

„Nieznana planeta”

Roberta Bressona kino ekstatyczne

TYCJAN GOŁUŃSKI

Bressonowskie: dla mnie i moich przyjaciół znaczyło to najwyższe, moralne, niedosiężne, wysublimowane, druzgocące kinematograficzne napięcie. Druzgocące, ponieważ jego filmy są mocnymi zmysłowymi doświadczeniami nie przynoszącymi żadnej ulgi (poza ulgą estetyczną, która sama jest druzgocącą przyjemnością).

Bernardo Bertolucci

Pierwsze doznanie podczas oglądania filmu Bressona to specyficzna niewytłumaczalność, nieprzejrzystość postaci, porozcinanie węzłów przyczynowo-skutkowych, pozrywane ściągna czasu. Na poziomie diegezy filmu pruje się, można powiedzieć, tkanka działań i motywacji, zdań i czynów. Albo inaczej: celowość pojawia się i znika. Człowiek na ekranie schyla głowę, kieruje spojrzenie w dół lub w najdalszą dal „siebie” – *nie patrzy na nic: zatrzymuje w środku swoją miłość i swój lęk*¹.

Dzieło reżysera obejmuje adaptacje literatury (*Damy z Lasku Bulońskiego* – Diderot, *Dziennik wiejskiego proboszcza* i *Mouchette* – Bernanos, *Łagodna* i *Cztery noce marzeń* – Dostojewski, *Pieniądz* – Tołstoj, *Lancelot* – krąg legend arturiańskich), zapisów historycznych i dokumentalnych (*Ucieczka skazańca*, *Proces Joanny d'Arc*), scenariusze samodzielne (*Anioły grzechu*, *Kieszonkowiec*, *Na los szczęścia*, *Baltazarze*, *Prawdopodobnie diabeł*). Niezależnie od źródła scenariusza, są to zarówno narracje pierwszoosobowe (*Dziennik wiejskiego proboszcza*, *Ucieczka skazańca*, *Kieszonkowiec*, *Łagodna*), jak i konstrukcje „bezosobowe”. Jego filmy startują często od sytuacji dokonanej (*Ucieczka skazańca*, *Prawdopodobnie diabeł*, *Łagodna*), ewentualnie zamkniętej jako przekaz historyczny (*Proces Joanny d'Arc*) lub mito-poetycki (*Lancelot*), są oparte na klamrze życia (*Na los szczęścia*, *Baltazarze*), wreszcie na zapowiedzi odautorskiej z wewnątrz świata filmu (*Mouchette*: początkowa scena z matką w kościele rzucającą w przestrzeń pytanie: *co się z nimi stanie?*) lub spoza niego (*Kieszonkowiec*). Powtórzenia i powroty ujęć, kątów widzenia, gestów i działań postaci, miejsc akcji, wzajemnych koherencji lub niekoherencji obrazów i słów etc. mają pewną obsesyjność, hipnotyczną nieruchomość pod powierzchnią ruchu. Narracje Bressona niczego w istocie nie dopowiadają. Wymowne są rozbieżności krytyków w opisach sensu scen otwierających i zamykających filmy, spory o znaczenie detali ujęć (na przykład kierunków spojrzeń postaci: czy zachodzą w tej samej przestrzeni, a więc czy postaci widzą siebie wzajemnie), czy muzyki pozadiegetycznej.

Bressonowski marsz po spirali odbywa się na wszystkich poziomach. Tam gdzie spodziewamy się autorskiej pointy lub „uchylenia rąbka” zamierzonego sensu, wymykanie się trwa dalej. Znajduję zaledwie (czy aż?) klucz muzyczny, można powiedzieć: klucz tonacji, pozawerbalny lub zbyt banalny w nazywaniu klucza nastroju. Jest to tak niejasne intencjonalnie scalenie „świata”, iż jestem skłonny przypisać utworowi filmowemu, a co za tym idzie – reżyserowi, radykalną *a-gnosis*, blokadę typowych formuł komunikacji, gest odmowy, jakąś semantyczną rewoltę.

W osiem lat po śmierci Bressona, a dwadzieścia cztery po zrealizowaniu ostatniego filmu, nie milną świadectwa praktyków kina i wybitnych filmowców na temat jego oddziaływania na język medium i na ich własną świadomość artystyczną. Ponawiane są propozycje różnych wykładni Bressonowskiego „kinematografu”, owego *pisania dwoma rodzajami atramentu, jednego dla oka, jednego dla ucha*². Fascynacja filmami uważanymi za trudne, elitarne i sytuujące się na antypodach komercyjnego czy jakkolwiek inaczej rozumianego „mainstreamu” od dawna przekracza granice europejskie, czego dowodzą nie tylko teksty i książki z całego świata, ale także retrospektywy kanadyjsko-amerykańskie, południowoamerykańskie czy dalekowschodnie. *Zawsze bardzo mnie dziwiło, iż nie rozpoznaję siebie w obrazie formowanym przez tych właśnie, którzy są rzeczywiście mną zainteresowani* – napisał Bresson do Paula Schradera³. Rozbieżność interpretacji jest zaiste zdumiewająca, a jedną z charakterystycznych opozycji, w jakie wikłają się odczytania filmów Bressona, w skrócie oddają słowa Jonathana Rosenbauma: *Ale główna moja niezgoda z wieloma innymi fanami Bressona dotyczy religijnych i duchowych aspektów jego filmów. Pomimo rzekomego i czasem deklarowanego jansenizmu Bressona – sekciarskiej formy katolicyzmu, która wierzy w predestynację – wydaje mi się, iż jego najlepsze filmy mają więcej wspólnego z materializmem niż z owymi „transcendentalnymi” jakościami, o których pisała większość krytyków. I dalej, sugerując możliwość wyjaśnienia charakterystycznych cech stylu reżysera przeżyciem uwięzienia w niemieckim obozie jenieckim, podsumowuje: Taka interpretacja może być dyskusyjna, ale dostrzeżenie, iż styl Bressona wyrasta z konkretnego i materialnego doświadczenia historycznego, wydaje się podejściem dużo bardziej owocnym niż traktowanie go jako bezzczasowej i transcendentnej ekspresji jakiejś abstrakcyjnej duchowości*⁴.

Najpowszechniej spotykane jest alegoryczne lub symboliczne interpretowanie filmów Bressona, uzasadniane w świetnych skądinąd esejach i książkach na jego temat. Pod względem środków wyrazowych dobrze uargumentowane, zwłaszcza przez P. Adama Sitneya i Lindley Hanlon na przykładzie *Na los szczęścia, Baltazarze*, który – trzeba przyznać – kusi taką wykładnią, począwszy od wskazówek samego autora: *Film zaczął się od dwóch pomysłów, dwóch „schemata”, jeśli chcecie. Pierwszy schemat: osiołek przeżywa w swoim życiu te same etapy, co człowiek, to jest dzieciństwo i głaskanie, dojrzałość i pracę, talent i geniusz w środku życia oraz okres analityczny poprzedzający śmierć. Drugi schemat, który przecina się z pierwszym albo powstaje na nim: podróż inicjacyjna osiołka, który przechodzi przez różne grupy ludzi reprezentujących przywary ludzkości, od których cierpi i przez które umiera*⁵. Szukając adekwatnego ujęcia stylistyki filmu, Hanlon wprowadza zapożyczony od Angusa Fletchera termin „parataxis”,

u tego samego autora znajdując uzasadnienie opinii, iż fragmentaryczna narracja chowa idee w wyrwach powstałych z jej niespójności, a tym samym zmusza do lektury alegorycznej: *Cena braku mimetycznej naturalności jest tym, co alegorysta, jak poeta metafizyczny, musi płacić, by wtłoczyć swego czytelnika w analityczną ramę umysłu. Elipsy w mowie mają dokładnie ten sam efekt, bardzo podobnie jak fragmentaryczna wypowiedź („aposiopesis” retorów) przybiera pozór zakodowanego przesłania wymagającego odszyfrowania... Cisze w alegorii znaczą równie dużo jak przestrzenie wypełnione, ponieważ przerzucając mosty nad solidnymi lukami między dziwnie niepowiązanymi obrazami, dosiegamy zatopionej podstruktury myśli (...)*⁶.

Alegoria jest jedną z figur czytania i rozumienia sięgających głęboko w tradycję. Odpowiada jej sytuacja hermeneutyczna, w której *sens jest określany jako przepływ, emanacja, duchowa fala, rozlewająca się od „signifié” do „signifiant”; autor jest bogiem (pochodzącym z krainy „signifié”), krytyk zaś kapłanem pochylonym nad Pismem boga*⁷.

Jednak choć składnia „parataktyczna” czy alegoryczna (dyskurs jako łączenie zamkniętych w sobie i równowartościowych elementów, eliptyczność, brak mimetycznej naturalności) uderzająco przypomina Bressonowski sposób artykulacji, dręczy mnie przeświadczenie, iż to zaledwie powierzchowne podobieństwo. Symboliczne wykładnie (duchowe, transcendentalne, teologiczne) zawisają w próżni, gdy pobieżnie traktują konkret, oszczędność i precyzję środków wyrazu, a zarazem złożoność i bogactwo dzieła – na pozór wykluczające się walory. Praktyka filmowa i refleksja Bressona dają zbyt wiele tropów i przykładów podważających rację takich interpretacji, zwłaszcza kiedy kończą się złowieniem w dogmat, a jeszcze gorzej, w sieć frazesów. Tak jest chociażby z używanym do znudzenia w pseudokrytycznym opisie „jansenizmem”. Bresson, indagowany w tej kwestii przez Jean-Luca Godarda i Michela Delahaye, szukał wpierw aspektów usprawiedliwiających takie porównanie: „*Jansenista*”, *to może w sensie surowości... i dalej: (...) w jansenizmie jest tak – może o to chodzi – czego wrażenie mam również ja, iż nasze życie jest zrobione jednocześnie z predestynacji – jansenizmem zatem – i z przypadkowego trafu*⁸. W rozmowie z Michelem Cimentem podkreślał: *Jestem nazywany intelektualistą, ale oczywiście nim nie jestem. (...) Nazywa się mnie jansenistą, co jest obłędem. Jestem przeciwieństwem. Interesują mnie wrażenia*⁹. Te wypowiedzi dzieli w publikacji ponad dwadzieścia lat nieporozumień!

Dotyczy to wielu innych etykietek, którymi oswajano wieloznaczną, pełną napięć, chwilami wprost wywrotową tkankę dzieł reżysera. Początkowe oryginalne próby nazwania fenomenu jego utworów filmowych w esejach Amédée Ayfre’a, André Bazina, Susan Sontag, w Polsce – Konrada Eberhardta, w recenzjach Marcela L’Herbiera, François Truffauta, Louis Malle’a, Michaela Haneke i wielu innych wynikały z olśnienia, czasem ze sprzeciwu, ale zasadniczo z uwagi. W obiegowym użyciu ulegały trywializacji, rozmieniane były na drobną walutę sloganów.

Problem leży też w krytyczno-teoretycznym generalizowaniu częściowo tylko słusznych (a czasem całkiem mylnych) spostrzeżeń. Jaskrawym przykładem, oprócz wyłączności lub dominacji montażu ujęcia z przeciwujęciem, jest teza o rzekomej nieobecności u Bressona ruchomej kamery, na przykład tzw. *tracking*

shots. Takie uproszczenia wiodą w ślepe zaułki, o ile czynią z reżysera jakiegoś dogmatyka monotonii stylistycznej, którym – jakkolwiek preferuje określone środki techniczne – po prostu nie jest.

Posunięty *ad absurdum* komentarz jest doskonale zilustrowany przez rozmyślnie przekorną opinię Jean-Luca Godarda, nazywającego *Damy z Lasku Bulońskiego*, na podstawie wypowiedzianego w nich – na końcu – pojedynczego słowa, jedynym filmem (i w rzeczy samej alegorią!) francuskiego Ruchu Oporu ¹⁰.

Alegoria pacyfikuje to, co nazwałem rewoltą semantyczną. Kruszy lub pomija indywidualność i opór elementów znaczących i znaczonych. Układa je w perspektywie sensu czy to ustalonego przed, czy po zaistnieniu utworu, jednak zawsze poza nim. Pokonuje w ten sposób wewnętrzne aporie dzieła i triumfalnie przywraca komunikację. Rozładowuje „kinematograficzne napięcie”, o którym mówi Bertolucci.

Istnieje wszakże inna interpretacja znaku, wedle której „*signifié*” pozostaje na zawsze odsunięte, odwleczone poprzez nieskończoną grę „*signifiants*”. W pierwszym przypadku chodzi o to, by nieustrudzenie dążyć do sensu, a więc do prawdy, ignorując wszystkie napotkane po drodze przeszkody. W drugim o to, by znaleźć upodobanie w tym, co stawia opór interpretacji (...) ¹¹. Coś specyficznie własnego, idiolektycznego, co z wnętrza tej twórczości rodzi problem komentarza, co samo w sobie nie tylko umożliwia, lecz wprost prowokuje skrajne rozbieżności odbioru i wodzi na manowce – to u Bressona nie daje mi spokoju.

