

Duch maszyny: Robert Bresson

ANDRZEJ ZALEWSKI

*...idzie się, nogi przestawiają się same, krok niezbyt szybki,
oczy wbite w ziemię, wzrok przesuwają się po gruncie bez żadnej
refleksji, a w głowie żadnej myśli, nic.*

Szczepan Twardoch, *Zimne wybrzeża*

Tekst ten, napisany ponad dziesięć lat temu, w zamierzeniach miał być częścią obszerniejszej pracy na temat wielkiego francuskiego twórcy filmowego, Roberta Bressona. Praca pozostała jednak, jak na razie, we fragmentach – niniejszy tekst, skupiony głównie na *Pieniądzu* (*L'Argent*, 1983), ostatnim dokonaniu Bressona, jest właśnie jednym z nich. Jeśli mimo leciwego wieku ośmieliłem się ten fragment zaproponować do druku, to mając poczucie, że ważne skądinąd prace „bressonologiczne” wydane po roku 2000 (autorów takich, jak Keith Reader, Joseph Cunneneen, Tony Pipolo), choć musiałyby zostać uwzględnione, gdyby tekst powstawał teraz, nie rewolucjonizują naszego myślenia o sztuce Bressona aż tak, by odbierać wagę wypowiedziom wcześniejszym. Dlatego też żywię cichą nadzieję, że mój głos w tej sprawie nie zdezaktualizował się do reszty. Jedynie motto do niego zostało, oczywiście, dobrane znacznie później.

Paradoksalne postawienie sprawy

Nieubłagane spojrzenie i styl Bressona wytworzyły kino paradoksu, w którym odmowa emocji kreuje dzieła emocjonalnie przytłaczające, minimalizm staje się pełnią, wstrzymywanie informacji przyczynia się do fabularnej gęstości, fragmentacja wzbudza poczucie całości świata, a uwaga skierowana na „powierzchnię dzieła”, według słów Bressona, stwarza niewyczerpaną głębię. Fizyczne uwięzienie staje się metaforą duchowego wyzwolenia, a czystość estetyczna generuje silną zmysłowość. Wewnętrzność manifestuje się w „języku rzeczy”, intensywny materializm przekształca przedmioty i gesty w znaki transcendencji, a dokumentalny naturalizm staje się abstrakcyjnym formalizmem¹. Konsekwentna poetyka Bressona nie jest więc tak konsekwentna, by wyzbyć się rozrywających ją paradoksów. Zajmijmy się przez moment najważniejszym z nich.

Transcendentalizm versus materializm

Tytuł paragrafu znaczy zarazem konflikt między odczytaniem Bressona w różnych okresach. O ile przez kilkadziesiąt lat od momentu zaistnienia Bressona jako

jednego z najważniejszych europejskich twórców filmowych zwracano głównie uwagę na czynnik spirytualny silnie obecny w jego dziełach i naznaczający je piętnem metafizycznej tajemnicy, to od lat kilkunastu (ze szczególnym nasileniem w ostatniej dekadzie) wiemy już, że sprawa nie jest tak prosta. Nawet ktoś pozbawiony zupełnie Bressonowskiego sluchu nie może pozostać głuchy na koncerty muzyki konkretnej, jakie odbywają się na ścieżkach dźwiękowych jego filmów: symfonie szumów, szurnięć, poświstów, szelestów, huków, skrzypnięć, syków, chrobotów, jakie napierają bez przerwy na nasze uszy, gdy filmy Bressona oglądamy. W *Pieniędzy* może brakować wielu ważnych, z punktu widzenia fabuły, ogniw, może brakować prezentacji kluczowych wydarzeń oraz analizy motywów działań bohaterów dopuszczających się drastycznych i niezrozumiałych czynów, ale nie może na przykład zabraknąć odgłosów tarcia szczotek odkurzacza o więzienną podłogę, pikania aparatury medycznej podtrzymującej życie ciężko chorego, dźwięku klucza przekręcanego w zamku, trzasku zamykanych drzwi, brzęczenia aparatury kontrolnej w więzieniu, szelestu rozwijanych kartek papieru i przeliczanych banknotów, jęku (przypominającego szybkoobrotowe wiertło dentystyczne) pompy tłoczącej paliwo do zbiornika ciężarówki, męczącego warkotu silników aut i motocykli na ulicach, kamiennego poddźwięku przedmiotów uderzających o metal lub beton, stukotu podkutych butów na trotuarze albo posadzce itd.

Dźwięki te nie istnieją, oczywiście, „same dla siebie”, lecz są indeksem rozygrzającej się na naszych oczach rzeczywistości, której wizualizacja wykracza daleko poza jej „ludzki” wymiar. Z Bressonowską fascynacją dźwiękami koresponduje w *Pieniędzy* fascynacja przedmiotami, które dźwięki wydają, a nawet po prostu spoczywają bezgłośnie na naszych oczach: ciężarówkami, aparatami telefonicznymi i fotograficznymi, tobołkami i walizami, wszelkiego typu urządzeniami mechanicznymi, a nade wszystko papierowymi pieniędzmi, które, prześlizgując się między palcami, przemawiają swym charakterystycznym szeleszczącym szeptem. Widoczny jest też urok, jaki wywierają na Bressona fizyczne czynności wykonywane z użyciem przedmiotów, przy czym reżyser, zdaje się, w ogóle nie różnicuje ich sensu aksjologicznego. Taka sama magnetyczna siła bije od akcji złodziei przy bankomacie wyłudających pieniądze za pomocą skradzionej karty, jak od neutralnych działań, których wzór stanowi tankowanie paliwa do ciężarówki, wyjmowanie listu z koperty, albo najzwyczajniejsze przechodzenie z miejsca na miejsce. Z kolei te banalne czynności mają moc przyciągania nie mniejszą niż wszelkie akty „chwalebne”, które w ostatniej sekwencji filmu wykonuje Kobieta (symptomatycznie wyzuta w filmie nawet z imienia) sprawująca pieczę nad domem: prasowanie, pranie, sprzątanie, doglądanie kalekiego dziecka na wózku, robienie sprawunków, dziabanie ziemi prymitywnymi widłami w poszukiwaniu ziemniaków itp.

Człowiek-maszyna traci twarz

Przy połączeniu skrajnej wrażliwości na przedmiot z kinem fabularnym nie unikniemy przedmiotowego traktowania postaci ludzkiej. Ta formuła jest jednak nader wieloznaczna, a i u Bressona przedmiot ludzki bywa konstruowany na wiele sposobów, które wypadałoby systematycznie omówić. Nie jest to zadanie łatwe, bowiem temat przedmiotowości wplata się u reżysera w cały system estetyczny,

nie dając się od niego łatwo odseparować, ale przynajmniej na kilka zabiegów wolno w tym miejscu zwrócić uwagę. Tym, co najsukuteczniej przykuwa wzrok i co było zresztą wielokrotnie opisywane, jest unikanie zbliżeń portretowych bohaterów, a wraz z tym dominacja planów średnich i pełnych. Można by rzec, że dla filmowej konstytucji ludzi jako obiektów jest to chwyt dość ograny, Bresson jednak radykalizuje go, podejmując krok w kierunku eliminacji twarzy ludzkiej – właśnie eliminacji, dosłownego usunięcia jej z pola widzenia, nie zaś tylko oddalenia wskutek dużej liczby planów ogólniejszych od zbliżeń. Zamiast niej eksponowane są najczęściej luźno wiszące lub zajęte jakąś czynnością dłonie, biodra oraz poruszające się nogi, pokazywane do kolan, a w chwilę później, wskutek nabrania przez kamerę odpowiedniego dystansu, do stóp. Oczywiście w kinie, którego ośrodkiem pozostają mimo wszystko ludzkie charaktery i dramaty, podobne zabiegi nie mogą być stosowane z pełną konsekwencją (wyobraźmy sobie szokujący efekt, do którego prowadziłyby rygorystyczne jego wdrażanie), tym niemniej, zwłaszcza w późnych filmach Bressona, wyczuwalna staje się tendencja do wymienialności twarzy na elementy odpowiedzialne za motorykę ciała i jego fizyczny kontakt z otoczeniem. W efekcie obiekt twarzy jest niepewną, labilną daną przepływu spojrzeń kamery wzdłuż osi ciała; nawet jeśli w jakiejś chwili twarz jest w centrum względnej uwagi (względnej, bo i tak niekulminującej w zbliżeniach), w każdej następnej może stracić to uprzywilejowane miejsce na rzecz rąk, bioder, kolan czy stóp.

Powyższe dotyczy zwłaszcza tzw. głównego bohatera *Pieniędzy*. Yvona Targe'a poznajemy podczas tankowania paliwa do ciężarówki w kadrze eksponującym wyłącznie jego zgięte kolana i ręce manipulujące przyrządami. Z czasem wyprostowaną sylwetkę zmierzającą w stronę sklepu fotograficznego obserwujemy od tyłu, a identyfikacja twarzy następuje w fazie stosunkowo późnej, dopiero gdy Yvon odbiera w sklepie w fałszywych banknotach resztę z wpłaconych pieniędzy². Ten sam kierunek przejścia do dynamiki ciała ku odsłonięciu twarzy obowiązuje w przypadku Yvona jeszcze co najmniej kilka razy. W scenie poprzedzającej napad na bank widać jedynie nogi idącej po trotuarze postaci, twarz Yvona wchodzi w obręb spojrzenia dopiero, gdy ten siada przy kawiarnianym stoliku (dokładna replika tego sposobu prezentacji zachodzi, gdy po rozmowie z projektodawcą napadu bohater wraca do kawiarni). Od pokazania ręki Yvona bezwładnie zwisającej z pryczy rozpoczyna się scena w gronie więźniów zaraz po otrzymaniu przez bohatera listu od żony z informacją o śmierci córeczki. Po samobójczej próbie Yvona pierwsze, co widzimy, to ręka niedoszłego samobójcy na łóżku szpitalnym i ręka pielęgniarki obsługująca aparaturę reanimacyjną. Yvon wypuszczony z więzienia (widziany z boku i ukośnie) udziela się wizualnie tylko zarysem tułowia i ręką trzymającą dokument o zwolnieniu. W czasie pobytu w hotelu, gdzie dochodzi do zabójstwa pary właścicieli, widoczne są tylko ręce, nogi i klatka piersiowa bohatera, aż do momentu wyjmowania utargu z szuflady już po zabójstwie. Ta gospodarka wymienna twarzą nie omija i innych bohaterów – Luciena, głównego antagonisty Yvona, z którego sylwetki zaraz po wyrzuceniu ze sklepu fotograficznego zostaje wykrojony znów zarys tułowia i dłoń ze skradzionymi kluczami, albo postaci kobiet (matki Norberta w czasie przekupywania sklepikarki, Kobiety z ostatniej sekwencji podczas sceny na pocztce), których ręce krążą wokół torebek i pieniędzy. Nie mówimy tu już nawet o postaciach funkcyjnych, wypełniających tło wydarzeń – te w ogóle bywają sprowadzane do pewnych bezgłowych

kinetycznych ikon, jak sunące przez salę sądową czerwone plamy tóg w scenie pierwszego sądu nad Yvonem, jak niebieskie plamy mundurów policyjnych przechodzące obok żony Yvona przycupniętej na ławce w areszcie, jak anonimowe ręce więźniów oddane automatycznym gestom pokątnego handlu itp.

