

Substancja, czyli brak

O kreacji wydarzeń niemożliwych
w filmie *Pieniądz* Roberta Bressona

ANDRZEJ ZALEWSKI

Obiekt niemożliwy jest tym, co wystaje i nie pozwala się gładko zintegrować ze światem podmiotu. Jest to, jak wskazuje Lacan, „obiekt, który nie może zostać przelknięty, który staje jakby znaczącemu kością w gardle”¹.

Todd McGowan, *The Impossible David Lynch*

Znikający punkt

W książce *Realne spojrzenie*, będącej kolekcją dywagacji i analiz filmowych prowadzonych z perspektywy Lacana, Todd McGowan, tropiąc ulubione dla tej orientacji miejsca Nieobecnego w kinie, zwraca się m.in. w stronę *Rzymu, miasta otwartego* Rosselliniego, w którym brak pojedynczego bohatera uniemożliwia widzowi właściwe ukierunkowanie pragnienia. Autor pisze o tym w następujących słowach: „*Rzym, miasto otwarte*” nie tyle nie ma bohatera, ile ma ich całą serię. Być może nikt poza Rossellinim nie posuwa się tak daleko, czyniąc daną postać bohaterem filmu, a następnie ją zabijając. Choć Hitchcock robi coś takiego z Marion w „*Psychozie*”, to Rossellini powtarza ów gest aż trzykrotnie. W efekcie pragnienie widza nie może związać się z jedną postacią². To samo mniej więcej dałoby się powiedzieć o późnej fazie twórczości Roberta Bressona, choć ten nie uśmierca „przedwcześnie” swoich postaci. Jednak od *Lancelota z Jeziora* (1974, dystrybuowanego w polskich kinach po prostu jako *Lancelot*) Bresson zaczyna rozstawać się w swoich filmach z centralnym bohaterem. Mimo iż tytuł przywołanego filmu wskazuje jeszcze na personalne zogniskowanie narracji, samej narracji brak zdecydowanie wyróżniającego się, osobowego centrum odniesienia. Prześlizguje się ona raczej od *Lancelota* i jego romansu z Ginewrą do Mordreda, od Mordreda do Gauvain i Lionela, od jednej konfiguracji osób do drugiej. Sygnałem takiego rozpraszania się ogniska narracji jest dwukrotna nieobecność *Lancelota* w fabule poświęconego mu filmu. Za pierwszym razem brak *Lancelota* wśród rycerzy Artura bierze się z jego poszukiwań Graala i jest wzmiankowany jedynie na początku, funkcjonując poza akcją bieżącą. Za drugim razem nieobecność postaci jest już osadzona w bieżącym czasie wydarzeń, kiedy bohater, ranny podczas turnieju, usuwa się na dłużej ze sceny wypełnionej waśniami i intrygami jego przyjaciół i wrogów. Nadto Bresson, świadomie lub intuicyjnie, stosuje zabiegi dezidentyfikacji, które zwłaszcza w scenie turnieju oraz w ostatnich minutach filmu utrudniają lub wręcz uniemożliwiają rozpoznanie, który z rycerzy właściwie jest który³.

Akcja filmu *Prawdopodobnie diabeł* (1977) rozgrywa się w miłosnym czworokącie: Charles – Edwige – Alberte – Michel i ta równowaga relacji uczuciowych w zbiorowym układzie rozkłada ciężar opowieści na więcej wierzchołków niż tylko jeden. Dodatkowo przy opisie filmu trzeba wziąć również pod uwagę, że w losy czwórki protagonistów interweniują postacie, co prawda drugoplanowe, ale zarazem takie, których działania ważą jednak na ostatecznym efekcie, jak narkoman Valentin. W *Pieniądzu* (1983) rozogniskowanie narracji uwolnionej częściowo od zobowiązań koncentracji uwagi na jednej wybranej postaci stało się możliwe dzięki obiegowi fałszywych banknotów wiążących w całość opowiadania różnych bohaterów, niekoniecznie mających ze sobą bezpośrednią styczność. Trzeba jednak zauważyć, że strukturalnie podobną kompozycję łańcuchową zastosował Bresson znacznie wcześniej, bo już w *Baltazarze*. Zmieniający właściciele osiołek Baltazar jest, na co nacisk kładzie Nick Browne w klasycznym szkicu o retoryce *Baltazara*⁴, postacią zbyt odległą od ludzkich zachowań, by wytworzyć mechanizm identyfikacji z nią widza. Ponieważ w ślad za tym idzie dość nieuchronne uprzedmiotowienie postaci osła, następuje znaczące przesunięcie w rozkładzie dominant świadomości patrzącego i tytułowy bohater, miast skupiać na sobie główną uwagę, przesuwają ją raczej „jak po sznurku” ku coraz to nowym postaciom ludzkim, w ręce których akurat się dostaje: ku Marie, Arnoldowi, Gérardowi (kontrprzykładem obrazującym odmienną sytuację, gdy z rąk do rąk przechodzi nie zwierzę, lecz człowiek, choćby upośledzony umysłowo, może być *Zagadka Kaspara Hausera* Herzoga).