Reżyser nie zamykał się w wieży z kości słoniowej, jak niektórzy uważają. Wyjaśniał siebie: udzielał wywiadów, prowadził korespondencję, odpowiadał (choć nie zawsze wprost) na pytania, które mu stawiano. Przede wszystkim wydał zbiór 450 notatek z okresu od 1950 do 1974 roku, czyli ćwierćwiecza, w którym powstało dziewięć z jego trzynastu pełnometrażowych filmów.

Notes sur le cinématographe ¹² z aforystyczną lapidarnością utrwalają kształtowanie się znamienych cech stylu reżysera. To medytacja powstająca wraz z filmami lub je poprzedzająca. Jako uwagi, napomnienia siebie samego, zapisy rozterek, zwątpień i odkryć nie prezentują łatwo przyswajalnej wiedzy o „trikach” reżysera czy pełnego autowizerunku. Stanowczość i klarowność oznajmień kontrują metaforą, cytatem, sformułowaniami bliższymi zagadek Sfinksa lub delickiej wieloznaczności. Mówią przede wszystkim o wyborze, poznawaniu i doskonaleniu własnych środków wyrazu. Bresson nosił się z zamiarem opublikowania kolejnej ich części, jednak nie doszło do jej wydania. Podobnie jak „świat” dzieła filmowego, pozostają niedomknięte.

Kinematografia: nowy sposób pisania, a przez to i odczuwania ¹³ – tak Bresson wcielał w życie manifest Alexandre’a Astruca z 1948 roku o *caméra-stylo*, według którego *inscenizacja nie jest już sposobem ilustrowania bądź przedstawiania sceny, lecz prawdziwym pisaniem* ¹⁴.

Początkowo refleksja Bressona krążyła wokół pytania, jakie są szczególne środki filmu, jego zasoby, bogactwa naturalne. Wielokrotnie omawiany był sprzeciw autora wobec balastu schedy teatralnej w kinie, które zafałszowywało swą naturę i zaniedbywało oryginalne możliwości kreacyjne. Zamiast kinowego *mise-en-scène* (reżyserowania jako inscenizacji) proponował kinematograficzne *mise-en-ordre* (nadawanie materiałowi określonego porządku). Największą uwagę zwróciło tu zane-

gowanie aktora, a co za tym idzie – kina opartego pod każdym względem (produkcyjnie, finansowo, dystrybucyjnie, estetycznie) na systemie gwiazd. Warto podkreślić, że kinematograficzna nieprzydatność aktorskiej projekcji „ja” to nie reżyserskie *a priori*, ale wniosek z pierwszych realizacji, ze zdumienia nadekspresywnością i sztucznością gry aktorskiej. Traktując nieprzygotowane „modele” jako fundamentalne bogactwo naturalne swoich filmów, Bresson dokonał nie tylko następnej rewolty semantycznej, ale zraził do siebie całą niemal instytucję kina. Płacił, zwłaszcza za swoją konsekwencję w tym względzie, wysoką cenę do końca życia w postaci izolacji, braku środków na kolejne filmy i rosnących trudności w zdobywaniu pieniędzy (rozwiązanie tych problemów w nikłym stopniu ułatwiały przyznawane jego dziełom prestiżowe nagrody). Z punktu widzenia kogoś pragnącego tworzyć była to cena najwyższa.

Bresson weryfikował kolejne aspekty kina, zupełnie jakby uczył się filmu od podstaw, wyciągając własne konkluzje estetyczne. Dziecięca niemal fascynacja kamerą i mikrofonem jest czytelna w każdym napisanym przez niego zdaniu. *Notes sur le cinématographe* są kapitalnym świadectwem konfrontacji intuicji z praktyką i – choć utwory Bressona sprawiały wrażenie dojrzałości od samego początku – filmowej estetyki *in statu nascendi*.

W *Damach z Łasku Bulońskiego* (1945), po pierwszych sekwencjach zawiązujących historię, wizytę Héléne składa jej niedawny kochanek Jean, by zwierzyć się z uczucia do Agnes (rozmyślnie podsunętej jego uwadze przez samą Héléne). Sekwencję otwierają dźwięki fortepianu i charakterystyczne dla stylu Bressona zmylenie widza: gdy Jean zdejmuje w przedpokoju płaszcz i przekazuje go lokajowi, muzyka wydaje się tłem ujęć, spoza świata przedstawionego filmu. Jednak z chwilą, gdy w kolejnym ujęciu otwierają się drzwi, dźwięki stają się głośniejsze: widzimy w głębi, tyłem do nas, grającą na fortepianie Marię Casares, odtwórczynię roli Héléne. W następujących ujęciach toczy się rozmowa, kontrapunktowana wykonywanym „z kamienną twarzą” przez Héléne utworem. Ten muzyczny „podkład” jest w istocie aktywnym elementem sensotwórczym, działaniem równie znaczącym, jak wypowiedziane słowa, spojrzenia, gesty i mimika kobiety czy cisza, która zapada po ostatnim uderzeniu w klawisze mającym „podskórny” wymiar emocjonalny.

Można zaryzykować interpretację: w monotonii i chłodnej dyscyplinie gry fortepianowej, w dystansie dźwięków, tak jak w zdawkowych słowach, pod maską obojętności, a nawet lekkiego rozbawienia, skrywa się prawdziwa pasja Héléne, wobec której ekscytacja Jeana prezentuje się naiwnie (i taka jest). Skupione pomiędzy interwałami kroki nut „komponują się” w nieuchronny marsz dźwięków – w rozwój intrygi zemsty. Scena ta znakomicie demonstrowa reżyserskie autozalecenie *produkcji emocji determinowanej oporem wobec emocji*¹⁵.

Potem następuje równie udana sekwencja na klatce schodowej, pełna pośpiechu i momentów zatrzymania. Jean jedzie windą, którą Héléne próbuje zatrzymać, a potem zbiega po spiralnie skrzyżowanych schodach. Na pierwsze jej wołanie i pytanie, dlaczego wychodzi, Jean odpowiada z windy: *Nie lubię fortepianu!* Jest blisko, o ironio, rozpoznania słyszanych (ale nie usłyszanych) przed chwilą przez muzykę emocji i zastawianej na niego pułapki.

W tym wczesnym filmie znajdujemy, jak w komórce organizmu, swoisty „kod genetyczny” stylistyki autora, elementy formalne i tematyczne rozwijane

w późniejszych latach. Znajdujemy intensywność i kondensację: zwięzłe kreślenie postaci i ich uczuć środkami pozaaktorskimi, niemimetycznymi, wręcz abstrakcyjnymi (jak diegetycznie i niediegetycznie użyta muzyka) oraz jednocześnie prowadzenie narracji tymi samymi środkami. Należy pamiętać, że Bresson robił to w latach 40. ubiegłego wieku.

Trudno się zgodzić ze zdaniem współautora dialogów, Jeana Cocteau: *To nie jest film, to szkielet filmu*¹⁶. Często opisywane zmagania z nawykami teatralnymi odtwórców głównych ról (kolejny film, *Dziennik wiejskiego proboszcza*, będzie ostatnim, w którym – choć już tylko drugoplanowo – pojawią się aktorzy zawodowi) nie przeszkodziły Bressonowi w realizacji tak świetnych scen. Reżyzerskie wyczucie detali i filmowe uaktywnianie dźwięku to rozwiązania, co do których panuje zgoda wśród krytyków wszelkiej proweniencji.

W opisaną sekwencję kryje się jednak coś więcej – próba zastosowania inspiracji muzycznej nie tylko na poziomie świata przedstawionego, ale w samej formalnej strukturze filmu. Ujęcia twarzy postaci są montowane „na dźwięku” i jako części subtelnie zróżnicowane trwaniem i natężeniem, następujące po sobie niby nuty. Sekwencja ta ma więc wymiar autotematyczny, zauważalny w kontekście ewolucji estetyki autora (przy okazji późniejszego o siedemnaście lat *Procesu Joanny d’Arc* Bresson mówił: *Dla mnie kino bliższe jest muzyki niż powieści lub teatru. Usiłowałem więc oddać rytm tekstu tak jak partytury muzycznej*¹⁷). Wymiar, który wskazuje na sam rdzeń tego, co Bresson starał się stworzyć (lub stworzyć na nowo) – środka wyrazu całkowicie dla niego oryginalnego estetycznie i antropologicznie, „kinematografu” poszerzającego zakres ludzkiego doznawania.

Od pierwszych filmów zaczęło się wszak Bressonowskie zmaganie z przemożną siłą utworu muzycznego, który – dodany do obrazu – *zabiera całą przestrzeń*¹⁸ z muzyką stosowaną jako rodzaj „retorycznego alibi” (zapisywał gorzkie uwagi o łataniu i zalewaniu nią filmów, by nicość obrazów przemknęła niezauważona). Wyrzucał sobie albo błędy w doborze fragmentów muzycznych (wciąż jego zdaniem zanadto sentymentalnych w *Na los szczęścia*, *Baltazarze*), albo samą decyzję ich użycia, jak w *Mouchette*, po którym to filmie trzymał się sformułowanej wiele lat wcześniej zasady: *Żadnej muzyki jako akompaniamentu, wsparcia lub wzmocnienia. Żadnej muzyki w ogóle. Z wyjątkiem, oczywiście, tej muzyki, którą grają widoczne instrumenty*¹⁹. Pewnym odstępstwem będzie tylko *Lancelot*, choć i tu dźwięki pochodzą z domyślnie diegetycznych źródeł. Ta antykinowa rewolta jest zrozumiała u kogoś, kto zdecydował się nadać filmowi jako takiemu walory muzyczne, podporządkować go *omnipotencji rytmów*²⁰. Gotowa muzyka wśród elementów znaczących filmu staje się cytatem-intruzem; przez swoją samowystarczalność dokonuje semantycznej uzurpacji, zwłaszcza gdy źródło dźwięku pochodzi spoza świata przedstawionego, spoza jego reguł realności. Autor nieufnie traktował ten tak poręczny wehikuł „transcendentnego znaczenia” w kinie, mówił wręcz o *nikczemności*²¹ muzyki, zwłaszcza wzniosłej. Odrzucał jej uwodzącej moc, łatwość – wypadłoby powiedzieć – z jaką dostarcza katharsis.

To zaledwie część reżyzerskiej czujności wobec dźwięku w medium filmowym, wobec jego percepcyjnych i znaczeniowótórczych (lub destrukcyjnych) konsekwencji. *ŚCIEŻKA DŹWIĘKOWA WYNALAZŁA CISZĘ* – zapisał majuskułą, dodając uwagę o dwóch rodzajach ciszy: *absolutnej i uzyskanej przez pianissimo*

szmerów²². Dźwięki wydawane przez przedmioty, odgłosy zwierząt i ludzkie intonacje, szmery rzeczywistości – to one miały stać się linią melodyczną filmu. Poddane selekcji i orkiestracji (ucho jest porządkujące, „postaciowe”, podobnie jak oko) miały tworzyć wraz z plastycznymi walorami obrazu rytm filmu. Bresson nad powierzchowność oka przedkładał przenikliwość i odkrywczosć ucha, opartą na konkretnym wyobrażeniu słuchu, który powoduje, że *gwizd lokomotywy żłobi w nas całą stację kolejową*²³. Tam gdzie to było możliwe i niezbędne, zastępował wizualne akustycznym, zmierzając do narracyjnej kondensacji i koncentracji uwagi. Realizm percepcji w przypadku słuchu oznaczał zarazem realizm *tego, co bardziej wewnętrzne*²⁴.

Z dwóch istotnych u Bressona autorów, Pascala i Montaigne’a, więcej uwagi poświęcono dotąd pierwszemu (głównie w kontekście jansenizmu). Obaj należą do mocno zakorzenionego we francuskiej tradycji literacko-filozoficznej nurtu przenikliwej, sceptycznej refleksji o człowieku i jego pozycji w świecie.