Oprócz ześlizgiwania się wzroku kamery z twarzy mamy u Bressona i inne zabiegi, które w sumie rolę tej twarzy minimalizują. Na przykład równoprawność pozycji ciała w stosunku do osi obiektywu, pełniącą rolę analogiczną do tej, jaką pełni równoprawność pozycji obiektu w stosunku do mitycznej osi 180°. W trakcie sprzedaży aparatu fotograficznego po sfalszowanej cenie Luciena, który dopuszcza się tej oszukańczej praktyki, widzimy cały czas od tyłu; widoczna frontalnie jest jedynie sylwetka i twarz klienta, który więcej już się nie pojawia. Podobnie podczas przesłuchania Luciena w sprawie rzekomego przestępstwa Yvona, ów pierwszy jest portretowany przez cały czas od tyłu albo z boku. Od tyłu oglądamy też restauratora, którego uderza Yvon, gdy tamten zarzuca mu kolportaż fałszywych banknotów. W scenie skazywania Yvona na karcer za rzekomą próbę zabicia strażnika twarze sądzących są częściowo zasłonięte albo znów fotografowane pod kątem, który utrudnia ich identyfikację.

Trzeci wreszcie sposób deprecjacji twarzy, zachodzący już nie w ramach kadru, lecz w porządku narracji, nazwałbym „kinetyczną transpozycją przeżycia”. Bohaterowie Bressona mówią (w charakterystyczny dla Bressonowskich aktorów „płaski” sposób, ale to już inna sprawa), robią coś, działają, lecz nie „przeżywają”. Mam na myśli fakt, iż ciężar dramaturgiczny jakiejś trudnej sytuacji, jakiegoś traumatycznego wydarzenia w ich życiu jest rozładowywany przez Bressona w kinezach, a nie w owych charakterystycznych dla tradycyjnego kina psychologicznego wytrzymywanych chwilach wewnętrznego napięcia, gdy ciało nieruchomieje, a waga zaistniałego wypadku manifestuje się przez wyrazowe fenomeny twarzy. W *Pieniądzu* Yvon skonfrontowany z Lucieniem, który składa przeciw niemu fałszywe zeznanie, mówi jedynie: *Oszaleli*, odwraca się na pięcie i wychodzi wraz z konwojującym go policjantem. Tak samo Eliza, żona Yvona, w scenie odwiedzin w więzieniu po prostu wstaje i wychodzi z rozmównicy, gdy rozmowa staje się trudna i zaczyna wskazywać na możliwość rozstania. Finałem sytuacji zwrotnej jest ruch, a nie uzewnętrzniona na obliczu emocja. Od tej zasady jest parę wyjątków, które Bresson rozwiązuje po swojemu, a zatem z konieczną neutralizacją wagi przeżycia. Na przykład Yvon wstrząśnięty ciężącym nad nim oskarżeniem o kolportaż podrabianych banknotów przez dłuższą chwilę siedzi na krześle z twarzą ukrytą w dłoniach (a więc wyłączoną z „gry”). Przede wszystkim jednak w pierwszej części filmu kilkakrotnie prolongowana jest „psychiczna” reakcja Elizy sztywniejącej na wieść o dramatach jej męża. Najpierw dwukrotnie w drzwiach domu żegna spojrzeniem Yvona, przeczuwając nieszczęście, a potem, po odczytaniu wyroku skazującego, siedzi na sali sądowej zastygła jeszcze przez dłuższą chwilę. Za każdym jednak razem jej twarz jest pusta, niczego nie wyraża, zostaje upodobniona do wizerunku ikony, jak żywa ilustracja też Schradera z jego klasycznej monografii³.

Defacjalizacja, by tak powiedzieć, świata czyni z Bressona jakiegoś anty-Levinasa kultury współczesnej, który swą opozycję wobec filozofa zbudował na stylu wizualnym (opozycję *toutes proportions gardées*, bo przecież Twarz jest u Levinasa figurą symboliczną, niepolegającą tylko na dosłownym obnażaniu oblicza). Opozycja ta nie rozpoczyna swego działania dopiero od czasu *Pieniądza* – Bresson jest

zbyt konsekwentnym artystą, by radykalne zmiany w swej twórczości wprowadzać w ostatnim dziele. Gdyby szukać przykładu szczególnie emblematicznego, to dostarcza go chyba sławna sekwencja turnieju w *Lancelocie* (1974) – rozegrana w większości na zbliżeniach końskich brzuchów i nóg jeźdźców, rąk dzierżących włócznie, dłoni kobziarza, który dmąc w swój instrument, gra sygnał do walki itp. Ale nawet film tak skoncentrowany na twarzy ludzkiej, jak *Proces Joanny d'Arc* (1962), odsłania pod tym względem masę dwuznaczności. W istocie chodzi nie tyle o twarz Joanny (jak zawsze u Bressona niema), ile o ruch jej powiek rytmicznie podnoszonych i opuszczanych, o kołowrót momentalnych spięć psychiki ze światem i powrotów w głąb siebie.

Odparcie kontrargumentu

Ciało jest piękne – takie słowa padają w *Pieniądzu* z ust młodocianego przestępcy Martiala dającego Norbertowi do przejrzania album z kobiecymi aktami. Z paru powodów jesteśmy skłonni, by deprecjonować znaczenie tych słów. Ich autorem w filmie jest osoba wprawiająca w ruch spiralę zła, która rozkręca się coraz szybciej aż do zamknięcia akcji; fascynacja uczniów liceum nagimi kobietami ma coś z niezdrowego erotycznego podniecenia rekrutów. Wreszcie, Bresson w dość powszechnej opinii uchodzi za reżysera penetrującego metafizyczne zakamarki świata i duszy ludzkiej – co, w powiązaniu z domniemanym jego „jan-senizmem”, musi prowadzić do przypisywania mu wyroków skazujących ciało na potępienie.

Tymczasem należy chyba u Bressona odróżniać wartość deklaracji od wartości osoby, która ją wypowiada i od znaczeń kontekstu sytuacyjnego, w jakim deklaracja ta pada. Słowa o pięknie ciała rzeczywiście pochodzą od przestępcy, lecz ich trafność z perspektywy systemu myślowego filmu trudno przecenić. Do analogicznego powikłania dochodzi np. w *Czterech nocach marzeń* (1972), kiedy do Jakuba przybywa z nagłą wizytą jego dawny kolega ze studiów plastycznych i wyklada mu swoją teorię malarstwa. W całości brzmi ona jak wielka i niezamierzona przez bohatera kpina ze sztuki nowoczesnej: mówiący, który sprawia wrażenie niedorośłego artysty, fanatycznie podkreśla rolę formy, ilustruje swój wywód śmiesznymi fotografiami, na których widnieją tylko małe plamy na jasnym tle, a my sami jesteśmy przekonani, że o wielkości sztuki Bressona decyduje jego wędrówka szlakami transcendencji, nie zaś krucjata pod sztandarem abstrakcji. A jednak myśl wyrażona podczas rozmowy, iż *inspirację należy czerpać nie z natury, lecz z koncepcji malarzkiej*, odpowiada w dużej mierze teorii i praktyce filmowej reżysera (po dostosowaniu jej do możliwości kinematografu). Podobnie uwaga na temat piękna ciała ludzkiego nie przeczy, lecz jest zgodna z wielką obfitością danych poświadczających Bressonowskie zainteresowanie ciałem; oczywiście nie jako wyizolowanym obiektem kontemplacji estetycznej (choć i to nie jest pewne, jeśli wziąć pod uwagę na przykład niektóre kadry *Łagodnej* /1969/), lecz pewną motoryczną jednością wprzęgniętą w ogólniejszy łańcuch środowiskowych poruszeń. Nie ma w tym momencie znaczenia, że uwagę tę czyni złodziej bez skrupułów. Duch polatuje, kędy chce (jak głosi podtytuł *Ucieczki skazańca* /1956/, filmu o nie-możliwej i zarazem skutecznej ucieczce więźnia) i nie może być gwarancji, że słuszne słowa wyrosną na glebie użyźnionej wyłącznie szlachetnymi czynami.

Porządek ręki

Przez cały okres dojrzałej twórczości Bressona obserwujemy systematyczne nadkruszanie porządku ekspresji na rzecz porządku transformacji. Tym samym ekspozycja twarzy ustępuje miejsca uwypuklaniu tych części ciała, które są odpowiedzialne za integrację z materialnym otoczeniem. Ręka wśród nich odgrywa rolę pierwszoplanową. Skupmy się znów na *Pieniądzu*, pomijając np., jako zbyt oczywiste, dominanty *Kieszonkowca* (1959), gdzie wyszczególnione w tytule zajęcie bohatera stwarza szerokie pole dla choreograficznie wręcz prowadzonego baletu rąk. W *Pieniądzu*, podczas bójki między Yvonem a właścicielem baru, który jako pierwszy zarzucił mu posługiwanie się fałszywymi pieniędzmi, fizyczne zwarecie przeciwników jest tylko zamarkowane, natomiast główny akcent w obrazie pada na wypreżoną jeszcze po zadaniu ciosu rękę Yvona – cielesną metonimię agresji. W scenie finałowej zbrodni kluczowym punktem jest morderczy wymach ramienia Yvona trzymającego siekierę nad łóżkiem Kobiety. Podczas kradzieży pieniędzy z bankomatu przez Lucieną i jego bandę reżysera mniej chyba interesuje koncepcyjna strona całego przedsięwzięcia – przechwycenie karty, zdobycie kodu identyfikacyjnego – niż operowanie przyciskami urządzenia i podejmowanie banknotów wysuwających się ze szczeliny. Na przeciwnym krańcu mamy rękę Kobiety, która (ręka czy postać?) opiekuje się i karmi, a pośrodku tej aksjologicznej skali, jak już zdążyliśmy zauważyć, całe mnóstwo neutralnych przejawów aktywności ręki: ręce obsługujące sprzęt mechaniczny, otwierające list, przekraczające klucz w zamku itd. Co więcej, reakcje ręki objawiają niekiedy logikę własną, wyzwołaną z pajęczyny zależności między poruszeniami psychiki. Kiedy Kobieta niesie w dłoniach miskę z kawą dla Yvona, spotyka na drodze ojca, który ze złości za wpuszczenie nieznanego intruza pod ich dach uderza ją mocno w twarz. Sądząc po sile ciosu, zawartość miseczki powinna się wylać na ziemię. A jednak wylewa się tylko odrobina, rozchylbotana ciecz wraca do równowagi i bez większego uszczerbku wędruje w pewnych dłoniach ku miejscu przeznaczenia. Ręce są posłuszne własnemu automatyzmowi chwytania, trzymania, przechowywania, niezależnemu w znacznej mierze od emocji lęgnących się w partiach ciała tradycyjnie rezerwowanych dla przejawów duchowości.