Co prawda tezę o uprzedmiotowieniu Browne równoważy tezą z przeciwnego krańca, mówiącą o zamianie przedmiotu w podmiot o nieodgadnionym „wnętrzu”, a jedną z podpórki tej tezy jest powoływanie się na ekspozycje oka osiołka niekorelowanego najczęściej z obrazami przedmiotów i osób w przeciwujących. Baltazar ma być istotą o duchowości zupełnie różnej od naszej, a jednak w jakiś sposób paralelny naszemu sposobowi odczuwania⁵. Browne nie bierze jednak pod uwagę tego, co mógłby teoretycznie uwzględnić, zważywszy datę pierwodruku jego szkicu (1977): że w *Lancelocie* takie samo kilkakrotne eksponowanie końskich spojrzeń w ogóle nie służy personalizacji ich nosicieli jako podmiotów, lecz jedynie wytworzeniu płaszczyzny dystansu w stosunku do ludzkich powikłań. Podobnie w *Pieniądzu* wprowadzenie w sekwencji wiejskiej psa, który z niesamowitym skowytym, ale i bezgraniczną pokorą asystuje zbrodni popełnianej w domu, prowadzi do wyminięcia dylematu narzuconego przez bieguna chłodnego obiektywizmu z jednej strony i „gorącego” spojrzenia potencjalnego ludzkiego świadka tragedii z drugiej. Angażując psa, Bresson próbuje stanąć jakby na granicy niemożliwego i dotknąć „przez skórę” świata istoty o reakcjach niewyobrażalnie odmiennych od naszych, co jednak żadną miarą nie oznacza jej uduchowienia. Z dzisiejszej perspektywy widać, że motywy zwierzęce w filmach francuskiego reżysera mieszcza się w polu jego poetyki negatywnej i są potrzebne do pogłębiania aktu alienacji, do budowania wypowiedzi o świecie ludzkim opróżniających zarazem miejsce ze swojego przedmiotu, tak jak zawijanie rękawa koszuli jest opróżnianiem przestrzeni fizycznej z jego obecności.

Pomysł konstrukcji łańcuchowej tkwi już, oczywiście, w opowiadaniu Lwa Tołstoja *Falszywy kupon* będącym podstawą scenariusza *Pieniądza*, gdzie został przeprowadzony nawet z większą dozą radykalizmu niż u Bressona. Fabuła Toł-

stojowskiego opowiadania dzieli się na wiele drobnych cząstek, z których każda kontynuuje fabularną linię poprzedniej, ale już z udziałem nowego bohatera i z mniej lub bardziej incydentalnym przywołaniem wcześniejszych postaci. Wymienność postaci podczas przechodzenia przez kolejne fazy akcji likwiduje szansę na ostanie się w tym wszystkim jakiejś indywidualnej, osobowej substancji człowieczeństwa, na której można by ześrodkowywać uwagę przez cały czas lektury. Ale tę wymienność w układzie syntagmatycznym Tolstoj wzmacnia jeszcze wymiennością paradygmatyczną, dublując postacie w obrębie w miarę jednorodnej roli podmiotowej. Na przykład, rola „skrzywdzonego przedstawiciela klasy wyższej, odpłacającego złem za zło”, jest reprezentowana przez Eugeniusza Michajłowicza i Piotra Nikolajewicza; rola „skrzywdzonego chłopa” również ma wykładnik w dwóch osobach: Iwana Mironowa i stangreta Prokofija; rolę „złego chłopa” obsługują postacie Wasilija i Stiepana Pielagiejuszki.