Próby Montaigne’a są podręcznikiem strategii, która zakłada przepaść pomiędzy „publicznym sobą” (czyli rolą) a „prywatnym sobą” (czyli prawdziwą tożsamością) – zwraca uwagę Susan Sontag. Według niej są one zatem wyrazem nowożytnej subiektywności tłumiącej poczucie realności świata²⁵. Roland Barthes z kolei przedstawia takie rozszczepienie nowoczesnego człowieka jako utrwaloną w naszej kulturze „mitologię osoby”: *Typologicznie przyjmuje się, że człowiek Zachodu ma podwójną naturę, złożoną ze społecznego, sztucznego, fałszywego „zewnątrza” i osobistego, autentycznego „wnętrza” (miejsca, gdzie komunikuje się z bogiem). Według tego schematu „osoba” ludzka jest miejscem wypełnionym przez naturę (lub boskość czy też poczucie winy), obwarowana, zamknięta w społecznej, niezbyt poważnej powłoce (...)*²⁶. Z założenia podwójnej ludzkiej natury powstaje „przestrzeń kłamstwa”, czyli *teatr zachodni ostatnich wieków; jego funkcją jest przede wszystkim ujawnianie tego, co uchodzi za tajemnicę („uczucia”, „sytuacje”, „konflikty”), przy całkowitym ukryciu sztuczności samego ujawniania (maszyneria, malarstwo, szminka, źródła światła)*²⁷.

W twórczości Bressona widoczne są konsekwencje tych antropologicznych rozpoznań. Czerpał on jednak z „mitologii osoby” w sposób doprawdy nietypowy. Ani prywatność, ani publiczna rola modela nie były celem reżysera. Nie ścigał też tzw. autentycznego wnętrza, z którym można by nawiązać komunikację (lub które mogłaby „nabywać” od modela postać filmu). Postacie wielu jego filmów są zanurzone w introspekcji (*Dziennik wiejskiego proboszcza, Ucieczka skazańca, Kieszonkowiec, Łagodna, Cztery noce marzeń*). W innych są, jak się wydaje, skupione, wsłuchane w siebie (*Proces Joanny d’Arc, Prawdopodobnie diabeł*). Dotyczy to też filmowych intonacji, którym wymagania reżysera, chcąc nie chcąc, nadawały ton autorefleksyjności: *Do twoich modeli: „mówcie jak byście mówili do samych siebie”. MONOLOG ZAMIAST DIALOGU*²⁸. Ale paradoks tych narracji polega na tym, że w diegezie filmów postaci wydają całą energię monologów (jak i dialogów), nie osiągając samopoznania. Ani od siebie, ani od nikogo innego nie dowiadują się, kim są. Przebywają w przestrzeni alienacji, zewnętrznej i wewnętrznej. W poświęconym *Kieszonkowcowi* dokumencie Christiana Bergera z 2000 roku, będącym rejestracją spotkania publiczności z „modelem” Marią Green oraz filmowcami Paulem Vecchiali i Jean-Pierrem

Amérisem, ten ostatni tak komentuje cechy postaci: *Kiedy masz 16 lat, możesz być bardzo samotny i skłonny do introspekcji. Marzysz o wyrwaniu się i wyjściu ku światu, który wydaje się potwornie odległy. Jesteś przerażony własną przeciętnością, a mimo to arogancki*. To szczególnie ostre w młodości jednocześnie poczucie rozdźwięku ze światem i niepokrywania się z sobą, bycia twórcą dla siebie i obiektem działań z zewnątrz, szukanie po omacku drogi, wydanie na ryzyko, na przypadek, na los szczęścia, na łaskę miało zasadniczą wagę dla Bressona. Koncentrował się na postaciach będących – jak mówił – w najbardziej tajemniczym stanie, *na krawędzi siebie*²⁹. Egzystencjalną fazę rozwoju Mouchette pomiędzy dzieciństwem a dojrzewaniem określał jako *dzieciństwo uchwycone w surowości, w prawdziwej katastrofie*³⁰. Interesował go etap i stan niepewności „siebie” (*Niepewność* to pierwotny tytuł *Kieszonkowca*).

W odniesieniu do nieskażonego profesjonalnym przygotowaniem modelu dokonywał subtelnych rozróżnień: *Teatr, sztuka aktorska to przybieranie twarzy i gestów w uczucia. Nieubieranie twarzy i gestów w uczucia to (wciąż) nie kinematografia. Bezwiednie ekspresywne modele (nie zaś umyślnie nieekspresywne)*³¹. Warto, by o tym zastrzeżeniu pamiętali wszyscy, którzy dostrzegają ślady „stylu” Bressona w oszczędnej grze aktorskiej, na przykład w niektórych filmach Kieślowskiego. Gra pozostanie zawsze grą, mógłby odpowiedzieć Bresson, co znaczy, że jest nieodmiennie umyślna. Takim porównaniom, gubiącym różnicę między przewidzianym brakiem wyrazu a wyrazem nieprzewidzianym, umyka niepokonywalna według autora przepaść pomiędzy „grać” a „być”.

Wiele notatek Bressona dotyczy odrzucenia roli, jakiegokolwiek projektu postaci przez wykonawcę: *Do twoich modeli: „Nie powinno się grać ani kogoś innego, ani siebie. Nie powinno się grać n i k o g o”*³². Choć często postaci Bressona są porównywane do automatów lub manekinów, w jego przekonaniu to właśnie aktorski iluzjonizm, wydobywanie z siebie kogoś, kogo nie ma, przekształca postać na ekranie w marionetkę, istotę *niezamieszkaną*³³. U Montaigne’a reżyser znalazł bliskie sobie rozumienie automatyzmu jako wzajemnej odpowiedniości ruchów ciała i aktów duszy, na czym wspierał najważniejsze uwagi dotyczące modelu.

W zapisach Bressona wyraźny też jest rozdźwięk między oczekiwaniem od modelu bezwarunkowej uległości wobec reżysera a czujnością i otwartością na nieprzewidziane, które rejestruje kamera. Z jednej strony obsesyjna, niemal demiurgiczna kontrola procesu tworzenia – *Kręcenie filmu. Ani odrobiny nieoczekiwanego, które nie byłoby sekretnie oczekiwane przez ciebie*³⁴ – ezoteryczne lub może mistyczne wsłuchanie wewnętrzne, widzenie filmu na każdym etapie „z zamkniętymi oczami”. Z drugiej – filmowanie jako *metoda dokonywania odkryć – ponieważ mechanizm ujawnia to, co nieznanne, a nie ponieważ ktoś znalazł nieznanne z wyprzedzeniem*³⁵.

W rezultacie, podobnie jak model zdolny do wymknięcia się własnej czujności i ten, *kto, pomimo siebie i ciebie, uwalnia realnego człowieka od fikcyjnego, którego sobie wyobraziłeś*³⁶, tak sam autor abdykuje z królestwa predeterminacji, starając się *umieścić publiczność naprzeciw żywych istot i rzeczy nie tak, jak wielu ludzi umieszcza arbitralnie poprzez nawyki (clichés), ale jak ty umieszczasz siebie samego zgodnie ze swoimi nieprzewidywalnymi wrażeniami i doznaniem. Nigdy nie decyduj niczego z góry*³⁷.

Reżyser nie dawał wykonawcom żadnego spójnego „Ja”, żadnego zewnętrznego „siebie” do zmyślania, a zaledwie okruchy, pojedyncze zdania, gesty, fragmenty akcji. Zamierzał wydobyć z modeli *dowód, że istnieją ze swoimi osobliwościami i zagadkami*³⁸. Ale dowód ten pojmował w sposób szczególny – ego modelu było również nieproszonym gościem na planie zdjęciowym. Nie oczekiwał od wykonawców świadomej inicjatywy wobec narracji filmowej (etap zdjęć nie służył aktorskiemu współtworzeniu dzieła). Za pomocą kamery i magnetofonu, które rejestrowały, jak wierzył, *nie-racjonalne, nie-logiczne „Ja”* modeli, polował na stan *bycia bosko „samymi sobą”*³⁹.

Cóż jednak po oryginalnym, własnym (czy może boskim?) „zamieszkaniu” modelu, po niewytrenowanym głosie, *oddającym jego intymny charakter i filozofię lepiej niż wygląd*⁴⁰, po jego naturalnym, czystym istnieniu? Kwestie wielokrotnie powtarzane za reżyserem w celu uzyskania niekontrolowanych „właściwych intonacji” należały do scenariusza. Modele uczestniczyły ostatecznie w symulacji fikcji. Na ich twarzach widzieliśmy łzy, którymi nigdy nie płakały.

Zachowało się sporo bezpośrednich relacji tych, którzy wystąpili w filmach Bressona i którym reżyser, jak sam mówił, *zabrał coś nieskończenie cennego*. Wspominali pracę na planie jako stan szczególnego napięcia, biorącego się z wielokrotnego wykonywania czysto technicznych poleceń „jak dzieci” (pochyl głowę, spójrz w górę, zrób ten lub inny gest), przy równoczesnej nieznajomości całości scenariusza, określonej hipotezy postaci. Zwykle dowiadywali się, „kogo” wytworzyli sobą i w jakim ostatecznie filmie dopiero wtedy, gdy wszedł na ekran kin (nie mieli dostępu do ujęć z danego dnia i z całości materiału roboczego, nawet gdy trzeba było powtórnie nagrywać dialogi). Według niektórych relacji Bresson konstruował rodzaj pułapki, szukając momentu, kiedy człowiek „porzuci siebie”. *On nas nie prowadził jako aktorów, ale jako ludzi* – podsumowuje Marika Green. Bressonowska demiurgia miała dla niektórych „modeli” spore konsekwencje. Martin Lasalle, w dokumencie Babette Mangolte poświęconym modelom z *Kieszkowca*, wspomina: *10-15 lat zajęło mi wyleczenie się z tego doświadczenia*.

To zbiór paradoksów. Ogromny wysiłek wkładany w wybór modelu po to, by w trakcie realizacji filmu porzucił siebie na rzecz *nieznanej i dziewiczej natury*⁴¹. Jeśli nawet przyjąć, że instrumenty rejestrowały ten „dowód istnienia”, jego pierwotny autentyzm i tak służył konstruowaniu fikcyjnej postaci. Ba, w efekcie działań reżyserskich model gubił nawet alogiczną tożsamość, stając się po prostu „modelem do składania”. Można to rozumieć dosłownie, zwłaszcza jeśli przytoczy się słowa Bressona, który twierdził, że technika fragmentacji jest *niezbędna, jeśli nie chce się popaść w R E P R E Z E N T A C J Ę. Patrz na istoty żywe i rzeczy w ich oddzielnych częściach. Oddawaj je jako niezależne, by dać im nową zależność*⁴².

Czy Bresson, idąc za sceniczną metaforą Barthes’a, coś ujawnia? Nie, przeciwnie. Uczucia pozostają ukryte, sekrety sekretne, tajemnice tajemne. Tego odsłonięcia nie dostępuję i ja, jako widz, począwszy od motywacji postaci, a skończywszy na sensie ich losu. Pozory, których czasem skwapliwie się chwytam: zbawienie, wniebowzięcie, odkrycie miłości, uwolnienie itp., brzmią nader fałszywie, jeśli nie głupio. Złożona i delikatna aparatura artykulacji po to, by „zaszyfrować” podobne rewelacje? Sarkazm jest tu chyba uzasadniony. Nie znajdują one zresztą przekonującego, definitywnego potwierdzenia we wnikliwej lekturze filmu.

Maszyneria, oświetlenie etc. to sztuczne środki kinemato-grafii, nawet gdy „pisanie” nie ma nic przedstawiać, o-pisywać, gdy „nie popada w reprezentację”. Bresson zdawał sobie z tego doskonale sprawę. Czasem od samego początku powstawania filmu zawzięcie walczył ze sztucznością, czasem z niej korzystał. Często przegrywał lub popadał w sprzeczności, ale jego uniwersum nie pasuje do „przestrzeni kłamstwa”.

Być może modele, powierzając się autorowi, traciły bezpowrotnie niewinność wobec kamery, gotowość zaniechania walki ze swoim obrazem lub o swój obraz naprzeciw cudzego oka (mechanicznego i żywego). Czyżby więc różnica między aktorem a modelem sprowadzała się do tego, że ten ostatni miał być – za Gilles’em Deleuzem – *czysty, ogołocoony z idei i uczuć, zredukowany do automatyzmu pokawałkowanych codziennych gestów, a mimo to wyposażony w autonomię?*⁴³

Często zapomina się, że Bresson zaczął swoją drogę reżyserską od surrealistycznej komedii (*un comique fou* – wedle jego własnego określenia), krótkometrażowych *Affaires publiques* (1934). Dla filmu dziejącego się w imaginacyjnych państewkach Crogandii i Mirémii poszukiwał zamiast studia naturalnej lokalizacji, która miała być... abstrakcyjna: *wszystko, czego potrzebowałem, to była ściana, drzewo i niebo*. Zależało mu na „wykonawcach”, nie na aktorach, bo istotne w tym filmie, jak sam podkreślał, było wyłącznie działanie, *innymi słowy, nie była to kwestia zrobienia filmu „artystycznego”, ale uzyskanie poezji wytłaniającej się ze szczególnej ciągłości inwencji*⁴⁴. U genezy Bressonowskiego idiomu filmowego pojawia się zatem rodzaj *action painting* (z pewną dozą autoironii przywoływany później, choćby epizodycznym monologiem artysty jadącego na osiołku w góry w *Na los szczęścia*, *Baltazarze*). U źródeł stylu znajdujemy surrealizm z jego poczuciem zdevaluowania zastanego języka, skostnienia, zmarnienia w *clichés* i *namiętną chęcią przemówienia „na nowo”*, z pragnieniem wynalezienia *wolnych od precedensów słów, a nawet syntaks*⁴⁵. Mamy tu inne niż Montaigne współczesne źródło Bressonowskiego przywiązywania ogromnej wagi do automatyzmu i jego bezwiednej kreatywności: surrealistyczną i dadaistyczną *écriture automatique*, mającą uwalniać pozaracjonalne, stłumione rewelacje.

