

# Andrzej Zalewski

---

## Duch maszyny: Robert Bresson

---

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia nr 7,  
145-163

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej Zalewski

## DUCH MASZYNY: ROBERT BRESSON

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

Szczepan Twardoch, *Zimne wybrzeża*<sup>1</sup>

*Tekst ten, napisany ponad dziesięć lat temu, nie był dotąd nigdzie publikowany ani przedkładany do publikacji. W zamierzeniach miał on być częścią obszerniejszej pracy na temat wielkiego francuskiego twórcy filmowego, Roberta Bressona (ur. 1901, choć ta data konkuruje z inną – 1907, zm. 1999). Praca pozostała jednak, jak na razie, we fragmentach – niniejszy tekst jest właśnie jednym z nich. Formalnie ma on charakter stricte filmoznawczy, a w tym wycinku skupia się głównie na analizie Pieniądza (L'Argent, 1983), ostatniego filmu reżysera. Faktycznie, implikacje systemu artystycznego Bressona wykraczają daleko poza sprawy filmowe; wynikają z nich rozwiązania dotyczące podmiotu ludzkiego i jego cielesności, alternatywne względem zhumanizowanej i przeegzystencjalizowanej tradycji filozoficznej współczesności. Potencjał treści filozoficznych skumulowany w tych rozwiązaniach domaga się, moim zdaniem, wnikliwego przemyślenia. Dlatego właśnie bieżącą publikację pozwoliłem sobie zaproponować do druku periodykowi filozoficznemu. Ważne prace „bressonologiczne” wydane po roku 2000 (autorów takich, jak Keith Reader, Joseph Cunnenn, Tony Pipolo), choć musiałyby zostać uwzględnione, gdyby tekst powstawał teraz, nie rewolucjonizują naszego myślenia o sztuce Bressona aż na tyle, by odbierać wagę wypowiedziom wcześniejszym. Dlatego też żywię nieskromną nadzieję, że mój głos w tej sprawie nie zdezaktualizował się do reszty. Jedyne motto do niego zostało, oczywiście, dobrane znacznie później.*

---

<sup>1</sup> S. Twardoch, *Zimne wybrzeża*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2009, s. 72.

### 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 formalizmem”<sup>2</sup>. Konsekwentna poetyka Bressona nie jest więc konsekwentna na tyle, 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 znaczący 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 słuchu 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 *Pieniądzu* 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 ciężarówka, męczącego warkotu silników aut i motocykli na ulicach, kamiennego podźwięku przedmiotów uderzających o metal lub beton, stukotu podkutych butów na trotuarze albo posadzce, itd.

---

<sup>2</sup> J. Quandt, *Introduction*, [w:] *Robert Bresson*, red. J. Quandt, Toronto International Film Festival Group, Toronto 1998, s. 7.

Dźwięki te nie istnieją, oczywiście, „same dla siebie”, lecz są indeksem rozgrywającej się na naszych oczach rzeczywistości, której wizualizacja wykracza daleko poza jej „ludzki” wymiar. Z Bressonowską fascynacją dźwiękami koresponduje w *Pieniądzu* 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 różnicować ich sensu aksjologicznego. Taka sama magnetyczna siła bije od akcji złodziei przy bankomacie wyłudzających pieniądze za pomocą skradzionej karty, co 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 w sobie 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, dogłądanie 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 konstruowany bywa na szereg sposobów, które wypadałoby systematycznie omówić. Nie jest to zadanie łatwe, bowiem temat przedmiotowości wplata się u reżysera w cały system estetyczny, nie dając się odeń łatwo odseparować, ale przynajmniej na kilka zabiegów wolno w tym miejscu zwrócić uwagę. Tym, co najskuteczniej 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 prowadziłoby 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 *Pieniądza*. 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 pieniędzy<sup>3</sup>. Ten sam kierunek przejścia od 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

---

<sup>3</sup> Ten specyficzny Bressonowski moduł przechodzenia od fizyczności *milieu* do twarzy ludzkiej i upodrzedniania 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 umącą 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 ciężarówki – 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.