Jak już wspominałem, wszystkie owe manifestacje są naznaczone jednakową uwagą Bressona abstrahującą, jak się zdaje, od celów, którym służą. Są wśród nich jednak i takie, które każą nieco bardziej wnikliwie spojrzeć na rozumienie przez francuskiego twórcę „pracy ręki”. Mam na myśli scenę z ojcem Kobiety grającym na fortepianie *Fantazję chromatyczną* Bacha i popijającym alkohol z kieliszka, który od pewnej chwili stoi na krawędzi instrumentu. Kieliszek spada i rozbija się, a Kobieta na odgłos tłuczonego szkła wchodzi i sprząta okruszki z podłogi. Przy pobieżnym spojrzeniu można w tym widzieć proste przeciwieństwo upadku ludzkiego ducha (ze słów Kobiety dowiadujemy się, że ojciec popadł w alkoholizm) skonfrontowanego z jego najczystszyim wzlotem ucieleśnionym w muzyce Bacha. Zauważmy jednak, że teoretycznie aktywność palców przebiegających klawisze fortepianu mogłaby stać się obiektem równie skoncentrowanej eksploracji kamery, tak jak poprzednie popisy zwinnościowe. Tymczasem grę na fortepianie Bresson pokazuje z niejaką, jak na niego przynajmniej, rezerwą. W drugim chronologicznie ujęciu z grającym ojcem spojrzenie widza ogniskuje aż nienaturalnie wysunięty na czoło kieliszek z niedopitym alkoholem postawiony na brzegu fortepianu, podczas

gdy dłonie na klawiszach są cofnięte na plan dalszy. Natomiast w kolejnym ujęciu zainteresowanie, tym razem typowo Bressonowskie, budzą czynności porządkowe Kobiety: zmiatanie odłamków szkła i ścieranie mokrej plamy z podłogi. W ten sposób oś opozycji przesuwają się z miejsca spinającego Bacha z podupadłym życiowo mężczyzną do miejsca, z którego widać również przyziemną pracę Kobiety (przyziemną także w dosłownym sensie, jeśli zważyć różnicę pozycji między schyloną Kobieta a dumnie wyprostowanym, niezauważającym jej ojcem). W tej nowej konfiguracji muzyka Bacha i kieliszek z alkoholem znajdują się niejako po tej samej stronie (Bach jako „alkohol ducha”), zaś po stronie przeciwnej mamy ślepy, nieprzeparty trud pielęgnacji domu i utrzymywania go w czystości. Bressonowska Kobieta mogłaby pójść w ślady bohatera poematu Zbigniewa Herberta poświęconego muzyce:

*Pan Cogito
bronił się zawsze
przed dymami czasu*

*cecił konkretne przedmioty
cicho stojące w przestrzeni*

*uwielbiał rzeczy trwale
prawie nieśmiertelne*

*marzenia o mowie cherubów
zostawiał w ogrójcu marzeń*

(Pana Cogito przygody z muzyką, Elegia na odejście)

Ten stosunek do muzyki nie jest u Bressona, zwłaszcza u późnego Bressona, niczym zaskakującym, jeśli sobie przypomnimy sławną scenę z organami kościelnymi w *Prawdopodobnie diabeł*. Za klawiaturą organów zasiada człowiek i wszczyna jakieś prace, które, jak sądzimy, są przygotowaniami do występu, a utwierdza nas w tym przekonaniu fakt, że na dole zgromadziła się publiczność. Tymczasem z organów wydobywa się jedynie kilka prostych akordów, a mężczyzna, którego może nawet przez chwilę braliśmy za wirtuoza, jest stroicielem przysposabiającym przedmiot do normalnego użytku. Pozorny czas święty jest w istocie czasem świeckim, bo kościelna publiczność nie czeka wcale na koncert, tylko zajmuje ją dyskusja na inne tematy. W ten sposób wielkim organom piszczałkowym – produktowi najbardziej wybujałej muzycznej *hubris* – zostaje wskazane miejsce w szeregu; okazują się one ostatecznie jednym z instrumentów w orkiestrze świata, pojedynczym głosem w chórze. Z kolei, używanie instrumentu to praca równie chłodna i metodyczna, co np. obsługa odkurzacza przez sprzątaczkę czy autobusu przez kierowcę, którzy, wchodząc wraz ze swymi narzędziami w interakcję z materialnym środowiskiem, emitują fale akustyczne ulatujące jako dźwięki w atmosferę.

Strażnicy trwania

Niewielu jest chyba twórców filmowych, którzy w ciągu całej dojrzałej twórczości opowiadaliby się równie nieugięcie po stronie najzwyczajszego trwania, ta-

kiego, które pracuje na efekt codziennej wydolności mechanizmu świata. Kobieta z *Pieniądza* jest emblematycznym wyrazem tej czujnej opieki roztoczonej nad trwaniem przy udziale ręki. Jej wytrwała, mrówcza krzątająca, monotonna udręka, by zapewnić niezakłócone funkcjonowanie domu, nie ma nic wspólnego z „moralnością”; wyrasta ona z o wiele głębszego impulsu jakiejś archaicznej uporczywości przemieszanej z pokorą. Jest to postawa tak pierwotna, że wyprzedza wszelkie rozsądkowe motywacje i wybory. Na ironiczne pytanie Yvona pod adresem Kobiety, czy czeka na cud, męcząc się dla innych, ta ma w odwodzie jedynie suche: *Na nic nie czekam*; doskonała obojętność tych słów jest równa polerowanej gładkości kamienia (swego czasu tłumaczenie na potrzeby emisji w TVP zaprzepaściło ów walor dzięki dodaniu pozornie niewinnej, a faktycznie psychologizującej w tym kontekście partykuły „już”: *Ja już na nic nie czekam*, w odróżnieniu od oryginalnego francuskiego *Je n'attends rien*, wniosło od razu otchłań fatalistycznej rozpacz, zupełnie obcej postawie bohaterki).

W sumie poddanie się pierwotnemu impulsowi ręki powoduje w pewnym momencie nieważnienie konwencjonalnego podziału na role społeczne i funkcje. Dobrym tego przykładem jest scena z Kobiętą wychodzącą ze sklepu z bagietkami w torbie i zderzającą się w drzwiach z policjantami wchodzącymi z naprzeciwka. Kobieta łamie prawo, ukrywając Yvona – w tej fazie akcji już mordercę pary hotelarzy, zaś policjanci to prawo reprezentują. Starcie jest nieuchronne, na co wskazuje nie tylko owa specyficzna sytuacja krótkotrwałego klinczu i przeciwstawne kierunki ruchu postaci, ale też, bardziej dosłownie, lekko spłoszone spojrzenie Kobiety (na tyle, na ile u Bressona może w ogóle być spłoszone). Po chwili okazuje się, że to pozory, bowiem policjanci trafiają do sklepu wiedzeni tym samym instynktem pożywienia; do końca zresztą nie wiadomo, czy ich obecność miała w ogóle cokolwiek wspólnego z pościgiem za Yvonem, czy też była jedynie pełnieniem rutynowej służby ochronnej, tej samej, jaką w innym kontekście sprawuje Kobieta. Jeden ze stróżów prawa idzie w towarzystwie kompana do radiowozu, trzymając, podobnie jak Kobieta, bagietkę w ręku. Zmienia się zarazem kierunek ruchu osób – policjanci nie idą już przeciw Kobiecie, lecz w ślad za nią. Za przeciwieństwami miejsc w porządku społecznym kryje się ten sam podstawowy układ: ręka-pokarm.

Ponieważ jednak ręka uczestniczy w tylu naładowanych przeciwnymi znakami działaniach, sama jest indyferentna. Ręka niosąca kawę jest znakiem opieki, ale dokładną replikę tego gestu wykonuje w nieco późniejszej fazie morderca Yvon, który w stulonej dłoni niesie orzeszki zerwane z drzewa i częstuje nimi Kobietę. Scena bezpośrednio następująca po tamtej zaczyna się od ujęcia ręki Yvona z siekierą, którą za parę chwil zabije ukrywającą go rodzinę. Ręce zmieniające tak często właściciela i charakter, przechodzące, można powiedzieć, z rąk do rąk, stają się tym, czym jest na przykład wielkość matematyczna wyłączona przed nawias – elementem porządku wszechrzeczy i nicią przewodnią biegu świata, żarnami wiecznego rytuału, którego przeznaczenie jest niedocieczone.

Rozchodzenie się fali

Pieniądz, jak każdy film fabularny, składa się z ogniw „dziania się”, których sąsiedztwo wyznacza relacja następowania po sobie bądź związek przyczyny

i skutku. Lecz Bressona interesuje nie tylko stosunek jednego wydarzenia do drugiego, ale też relacja, jaka zachodzi między wydarzeniem a jego bezpośrednim *milieu*, do której opisu kategorii przyczynowości lub następstwa są nieprzydatne. Weźmy pierwszą scenę zaraz po napisach początkowych: wytrzymane przez chwilę ujęcie oszklonych drzwi, potem szczęk drzwi położonych w głębi i na odgłosie kroków oszklone drzwi otwiera i do pokoju wchodzi Norbert, by w chwilę później poprosić ojca siedzącego przy biurku o pieniądze. W ten sposób impuls wywołany zbliżaniem się Norberta do gabinetu ojca nabrzmiewa niejako w pustej przestrzeni, nim ukonkretni się w widoku bohatera. Ta nadwyżka przestrzeni, w której musi być rozprawiona akcja bohaterów, nad samą tą akcją, jest jedną z podstawowych Bressonowskich figur nazywanych przez nas dalej wibracjami. Wibracje polegają na „rozbrzmiewaniu” przestrzeni „echem” toczących się wydarzeń. Przestrzeń o takim kształcie, celebrowana w skali ujęcia na tyle długo, by widz zwrócił na nią uwagę, wysuwa się nieco na skali ważności przed wydarzenia samej fabuły.