Surrealistycznej proveniencji są realistyczno-oniryczne dźwięki w filmach Bressona, oderwane od swojego niewidocznego na ekranie źródła, przychodzące „stamtąd”, jak bicie zegara i odgłosy pociągów (kolejowej rampy, dworca?) w finałowej sekwencji *Ucieczki skazańca*. W filmie tym akustyka nadaje wymiar nigdy przez nas nieujrzonej codziennej (conocnej) przestrzeni, a zarazem zmienia jej charakter na dośrodkowy, przenika w ciemność wewnętrzną postaci, w napięcie skradania się i zastygania w oczekiwaniu, w ostrożność i uwagę zawisłą na progu natężonego słuchania. Albo znów kilkakrotnie powtarzany w końcowej sekwencji *Dziennika wiejskiego proboszcza* gwizd i szum lokomotywy, które z jednej strony, jak chce reżyser, same wyczarowują dworzec i jego okolice (krąży po nich, jak w potrzasku, bohater), a z drugiej przekazują coś z nieuchwytniej melancholii sytuacji „tuż przed odjazdem”, ze smutku pożegnania. Ujęciu samotnego (jest już tylko spojrzeniem!), umierającego w bez ruchu księdza, ledwo siedzącego na krześle i bezskutecznie sięgającego po pióro wypuszczone z tracącej czucie dłoni, towarzyszy ruch akustyczny. Wpierw stuk uderzającego o podłogę pióra, potem rytm kroków zza okna, jak z podwórka-studni, oddalają-

cych się i cichnących po chwili oraz przeciągły świst parowozu tuż przed zgaśnięciem obrazu. Codziennność i ostateczność jednocześnie, czyjaś obecność-nieobecność „tam”, kroki odchodzące z życia. Ostatnie tchnienie wypuszczanej z lokomotywy pary. W tym samym stopniu rzeczywisty i nadrzeczywisty, już pozaświatowy gwiazd niosący w bezkres ⁴⁶.

W odniesieniu do tego operowania obrazem i akustyką przychodzą na myśl słowa Giorgio de Chirico: *Niekiedy horyzont jest ograniczony murem, za którym rozlega się łoskot ruszającego pociągu. Cała nostalgia za nieskończonością objawia się nam za geometryczną precyzją miejsca. Są to niezapomniane chwile, kiedy takie aspekty świata, których istnienia nie podejrzewalibyśmy, pojawiają się nagle, odsłaniając nam rzeczy tajemnicze, znajdujące się tu, w naszym zasięgu, w każdej chwili, tyle że nasz zbyt krótki wzrok nie potrafi ich odróżnić, nasze niedoskonałe zmysły nie są w stanie ich zauważyć. Ich głuche wezwania dobiegają z bliska, ale dźwięczą niczym głosy z innej planety...* ⁴⁷ Surrealistyczny trop prowadzi do estetycznej i duchowej ojczyzny reżysera, który notuje: *Kino czerpie z pospolitej gleby. Kinematograficzny twórca dokonuje odkrywczej podróży na nieznaną planetę* ⁴⁸.

Wyizolowane kadry Bressona porównywano do malarstwa: od Rembrandta (w przypadku światłocienia ujęć operatora Léonce-Henry'ego Burela), przez Jacques-Louis Davida (kadrowanie listu w *Kieszonkowcu*) do Henri Matisse'a, Georges Braque'a i Kazimierza Malewicza lub Pieta Mondriana. Zwłaszcza tzw. ostre krawędzie kubistów oraz abstrakcje suprematystów znajdują w analizach swe honorowe miejsce. Uzasadnia je dodatkowo fakt, iż reżyser próbował wpiersi się jako malarz i wielokrotnie nawiązywał do tej dziedziny sztuki. Jego wrażliwość estetyczna była wyraźnie rozpięta pomiędzy spojrzeniem malarskim a specyficznie filmowym. Ale właśnie kompozycja malarska wydaje się tym, z czym Bresson prowadził, jak z teatralnością, stałą polemikę, na tle doświadczenia plastycznego, wyostrowając swoje odmienne widzenie kinematografu. Podkreślając, że film ostatecznie ląduje na ekranie, który *jest tylko powierzchnią*, jednocześnie unikał plastycznej suwerenności kadru i ujęcia, także estetycznie „zbyt oczekiwanych” lub malowniczych obrazów: *Piękno twoich filmów ma być nie w obrazach (widokówkowość), ale w niewyraźnym, które mają wyzwalać* ⁴⁹. Chociaż podstawę filmowego procesu twórczego porównywał do spojrzenia *okiem malarza*, które *jak strzał pistoletu rozbija to, co rzeczywiste*, by następnie złożyć i uporządkować na nowo, a w odniesieniu do literatury pisał: *Ekspresja przez kompresję. Włożyć w obraz to, co pisarz rozprzestrzeniłby na dziesięciu stronach* ⁵⁰, to jednak miał zbyt wyczułą świadomość odrębności estetycznej filmu, by na tym poprzestać. Nie sposób rozsądzić, co było tu pierwotne: czy pragnienie (konieczność?) przemówienia nową składnią, czy wyczulenie na własną dynamikę filmowej „techniki zmysłowości”.

Paul Vecchiali w dokumencie Bergera mówi o Bressonie: *Jego ujęcia zamykają w sobie ludzi. Wielu reżyserów, włączając mnie, posługuje się przestrzenią, ale on tworzy przestrzeń, pracując wewnątrz granic obrazu. W ten sposób każde ujęcie promieniuje ku zewnątrz, spojrzenia tworzą to, co robiłyby kontrujęcia i kamera nie jest potrzebna! W jego sposobie filmowania nie wynika to z pragnienia oszczędności. Po prostu spojrzenie Martin Lassalle'a wystarcza, by pokazać, co jest naprzeciw niego. Wszystko zmierza prosto do spraw podstawowych*.

wych. François Truffaut w prawie pół wieku wcześniej recenzji *Ucieczki skazańca* zauważył: *Bresson start w proch klasyczny sposób cięcia – gdzie ujęcie kogoś patrzącego na coś ma wartość tylko w relacji do następnego ujęcia ukazującego obiekt spojrzenia – formę cięcia, która uczyniła z kina sztukę dramatyczną, rodzaj fotografowanego teatru. Bresson wysadza to wszystko w powietrze i nawet jeśli w „Ucieczce skazańca” zbliżenia rąk i przedmiotów mimo wszystko prowadzą do zbliżeń twarzy, ich następstwo nie jest już uporządkowane względem dramaturgii sceny. Służy wcześniej ustanowionej harmonii subtelnych relacji wśród i pomiędzy wizualnymi oraz słuchowymi elementami. Każde ujęcie dłoni albo spojrzenia jest autonomiczne*⁵¹.

Opisywana tu samowystarczalność Bressonowskich obrazów, antytradycyjna rewolta polegająca albo na unikaniu przeciwużyć, albo na całkowitym przewartościowaniu sensu montażu ujęcie-przeciwużycie pojawiła się bardzo wyraźnie w *Dzienniku wiejskiego proboszcza*, gdzie zestrojenie kierunku spojrzenia z dźwiękiem spoza kadru buduje własną harmonię, przestrzeń „innego wymiaru”. Co więcej, dźwięki mają domniemane źródło często po stronie widza, a postać „patrzy” w pozaekranową przestrzeń, która jest gdzieś „obok” oglądającego! Po takich ujęciach zwykle nie pojawia się inny kadr „uzupełniający”, poszerzający przestrzeń, ale następuje ściemnienie.

Według Rolanda Barthes’a fotografię niepokoi Duch Malarstwa i Teatru, ale podczas gdy nieruchomość fotografii oznacza, że nikt nie wychodzi z kadru i nie tworzy się zwykle żadne „na zewnątrz”, siła kina polega na tym, iż ekran (*jak zauważył to Bazin*) nie jest kadrowaniem, ale przysłonięciem, osoba, która z niego wychodzi, żyje nadal: „zakryte pole” bez przerwy podwaja wizję częściową⁵².

Rozwinę tę obserwację. „Zakryte pola” przesuwają w każdym potencjalnie kierunku cząstkowe ujęcia filmowanej przez kamerę rzeczywistości, pomnażają filmowe „podglądy”. Ujęcia wyrwywają się na zewnątrz, przenikają lub przeskakują ku kolejnemu „poza”, raz w płynnym, to znów w konwulsyjnym pościgu za przestrzenią. Także postaci przechodzą ku jakiemuś „tam” i powracają „stamtąd” do jakiegoś „tu”. Filmowej fikcji „życie” nadaje nie tyle sama w sobie rejestracja ruchu, ile będące jego pochodną pulsowanie „zakrytego pola”, wytwarzające wyobrażeniową pełnię świata. Gilles Deleuze, pisząc o przemianach przestrzeni i dźwięku pozakadrowego, a wraz z nimi o nowym statusie Całości w kinie nowoczesnym, posługuje się określeniem: *całość jest zewnątrzem*, w przeciwieństwie do: *całość była otwartością* kina klasycznego. W filmie tradycyjnym wszędzie, gdzie był ruch, była też zmieniająca się całość otwarta gdzieś, w czasie, którą film niestrudzenie wytwarzał wahadłowym ruchem „podwójnego przyciągania”. Z domniemanego zewnątrz wnikła ona do obrazu, by zaraz się z niego wydostawać. W efekcie obraz kinematograficzny zasadniczo miał pole zewnętrzne, które odnosiło się z jednej strony do zewnętrznego świata urzeczywistnianego w kolejnych obrazach, z drugiej strony do przekształcającej się wciąż całości wyrażanej zbiorem pokrewnych sobie obrazów. Deleuze nazywa to procesem *zawsze otwartej totalizacji* i uznaje za definicję klasycznego montażu⁵³.

Jakości Bressonowskiego uniwersum filmowego są odmienne. Tu ujęcie nie domaga się „zakrytego pola” w przestrzennym sensie. Jako widz nie konstruję (czy też nie re-konstruję) świata tak, jak wynikałoby to w typowy sposób z filmu jako „przysłonięcia i przesuwania się”. Paradoks polega na tym, że pomimo frag-

mentaryczności, nieprzejrzystości, tylko tyle mi trzeba przestrzeni, ile widzę lub słyszę! Wydaje się zrazu, że Bresson szedł pod prąd medium, a nawet wbrew jego naturze, przywracając znikliwości ekranowej statyczność zdjęcia, solidność obrazu. Czy zatem tu tkwi semantyczna oporność autora, źródło kłopotu ze scaleniem jego „świata” – w fotograficznej (lub malarskiej) autonomii ujęć? Wręcz przeciwnie. Nawet jeżeli filmując, w pewnym sensie malował obraz, to jednak starał się pozbyć kadry kompozycyjnej pełni (której przemijające szybko ujęcia i tak nie mają). Chyba nawet przesadzał z oporem obrazów, jakby tkwił on w nim samym, w jego skłonności do plastycznego dopełniania ujęcia, a nie wynikał z medium filmowego.

Ostatecznie jednak negował *fałszywe moce fotografii*⁵⁴, postępując z obrazami jak z owym najcenniejszym „szczegółem” modelu – poddawał dekompozycji, wtórnemu ukryciu, rozproszeniu wśród fragmentów. Każde ujęcie samo w sobie starał się neutralizować estetycznie i znaczeniowo, *splaszczając jak w prasowaniu*⁵⁵ jakkolwiek nadmiar *signifié i signifiant*, który mógłby doprowadzić do samodzielności w organizmie filmu. W ten sposób maksymalnie zwiększał liczbę potencjalnych wiązań otrzymanych molekuł ujęć-znaków, by uczynić je podatnymi na to, co najważniejsze: chemię połączeń. Bresson korzystał z podwójnej mocy obrazu filmowego – jako *odbicia i reflektora, akumulatora i przewodnika*⁵⁶, wybierając z biegiem czasu coraz częściej nie siły akumulacji obrazu, ale zdolność indukcji, przewodzenia. Przez jego filmy przepływają dwa prądy energii. Ożywia je grupowanie obrazów, czyli Bressonowska wersja montażu (autor mówił o „fosforycznym blasku”⁵⁷ jak w wyniku wyładowania atmosferycznego lub łuku elektrycznego!). To co istotne, ma się jednak wydarzać nie tylko dzięki połączeniom, ale i w nich – ma przenikać film szczelinami elips.