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 wykrojony zostaje znów zarys tułowia i dłoni ze skradzionymi kluczami, albo postaci kobiet (matki Norberta w czasie przekupywania sklepikarki, Kobiety z ostatniej sekwencji podczas sceny na poczcie), których ręce krzątają się wokół torebek i pieniędzy. Nie mówimy tu już nawet o postaciach funkcyjnych, wypełniających tło wydarzeń – te w ogóle sprowadzane bywają 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 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 sfałszowanej 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 portretowany jest 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 sądujących są częściowo zasłonięte, albo znów fotografowane pod kątem, który utrudnia ich identyfikację.

Trzeci wreszcie sposób deprecjacji twarzy, zachodzący już nie w ramach kadru, lecz 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 rozładowywany jest 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 poprzez 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, upodobniona zostaje do wizerunku ikony, jak żywa ilustracja też Schradera z jego klasycznej monografii<sup>4</sup>.

Defacjalizacja świata, by tak powiedzieć, 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 obnażeniu 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 emblematycznego, 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 przejrzenia album z kobiecymi ak-

<sup>4</sup> 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 które i my się powołujemy (np. specyficznie ukształtowaną ścieżkę dźwiękową, czego zresztą trudno nie wysłyszeć), interpretuje je w duchu „spirytualistycznym”, zapoznając „materialistyczny” i „mechanicystyczny” 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.

tami. 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 w sobie 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 „jansenizmem”, 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 wykłada mu swoją teorię malarstwa. W całości brzmi ona jak wielka i niezamierzona przez bohatera kpina ze sztuki nowoczesnej: mówiący, który sprawia wrażenie niedorosłego 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 kruczata pod sztandarem abstrakcji. A jednak myśl wyrażona podczas rozmowy, iż „inspirację należy czerpać nie z natury, lecz z koncepcji malarskiej” 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 niemożliwej 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 *L'Argent*, podczas bójki między Yvonem a właścicielem baru, który jako pierwszy zarzucił mu posługiwanie się fałszywymi pieniędzmi, fizyczne zwarcie przeciwników jest tylko zamarkowane, natomiast główny akcent w obrazie pada na wyprężoną jeszcze po zadaniu ciosu rękę Yvona – cielesną metonimię agresji. W scenie finałowej zbrodni kluczowym punktem jest morderczy wymach ramienia Yvona trzymającego siekiere nad łóżkiem Kobiety. Podczas kradzieży pieniędzy z bankomatu przez Luciena i jego bandę reżysera mniej zdaje się interesować 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 mechaniczny sprzęt, otwierające list, przekręcające klucz w zamku, itd. Co więcej, reakcje ręki objawiają niekiedy logikę własną, wyzwoloną z pałeczki zależności między poruszeniami psychiki. Kiedy Kobieta niesie w dłoniach miszkę z kawą dla Yvona, spotyka na drodze ojca, który ze złości za wypuszczenie 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 posłuszne są własnemu automatyzmowi chwytania, trzymania, przechowywania, niezależnemu w znacznej mierze od emocji lęgnących się w partiach ciała tradycyjnie rezerwowanych dla przejawów duchowości.

Jak już wspomniałem, wszystkie te manifestacje naznaczone są 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 staje na krawędzi instrumentu. Kieliszek spada i rozbija się, a Kobieta na odgłos tłuczonego szkła wchodzi i sprząta okruchy 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 po klawiszach fortepianu mogłaby stać się obiektem równie skoncentrowanej eksploracji kamery, co 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 cofnięte są 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 przesuwana 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, nie zauważającym 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, nieprzearty 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  
  
 cenił konkretne przedmioty  
 cicho stojące w przestrzeni  
  
 uwielbiał rzeczy trwałe  
 prawie nieśmiertelne  
  
 marzenia o mowie cherubów  
 zostawiał w ogroju marzeń

(*Pana Cogito przygody z muzyką, [w:] Elegia na odejście*)

### **Strażnicy trwania**

Niewielu jest chyba twórców filmowych, którzy na przestrzeni całej dojrzałej twórczości opowiadaliby się równie nieugięcie po stronie najzwyczajszego trwania, takiego, 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 krzątanina, 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 na tyle 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 obo-

jętność tych słów równa jest polerowanej gładkości kamienia (swego czasu tłumaczenie dla potrzeb emisji w naszej 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 otchłan fatalistycznej rozpaczy, obcej zupełnie postawie bohaterki).

