak jeho filmy ztělesňují zavržení a pokoření, zoufalství a prázdnotu. Ve světě Bressonových filmů není nedostatek ani negativita – ne proto, že každodennost by byla nějakým způsobem vykoupěna, ale právě proto, že ne-vykoupění nebo deprivaci, až hraničící se smrtí, je dána plná aktuálnost, obdařená pevnou tělesnou existencí.

Doslovné obrazy

Vracím se ke svému původnímu návrhu paralely mezi Warholem a Bressonem. Oba režiséři se zabývají výlučně povrchem, doslovností a bezprostředností zploštělých obrazů. Oba popírají jakoukoli vnitřní hodnotu nebo význam těchto obrazů, ale potvrzují a mobilizují je právě pro jejich prázdnotu. Oba kladou přímo rovnítko mezi tělo a obraz, spíše než by je stavěli do protikladu, tak jako věc sama o sobě je v protikladu se svým zobrazením. Oba zbavují obraz, nebo tělo, všech jeho obvyklých nánosů: hloubky, niternosti, symbolické rezonance. Oba se zříkají dramatických konvencí pravděpodobnosti v prezentaci, zříkají se expresivity v herectví – a místo toho potvrzují absolutní shodu bytí a zdání, ukazují konstrukci subjektivity čistě reaktivním „pohybem z vnějšku dovnitř“.²⁵⁾ A co je nejdůležitější, Warhol i Bresson podobně odmítají vše, co je běžně považováno za emoce, ve prospěch přísné, přesto však podivně svůdné, neutrality a lhostejnosti. Přitom však oba zobrazují a prozkoumávají doposud zanedbávanou říši nesubjektivního afektu: vášně a nálady, stresy a transformace těla. Warholovy filmy oscilují mezi znepokojujícím klidem – pozitivní inskripcí chladu, intenzitou těla i při nulové teplotě – a frenetickými orgiemi nespoutaného exhibicionismu. Zcela odlišně Bressonovy filmy artikuluje exaltaci a bolest, zakořeněné v utrpení, vytrvalost a asketické metamorfózy podrobeného a pokořeného těla. Oba režiséři však vykazují jakýsi podivný, neosobní afekt, který se nedá redukovat na psychologický sentiment, který ve skutečnosti může být osvobozen jedině rozbitím osobní identity a fragmentací homogenního prostoru a času.

Bresson se takto, možná paradoxně, vynořuje jako mohutně materialistický filmový tvůrce. Zdrženlivost, strohost a minimalismus jeho filmů nejsou výsledkem nějakého předpokládaného zadržování emocí, ale plným právem ustavují novou, pozitivní a souhlasnou výrazovou formu. I když je tento režisér všeobecně proslaven svým odmítnutím zájmu o rozkoš, politiku a tělesnost, v centru jeho tvorby je tělo. Bressonovy filmy zdaleka nevytvářejí prostor pro tělesnosti zbavenou spirituální reflexi, spíše vytvářejí a zintenzivňují afekt, snaží se postihnout zkušenost v plně lidské podobě. Jeho kinematografie vyzvedá vše, nač narazí, pozvedá to až na mezní rovinu tělesné intenzity, nejvyšší

25) R. Bresson, c. d., s. 12.

možný stupeň ztělesnění. Tyto filmy se odmítají psychologicky angažovat a identifikovat, aby se tím lépe soustředily na tělo a jediné na tělo samé. Odhalují a sdělují tajný život těla, život tak hutný a tak extrémní, že je téměř nemožné jej snést. I samo duchovno je nakonec vlastností, sklonem těla: je tím, co můžeme – s touž nedostatečností – nazvat nesnesitelným. Bresson se zmocňuje tělesnosti s takovou přímočarostí a takovou intenzitou, že nutně předkládá vizi, v níž je milost neodlišitelná od utrpení a zavržení.

Přeložila Karla Hyánková

Přeloženo z anglického originálu: Steven Shaviro, *A note on Bresson*.

In: Steven Shaviro, *The Cinematic Body*.

University of Minnesota Press, Minneapolis – London 1994, s. 240 – 251.

Copyright © 1993 by the Regents of the University of Minnesota

Citované filmy:

Kapsář (Pickpocket; Robert Bresson, 1959), *Muška* (Mouchette; Robert Bresson, 1966), *Peníze* (L'argent; Robert Bresson, 1982).