Filmy kinematografu: emocjonalne, nie przedstawieniowe.

Robert Bresson

„Zakryte pole” ujęć nie służy u Bressona konstruowaniu złudzenia „świata”. To co Vecchiali określa *zmierzaniem do spraw podstawowych*, nie dotyczy komunikowania w ramach konwencji realizmu. „Trzeci wymiar” jest raczej wyrazem rozziwienia między postacią a „światem”. Powołuje do istnienia emocjonalną *dotykalskość*⁵⁸ postaci, a nie opisuje otoczenia. Zdaniem Deleuze’a w nowym potraktowaniu Całości jako *Zewnętrzza kwestią nie jest już dłużej asocjacja czy przyciąganie obrazów. Co się liczy to – przeciwnie – szczelina pomiędzy obrazami, pomiędzy dwoma obrazami: rozsunięcie, które oznacza, iż każdy obraz jest wyszarpywany z próżni i na powrót w nią spada*. Filozof utrzymuje, że takie odrzucenie iluzji świata zrodziło kino nowoczesne, a *przed Nową Falą Bresson doprowadził ten styl do perfekcji*⁵⁹. Styl, w którym według Marie-Claire Ropars fragmentacja ma – tak jak i w przypadku postaci – *kłaść barierę pomiędzy widzem i światem, transmitującą uczucia, ale odfiltrowującą ich zaplecze*⁶⁰. Jeśli reżyser podkreślał, że przekazuje w filmach tylko to, co miało miejsce, nagie zdarzenia *bez upiększeń* (słynny tekst z napisów początkowych *Ucieczki skazańca*), to ten dokumentalizm oznacza naprawdę dokumenty duszy, nie rzeczywistości fizycznej. Te same szczeliny elips, przez które wycieka świat, a wraz z nim tradycyjna relacja z widzem, są otwarciem innej formuły komunikacji, zogniskowanej na



Dziennik wiejskiego proboszcza, reż. Robert Bresson (1951)



Lancelot, rež. Robert Bresson (1974)

przeżywaniu: *Twój film nie jest robiony dla przechadzki oczyma, ale dla wchodzenia prosto wewnątrz, bycia całkowicie przezeń pochłoniętym* ⁶¹.

Wydobywając sekwencje filmu „z próżni” i na powrót je jej oddając, Bresson wyrażał w ten sposób kreatywny aspekt percepcji, chcąc jednocześnie pobudzić go w widzu. Charakter oczekiwanej relacji z odbiorcą nie miał wbrew opiniom nic wspólnego z podejściem autorytarnym lub inkwizytorskim. Rację ma raczej Jacques Rivette: *Wyda się, że żaden inny filmowiec nigdy nie szukał – tak żarliwie – takiej bezpośredniej komunikacji z widzem (to jest relacji równego z równym, a nie podporządkowania, jak w przypadku Hitchcocka)* ⁶².

Napięcie estetyczne zmysłów i pomiędzy nimi (na przykład między twórczym okiem a twórczym uchem) częściowo tłumaczy rebelię komunikacyjną Bressona. Jeśli powstaje wrażenie, że odkrywa na nowo Amerykę, to przecież robi to – dzięki takim napięciom i wewnętrznemu skupieniu – odsłaniając całkiem inną perspektywę spojrzenia na jakoby znany nam język, na środki wyrazu, do których przywykliśmy. I dochodzi do wniosku, że można w nim dokonać czegoś jeszcze, mocniej, ekstremalnie: *W TYM JĘZYKU OBRAZÓW TRZEBA CAŁKOWICIE PORZUCIĆ POJĘCIE OBRAZU. OBRAZY MUSZĄ WYKLUCZAĆ SAMĄ IDEĘ OBRAZU* ⁶³.

Taka jest podstawowa i ostateczna rewolta Bressona. W medium zdawałoby się z natury przedstawiającym i czerpiącym pełnymi garściami z materialności, zewnętrżności i przypadkowości świata, ze świata jako autentyku, reżyser indywidualną, osobną drogą doszedł do zakwestionowania tejże mimetycznej reprezentacji rzeczywistości. Jego świat nie jest „światem przedstawionym”.

A jednak mamy do czynienia z niezwykle urodą kadrów, z czymś w rodzaju fotogenii. Czy to ślad niezależności w ujęciach-znakach? Ślad autonomicznego świata, jego piętno zachowane mimo wszystko w sekwencjach, które dążąc do całości, natychmiast zatapiają się w serii i nigdy tej całości nie osiągają?

*Przetłumaczyć niewidzialny wiatr na wodę,
którą rzeźbi, przechodząc.*

Robert Bresson

Na podobny paradoks jak w przypadku modelu i konstrukcji postaci napotykam więc na poziomie obrazów (ujęć), a dalej sekwencji – od pojedynczych znaczących elementów do horyzontu opowieści, na którym pojawiają się emocje i znaczenia. Na poziomie ostatecznej oporności semantycznej, immanentnej trudności interpretacji, tam gdzie powstaje Bressonowska dyskrekcja „świata”.

Roland Barthes przytacza obserwację Sartre’a o ubóstwie obrazów podczas lektury powieści i pisze: *...jeśli wciągnęła mnie powieść, w myśli zanika obraz. Temu „Mało-Obrazu” powieści odpowiada „Wszystko-jest-Obrazem” fotografii. Uzupełnia tę wypowiedź istotnymi spostrzeżeniami na temat filmu: W kinie, którego materiał jest fotograficzny, zdjęcie nie ma tej pełności (szczęśliwie dla niego). Dlaczego? Gdyż zdjęcie, płynąc w potoku innych zdjęć, jest wciąż popychane czy ciągnięte ku innym widokom. (...) Tak jak świat realny, świat filmowy jest podtrzymywany przez przypuszczenie, „że doświadczenie będzie dalej przebiegać w ten sam sposób”* ⁶⁴.

Bresson burzył taką właśnie progresywność doświadczenia; następstwa zdjęć nie porządkował u niego zwykły narracyjny rozwój dramaturgiczny. Reżyser

pozbawiał narrację przyszłości. Wektor „ku” ulegał u niego zakrzywieniu. Czas lądował na bezdrożach.

George Steiner zauważa: *Szczególnie fascynujący jest regres religii w mistycyzmie, teologii w ezoteryzm, w ruchu Dada, w surrealizmie, we współczesnych szkołach sztuki nieprzedmiotowej i nieprzedstawiającej. (...) Później kubizm odwołuje się do sformułowanego przez Bławatską pojęcia „geometrii Boga”. (...) Malarstwo i rzeźba konstruktywistyczna – w stopniu nie mniejszym niż wirtuozi kontemplacji w patrystycznym i średniowiecznym chrześcijaństwie – zanurzają się w „le blanc infini”, bezgraniczności czystego białego światła i znaczącej pustki („blanc” oznacza jedno i drugie). Dalej autor cytuje Barnetta Newmana, który mówił o wydzieraniu prawdy pustce i na przykładzie Pieta Mondriana oraz Anselma Kiefera pisze o dialektyce między pustką a formą, między zniszczeniem reprezentacji i jej ponownym ustanowieniem*⁶⁵.

Jeśli szukać korzeni antymimetycznej rewolty Bressona dokonanej w sercu mimetycznego medium, to tutaj właśnie, w modernistycznej tęsknocie za niewidzialnym. W estetyce bije źródło mistycznych cech postawy autora. Jeśli jest tu metafizyka, powstaje ona na progu zmysłów. Jednak czy zerwanie ze „światem przedstawionym” było etapem powrotu do tego świata – próbą innej jego reprezentacji?

Podczas gdy pierwszy film *wesołego pesymisty*⁶⁶ jest komedią, to *Pieniądz*, jego ostatnie dzieło, jest najbliższy tragedii.

Pojęcie tragizmu pojawia się często w opisie utworów reżysera, ale zaledwie jako ogólnikowy synonim mrocznego spojrzenia na ludzkie sprawy, bez wskazywania na jakąkolwiek konkretną analogiczność jego filmów z formą tragedii.

Kilka podstawowych cech świata tragicznego stosuje się do Bressonowskiego uniwersum, inne nie lub w specyficzny sposób. Na przykład to, co Wystan H. Auden nazywa *jednością czasu* tragedii⁶⁷ – czyli że czas ten jest potrzebny wyłącznie do zmiany sytuacji, a nie postaci – znajduje odpowiednik w braku dramaturgicznego rozwoju postaci. Z wyjątkiem *Aniołów grzechu*, *Dam z Lasku Bulońskiego*, *Dziennika wiejskiego proboszcza* i *Kieszonkowca* nie przechodzą one żadnej ewolucji. Również charakteryzująca je duma lub pycha, upór i hardość (np. nauczyciel wiejski, ojciec Marie, w *Na los szczęścia* Baltazarze i Yvon w *Pieniądzu*) przypomina *hybris* bohatera tragicznego. Jednak kluczowa dla tragedii greckiej pułapka, w jakiej człowiek nieświadomie znajduje się z woli bogów, ma u Bressona odmienny wymiar. Lejtmotyw ten pojawia się już w *Affaires publiques* (jako znieruchomienie, zaśnięcie), przybierając później różne formy opresji i zamknięcia (*Damy... Dziennik... Na los szczęścia... Mouchette, Łagodna*), często dosłownie uwięzienia (*Anioły grzechu*, *Ucieczka skazańca*, *Kieszonkowiec*, *Proces... Pieniądz*). Jest to też izolacja wewnętrzna (aż do groteskowego pielęgnowania iluzji w *Czterech nocach...*) i zewnętrzna postaci (podobnie chwilami groteskowe zamknięcie ciał w zbrojach w *Lancelocie*). Świadectwa ekologicznego marnienia planety i łańcuch drobnych wydarzeń, zaledwie symptomów i przypadków popychających Charles’a do samobójstwa to wspólne aspekty klaustrofobii w filmie *Prawdopodobnie diabeł*. Zdania o *jakiejś sile, która nami manipuluje*, byłyby czytelnym podporządkowaniem świata fatalizmowi, gdyby nie fakt, że pojawiają się w marginalnym dialogu, dziwacznej i nacechowanej

humorystycznie wymianie zdań między pasażerami autobusu (także w *Lancelocie* padają z ust żyjących w lesie biedaków słowa o złowrogiej przepowiedni i przeznaczeniu bohatera). Jeśli odpowiedź na pytanie, co nami manipuluje, brzmi: prawdopodobnie diabeł – to „prawdopodobieństwo” jest już znaczącą desakralizacją. Mało kto zwraca uwagę, że Bresson jest autorem głęboko ironicznym.

W klasycznej tragedii nie ma miejsca na żadne „prawdopodobnie”. Co więcej, istotą pułapki tragicznej jest to, iż cokolwiek zrobi bohater, będzie niesłuszne – na tym polega jego „wina”. Konflikt (tak wewnętrzny, jak i zewnętrzny) jest nieunikniony, bo każdy czyn prowadzi do zniszczenia jakiegoś podstawowego dobra. Poza *Lancelotem* i *Ucieczką skazańca* bohaterowie filmów nie stają jednak przed takimi wyborami. Zwykle jedynym dobrem, które wchodzi w grę, jest ich własne życie. Gdy je tracą lub gdy je sobie odbierają, to nie z racji zauważalnej „winy tragicznej”. Bresson nie zaciska wyraźnej pętli fatum wokół postaci (oprócz śmiertelnej choroby w *Dzienniku...* i klątwy rzuconej na świat w *Lancelocie*). Czyny postaci lub to, co im się przydarza, trudno uznać za nieuniknione. To raczej efekty przemieszania woli i bezwolności, przypadkowych wyborów i wybranych przypadków. Reżyser częściej kładzie nacisk na aleatoryczność świata.

Zachowując wymienione odmienności, uniwersum Bressona można opisać słowami, którymi Simone Weil scharakteryzowała *Iliadę*: *najczystszy przykład tragicznej wizji*, bowiem jego filmy także mówią o *pustce i arbitralności świata, ostatecznej daremności wszelkich wartości moralnych, o przerażającej władzy umierania i niehumanitarnej siły* ⁶⁸. Prawdopodobieństwo, przypadek to w końcu inna nazwa sił, których natury nie potrafimy przejrzeć: czy wyrażają ponadludzki porządek, czy bezosobowy chaos. Przeczą jednak formule chrześcijańskiej Opatrzności, w której nie ma arbitralnych, przypadkowych zdarzeń, wszystko jest częścią Bożego planu, Bożej sprawiedliwości, a *każde ukrzyżowanie musi zostać zwieńczone zmartwychwstaniem* ⁶⁹. Predestynacja może wprawdzie pozostawać ukryta pod pozorami „przypadkowości” w obu przestrzeniach, filmowej i rzeczywistej. Tragedia wskazuje jednak na *fundamentalną niesprawiedliwość w świecie* ⁷⁰, a rozpoznanie to przenika wszystkie filmy reżysera.