W sumie, poddanie się pierwotnemu impulsowi ręki powoduje w pewnym momencie unieważnienie konwencjonalnego podziału na role społeczne i funkcje. Dobrym tego przykładem jest scena z Kobietą wychodzącą ze sklepiku 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). Za chwilę 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 ona 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. Bezpośrednio następująca po tamtej scena 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. 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 szcęk 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 rozprowadzona 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 gąsnięcie 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 podejrzone szurania i szelesty, nim w kadrze po-

jawi 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 **konjunkcje**. Dobrym przykładem jest scena wejścia bandy Luciena 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 Lucieniem), 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 nastroj określane w buddyzmie zen (najistotniejszej według wielu tradycji kulturowej dla Ozu) jako *mono no aware*. O czterech podstawowych nastrojach zen tak napisał jego popularyzator: „Nastroj 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 «takości», nastroj 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 nastroj nazywany jest *yugen*”<sup>5</sup>. Paul Schrader, osoba bardziej od innych odpowiedzialna za łączenie Bressona i Ozu w ramach wspólnej tradycji „stylu transcendentalnego”, zdaje sobie oczywiście 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*<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> A.W. Watts, *Droga Zen*, przeł. S. Musielak, Rebis, Poznań 1997, s. 220. W przywołanej monografii Schradera cytat ten, służący autorowi do egzegezy filmowego stylu Ozu, znajduje się na s. 34.

<sup>6</sup> Zob. P. Schrader, *Transcendental Style...*, s. 38.

Według mojego osądu, ta paralelizacja Ozu i Bressona pod niezwykle istotnym względem wyrasta z mylnego rozeznania. Nawet, gdy wziąć pod uwagę jedynie cechy najbardziej uchwytnie, 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 stąd 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 tego rodzaju 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, strukturalizacji wewnętrznego porządku dzieła, a nie kreacji określonego nastroju. Tymczasem ujęcia, o jakich mówimy w związku z Ozu, są wybitnie „nastrojowe”, nawet dla odbiorcy, który nie wie nic o reżyserze i nie zna jego kulturowych korzeni. Oczywiście japoński mistrz demonstrował nie tylko takie otwarte przestrzenie filmowane w dalekich planach; sięga również po obiekty i wnętrza kameralne, pokazując na przykład puste korytarki 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, wyplukując je tylko z rozgrywającej się w jego wnętrzu dynamiki. Dzięki temu przestrzeń bressonowska zachowuje się jak powierzchnia szorstka i twarda w dotyku, nie mająca w sobie 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**, usmie- rzająca burze serca na swych dalekich peryferiach, to 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 to w tym punkcie po- czynna się zainteresowanie dla niej Ozu.

Mówimy tu o zjawisku analogicznym do przewodzenia prądu elektrycznego przez podatny nań 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 filmowej. Otóż Bresson odrzuca podstawę, na której wspiera się tego rodzaju 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 nieludzkie, indywidualne i beztwarzowe, znajome i nieznanne (główne postacie są tak samo istotne, co grupki statystów przemyskające przed obiektywem) – wszystkie instrumenty w bressonowskiej orkiestrze nastawione są 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 kogolowiek 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<sup>7</sup> (w ramach tej wykładni włoskiego reżysera wypadałoby 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 pochwycona jest przez rzecz peryferyjną

<sup>7</sup> S. Rohdie, *Antonioni*, BFI Publishing, London 1990.

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 błądzącą, podczas gdy opowieść zostaje usunięta na bok”<sup>8</sup>. 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 rozrzut 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*)<sup>9</sup>.

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 w oparciu o pewien manewr formalny, 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 dla 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 dla nazwania fantomatycznego dźwięku, uwolnionego spod rygoru widzialnego źródła, trudno przetłumaczalne francuskie słowo *acousmètre*<sup>10</sup>. 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.