Z formalnego punktu widzenia musimy wyróżnić wiele kategorii i odmian wibracji, a najprostsze bodaj spośród nich to wibracje otwierające i zamykające, zapowiadające niejako coś, co na ich „fali” ma się ziścić, oraz oznaczające gaśnięcie ruchu, który właśnie dobiega kresu. Pod tym względem początek i koniec filmu Bressona są symetryczne: *Pieniądz* zostaje otwarty, jak mówiliśmy, odgłosem drzwi i kroków na tle ukośnego, statycznego ujęcia fragmentu pokoju, a zamyka go obraz nieruchomych głów gapiów z gospody oraz milknących kroków policjantów po aresztowaniu w niej Yvona. Struktura wibracji najbardziej wyrazistego typu składa się u Bressona z wytrzymanego przez chwilę nieruchomego widoku pustej przestrzeni oraz z narastających albo cichnących dźwięków czynności, jakie w niej zachodzą. Wymieńmy tu, tytułem jedynie przykładów ze znacznie obszerniejszej grupy, dwukrotną zamykającą wibrację ulicy pokazywanej z wnętrza sklepu fotograficznego, sprzed którego raz odjeżdża dwójka młodocianych przestępców na motocyklach, a za drugim razem ciężarówka Yvona po bezwiednym pobraniu przezeń fałszywych banknotów od właściciela – za każdym razem warkot silnika stopniowo słabnie na dźwiękowym tle ulicy. Wśród takich samych zamykających wibracji można wymienić choćby miejsce filmu zaraz po zwolnieniu Yvona z pracy, gdy bohater i jego żona, idąc razem i rozmawiając o tym fakcie, znikają za jakąś metalową ścianką, a kamera przez dłuższą chwilę rejestruje hałas uliczny i znów cichnący odgłos kroków. Z wibracji otwierających powołajmy się dla równowagi na obraz drzwi do mieszkania Yvona, na którym rozbrzmiewają kroki wchodzącego na górę bohatera oskarżonego właśnie o kolportaż fałszywych pieniędzy; na pustym hall sądowy zaraz po tej scenie z narastającym odgłosem kroków Yvona i Elizy schodzących z wyższego piętra po spotkaniu z adwokatem; na drzwi wejściowe do domu Kobiety tonące w nocnym mroku, wokół których słychać podejrzanego szurania i szelesty, nim w kadrze pojawi się ręka Yvona z lampą, a następnie obie ręce bohatera manipulujące przy zamku siekierą. Niekiedy Bresson, zamiast ukazywać dosłownie rozumianą przestrzeń działania, pokazuje w trybie wibracji przestrzeń stowarzyszoną z nią metonimicznie; na przykład, przy akompaniamencie hałasu ulicy kratę w oknie sklepu fotograficznego, we wnętrzu którego wybuchnie za chwilę kłótnia pary właścicieli o przyjęcie fałszywych banknotów. Niekiedy też reżyser buduje bardziej złożone układy wibracji, z których na razie możemy zwrócić uwagę na ich koniunkcje. Dobrym przykładem jest scena wejścia bandy Lu-

cieną do tunelu metra wkrótce po włamaniu do sklepu fotografa. Najpierw z poziomu schodów oglądamy puste wejście do tunelu, przez które zdążyły przemknąć grupki pasażerów (razem z Lucienem), a następnie opustoszały peron, za którego łukiem znika z łoskotem końcowy wagon pociągu.

Bresson i ktoś inny

Bressonowskie upodobanie do pustych przestrzeni, wytrzymywanych przed lub po rozegraniu się w nich jakiejś sytuacji, nasuwa oczywiście skojarzenia z twórczością Yasujiro Ozu, a konkretnie z ujęciami jego filmów wyrażającymi nastrój określany w buddyzmie zen (najistotniejszej według wielu tradycji kulturowej dla Ozu) jako *mono no aware*. O czterech podstawowych nastrojach zen tak napisał jego popularyzator: *Nastój chwili, skłaniający do samotności i ciszy, nazywa się „sabi”. Gdy artysta odczuwa przygnębienie lub smutek i w tym stanie uczuciowej pustki spostrzega coś raczej pospolitego i skromnego w swej niewiarygodnej „tałości”, nastrój taki nazywa się „wabi”. Chwila wywołująca jeszcze intensywniejsze, nostalgiczne uczucie smutku związane z jesienią i stopniowym zanikaniem świata, zwie się „aware”. Gdy zaś artystyczna wizja jest nagłym uświadomieniem sobie czegoś tajemniczego i dziwnego, ocierającego się o coś, co na zawsze pozostanie zagadką, towarzyszący jej nastrój nazywany jest „Yumen”*⁴. Paul Schrader, osoba bardziej od innych odpowiedzialna za łączenie Bressona i Ozu w ramach wspólnej tradycji „stylu transcendentalnego”, oczywiście, zdaje sobie sprawę z różnic kulturowych między artystami, a także z różnego ich nastawienia wobec współczesnej im kultury. W ostatecznym rachunku nie przeszkadza mu to jednak utrzymywać, że twórczość zarówno Ozu, jak i Bressona (i w mniejszym stopniu Dreyera spośród tej triady twórców transcendentalnych) jest, przy wszystkich zastrzeżeniach, naznaczona pragnieniem, by wyrazić *mono no aware*⁵.

Według mojego osądu ta paralelizacja Ozu i Bressona pod niezwykle istotnym względem wyrasta z mylnego rozeznania. Nawet gdy wziąć pod uwagę jedynie cechy najbardziej uchwytne, widać niemal od razu, że obsesja pustki u Bressona nie prowadzi do wytworzenia żadnego określonego nastroju. W odróżnieniu od Ozu Bressonowskie puste miejsca nie tworzą nawet koniecznie łańcuchów osobnych ujęć; pasożytniczo, niczym owady, żerują na ujęciach „akcyjnych” przez cały czas trwania filmu i dlatego nie muszą w ogóle zawieszać jego dramaturgii rozwojowej w sposób tak dobitny, jak to się dzieje u Japończyka. Zawartość tych ujęć u obu twórców także pozostaje różna. W ramach figury *mono no aware* japoński reżyser stosuje przeważnie ujęcia oderwane, oddzielone od bezpośredniej przestrzeni, w jakiej toczy się akcja filmu, z zawartością filmowaną w ogólnych planach. Są to na przykład panoramy okolicy miejsca akcji lub kadry, których wewnętrzny porządek wskazuje na melancholię upływu czasu – statek płynący po rzece, przejeżdżający pociąg itp. – wszystko to często przy udziale delikatnej, lirycznej muzyki. U Bressona takie ujęcia występują wyjątkowo (z pamięci mogę przytoczyć tylko oświetloną łódź na Sekwanie w *Czterech nocach marzeń*, filmie w ogóle dla francuskiego artysty dość nietypowym), a jeśli już, służą głównie rytmizacji, strukturyzowaniu wewnętrznego porządku dzieła, a nie kreacji określonego nastroju. Tymczasem ujęcia, o których mówimy w związku z Ozu, są wybitnie „nastrojowe” nawet dla odbiorcy, który nie wie nic o reżyserze i nie zna jego kulturowych korzeni. Oczywiście, ja-

poński mistrz demonstruje nie tylko takie otwarte przestrzenie filmowane w dalekich planach; sięga również po obiekty i wnętrza kameralne, pokazując na przykład puste korytarze i narożniki mieszkań czy przedmioty użytkowe w planach bliskich, ale wówczas są one składnikami ujęć, w których nie toczy się żadna akcja, a ich przestrzeń ma konsystencję dymu i mgły. Miejsce u Ozu po opuszczeniu go przez głównych bohaterów zapada w sen; muśnięte co najwyżej przez ślad bytności człowieka w swej eterycznej głębi pozostaje niezasiedlone.

W uwidocznianiu pustki przestrzennej Bresson nie sięga, jak Ozu, do przestrzeni oderwanej od konkretnego miejsca akcji, lecz raczej to miejsce zostawia, wypłukując je tylko z rozgrywającej się w jego wnętrzu dynamiki. Dzięki temu przestrzeń Bressonowska zachowuje się jak powierzchnia szorstka i twarda w dotyku, niemająca nic z lirycznej czułości kamery Japończyka. Równolegle zmienia się natura sensu spraw toczących się w przestrzeni. W filmach japońskiego mistrza w wyniku zastosowanych zabiegów lirykacji przestrzennej wszelki uchwytny sens ma skłonność do zaniku w uczuciowym bezkresie powietrza i nieba, do przekształcenia się w równoważnik Leśmianowskiej tęsknoty nie wiadomo kogo nie wiadomo za czym. Dla Bressona wytworzenie takiego stanu byłoby prawdopodobnie nie do pomyślenia. Istotą manewru nazwanego „wibracją” jest przewleczenie ludzkiego dramatu przez system nerwowy pozaludzkiej przestrzeni rzeczy i miejsc aż do jej najdalszego włókna. O ile w związku z tym przestrzeń ogólnych ujęć Ozu jest spokojna, uśmiera burze serca na swych dalekich peryferiach, o tyle przestrzeń Bressonowska jest rozedrgana po przeciągnięciu przez nią procesji ludzkich intruzów. Oczywiście, nawet taka naładowana wzburzeniem przestrzeń wraca w końcu do równowagi i zamyka się jak tafla wody nad kamieniem wrzuconym do środka, ale wtedy przestaje Bressona interesować, podczas gdy właśnie w tym punkcie poczyną się zainteresowanie dla niej Ozu.

Mówimy tu o zjawisku analogicznym do przewodzenia prądu elektrycznego przez podatny na niego ośrodek. Dzięki podobnemu przewodnictwu w filmach Bressona następuje zerwanie już nie tylko z psychologizmem, ale wręcz z tradycyjnym „humanizmem”; z przekonaniem, iż powikłania ludzkich biografii tworzą jakby osobny wymiar humanistycznego sensu i że wobec tego należy im się zainteresowanie i status szczególny. Na tej autonomii indywidualnych losów w stosunku do neutralnego tła bazuje w końcu tradycyjna sztuka narracji, zarówno w jej wersji literackiej, jak i filmowej. Otóż Bresson odrzuca podstawę, na której wspiera się takie podejście. Materialna powłoka rzeczywistości rezonuje od konfliktów, które zostały w nią zastrzyknięte, absorbuje je i w końcu wytłumia; w niej się one poczynają i w niej gasną. Następuje zrównanie poziomów tego, co ludzkie i nie-ludzkie, indywidualne i beztwarzowe, znajome i nieznane (główne postacie są tak samo istotne, jak grupki statystów przemykające przed obiektywem) – wszystkie instrumenty w Bressonowskiej orkiestrze są nastawione na ten sam poziom głośności. W efekcie pestka sensu nie rozpuszcza się w nektarze nostalgii (jak to ma miejsce u Ozu), zachodzi jedynie upadek sensu specyficznie ludzkiego, tym natomiast, co mimo to pozostaje, jest niezwykle trzeźwe, bezlitosne spojrzenie anonimowych rzeczy i miejsc odartych z glorii „doniosłości”.