Bresson, wpisany w ramy prawie ortodoksyjnych interpretacji religijnych, nie unikał pytań o nieobecność w *Pieniądzu* tematu pokuty i odkupienia istniejącego w Tołstojowskim oryginale, będącym podstawą scenariusza. Reżyser odpowiadał, że nie pozwolił na to rytm filmu.

Notabene, w kontekście pokuty znamienna jest scena u psychoanalityka w *Prawdopodobnie diabeł*, równocześnie ironiczna i (przypadkowo) fatalna w konsekwencjach. W scenie tej Charles wypowiada przypuszczenie, że nie będzie sądzony za *niepojmowanie tego, czego nikt nie jest w stanie pojąć*. Nie można być sądzonym i pokutować za błąd, którego się nie popełniło, za urządzenie świata, na które nie miało się wpływu.

Yvon w *Pieniądzu* jest podobny do bohaterów innych filmów Bressona: dumny (ale podatny na zranienia) i niewinny (przez większą część filmu) jak oni. Ludzie wokół niego są identycznie nieprzejrzyści, nieprzejednani i obojętni. Ale *Pieniądz* nie ma narracyjnej klamry, która wielu filmom nadawała wymiar opowieści o opowieści, metanarracji. W każdym takim sceptycznym zapośredniczeniu metasztuki tkwi, jak pisze Sontag, ziarno optymizmu Sokratesa, który według Nietzschego zabił tragedię grecką. Jeśli chrześcijańska, także antytragiczna, wola

widzenia znaczenia w świecie ⁷¹ pojawiała się jeszcze w różnych wariantach we wcześniejszych filmach Bressona, to począwszy od *Na los szczęścia...* zanikała. W ostatnim filmie jest już tylko narastająca katastrofa: Yvon oszukany, sądzony, wyrzucony z pracy, chcąc zdobyć środki na utrzymanie, popełnia błąd i choć nie bierze bezpośrednio udziału w przestępstwie, trafia do więzienia, po śmierci córeczki i odejściu żony usiłuje popełnić samobójstwo, wypuszczony z więzienia wielokrotnie morduje i ostatecznie siebie denuncjuje. To pierwsza czyniąca krańcowe, bezsensowne zło w bezsensownym świecie postać, na której Bresson się koncentruje (a właściwie, jak zawsze, koncentruje się na serii zdarzeń składających się na jej los).

Jeżeli nazwał *Pieniądz* najbliższym tragedii, a nie tragedią, to z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, tę współczesną opowieść różni od klasycznego wzorca brak „bohatera”. Yvon jest kierowcą rozwożącym olej opałowy. W podtekście pierwszego werdyktu sędziowskiego, w którym upominano go, by następnym razem wystrzegał się pomawiania „szacownych” obywateli, obecna jest okrutna ironia demaskująca społeczną hipokryzję. Słowo Yvona jest mniej wiarygodne od zeznań „wartościowych” członków współczesnego *polis* (właścicieli sklepu i ich pracownika). To nie byłoby możliwe w tragedii jako *heroicznej lub uszlachetniającej wizji nihilizmu* ⁷², której bohater należał do arystokratycznej elity. W ostatnim filmie Bressona nie ma miejsca dla nobliwych i heroicznych figur.

Po drugie, fatalizm greckiego świata jako wynik intrygi bogów ulega tu przekształceniu w *reakcję łańcuchową* w świecie rządzonym przez pieniądz, czyli, jak mówi reżyser, *obecnego wszędzie obrzydliwego idola* ⁷³. Kwestia tego, czy i kto stanie się ofiarą podobnego katastrofalnego ciągu zdarzeń, jest całkiem przypadkowa. Sytuacja ta przypomina niemalże rozpylenie w powietrzu trucizny. Potencjał tragedii czyha wszędzie i na każdego w społeczeństwie, w którym zamiast bogów władzę dzierżą przedmioty i mechanizmy (niezwykłe wizualnie i akustycznie ujęcia automatycznie otwierających się i zamykających bankomatów wyrzucających papierowe franki). Tam, gdzie ludzie żyją w *nieświadomej obojętności* ⁷⁴, fałszywy banknot – współczesna Nemezis – puszczony w obieg wyzwała nieobliczalne konsekwencje i dokonuje końcowej rzezi.

Początek nitki prowadzącej do *Pieniądza* można odnaleźć 40 lat wcześniej, w pierwszym pełnometrażowym filmie Bressona, *Aniołach grzechu* (1943). To zaskakujące, jeśli weźmiemy pod uwagę odległość dzielącą obydwie filmy nie tylko w czasie, ale pod każdym innym względem. A przecież słowa jednej z głównych postaci, Teresy, która zabija oszukującego i wykorzystującego ją mężczyznę, a w finale oddaje się w ręce stróżów prawa, brzmią jak chłodne motto do tego, co powodowało Yvonem: *Winni przebaczą. Niewinni mszczą się. Trudno*.

Finał *Pieniądza* to scena niezwykła. Gwar kawiarni, w której Yvon przyznaje się do morderstw, przygasa. Następuje ujęcie, w którym widać grupę ludzi asystujących wyprowadzeniu Yvona przez policję, nieodwracających jednak głów za wychodzącymi i w zupełnej ciszy patrzących dalej w oświetlony prostokąt drzwi, aż do ściemnienia ekranu (na którym próżno szukać napisu „Koniec”). Pojawia się tu ostatni niezbywalny element tragedii – chór.

Bresson, ukazując na ekranie ludzi ustawionych w cieniu rzędem i bokiem do widza, za pomocą prostego zabiegu zburzenia logiki diegetycznej – sylwetki pozostają w bezruchu, ich wzrok nie podąża za Yvonem, który „wyszedł z kadru”

w „zakryte pole” – dokonuje podwójnego, wzajemnego utożsamienia obu „widowni”: wewnątrzfilmowej i tej znajdującej się przed ekranem. Postacie wpatrujące się w jasną pustkę „wnętrza” są jak my, w milczeniu patrzący na wyświetlane obrazy. Niezwykłość końcowego ujęcia *Pieniądza* polega między innymi na tym, że jest wypowiedzią wprost do widza i jednocześnie o widzu. Zatem, jak się okazuje, i w tym filmie mamy do czynienia z metaznaczeniem. Tym razem z przeniesieniem wewnątrzfilmowego zdumienia, zaniemówienia, szoku na zewnątrz ekranu, z gwałtownym autorskim rozdarciem przesłony medium. Z przemianą całej publiczności kinowej w chór. Z przeniesieniem czyniącym świadka z każdego widza.

François Truffaut już w 1956 roku celnie wskazał na stosunek Bressona do jednego z najistotniejszych, z punktu widzenia relacji z widzem, zjawisk kina: *...nie chodzi wyłącznie o to, że nie próbował doprowadzić swej publiczności do identyfikacji z Leterrierem [„Ucieczka skazańca”], on uczynił taką identyfikację niemożliwą*⁷⁵. Różnie nazywano autorskie zanegowanie emocji filmowych wywołanych identyfikacją (tu także mieści się słynny „styl refleksyjny” Susan Sontag). Niemniej końcówka *Pieniądza* to pierwsze u Bressona i jedyne takie wykorzystanie zjawiska identyfikacji: w pełni zamierzone i po mistrzowsku, przewrotnie czerpiące z wszystkich dotychczasowych doświadczeń stylistycznych, z całej autorskiej, semantycznej rewolty kinematografu.

Autor prowadzi widza przed ekranem do odczuwania więzi z „widzami” na ekranie, jednocześnie nie łagodząc obcości: to tylko anonimowe sylwetki, cienie. Ten gest rozszczępionej identyfikacji prowadzi do paniki, uczuciowego miotania się w ostatnich sekundach filmu: współodczuwanie z cieniami, z tym bezimiennym „czymś” wydaje się niemożliwe, wzbudzona emocja błądzi po omacku w poszukiwaniu „wiązania”. Czy pozostaje mi przyznanie się do możliwości identyfikacji z „kimś”, kto już wyszedł – z Yvonem?

Przypomnę raz jeszcze Barthes’owską „przestrzeń kłamstwa” (która jako scena jest też sceną tragedii): *...wszystko dzieje się tu we wnętrzu podstępnie i z zaskoczenia otwartym, podpatrywanym przez ukrytego widza delektującego się w mroku. Przestrzeń ta ma charakter teologiczny i jest przestrzenią Winy: z jednej strony, w świetle (udaje się, że tego światła nie ma) aktor, tzn. gest i słowa, z drugiej, w ciemności, publiczność, tzn. sumienie*⁷⁶.

Semantyczny zabieg Bressona nie pozwala odbiorcy pozostać w kryjówce. Zanim na sali rozbłyśnie światło, nie czekając na „powrót do normalności”, ujawnia dwuznaczną pozycję widza. Nie tyle odsłania tajemnice, uczucia postaci, ile wyostrzając anonimowość, pozbawia odbiorcę wygody, wystawia na wątpliwości. Niby spoglądamy z zewnętrznej ciemności (ulicy, kina) do rozświetlonego „wnętrza” (kawiarni, filmu), z którego wyłoniło się coś niepojętego i ktoś niezrozumiały. W *Pieniądzu* nie ma jednak schronienia po stronie publiczności, w komfortowej sytuacji sądzącego sumienia widza. Ono właśnie staje się źródłem dyskomfortu, budzi największy niepokój. Z owego jasnego prostokąta drzwi mógłby się wyłonić każdy z nas. Ale mamy do czynienia z podwójną iluzją: nie spoglądamy z zewnątrz do wnętrza, nie spoglądamy też „w nas samych”, z wewnątrz do wewnątrz. Nie – spojrzenie zderza się tylko z oświetloną powierzchnią, na której przesuwają się obrazy. W tej kolizji przestrzeni kłamstwa i nasze skryte przyjemności ulegają rozbiciu.

Do takiej „alienującej” siły finału filmu pasują słowa George’a Steinera : ... *jeśli znaczna część poezji, muzyki i sztuki pragnie „oczarować” – nigdy nie próbujemy obdzielić tego słowa z całej aury magicznych odniesień – nie mniejsza ich część także, i to najbardziej interesująca, zmierza do jeszcze większego pod pewnymi względami wyobcowania obcości. Chce nas pouczyć o niemożliwej do przełamania tajemnicy inności w rzeczach i ożywionych obecnościach. Poważne malarstwo, muzyka, literatura czy rzeźba sprawiają – a nie uczyni tego żaden inny środek komunikacji – że potrafimy trwać w naszej niemożliwej do złagodzenia, nieudomowionej niestabilności oraz w pełnej wyobcowania kondycji. Jesteśmy, w kluczowych momentach, obcy wobec samych siebie, jesteśmy zagubionymi pielgrzymami stojącymi u bram naszej własnej psychiki. Na ślepo pukamy do drzwi zamieszania, twórczości, zahamowań w granicach „terra incognita” naszego „ja”⁷⁷. Żadne nabożne ugłaskiwanie interpretacyjne nie stępi ostrza obcości tkwiącego w nas i w filmach Bressona, które należałoby nazwać narracyjnymi wyobrażeniami spotkań ludzkiej duszy z absolutną innością, z obcością złą czy głębszą jeszcze obcością łaski⁷⁸.*

Postać tragiczna jest według Audena ostrzeżeniem dla chóru. Cisza finału *Pieniądza* dźwięczy w uszach. Można to nazwać niemym wstrząsem bez komfortu „oczyszczenia” sumienia, bez tej estetycznej przyjemności, o jakiej mówi zdanie Bertolucciego z motta całego mojego tekstu (o tym, jak jest to trudne do przyjęcia, świadczy fakt, że Złota Palma dla filmu w Cannes została przyjęta wzburzeniem i gwiazdami na sali). Bez napisu „Koniec”. Ostrzeżenie trwa: cisza i czerń obejmujące ekran we władanie nie przynoszą katharsis.

Przypuszczalnie to zbyt symboliczne, ale uwielbiam widok przechodniów wpatrujących się w pustkę. Dawno temu mieliśmy wszystko. Teraz nie mamy niczego.