<sup>8</sup> Tamże, s. 50.

<sup>9</sup> W. Arrowsmith, *Antonioni: The Poet of Images*, Oxford Univ. Press, New York – Oxford 1995.

<sup>10</sup> M. Chion, *The Voice in Cinema*, tłum. z języka francuskiego C. Gorbman, Columbia Univ. Press, New York 1999, s. 17–29.



Jeśli je zrównasz, zniszczą albo zabiją jedno drugie, tak jak mówimy o kolo-  
rach”<sup>11</sup>. Wedle popularnego przekonania dźwięk odłączony przez reżysera od ob-  
razu pełni niejako funkcję substytutu panoramy, pozwalając umysłowi i wy-  
obraźni podążać za ruchem bohaterów, bez potrzeby zmiany pozycji kamery (*no-  
ta bene* pogląd zdradzający wciąż siłę przywiązania do zasad „humanizmu”, sko-  
ro tym, co najważniejsze, mają być działania bohaterów, nawet jeśli nie są poka-  
zywane 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 nie przykuwające uwagi. Chodzi o to, że przy  
odpowiedniej konstrukcji obrazu (a także doborze ścieżki dźwiękowej) świadomo-  
ść 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 *Pieniądzu*, gdy Yvon  
skazany zostaje 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 sie-  
dzą tyłem do kamery. Nikt, jak sądzę, nie może kategorycznie orzec, co jest w ta-  
kim wypadku silniejsze: czy kroki odchodzącego Yvona i jego konwojentów, czy  
natręctwo sędziowskich pleców pokazywanych przez kamerę po orzeczeniu kar-  
ceru. Bardzo podobne miejsce następuje zaraz potem w związku ze zmianą celi  
Yvona. Nadchodzący strażnik wnosi do pomieszczenia tobołek z rzeczami nowe-  
go 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 „przyl-  
gnąć” co najmniej w tym samym stopniu do przestrzeni udostępnionej przez ob-  
raz, co i do tamtej niewidocznej, której kontur wyznacza dźwiękowe *ostinato*  
kroków strażnika. Wreszcie najbardziej dobitnym przykładem z tego zakresu jest  
samo zakończenie *Pieniądza*: żandarmi wyprowadzają Yvona z gospody na tle  
nieruchomiejących znów na dłuższą chwilę głów gapiów. Głowy filmowane są  
przy użyciu dość silnego, nieledwie ekspresjonistycznego światłocienia (efekt, jak  
na Bressona, niezwykły) i wypełniają większą część kadru, niemal „przykrywa-  
jąc” sobą odgłos oddalających się kroków i auta policyjnego odwożącego Yvona

---

<sup>11</sup> R. Bresson, *Notes on the Cinematographer*, tłum. z języka francuskiego J. Griffin, Quartet En-  
counters, London – Melbourne – New York 1986, s. 50, 51–52.

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 zneruchomiałą 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 spełniać ma 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 myślimi jesteśmy wciąż przy rzeczywistości ludzkiej i przeżywamy ją tym intensywniej, im bardziej jest niewidoczna. 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 woliowych i motywacyjnych, a zaczyna być postrzegane w jedności z miejscem podsunętym 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 przed sklepem 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, obok „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, jak 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. Odrywamy 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 lewacko-marksistowskimi ruchami, 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; 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 przyznaje 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). 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 zeń wyrugowane.

Andrzej Zalewski

## THE MACHINE SPIRIT: ROBERT BRESSON

### Summary

The article is an insight into the aesthetic system of a distinguished French film director Robert Bresson, whose ideas about the essences of the cinema and art have far-reaching philosophical consequences. The basis for this insight is the last Bresson's film *Money* (L'Argent, 1983). Bresson is usually attributed a spiritualist attitude and the tendency for deep exploration of metaphysical character. Contradictory to this tendency, the author of the article points to strong depersonalization and mechanization of Bresson's cinematic world. The metaphysical elements are only noticeable on such background, forming paradoxical and dialectical confusion of his works. This is the reason why the explication of Bresson's system may be the counterbalance for the humanized and over-existential tradition of the philosophical presence.