Jeśli kogokolwiek z klasycznych twórców filmowych ów proces przypomina, to Antonioniego, i to tego Antonioniego, którego wykładnię dał w swojej monografii brytyjski krytyk i teoretyk Sam Rohdie ⁶. (W ramach tej wykładni włoskiego

reżysera wypadaloby zresztą także uwolnić od jego fascynacji Ozu, bowiem, jak głosi anegdota, po obejrzeniu pierwszego w życiu filmu Japończyka miał zapytać z rezygnacją: *Co w takim razie pozostaje mi do zrobienia?*). Na kanwie debiutu fabularnego, *Kroniki pewnej miłości* (1950). Rohdie, sięgając ostrożnie również do porównań z Ozu, wypowiada słowa, które po istotnych korektach pasowałyby dobrze do Bressona: *Ujęcie antycypujące akcję, lub ujęcie przeciągające akcję związane jest z inną figuracją częstą w filmach Antonioniego (...), kiedy uwaga kamery pochwyciona jest przez rzecz peryferyjną wobec opowieści, albo w ogóle z nią niezwiązaną, i kiedy kamera po prostu dryfuje, skupia się na wzorze, cieniu, zdarzeniu ubocznym, kiedy staje się kamerą błędzącą, podczas gdy opowieść zostaje usunięta na bok*⁷. Oczywiście, nie ma u Bressona niepewności sytuacji percepcyjnej, do której taką wagę przywiązuje Rohdie w swym opisie zjawisk u włoskiego klasyka, nie ma przepływu strumienia danych, jego świat wydaje się w związku z tym bardziej stabilny, mniej podatny na „zmiękczenia” linii niż świat Antonioniego. Ale pozostaje ten sam rozrzt widzenia zagarniający pod skrzydła kamery detale życia ulicznego i przedmioty użytkowe, obojętne przestrzenie i balet ożywionych ciał wykonujących proste czynności. Jest to metafizyka świata zamieszkiwanego, co prawda, przez obiekty ludzkie, ale pozbawionego ludzkiej perspektywy w spoglądaniu na nie (na ten aspekt u Antonioniego zwraca zresztą także uwagę William Arrowsmith w swych świetnych esejach składających się na książkę *Antonioni – poeta obrazów*)⁸.

Filmy Ozu wymagają od widza pewnego oderwania od fizyczności świata, który jest ich siedliskiem, gdy Bresson żąda raczej przykucia uwagi do dosłownej lokalizacji zdarzeń przedstawionych. Tezę tę na pozór łatwo podważyć na podstawie pewnego manewru formalnego, który jednak, po bliższej analizie, raczej ją potwierdza, niż podaje w wątpliwość. Powiedzieliśmy wcześniej, iż najprostszy, najbardziej wyrazisty typ wibracji Bressonowskiej tworzy widok pustej przestrzeni wraz z dźwiękiem nabrzmiewającej bądź gasnącej akcji. Ten dźwięk właśnie odwołuje naszą uwagę od konkretnego miejsca i tworzy środek do wyrażenia nieobecności. Jest to zresztą zgodne z naturą dźwięku, który pozwala się odbierać nawet z dala od swego fizycznego źródła i stanowić porządek quasi-autonomiczny, do pewnego stopnia niezależny od obrazu – wokół tej właściwości medium dźwiękowego znany francuski autor Michel Chion zbudował swą fascynującą koncepcję dźwięku w filmie, wykorzystując do nazwania fantomatycznego dźwięku uwolnionego spod rygoru widzialnego źródła trudno przetłumaczalne francuskie słowo *acousmètre*⁹. Wydaje się, że Bressonowi, na którego Chion powołuje się w innej akurat kwestii, takie ujęcie dźwięku wędrującego byłoby bliskie. W spisywanych myślach i aforyzmach Bressona, które złożyły się na *Notatki o kinematografii*, jest przecież cała sekwencja uwag dotyczących relacji obrazu i dźwięku, w których kładzie się nacisk na ich rozbieżność i twórcze współdziałanie: *To co [jest przeznaczone] dla oka nie może kopiować tego, co dla ucha. Jeśli dźwięk jest koniecznym uzupełnieniem obrazu, daj przewagę albo dźwiękowi, albo obrazowi. Jeśli je zrównasz, zniszczą albo zabiją jedno drugie, tak jak mówimy o kolorach*¹⁰. Wedle popularnego przekonania dźwięk odłączony przez reżysera od obrazu pełni niejako funkcję substytutu panoramy, pozwalając umysłowi i wyobraźni podążać za ruchem bohaterów, bez potrzeby zmiany pozycji kamery (*nota bene*, pogląd zdradzający wciąż siłę przywiązania do zasad „humanizmu”, skoro tym, co najważniejsze, mają być działania bohaterów, nawet jeśli nie są pokazywane przez kamerę).

Jest jednak w filmach francuskiego artysty figura ekwiwalentna, dzięki której zupełnie inaczej rozkładają się akcenty uwagi w trakcie percepcji. Zamiast diady: przestrzeń pusta-dźwięk narastający/cichnący, mamy inną relację: przestrzeń wypełniona-minimum dźwiękowe nieprzykuwające uwagi. Chodzi o to, że przy odpowiedniej konstrukcji obrazu (a także doborze ścieżki dźwiękowej) świadomość widza nie musi niejako ulatywać na skrzydłach oddalającego się dźwięku poza granice tego, co przedstawione, lecz może być nadal przykuta do zawartości obrazu. Przypomnijmy sobie, gwoli przykładu, to miejsce w *Pieniędzy*, gdy Yvon zostaje skazany w więzieniu na karcer za rzekomą napaść na strażnika, a kamera po jego wyprowadzeniu w typowej dla Bressona manierze pokazuje jeszcze przez dobrą chwilę pokój rozpraw wypełniony tym razem osobami sędziów, którzy siedzą tyłem do kamery. Nikt, jak sądzę, nie może kategorycznie orzec, co jest w takim wypadku silniejsze: czy kroki odchodzącego Yvona i jego konwojentów, czy natręctwo sędziowskich pleców pokazywanych przez kamerę po orzeczeniu karceru. Bardzo podobne miejsce następuje zaraz potem w związku ze zmianą celi Yvona. Nadchodzący strażnik wnosi do pomieszczenia tobołek z rzeczami nowego więźnia, kładzie je na półce obok innych tobołków i wychodzi, znacząc swoje odejście stukotem kroków, podczas gdy kamera trzyma nas jeszcze przy pustym pomieszczeniu z tobołkami. Dodanie nowego worka z rzeczami wnosi w sferę obrazu, by tak rzec, niepokój addytywności i sprawia, że zobrazowana przestrzeń nie jest już, jak w poprzednich przykładach, opróżniona, lecz staje się bogatsza o element, którego w niej wcześniej nie było. Każe to świadomości widza „przyłgnąć” co najmniej w tym samym stopniu do przestrzeni udostępnionej przez obraz, co i do tamtej niewidocznej, której kontur wyznacza dźwiękowe *ostinato* kroków strażnika. Wreszcie najbardziej dobitnym przykładem z tego zakresu jest samo zakończenie *Pieniędzy*: żandarmi wyprowadzają Yvona z gospody na tle nieruchomiejących znów na dłuższą chwilę głów gapiów. Głowy są filmowane przy użyciu dość silnego, nieledwie ekspresjonistycznego światłocienia (efekt, jak na Bressona, niezwykły) i wypełniają większą część kadru, niemal „przykrywając” sobą odgłos oddalających się kroków i auta policyjnego odwożącego Yvona Targe’a po raz drugi do więzienia. Tym razem siła wizualna obrazu z gapiami jest tak duża, że pozwala niemal zapomnieć o akcji toczącej się poza jego granicami, tym bardziej że w końcowych sekundach prolongowanego obrazu dźwięki w ogóle ustają i zapada cisza.

Bywa że obiema tymi figurami wibracji, zakładającymi na przemian pustą (neutralną) przestrzeń wraz z dominacją warstwy dźwiękowej prowokującej skojarzenia przebiegów pozakadrowych, oraz przestrzeń wypełnioną jakąś znieruchomiałą zawartością z ewentualną redukcją roli dźwięku, Bresson posługuje się w identycznych pozycjach w ramach ujęcia. Każda z tych alternacji może równie dobrze wystąpić na zakończenie pewnej sekwencji działań i uwidocznić, jak przestrzeń ją okalająca „uspokaja się”, jak maleje amplituda drgań po wprowadzeniu do niej czynnika zakłócającego. Skoro tak, to nie możemy wyłącznie na podstawie pierwszego typu wibracji wyprowadzać uogólniających wniosków; trzeba raczej szukać jednolitej funkcji spełnianej przez oba podane typy.

Powyższe rozróżnienie dwóch rodzajów prostej wibracji pozwala uporać się z dwoma rozpowszechnionymi i silnie ze sobą splecionymi przesadami na temat kina Bressona:

1. Przecenia się, moim zdaniem, rolę ujęć, w których dźwięk ma spełniać semiotyczną funkcję wskazywania na akcję poza kadrem. Postawa taka płynie z utrwalonych nawyków percepcyjnych i prowadzi do obarczenia Bressona skojarzeniami z tradycyjnym kinem psychologicznym. Tak czy owak myślami jesteśmy wciąż przy rzeczywistości ludzkiej i przeżywamy ją tym intensywniej, im jest mniej widoczna. Tymczasem Bressonowi chodzi, jak sądzę, o coś znacznie bardziej oryginalnego: o pokazanie dynamicznego spięcia, jakie rodzi się pomiędzy miejscem i działaniem. Z jednej strony działanie uwalnia się spod dyktatu czynników wolitywnych i motywacyjnych, a zaczyna być postrzegane w jedność z miejscem podsuniętym mu dla jego realizacji. Z drugiej strony przestrzeń miejsca akcji – jak maternalne jezioro przywykłe do ciszy i spokoju – musi choć przez moment przyjąć na swoją taflę zmarszczki ludzkiej aktywności. Jeśli w znanym ujęciu z *Pieniądza* obserwujemy Norberta i Martiala odjeżdżających sprzed sklepu na skuterach, a następnie przez dłuższy czas słyszymy coraz dalszy warkot silników na nic niemówiącym obrazie ulicy, to stosowna reakcja nie polega bodaj na tym, by mocą wyobraźni towarzyszyć młodzieńcom w ich przejażdżce przy abstrakcji od tła ulicznego, lecz właśnie by zafiksować uwagę „tu”, na tym widoku ulicy i odbierać przenikające ją napięcie między jej integralnością a interwencją czynnika akcji. Właśnie dlatego Bresson, oprócz „tradycyjnej” wibracji budującej efekt uboczny przestrzeni pozakadrowej, może się równie dobrze posłużyć obrazem magnetyzującym świadomość odbiorcy i dźwiękiem, który nie musi wytwarzać tak silnych sugestii działań poza kadrem – stan, który chce wyrazić, dopuszcza jedną i drugą możliwość.