Robert Bresson

Nigdy nie ujrzymy *Genezy*, filmu upragnionego przez reżysera, w którego tworzenie chciał rzucić się tak, jak rzuca się do oceanu⁷⁹. Wątki Księgi Rodzaju i nawiązania do pragnezy można wyłuskać z dzieł reżysera (począwszy od paraskolki „pamiętającej czasy Arki Noego” w *Damach z Lasku Bulońskiego*). Jest u Bressona *tęsknota za ziemią dziewiczą czasu*, artystyczna fascynacja *poświatą tego, co nieuformowane, niewinnością źródła i surowca*, świadomość *mieszkającego w sercu formy smutku, śladu utraty*⁸⁰. Jego własne formy kinematograficzne utrwaliły autorski gest przywrócenia reprezentacji, wskazujący na niedosiężne Zewnętrzne, na radykalną Inność⁸¹.

Znajduję u Bressona poczucie zagubionego królestwa i deprivacji, ogołocenia – ślad utraty. Czyżby „świat” jego filmów był obcy, nieprzejrzysty, bo jest miejscem niepamięci postaci (i naszej), zapomnienia *Genezy*, porzucenia przesłania aktu Kreacji, tak radykalnej grzeszności, że już nawet nie jesteśmy w stanie jej sobie uświadomić? *Łagodna* ma pierwotność i wzorcowość – jest tylko „Ona” i „On”, bez imion. I mozolna, daremna rekonstrukcja pamięci (jest też Anna, gosposia, milczący świadek wydarzeń i monologu mężczyzny). Czy *Łagodna* jest rzeczywiście łagodna, czy niewinni są rzeczywiście niewinni? Charles w *Prawdopodobnie diabeł* poszukuje czegoś w cieniu nocy i w świetle dnia. Jak *odcięty*

od świata zewnętrznego automat Deleuze'a, który jednak w jakiś sposób przeczuwa, że istnieje bardziej dogłębne zewnątrz, które go ożywi⁸². Mimo że trans wie, że go do samobójstwa, Charles nie szuka śmierci, nie chce umierać. Zanim obojętny wykonawca jego zlecenia przerwie mu w pół zdania, zdąży powiedzieć: *Myslałem, że w takiej chwili będę miał jakieś wznioste uczucia...* Pada strzał.

Czy Charles, jak wszystkie postaci Bressona, lunatykuje z otwartymi oczami w poszukiwaniu czegoś, co go nie tylko ożywi, ale da najwyższą emocję, ekstazę, utraconą w „świecie” pełni życia? Co przywróci czystość, całość duszy? Nie wiemy. Nie mamy wstępu do motywacji postaci – ich psyche ukrywa się na ich nieekspresywnych obliczach równie skrętnie, jak w działaniach i słowach. W gruncie rzeczy od samego początku, od *Affaires publiques*, Bressonowska *persona* składa się z widzialnych działań i z tego, o czym nie można nic pewnego powiedzieć. Znowu adekwatne jest tu spostrzeżenie Deleuze'a: *Jak mówi Kierkegaard, „głębokie poruszenia duszy rozbrajają psychologię”, właśnie dlatego, że nie przychodzą z wewnątrz. Siła autora jest mierzona sposobem, w jaki jest w stanie narzucić ten problematyczny, niepewny, a mimo to nie arbitralny sens: łaska czy przypadek*⁸³. W całej twórczości reżysera pobrzmiewa pytanie o owo życiodajne „bardziej dogłębne zewnątrz”.

Na interpretacjach Bressona bardzo mocno zaciążyła koncepcja Susan Sontag, która, przywołując Pascalskie „*esprit de géométrie*” i „*esprit de finesse*”, pisała: *Pewien rodzaj sztuki apeluje do uczuć w sposób bezpośredni, inny czyni to poprzez oddziaływanie na inteligencję. Istnieje sztuka, która zmusza do uczestnictwa, do empatii, i taka, która wywołuje dystans i skłania do refleksji*⁸⁴. W słynnym eseju autorka postawiła Bressona po stronie antyuczuciowej, dystansującej refleksji, po stronie intelektu, podczas gdy on cały wychyla się poza intelekt! Nieprzejrzystość postaci filmów, ich świat nieprzedstawiony rzeczywiście komplikuje tworzenie emocji przez identyfikację, aż do pełnego zablokowania tego mechanizmu właściwego projekcji filmowej. A przecież reżyser *nie włada jakąś sfingowaną kreacją. On jest człowiekiem, tylko człowiekiem, próbującym desperacko, z całego serca, wyrzucić i nadać kształt odczuciom swoich zmysłów*⁸⁵. Bressonowi zależy głównie na wrażeniach. Chodzi tu o inny porządek „czytania” i inny tryb przeżywania.

Tarkowski, wśród przyczyn pełnej jego zdaniem unikalności Bressona w kinie zachodnim, wymieniał *niewyczerpywalność formy* i konsekwentne unikanie symboliczności, co porównał z dalekowschodnimi koncepcjami artystycznymi Zen⁸⁶. Rzeczywiście, wbrew powszechnemu założeniu, że Bressonowska hierarchia układa się według wstępującego schematu: obraz – dźwięk – cisza⁸⁷, bliższe jego technice artystycznej jest to, co Barthes (w rozważaniach o Zen i haiku) nazywa „językiem płaskim”, który *na nałożonych na siebie płaszczyznach sensu niczego nie osadza, co można by nazwać „warstwowością” symboli*. Według Barthes'a taka praktyka zmierza do *przetłumaczenia pewnego rodzaju radiofonii wewnętrznej, która rozlega się w nas nieustannie, także podczas snu (być może z tego właśnie powodu nie pozwala się ćwiczącym zasypiać), do opróżnienia, do ośpienia, do wyciszenia nieustępliwej paplaniny duszy; i być może to, co w Zen nazywa się „satori”, i co ludzie Zachodu mogą przetłumaczyć za pomocą słów niejasno związanych z kulturą chrześcijańską („iluminacja”, „objawienie”, „intuicja”), jest tylko panicznym zawieszeniem języka, bielą, która zaciera w nas panowanie Kodów, złamaniem tej wewnętrznej recytacji, która tworzy naszą osobę*⁸⁸.

Do złudzenia przypomina to Bressonowskie próby uzyskania „matowego” głosu modeli, zanegowanie teatralności, podważenie iluzorycznych kodów tworzenia postaci, wysiłki uzyskania przezroczystej neutralności. Ale jeszcze wyraźniejsze analogie pojawiają się, gdy Barthes, pisząc o dalekowschodniej metodzie przerywania językowego rozmnażania *signifié*, wprowadza pojęcie „miary języka”: *We wszystkich tych doświadczeniach, jak się wydaje, nie wystarczy przynieść język mistyczną ciszą niewysłowionego, ale trzeba narzucić mu pewną miarę, zatrzymać ten słowny błąk, który porywa w swój wir obsesyjną grę symbolicznych substytucji. Ostatecznie zaatakowany zostaje symbol jako operacja semantyczna. (...) Miara języka jest tym, czego człowiek Zachodu nie potrafi zrozumieć; nie znaczy to, iż tworzy on dzieła zbyt długie lub zbyt krótkie, ale to, że cała jego retoryka narzuca mu konieczność ustanawiania asymetrii między signifiant i signifié, albo przez „rozcieńczanie” signifié w rozpaplanych wodach signifiant, albo przez pogłębianie formy w kierunku ukrytych obszarów treści. Trafność haiku (która nie jest dokładnym odmalowaniem rzeczywistości, ale całkowitą zgodnością signifiant i signifié, usunięciem marginesów, skaz i rys, które zwykle przekraczają lub dziurawią relację semantyczną), trafność ta ma oczywiście w sobie coś muzycznego (muzykę sensów, a niekoniecznie muzykę dźwięków): haiku ma czystość, sferyczność, a nawet pustkę muzycznej nuty (...) ⁸⁹. Ale haiku jako emblemat „wizji bez komentarza”, jako wydarzenie mowy, w tle której nie czai się hermeneutyczne pragnienie, jako figura semantyczna unieważniająca dwie kluczowe reguły poznawcze myśli zachodniej – regułę przedstawiania i regułę ekspresji ⁹⁰, jest arcywzięłą formą, to ledwie kilka słów, a właściwie garść piktogramów w przestrzeni kartki.*

Być może trudność w odczytywaniu twórczości Bressona polega właśnie na tym, że narracja nie rysuje u niego finalnego horyzontu znaczeniowotwórczego kinematografu. Sensy z niej wynikające nie są celem „czytania” jego filmów. W istocie narracja jest gigantyczną siecią mającą umożliwić uchwycenie czegoś całkowicie spoza opowiedzianej historii. Jeśli szukamy „świata przedstawionego” i wyłapujemy ułamki znaczeń w postaciach, tropach adaptacyjnych czy ogólnokulturowych, poruszamy się metodą intelektu, czyli konstruujemy – według przyjętego zestawu reguł zrozumiałości – przestrzeń interpretacyjną dla, by tak rzec, akustyki znaczeniowej filmu. Ale pozostaje dojmujące wrażenie, niewygodne i trochę irytujące, że umyka coś ważniejszego. Wrażenie, że nasze metody czytania są zarazem przeszkodami, blokadami doświadczenia, że sprowadzają na manowce. I jest pewnym sukcesem Bressona, że ów dyskomfort udaje mu się w widzu wywołać. Udaje mu się stworzyć przepływ, rytm, którego nie sposób zatrzymać, w który trzeba się zanurzyć.

Dla Truffauta *Ucieczka skazańca* była czystą muzyką, filmem który *pędzi przez noc w tym samym rytmie, co wycieraczki szyb: jego przenikania regularnie zbierają z ekranu deszcz obrazów na końcu każdej sceny* ⁹¹. Jeżeli odwołać się do słynnego podziału André Bazina na filmowców wierzących w obraz i wierzących w rzeczywistość, to Bresson nie zalicza się do żadnej z tych kategorii. Wprawdzie dla niego „świat promieniuje własnym znaczeniem”, ale jest to zarazem realizm „świecenia przez” i estetyka kinematograficznej epifanii. Jej muzyczny i malarski rodowód ma kluczowe znaczenie. W wypadku barwy czy dźwięku muzycznego nie ma gdzie „zajrzeć”, aby ustalić konkretne znaczenie, a tymczasem często wręcz musimy

to robić, gdy chodzi o użycie słów. Domostwo znaczenia jest zawsze umeblowane, nierzadko tak gęsto, że aż w nim duszno. Może się wręcz wydać, że to nieskończone więzienie kombinacyjnych możliwości, którego budynki, zawartość i narzędzia znaczeniowe są od nas wcześniejsze⁹². Bresson to nie hermeneutyczny „bóg z krainy signifié”. On raczej ucieka z dusznego domostwa, choć w odniesieniu do tego kina czystego procesu tworzenia znaczeń, gdzie drzwi do pozorów zostały otwarte, a klucz do przedstawiania rzucony na wiatr⁹³, nie sposób stwierdzić, czy jest świadectwem egzystencjalnego uwolnienia, czy może jakiegoś pozbawienia.

Persona u Bressona nie jest wyłącznie tradycyjnie maską: *Twoja kamera przenika przez twarz o ile żadna mimikra nie dostaje się pomiędzy, intencjonalna lub nie. Kinematograficzne filmy zrobione z wewnętrznych ruchów, które są widziane*⁹⁴. Jego rozumienie osoby opiera się przede wszystkim na akustyczności istnienia, gdzie w personie odnajdujemy etymologicznie „*per-sonare*” – co oznacza, dokładnie, brzmienie, powiedzenie na wskroś⁹⁵.

Taka antytradycyjna, antymimetyczna lektura filmów Bressona przestaje być czytaniem. Jest raczej poddaniem się indukcji formy, podobnie jak w muzyce. Jest jej zmysłowym wchłanianiem, które czyni filmy całkowicie, „na wskroś”, przejrzystymi.

*Forma leży u podłoża działania. W całkowicie fundamentalnym, pragmatycznym sensie wiersz, posąg, sonatę nie tyle się czyta, ogląda czy wystuchuje, co przeżywa. Spotkanie z estetyką jest (wraz z pewnymi odmianami religijnego i metafizycznego doświadczenia) najbardziej „pochłaniającym” (...) przeobrażającym wezwaniem dostępnym ludzkiemu doświadczeniu. (...) Narzuca się obraz Zwiastowania, „nasyconego zgrozą piękna” lub powagi wdzierającej się do domku naszego ostrożnego istnienia. Jeśli dobrze usłyszeliśmy bicie skrzydeł i prowokację, jaką stanowią te odwiedziny, dalsze życie w tym domu, tak jakby nic się nie wydarzyło, stanie się niemożliwe*⁹⁶.

Jeśli powyższe tropy i analogie mają uzasadnienie, jeżeli Bresson prowadził spór z zachodnią dwukierunkową asymetrią znaku i proponował „miarę języka” na gruncie filmu, to sprzeczność leży tam właśnie, gdzie znajdujemy maestrię autora – w „długiej pracy retorycznej”. Ta ostatnia przecież zmierza wciąż do „ściśnięcia”, do „szczeliny” Deleuze’a, do koncentracji na „złączy”, które – jak mówił sam reżyser przy okazji *Pieniądza* – jest najważniejsze, najbardziej tajemnicze i pełne napięcia: *Co się dzieje w tym dokładnie złączy? Siły rebelii nagle się uwalniają*⁹⁷.