2. Kino Bressona nie zezwala na oderwanie się świadomości widza od materialnej powierzchni rzeczywistości. Nie jest tym samym możliwa kreacja analogonu pustki buddyjskiego oświecenia ani niczego, co choćby zmierza w tę stronę. Udział materialnej natury jest tu niezbywalny i nie daje się zneutralizować. Odrzynamy się co prawda od kategorii właściwych ludzkiemu przeżywaniu i filmy francuskiego mistrza kina dają takie dziwne wrażenie obcości, ale granicą tego ruchu pozostaje nadal konkret świata.

Bresson i jeszcze ktoś inny

Poprzednie uwagi mogłoby komuś nasunąć mylne wrażenie, że istnieje u Bressona przedustawny porządek przestrzeni żyjącej swym własnym życiem. Jest jednak nie tyle zupełnie inaczej, ile trudniej. Bresson, owszem, daje nam poznać smak nadwyżki przestrzennej zarówno przed, jak i po akcji, ale nigdy nie czyni tego ostentacyjnie, nie przedłuża na przykład trwania ujęć krajobrazów bez człowieka. To ostatnie natomiast jest dość częstą praktyką Jeana-Marie Strauba, reżysera z Lotaryngii, politycznie kojarzonego z ruchami lewacko-marksistowskimi, a artystycznie z awangardą, który miał w młodości wykonywać prace asystenckie na planie m.in. *Ucieczki skazańca*. W filmach Strauba przestrzeń może być pokazywana przez długie minuty zarówno przed wejściem postaci w kadr, jak i po ich wyjściu z niego ¹¹, przypomina ocean górujący nieskończenie nad samotnym pływakiem, podczas gdy u Bressona jest to tylko zbyt luźne ubranie. Właściwie tak Ozu, jak i Straub, wykonują tę samą operację przy użyciu różnych metod; pierwszy otwiera przestrzeń w kierunku okolicy, miasta, horyzontu, czyni z niej uogólnioną figurę nicości, gdy tymczasem drugi przynajmniej jej o wiele dłuższy niż normalnie czas na autoprezentację. U obu świat mógłby

prawdopodobnie istnieć bez człowieka (jeśli naturalnie wziąć pod uwagę wizualną praktykę, a nie, powiedzmy, deklaracje społecznych zainteresowań zdecydowanie lewackiego Strauba), a w każdym razie jest wytrącony z kolein typowo ludzkich oczekiwań. Bresson, w przeciwieństwie do tamtych, przysposabia swoje uniwersum na ludzką miarę, co jest paradoksem analogicznym do kafkowskiego paradoksu człowieka niewładnego przekroczyć progu drzwi tylko dla niego przeznaczonych. Twórca *Pieniądza* kreuje obszar od początku przewidziany do zasiedlenia i tak samo od początku wymykający się władzy osadników – gdy przyjrzymy mu się bliżej zobaczymy, że swoiście ludzkie regulacje zostały z niego wyrugowane.

Dźwiękowe złącza

Wibracje są figurami obrazowania występującymi w obrębie jednego ujęcia. Na stykach ujęć natomiast Bresson ma do zaproponowania inny typowy dla siebie chwyt rozdzielający funkcje obrazu i dźwięku. Najczęściej polega on na znaczącym wyprzedzaniu dźwiękiem akcji następnej sceny – obraz ostatniego ujęcia jednej sceny „trzyma” nas jeszcze przy jakimś przebiegu, podczas gdy na końcówce tego przebiegu dźwięk zdradza już początek ujęcia należącego do sceny kolejnej. Nazwijmy ten zabieg antycypacją (*sound flashforward*). Jego symetrycznym przeciwieństwem, nie tak może efektywnym i nie tak często stosowanym przez Bressona, ale również obecnym w jego filmach, jest wyraźna prolongata trwania „starego” dźwięku na obrazie, który należy już do nowej akcji – umówmy się, że jest to retardacja (*sound flashback*).

Do antycypacji dźwiękowych Bresson sięga tak obsesyjnie, tak, wydawałoby się, nieumiarkowanie, że komentator *Pieniądza* odnotowuje ów fakt z niejakim zakłopotaniem, nie wyciągając z niego ostatecznie dalej idących wniosków: *Ten typ mostu dźwiękowego – wprowadzający dźwięk z następnej sceny – jest znanym chwytym współczesnego kina komercyjnego. Martin Scorsese rozpoczął prawdopodobnie tę praktykę „Wściekłym Bykiem” (1980), niezmiernie wpływowym filmem (szczególnie ze względu na wystrój dźwiękowy) i, co szczególnie interesujące, najbliższym Bressonowi z całego dorobku reżysera. Powrót i doświadczenie dziś tej praktyki w filmie Bressona daje wrażenie dość zaskakujące: osobliwe, że coś, co obecnie podlega całkowicie przemysłowej produkcji, może dawać odczucia takiego rękodzielnictwa*¹².

Pomińmy tu wątpliwość co do tak zarysowanej genezy zjawiska „mostu dźwiękowego”. Tandem Bordwell/Thompson w swym znanym podręcznikowym wprowadzeniu do wiedzy o filmie szczególnie odkrywcze przykłady tego rozwiązania widzi np. w filmach lat 60. i 70.¹³ Z kolei w przypadającej na niego partii *Classical Hollywood Cinema* sam Bordwell stosowanie „bardzo łagodnego” mostu dźwiękowego postrzega w perspektywie problemów, jakie kino hollywoodzkie po przełomie dźwiękowym miało z montażem dźwięków i uzgadnianiem ich z obrazem; antycypacja dźwiękiem nadchodzącego obrazu rozpostarta na przenikaniach mogła być środkiem zaradczym na niektóre trudności¹⁴. Nie ma jednak większego sensu przykładanie miar kina komercyjnego do twórcy, który każdym niemal kadrem dowodzi biegunowo odmiennej orientacji. U samego Bressona antycypacje dźwiękowe pojawiają się dosyć wcześnie – co najmniej od czasu *Kieszonkowca*, o ile uważnie oglądałem pod tym kątem jego filmy (trzeba być szczególnie ostrożnym w ferowaniu rozstrzygnięć w tej materii, bo izolowany co prawda, ale wyraźny przykład udało mi



Praca z instrumentem zamiast gry na instrumencie – za kulisami wielkich organów,
Prawdopodobnie diabeł (1977)



Porządek ręki – *Pieniądz* (1983)



... i tobołki więźniów – *Pieniądz* (1983)



Zawiniątko ludzkie – ostatnia scena *Mouchette* (1967)

się usłyszeć już w *Damach z Lasku Bulońskiego*). W późniejszych filmach chwyt wyprzedzania dźwiękiem wkracza na zasadzie kaprysu; nie ma go w *Procesie Joanny d'Arc*, jest wyczuwalny w *Na los szczęścia Baltazarze*, ale znów zanika niemal zupełnie w *Mouchette*, choć te dwa filmy mają zbliżoną datę powstania. W czarno-białych utworach reżysera jeszcze jeden czynnik osłabia działanie powyższej figuracji: nawet jeśli na końcówce obrazu słyszymy dźwięk kolejnej sceny, w znacznej mierze zostaje on zamortyzowany przez miękkie przejścia montażowe – ściemnienia i przenikania – z których późniejszy Bresson w ogóle rezygnuje. Pod tym względem Bresson wczesny mieściłby się jeszcze w tradycji kina klasycznego. Jeśli wzmiankowany etap potraktować jako przygotowawczy, to dojrzałość zaczyna się dla Bressona wraz z filmem *Prawdopodobnie diabeł*. Tam dopiero antycypacje dźwiękami zaczynają gościć na masową skalę i w tej postaci, będąc elementem skryształowanego już stylu wizualnego, przenikają do *Pieniądza*.

Aby rzecz całą ukonkretnić, skupmy się na wybranych przykładach z tego ostatniego filmu – wybranych, czyli bardziej rzucających się w oczy niż inne. Miernikiem może być tu jedynie nieprecyzyjne i niedoskonałe ucho widza zaangażowanego w percepcję, bowiem istnieją też wyprzedzenia i opóźnienia tak drobne, że łatwo je przeoczyć czy zrzucić na karb nieścisłości montażu, albo niedoskonałości w opracowywaniu kopii. Oto niektóre z tych dobitnych przykładów (tylko niektóre, bo pojawiają się one z tak dużą częstotliwością, że sporządzanie pełnej ich listy w tym miejscu byłoby chyba niecelowe):

Ujęcie poprzednie	Ujęcie następne	Dźwięk antycypujący na poprzednim ujęciu	Dźwięk retardujący na następnym ujęciu
Norbert i Martial zbierają się do wyjścia z mieszkania	Norbert i Martial jadą na motocyklach	Hałas ulicy	—
Obrus zsuwa się ze stołu przewróconego w wyniku bójki Yvona z restauratorem	Samochód policyjny z Yvonem podjeżdża pod sklep fotograficzny	Warkot silnika samochodu policyjnego	—
Samochód policyjny z Yvonem odjeżdża sprzed sklepu fotograficznego	Drzwi do mieszkania Yvona	—	Warkot silnika samochodu policyjnego
Matka Norberta wchodzi do sklepu fotograficznego widocznego z perspektywy ulicy	Rozmowa matki Norberta ze sklepową pokazana z wnętrza sklepu	Głos matki Norberta wewnątrz sklepu	—
Eliza Targe siedzi na ławce w areszcie policyjnym	Rozprawa sądowa przeciwko Yvonowi Targe	Głos woźnego sądowego: „Sąd idzie”	—
Odjeżdża pociąg metra	Strażnik otwiera drzwi celi Yvona	Kroki strażnika	—
Odchodzi więzień czyszczący posadzkę więzienną	Msza w więzieniu	Głos kapłana celebrującego mszę	—
Szyld „Hotel Moderne” – nazwa hotelu, w którym zatrzymał się Yvon	Schody hotelowe, którymi schodzi Yvon po zabójstwie pary hotelarzy	—	Hałas uliczny przed hotelem
Furgonetki policyjne patrolują w nocy okolicę domu Kobiety	Kobieta rankiem wyjmuje z gorącej wody dzbanek z kawą	—	Szum furgonetek policyjnych
Yvon sprząta posłanie w szopie domu Kobiety	Ojciec Kobiety gra na fortepianie Bacha Dźwięki Bacha	Dźwięki Bacha	—
Kobieta i policjanci wychodzą ze sklepu	1. Statyczne ujęcie przestrzeni gospodarstwa Kobiety nad potokiem 2. Kobieta pierze bieliznę	Plusk wody i odgłosy prania	—

Analiza podanych przykładów prowadzi niekiedy do wniosków zadziwiających. Świat *Pieniądza* pozwala się interpretować jako świat bezwzględnie zdeterminowany, o porządku zdarzeń wyznaczonym przed ich zaistnieniem; dlatego też możliwych do predykcji przez kogoś, kto dysponuje oglądem rzeczy nieskończenie pojemniejszym od naszego. Zwróćmy uwagę, tytułem rozwinięcia ostatniego przykładu z tabelki, że antycypacja dźwiękiem wyprzedza tu jakby bieg wydarzeń nawet nie o jedno, lecz o dwa ogniwa. Odgłosy prania i szorowania odzieży (Kobieta pierze ręcznie) są już słyszalne na ujęciu Kobiety i policjantów w okolicach sklepiu; następne ujęcie przedstawia jedynie jakiś fragment „posiadłości” rodziny Kobiety, skąd dźwięki tarcia bielizny o powierzchnię tary, wkładania jej do wody itp. prawdopodobnie „nie miałyby prawa być słyszalne”, gdyby uszanowano zasadę dźwiękowego punktu widzenia (POA – którego jednak Bresson unika, o czym za chwilę). Dopiero w kolejnym ujęciu widzimy nad potokiem Kobiętę zajętą praniem i Yvona Targe’a siedzącego przy niej.

Interpretację mówiącą o zdeterminowaniu Bressonowskiego świata można za pomocą analizy tych samych przykładów posunąć dalej i wyjść właściwie poza jej krąg. Sądzę, że interpretacja taka miałaby pełne prawo obywatelstwa, gdyby wypadki zapowiadane dźwiękiem oznaczały nieoczekiwane zwroty w biegu akcji, zaskakiwały nas, wymuszały nową wiedzę o rozwoju wydarzeń. Tymczasem Bresson dość rzadko ucieka się do swej metody, by awizować zajścia naprawdę nieprzewidywalne lub trudne do wydedukowania. Często natomiast zapowiada w ten sposób najzwyklejsze konsekwencje jakiejś czynności (dwóch młodzieńców zamierza wyjść z mieszkania i jeden z nich bierze kask motocyklowy – ci sami młodzieńcy jadą ulicą na motocyklu; Yvon towarzyszy Kobiecie podczas ręcznego prania bielizny nad potokiem – Yvon i Kobieta rozwieszają wypraną bieliznę na sznurze). Kiedy indziej sygnalizowany jest w ten sposób dość łatwy do przewidzenia skutek wcześniejszego postępcu (Yvon zamierza się blaszaną łyżką na strażnika i zostaje powstrzymany – funkcjonariusze więzienni rozmawiają o krnąbrności więźnia z zamiarem ukarania go). Nader często akustyczne awiza odwołują się do akcji późniejszej nie na płaszczyźnie tego, co opowiadane, a w planie samego opowiadania – otwierając nowy wątek z udziałem innych osób, pozostający w niejasnej relacji czasowej wobec poprzedniego (współtowarzysze Yvona w celi czytają jego list od żony i popijają ukryty alkohol – przyjaciółka pary sklepikarzy idzie do sklepu, by wysłuchać opowieści o włamaniach Luciena; towarzystwo w sklepie czyta „bezczelny” list Luciena – urzędniczki straży więziennej cenzurują listy więźniów). Nie sposób ustalić, czy wypadki ukazane jako późniejsze rzeczywiście zaszły w czasie opowiadanych po tych uwidoczniionych wcześniej, czy też rozegrały się „w tym samym czasie”, co tamte; nie bardzo w ogóle widać, jak działania połączone „mostem dźwiękowym” można by uporządkować w relacjach samego czasu przedstawionego.

Do dziwnych, niekiedy wręcz absurdalnych efektów połączeniowych doprowadzają też Bressonowskie akustyczne retardacje. Ze względu na eliptyczność narracji mogą bowiem sąsiadować ze sobą ujęcia wskazujące na bardzo różne czasy i przedstawiające kontrastowe zachowania tych samych osób; pozostawienie dźwięków z dawnego ujęcia na nowym przyczynia się tą drogą do czasowej konfuzji. Tak na przykład, gdy Yvon Targe zstępuje po schodach hotelu „Moderne” już jako morderca pary hotelarzy, na ścieżce dźwiękowej trwa hałas uliczny w planie zdarzeń przedstawionych pochodzący prawdopodobnie sprzed kilku godzin,

gdy Yvon stukał do drzwi hotelu dopiero jako gość. Gdy Kobieta przygotowuje rankiem dzbanek z kawą, na początku ujęcia z nią cichnie dopiero „nocny” szum aut policyjnych jeżdżących po okolicy we wcześniejszym ujęciu, itp. Podobne ujęcia występujące gdzieś nie niepokoją, lecz w zmasowanej liczbie nastroczają podejrzenie, iż Bresson celowo nie zważa w swoich kombinacjach na różnice czasowe wątków i na heterogeniczność przestrzeni, w jakich one zachodzą.

Z przestrzennego punktu widzenia

Wróćmy jeszcze do problemu wibracji, bo mam wrażenie, że tu kryje się jedna z podstawowych tajemnic Bressonowskiej sztuki. We wcześniejszym podrozdziale padło stwierdzenie, iż artysta ten skupia się na relacjach między wydarzeniem a jego miejscem. Ale co to właściwie oznacza? Raczej nie to, że wydarzenie oddziałuje dosłownie, tzn. przyczynowo, na miejsce, w którym zachodzi. W *Pieniądzu* mamy bodaj dwa przykłady takiej jawnie przyczynowej zmiany w otoczeniu przestrzennym pod wpływem wydarzenia, a i to w skali tak drobnej, że łatwo to podciągnąć pod figurę wibracji. W jednym wypadku restaurator uderzony przez Yvona, którego dopiero co oskarżył o kolportaż fałszywych banknotów, przewraca sobą stół, a widz dłuższą chwilę obserwuje zsuwające się z niego ceratowe nakrycie i potłuczone nakrycia na podłodze. Pod koniec filmu, w kluczowej scenie zabójstwa Kobiety, Yvon ciosem siekiery strąca z biurka zapaloną nocną lampę, która spada i rzucając wytrzymały jeszcze chwilę krąg światła na ścianę, ostatecznie przewraca się i gaśnie. Są to wibracje, które w odróżnieniu od wszystkich innych w filmie, ciągną za sobą smugę efektów ubocznych. Związek, o jakim mowa, nie polega także na wpływie miejsca na kształt zdarzenia, chyba że mielibyśmy na myśli wpływ realizujący się na poziomie typów: wiadomo że pewne zdarzenia (degeneracja stosunków między ludźmi, wpływ pieniądza, wzrost przestępczości) mogą zachodzić tylko w określonym otoczeniu (środowisko wielkomiejskie). Do ustanowienia tak mało odkrywczej relacji nie trzeba jednak aż geniuszu Bressona.

Kiedy jest mowa o związku miejsca i wydarzenia, mamy na myśli coś bardziej zniuansowanego i właściwie trudnego do nazwania. Wydarzenie oprócz kształtu, jaki przybiera w naszym przeżywaniu go, ma także otoczkę „halo”, jakiś rodzaj fluidu, który jak zapach perfum rozpyla się w przestrzeni miejsca. Ów fluid to inaczej coś takiego jak przestrzenna aura wydarzeń, która daje się opisywać w równie zwiewnych formułach „nadciągania”, „rozchodzenia się”, „wypełniania”, „osiadania”, „ulatniania”, itp. Z zachodzących wypadków reżyser wytrąca niejako osad przestrzenności normalnie niewyczuwalny w ich czasowej kipieli i wyraża go w związku z miejscem, w którym się dzieją – wyraża głównie dzięki efektom dźwiękowym, choć, jak widzieliśmy, niekoniecznie tylko dzięki temu. Mam wrażenie, że u Bressona dokonuje się ustawiczne przepracowywanie czasowo rozciągniętych tworów w formy moszczące sobie gniazda w przestrzeni, nieustanna spacializacja zdarzeń. Zazwyczaj kiedy mówimy o wypadkach podawanych przez akcję bieżącą, mamy na myśli narratora, który umieszcza się na grzbiecie fali i huśta w rytm jej wzniesień i opadnięć, uczestniczy w rozwijaniu się kolorowej wstęgi przygód pełnej niespodzianek i zwrotów. Przestrzeń jest mniej lub bardziej obojętnym, koniecznym tłem tego procesu. Bresson odwraca ten priorytet i na toczące się wypadki spogląda nie z perspektywy ich samych, ich własnej czasowości, lecz z punktu widzenia (o ile wolno tak powiedzieć)

roztafczanej wokół przestrzeni. Czas jest jedynie atrybutem przestrzeni, a nie przestrzeni atrybutem czasu. Zstępując do rdzenia podstawowej rzeczywistości, jaką tworzy miejsce, możemy wszystko inne traktować jako jej pochodną.

Wyobraźmy sobie teraz coś więcej, co już zresztą na moment dopuściliśmy w charakterze ryzykownej hipotezy. Wyobraźmy sobie, że Bressonowska „głęboka rzeczywistość” tak naprawdę jest obojętna na heterogencję przestrzenną, na różnorodność miejsc i dzielących je granic, na całą tę szachownicę pól tak pociągającą, gdy patrzy się na nią na przykład z kabiny przelatującego samolotu. Należy się spodziewać, że wraz z tym obojętność Bressona rozciągnie się również na nieskończoną odmienność ludzkich losów, na cezury pozwalające odróżniać jedno życie od drugiego.

Czy istnieją jakieś argumenty przemawiające za ową „ryzykowną hipotezę”? Tytułem wstępnej odpowiedzi zwróćmy uwagę, że francuski twórca nie posługuje się w ogóle dźwiękiem indywidualizującym. Pod tym względem jego twórczość plasuje się na antypodach dokonań na przykład Jacques’a Tatiego, który przejawiając równie obsesyjną wrażliwość na dźwięk, stara się uporczywie o korelację określonego dźwięku z daną sytuacją czy osobą, wskutek czego dźwięki takie, a nie inne stają się wizytówkami i dowodami tożsamości. Inaczej postępuje Bresson. Silnemu nasyceniu ścieżki dźwiękowej w *Pieniądzu* odpowiada zarazem relatywne ubóstwo typów dźwięków: do ulubionych przez Bressona odgłosów należy niezróżnicowany hałas wielkomiejskiej ulicy, odgłosy kroków, hałas, jaki wydają urządzenia mechaniczne i pojazdy, przeliczanie papierowych banknotów, a w ostatniej sekwencji także szemranie wody w potoku. Wszystkie te dźwięki mają charakter typizujący i pozwalają się podkładać pod nieskończenie wiele sytuacji odpowiadających danej kategorii (np. przejazd samochodem, przejście kilku kroków ulicą, itd.). Częściej niż pojedynczymi dźwiękami wyróżnionymi z tła woli się Bresson posiłkować klasterami dźwięków, akustycznymi zbryleniami tworzącymi „szumy, zlepy i ciągi” – odpowiedniki zwartych mas i tłumnych zgromadzeń.