Bresson, komponując swoje obrazowo-dźwiękowe crescendo, zmierzał do jakiegoś doznaniowego momentum, do *stasis* (a raczej *ekstasis*!). Chciał uderzać wprost, bezpośrednio, budząc czystą, ostrą emocję. Jego filmy kondensują całą długą narrację, przypominając rezultatem samowystarczalne formy haiku. Jak one, są „przebudzeniem się w obliczu faktu”, uchwyceniem rzeczy jako wydarzenia, a nie jako substancji⁹⁸. Są odpowiedzią, która pogłębia potencjał postawionego pytania. Do pytańnika dodają wykrzyknik, do oznajmienia wołanie. Autorską *ars poetica* kończą słowa: *ZWIASTOWANIE – jak można nie kojarzyć tego określenia z owymi boskimi maszynami, jakich używam w mej pracy? Kamero i magnetofonie, unieście mnie daleko od inteligencji, która komplikuje wszystko*⁹⁹.

TYCJAN GOŁUŃSKI

- ¹ R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 188-189.
- ² M. Ciment, *I Seek Not Description But Vision: Robert Bresson on „L'Argent”*, w: *Robert Bresson*, red. J. Quandt, Toronto 1998, s. 509.
- ³ P. Schrader, *Robert Bresson, Possibly*, „Film Comment” 1977, nr 13, s. 26.
- ⁴ J. Rosenbaum, *The Last Filmmaker: A Local, Interim Report*, w: *Robert Bresson*, red. J. Quandt, dz. cyt., s. 21-22.
- ⁵ Cyt. za: J.-L. Godard, M. Delahaye, *The Question*, „Cahiers du Cinéma in English” 1967, nr 8, s. 5-27.
- ⁶ L. Hanlon, *Fragments. Bresson's Film Style*, London-Toronto 1986, s. 98.
- ⁷ R. Barthes, *S/Z*, tłum. M. P. Markowski, M. Gołębowska, Warszawa 1999, s. 215.
- ⁸ J.-L. Godard, M. Delahaye, dz. cyt., s. 476, 477.
- ⁹ M. Ciment, *I Seek Not Description But Vision: Robert Bresson on „L'Argent”*, w: *Robert Bresson*, red. J. Quandt, dz. cyt., s. 501.
- ¹⁰ J. Rosenbaum, dz. cyt., s. 22.
- ¹¹ M. P. Markowski, *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, w: R. Barthes, *Imperium znaków*, Warszawa 1999, s. 5-42.
- ¹² W 1983 roku „Film na Świecie” wydrukował polskie tłumaczenie Aleksandra Ledóchowskiego. Niestety, znalazłem w nim rozmaite nieścisłości translatorskie. Cytuję zatem we własnym przekładzie.
- ¹³ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris 1988, s. 38.
- ¹⁴ A. Astruc, *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, tłum. Z. Czeczot-Gawrak, w: *Współczesna francuska teoria filmu*, Wrocław 1982, s. 207.
- ¹⁵ R. Bresson, dz. cyt., s. 129.
- ¹⁶ F. Truffaut, *Les Dames du Bois de Boulogne*, w: tegoż, *The Films in My Life*, New York 1978, s. 190.
- ¹⁷ K. Eberhardt, *Bresson*, w: tegoż, *Podróże do granic filmu*, Warszawa 1964. Cyt. za przedrukiem: „Film na Świecie” 1983, nr 300, s. 80.
- ¹⁸ R. Bresson, dz. cyt., s. 47.
- ¹⁹ Tamże, s. 27.
- ²⁰ Tamże, s. 68-69.
- ²¹ M. Ciment, dz. cyt., s. 507.
- ²² R. Bresson, dz. cyt., s. 47.
- ²³ Tamże, s. 82.
- ²⁴ Tamże, s. 61.
- ²⁵ S. Sontag, *The Death of Tragedy*, w: tejże, *Against Interpretation*, New York 1964, s. 134, 135.
- ²⁶ R. Barthes, *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 1999, s. 119.
- ²⁷ Tamże, s. 116.
- ²⁸ R. Bresson, dz. cyt., s. 85.
- ²⁹ M. Ciment, dz. cyt., s. 510.
- ³⁰ J.-L. Godard, M. Delahaye, dz. cyt., s. 482.
- ³¹ R. Bresson, dz. cyt., s. 82.
- ³² Tamże, s. 67.
- ³³ J.-L. Godard, M. Delahaye, dz. cyt., s. 467.
- ³⁴ R. Bresson, dz. cyt., s. 27.
- ³⁵ Tamże, s. 69.
- ³⁶ Tamże, s. 78, 109.
- ³⁷ Tamże, s. 94.
- ³⁸ Tamże, s. 28.
- ³⁹ Tamże, s. 86, 77.
- ⁴⁰ Tamże, s. 76.
- ⁴¹ Tamże, s. 70.
- ⁴² Tamże, s. 95-96.
- ⁴³ G. Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, tłum. H. Tomlinson, R. Galeta, London 2005, s. 172.
- ⁴⁴ Ph. Arnaud, *Robert Bresson*, Paris 1986, s. 171.
- ⁴⁵ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 131.
- ⁴⁶ Dźwięk przechodzi tu błyskawiczną metamorfozę z „trzeciego wymiaru” sugerowanej przestrzeni do wymiaru, który z fizycznością nie ma nic wspólnego. Nie chodzi tu już o przestrzeń świata, ale o auralną trójwymiarowość duszy lub innego „świata”. Można to rzeczywiście nazwać kadrowaniem dźwięku narzucającym szczelinę z kadrowaniem wizualnym, w czym zdaniem Deleuze'a Bresson był pionierem: *Pojęcie „głosu z off-fu” ma tendencję do zanikania na rzecz różnicy pomiędzy tym, co jest widziane i tym, co jest słyszane, a różnica ta staje się konstytutywna dla obrazu. Nie ma już więcej przestrzeni pozaekranowej. Zewnątrz obrazu jest zastąpione szczeliną pomiędzy dwoma kadrami w samym obrazie*. G. Deleuze, dz. cyt., 175.
- ⁴⁷ G. de Chirico, „Twórczość” 1993, nr 1, s. 127.
- ⁴⁸ R. Bresson, dz. cyt., s. 30.
- ⁴⁹ Tamże, s. 121, 123.
- ⁵⁰ Tamże, s. 132-133, 98.
- ⁵¹ F. Truffaut, *Un condamné à mort s'est échappé*, w: *The Films in My Life*, dz. cyt., s. 194-195.
- ⁵² R. Barthes, *Światło obrazu*, dz. cyt., s. 97-98.
- ⁵³ G. Deleuze, dz. cyt., s. 173.
- ⁵⁴ R. Bresson, dz. cyt., s. 122.
- ⁵⁵ Tamże, s. 18.
- ⁵⁶ Tamże, s. 94.
- ⁵⁷ Tamże, s. 88, 93.
- ⁵⁸ M. Ciment, dz. cyt., s. 500.
- ⁵⁹ G. Deleuze, dz. cyt., s. 173, 303 (w przypisie).
- ⁶⁰ M.-C. Ropars, *L'écran de la mémoire. Essai de lecture cinémathographique*, Paris 1970, s. 178-180.

- ⁶¹ R. Bresson, dz. cyt., s. 97.
- ⁶² J. Rivette, *Note sur l'insucces commercial*, „Cahiers du cinéma” 1963, nr 143, s. 49.
- ⁶³ R. Bresson, dz. cyt., s. 71.
- ⁶⁴ R. Barthes, *Światło obrazu*, dz. cyt., s. 151-152.
- ⁶⁵ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 183.
- ⁶⁶ M. Ciment, dz. cyt., s. 507.
- ⁶⁷ W. H. Auden, *Grecy i my*, tłum. A. Skarbińska, w: tegoż, *Ręka farbiarza i inne eseje*, Warszawa 1988, s. 424-425.
- ⁶⁸ S. Sontag, *The Death of Tragedy*, dz. cyt., s. 136.
- ⁶⁹ Tamże, s. 137.
- ⁷⁰ Tamże.
- ⁷¹ Tamże.
- ⁷² Tamże, s. 136.
- ⁷³ M. Ciment, dz. cyt., s. 508.
- ⁷⁴ Tamże, s. 503.
- ⁷⁵ F. Truffaut, *Un condamné...* dz. cyt., s. 194.
O tym samym zabiegu w *Na los szczęścia*, Baltazarze Nick Browne mówi jako o strategii rozłączności: Czyniąc widza nieustannie czujnym wobec rozłączności: narrator-postać-widz, film ogranicza zakres i rolę uczestnictwa w procesie lektury i określa miejsce widza jako znajdującego się poza akcją, przed ekranem i zarazem świadomego tego statusu. (...) Bresson nie proponuje identyfikacji z postacią, ale oczekuje uwagi wobec obrazu (N. Browne, *Punkt widzenia opowieści: retoryka „Na los szczęścia, Baltazarze”*, tłum. T. Kłys, „Film na Świecie” 1999, nr 400, s. 41). Natomiast Mirella Jona Affron, tropiąc „retoryczne pokrewieństwa” reżysera z Pascalem, wpada na pomysł, że Bresson podwójnie koduje swoje filmy, wywołując na przemian dystans przez obraz i zaangażowanie przez dźwięk (M. J. Affron, *Bresson and Pascal: Rhetorical Affinities*, w: *Robert Bresson*, red. J. Quandt, dz. cyt., s. 182).
- ⁷⁶ R. Barthes, *Imperium znaków*, dz. cyt., s. 116.
- ⁷⁷ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, dz. cyt., s. 115.
- ⁷⁸ Tamże, s. 121.
- ⁷⁹ M. Ciment, dz. cyt., s. 511.
- ⁸⁰ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, dz. cyt., s. 34.
- ⁸¹ W pewnym stopniu przybliżają sens owego gestu słowa G. Steinera: *Przecucie* (czy jest możliwe cokolwiek innego?), podejrzenie – tak oporne na falsyfikacje – że jest jakaś nieosiągalna „inność”, nadaje naszej rozgrywającej się w prostocie świata egzystencji charakter niespełnienia. Jesteśmy stworzeniami przenikniętymi wielkim pragnieniem. Zaciekle chcącymi powrócić do miejsca, któregośmy nigdy nie poznali. (...) Pragnienie wznoszenia wyrasta nie z tego, że „tam coś jest”, lecz z tego, „że nie ma go tutaj”. (...) Bardziej niż homo sapiens jesteśmy „homo quarens”, zwierzęciem, które ponawia pytania. To one obsiadają granice języka i obrazu (czyżby tylko muzyce zdarzało się przekraczać te granice?) w przekonaniu, jawnym lub tylko pobrzmiewającym w tle, zawitym metafizycznie lub tak bezpośrednim jak płacz dziecka, że „tam” jest owo „Inne”. Tamże, s. 22-23.
- ⁸² G. Deleuze, dz. cyt., s. 173.
- ⁸³ Tamże, s. 169.
- ⁸⁴ S. Sontag, *Duchowy styl filmów Roberta Bressona*, tłum. E. Mazierska, „Film na Świecie” 1999, nr 400, s. 5.
- ⁸⁵ J. M. G., Le Clézio, *Préface*, w: R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, dz. cyt., s. 2.
- ⁸⁶ A. Tarkovsky, *Filmmakers on Bresson*, w: *Robert Bresson*, red. J. Quandt, dz. cyt., s. 581.
- ⁸⁷ K. Reader, *Robert Bresson*, Manchester-New York 2000, s. 129.
- ⁸⁸ R. Barthes, *Imperium znaków*, dz. cyt., s. 132, 133-134.
- ⁸⁹ Tamże, s. 134-135.
- ⁹⁰ M. P. Markowski, *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, w: R. Barthes, *Imperium znaków*, dz. cyt., s. 36, 37.
- ⁹¹ F. Truffaut, *Un condamné...* dz. cyt., s. 194.
- ⁹² G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, dz. cyt., s. 130.
- ⁹³ J. P. Lefebvre, *Filmmakers on Bresson*, w: *Robert Bresson*, red. J. Quandt, dz. cyt., s. 562.
- ⁹⁴ R. Bresson, dz. cyt., s. 84.
- ⁹⁵ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, dz. cyt., s. 186.
- ⁹⁶ Tamże, s. 118.
- ⁹⁷ M. Ciment, dz. cyt., s. 503.
- ⁹⁸ R. Barthes, *Imperium znaków*, dz. cyt., s. 138.
- ⁹⁹ R. Bresson, dz. cyt., s. 140.