Dla sposobu, w jaki Bresson postrzega przestrzeń, kluczowy może się okazać częsty brak perspektywizacji dźwięku w filmach, które skądinąd – powtarzaliśmy to już wiele razy – dowodzą wielkiej wrażliwości swego autora na tę dziedzinę przejawów. Francuski twórca chętnie (co znowu nie znaczy, że zawsze) eliminuje w *Pieniądzu* ujęcia z zastosowaniem dźwiękowego punktu widzenia i modulacją parametrów w zależności od ustawienia kamery. Nie należą do rzadkości sytuacje, gdy dźwięk na ujęciach kojarzących przejście z przestrzeni otwartej do zamkniętej (lub na odwrót) ma tę samą charakterystykę, a także, gdy przeskok do nowego wątku i zupełna zmiana otoczenia nie pociąga za sobą różnicy w tle dźwiękowym. Kiedy, dla przykładu, po pierwszej rozprawie Yvona para hotelarzy wraz z Lucienem wychodzą z sądu, kamera obserwuje ich obecność najpierw w hallu sądowym ulokowana z nimi w jednym pomieszczeniu, a następnie, pozostając na miejscu, obserwuje przez okno, jak wychodzą i idą jakimś przesmykiem już w otwartej przestrzeni; pomimo tej zmiany słyszymy cały czas kroki dające odgłos o tych samych właściwościach. Podobnie gdy Eliza Targe przychodzi odwiedzić męża w więzieniu, zmieszany strumień ludzkiej mowy jest akustycznie ten sam, niezależnie od tego czy słyszymy go z perspektywy wejścia do sali odwiedzin podzielonej na rozmównice, czy też z perspektywy tej akurat, częściowo osłoniętej rozmównicy, w której siedzą Eliza i Yvon. Często, gdy ośrodkiem akcji staje się sklep fotograficzny,

ruch uliczny tworzy magmę dźwiękową o tej samej głośności, wysokości i barwie bez względu na to, czy z ulicy zaglądamy do sklepu, czy przeciwnie, z jego wnętrza patrzymy na ulicę. Niekiedy sama tylko akustyka prowadzi nas na manowce, pozostawiając nierozstrzygniętą kwestię tożsamości lub zmiany przestrzennej. Popatrzmy na parę właścicieli biegnących przez ulicę do sklepu w odpowiedzi na słyszalny już z zewnątrz odgłos syreny alarmowej po włamaniu Luciena: z chwilą przekroczenia przez nich drzwi sklepu niknie hałas ulicy (znak, że orientacja przestrzenna zmieniła się), ale bez zmian pozostają parametry sygnału alarmu (kontradiktoryjny wobec tamtego znak, że jesteśmy wciąż w tej samej przestrzeni).

Notorycznie natomiast, stosując swe antycypacje i retardacje, Bresson unika różnicowania dźwięków na cięciach montażowych. Dzieje się tak zarówno wtedy, gdy awizo dźwiękowe jest abstrakcyjnym znakiem zupełnie innej akcji, gdzie zatem dyferencjacja walorów dźwięku w stosunku do hipotetycznego obserwatora nie miałaby żadnego sensu, jak też wówczas, gdy zachowywałaby taki sens ze względu na przyległość dwóch przestrzeni. Gdy Martial i Norbert wychodzą z pokoju i wsiadają na motocykl, hałas ulicy antycypowanej w ten sposób w pierwszym ujęciu jest dokładnie taki sam, jak ten na obrazie ulicy już unaocznionej w drugim. Również przy retardacjach barwa dźwięku na późniejszym ujęciu nie zmienia się, zaś głośność zmierza do zera, przechodząc płynnie nad progiem cięcia montażowego.

Niewykluczone więc, że analizując operacje łączenia ujęć i scen mostem dźwiękowym, patrzymy na filmy Roberta Bressona z czysto ludzkiej, ograniczonej perspektywy, poza którą wykroczył już ich narrator. Mówienie o antycypacjach i retardacjach wynika z błędu perspektywy, ponieważ w Bressonowskiej rzeczywistości przestrzeń świata ma charakter ciągły i jest wypełniana ciągłym impulsem, który niepotrzebnie szatkujemy na odcinki i pasma. Dla nas liczy się wciąż podział na poszczególne przestrzenie, które obwodzimy cyzelującym je konturem, i podział na poszczególne biografie, z których każda wykluwa się z ziarna indywiduacji. Ale słuch kogoś, kto żyłby wystarczająco długo, by pomieszały mu się osoby i terytoria (a matuzaleмовy wiek Bressona w chwili śmierci i niezbyt jasna data urodzenia do pewnego momentu skutecznie symulowały nieśmiertelność), i kto potrafiłby zawrzeć w polu uwagi znacznie więcej, niż nam się udaje, byłby podrażniany przez świat nieprzerwanym brzmieniem modulowanym tylko między wartościami szmeru i zgiełku. Tam gdzie nasze nadwrażliwe i zindywidualizowane uszy wysuplują pojedyncze nitki ze splotu i dziwią się ich dysonansowemu łączeniu, słuch istoty wszechobecnej i niezniszczalnej odbiera plamy i rozmazy, wśród których nie ma niezgodności. Ktoś taki (lub coś?) zszedł już na tyle głęboko pod powierzchnię drobin, że może słyszeć tylko głuchoe dudnienie ziemi.

Po namyśle wypada przyznać, że Bresson przygotował nas już na taką ewentualność nie tylko udźwiękowieniem przestrzeni w swoich filmach, ale także jej obrazowaniem. Nie tylko bowiem dźwięki są typizujące: anonimowe ulice pulsujące tym samym mechanicznym hałasem, cele, między którymi krąży bohater, jakieś mieszkania, schody i korytarze też są wymienne. Wzmacniamy w sobie to przekonanie, natrafiając na następującą uwagę w *Notatkach o kinematografii*: „*Równość wszystkich rzeczy*”. *Malowanie przez Cezanne’a za pomocą tego samego oka i tej samej duszy misy z owocami, własnego syna, góry św. Wiktoria*¹⁵.

- ¹ J. Quandt, *Introduction w: Robert Bresson*, red. J. Quandt, Toronto International Film Festival Group, Toronto 1998, s. 7.
- ² Ten specyficzny Bressonowski moduł przechodzenia od fizyczności *milieu* do twarzy ludzkiej i upodrzędziania jej w takich przejściach dobrze widać np. w opisie sceny z *Pieniądza* autorstwa Kenta Jonesa: *Postawa robotnika, ludzkie ciało w ciemnozielonym ubraniu ochronnym, przyklękające na jedno kolano w rogu kadru, pochylające się nad wykonywanym zadaniem. Wibrująca czerwień rękawic. Widok ludzkich rąk przychwyconych w trakcie zaabsorbowania czymś, co wygląda na pracę. Zbiornik paliwa wbudowany w zniszczoną, jakby umoczoną ścianę budynku. Odgłos metalu odbijający się od kamienia, konkretny, gdy mężczyzna nakłada metalową końcówkę węża. Cięcie na ruchu, gdy mężczyzna wstaje i wciska dźwignię automatycznie odciągającą węża na uchwycie z tyłu ciężarówky – silny, jęklivy dźwięk. Rękawice zdjęte, mężczyzna zgina nogę, by utrzymać w równowadze podkładkę pod papier przy wypisywaniu pokwitowania na dźwiękowym tle raptownego hałasu ulicznego. W końcu twarz mężczyzny odsłonięta przed nami, gdy idzie w kierunku sklepu fotograficznego i bezwiednie odbiera sfalszowane rachunki, jakie nagromadziły się tu przez ostatnich kilka dni*, K. Jones, *L'Argent*, BFI Publishing, London 1999, s. 45-46.
- ³ P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Univ. of California Press, Berkeley 1972; w dalszym ciągu korzystam z reprintu wydanego przez A Da Capo Paperback, New York 1988. Oczywiście, przy pisaniu o Bressonie trudno uniknąć odwoływania się do tej klasycznej pracy, przy całej jej jednostronności w interpretacji Bressona. Schrader, dostrzegając trafnie wiele szczegółów tego typu, na który i my się powołujemy (np. specyficznie ukształtowaną ścieżkę dźwiękową, czego zresztą trudno nie wysłyszeć) interpretuje je w duchu „spirytualistycznym”, zapoznając „materialistyczny” i „mechanistyczny” wymiar tej twórczości. Nie wzięło się to, naturalnie, z powietrza: na początku lat 70., kiedy Schrader wydał swoją książkę, Bresson był jeszcze przed realizacją *Lancelota, Prawdopodobnie diabła* (1977) i właśnie *Pieniądza* – filmów, które pozwoliły zobaczyć jego dzieło w nieco innym świetle.
- ⁴ A.W. Watts, *Droga Zen*, przeł. S. Musielak, Rebis, Poznań 1997, s. 220. W przywołanej monografii Schradera cytuję ten, służący autorowi do egzemplarzy filmowego stylu Ozu, znajduje się na s. 34.
- ⁵ Zob. P. Schrader, *Transcendental Style in Film*, dz. cyt., s. 38.
- ⁶ S. Rohdie, *Antonioni*, BFI Publishing, London 1990.
- ⁷ Tamże, s. 50.
- ⁸ W. Arrowsmith, *Antonioni: The Poet of Images*, Oxford Univ. Press, New York-Oxford 1995.
- ⁹ M. Chion, *The Voice in Cinema*, tłum. z franc. C. Gorbman, Columbia Univ. Press, New York 1999, s. 17-29.
- ¹⁰ R. Bresson, *Notes on the Cinematographer*, transl. from French by J. Griffin, Quartet Encounters, London-Melbourne-New York 1986, s. 50, 51-52.
- ¹¹ Zob. B. Byg, *Landscapes of Resistance. The German Films of Danielle Huillet and Jean-Marie Straub*, Univ. of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1995, s. 20-23, 92-93.
- ¹² K. Jones, *L'Argent*, dz. cyt., s. 43.
- ¹³ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. An Introduction. Second Edition*, Alfred A. Knopf, New York 1986, s. 247-248.
- ¹⁴ D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1988, s. 47.
- ¹⁵ R. Bresson, *Notes on the Cinematographer*, dz. cyt., s. 125.