Bresson nie korzysta z aż tylu postaci; dla licznych (Piotr Święcicki i jego żona, Turczaninowa, Czujew, Liza Jeropkina) nie znajduje w ogóle odpowiedników, postacie Iwana Mironowa i Stiepana ściąga zaś w jedną osobę Yvona Targe'a. Również kompozycja łańcuskowa nie ma w *Pienądzu* tak klarownej formy, jak u Tolstoja, bowiem od pewnego momentu film zaczyna opowiadać na przemian o losach Yvona i Luciena, więcej uwagi poświęcając jednak Yvonowi. „Rekompensatą” za to są jednak stosunki wymiany w sferze sygnowanej przez tytuł. O ile „falszywy kupon” Tolstoja pojawia się jedynie na początku jako zapłon wszystkich pozostałych wydarzeń, o tyle obrót pieniężny, podawanie sobie i przeliczanie banknotów, obsesja na punkcie pieniądza trwa w filmie Bressona od pierwszej do ostatniej sceny. Pieniądz zaś jest, jeśli wolno się tak wyrazić, esencją braku substancji, ostatecznym i nieodwołalnym triumfem relacji nad substancją, formy nad treścią⁶. Skupiona w pieniądzu wartość wymienna usuwa zupełnie wartość użytkową, tak iż poszukiwanie „skarbu” ukrytego za systemem znaków dystynktywnych krążących w przestworzach ekonomii jest z konieczności bezowocne. Pieniądz cyrkulujący, przekazywany z ręki do ręki rozplywa się w nicłość, w gorączkowość pogoni i daremność poszukiwania. Materializacją tej daremności jest w ostatniej sekwencji filmu postawa Yvona na próżno przetrząsającego domowe schowki w poszukiwaniu pieniędzy. Odpowiedzią na pytanie *Gdzie są pieniądze?*, które stawia bohater nachylający się nad Kobieta w noc zbrodni, może być tylko jej puste, niewyrażające niczego spojrzenie. Omawiając tę scenę, Keith Reader powołuje się na wypowiedź reżysera, dla którego prawidłowy odzew na pytanie o lokatę pieniędzy miałby brzmieć: *Wszędzie*⁷. W świetle powyższej wypowiedzi należałoby dodać, że „Wszędzie” jako miejsce kumulacji sensu i treści istotnej może mieć ekwiwalent w „Nigdzie”, tak jak ekwiwalentem „Wszystkiego” jako obiektu referencji w filmach Bressona może być „Nic”. To krążenie bez treści i ośrodka ściągającego ku sobie linie napięć z obrzeży przechodzi na przykład w upodobanie reżysera do pokazywania drzwi, zakreślających nie tyle przestrzenie wsobne i statyczne, ile granice między nimi, nieustannie uchylne i tymczasowe⁸. Że predylekcja dla drzwi nie jest wymysłem interpretatorów, świadczą słowa samego Bressona zdradzającego Michelowi Cimentowi w wywiadzie na temat *Pieniądza* fascynację *tajemniczością i rytmem otwieranych i zamykanych drzwi*, obwieszczającego, że mógłby je pokazywać w liczbie dziesięć razy większej, niż je faktycznie pokazuje⁹.

Związła teoria wydarzeń

Stosunkowo łatwo jest zaznaczać nieobecność przez brak, puste miejsce po czymś w planie wypowiedzenia. Byt, w którego istnienie powątpiewamy, można przemilczeć, wydarzenie, dla którego z różnych przyczyn nie widzimy miejsca w łańcuchu wydarzeń, można potraktować techniką elipsy. Poetyka negatywna polega na takiej odmowie wyrazu wobec czegoś, co skądinąd uznajemy za ważne, ale tego rodzaju odmowa w planie wypowiedzenia nie przesądza jednoznacznie o obecności w planie wypowiedzianego. Wypowiedzeniowa nieobecność może na przykład równie dobrze wspierać pogląd o istnieniu Boga (i być suplementem tezy o jego koniecznej niewyraźności), jak i pogląd taki kwestionować. Czymś zupełnie innym natomiast jest przyjęcie n a s t a w i e n i a p o z y t y w n e g o, zasadniczej chęci mówienia, a następnie wykrywanie w tej postawie nieobecności wypowiedzianego. Takie rozwiązanie jest o wiele bardziej radykalne niż pierwsze. Za pierwszym razem z perspektywy odbiorczej zawsze można utrzymywać, że to jedynie machinacje narratora uniemożliwiają nam kontakt z Bytem, który ukrywa się poza zasłoną sztucznie skonstruowaną dla odgradzenia go od nas. Przy drugim podejściu obiekty tego typu powstać nie mogą. Mamy wszystkie dane, jakie chcieliśmy mieć, wszystkie kurtyny zostały podniesione, wszystkie drzwi otwarte, tajne schowki wybebeszone, a p o m i m o t o, w miejscu, gdzie spodziewaliśmy się znaleźć ukryty skarb, zastajemy pustkę po nim.

To nieprawda, że prezentację wszystkich kluczowych wydarzeń w życiu swoich bohaterów Bresson poddaje rygorowi techniki eliptycznej. Na te rzeczywiście najważniejsze zasadza się z narzędziami łowieckimi w postaci perspektywy terażniejszej przyjętej jako podstawa opowiadania oraz nieprzerwanej ciągłości rozwoju zdarzeń – zarzuca więc gęstą sieć, z której nic istotnego nie może się wymknąć¹⁰. O rozreklamowanych Bressonowskich elipsach będzie jednak okazja jeszcze co nieco powiedzieć; na razie, aby móc posunąć sprawę dalej, trzeba się skupić na strukturze szeroko pojętych wydarzeń. Wydaje się, że dla konstytucji wydarzenia decydujące znaczenie może mieć moment przeciągnięcia jego wątku przez ucho igielne terażniejszości – moment, który oddziela wydarzenie „spełnione” od zatrzymanego w sferze potencjalności. W swojej ontologii wydarzeń Roman Ingarden odgranicza na przykład ściśle i nieściśle ich pojęcie; to drugie ma pokrywać sobą momentalne, beczasowe wtargnięcia w byt, gdy tymczasem w pojęciu ścisłym wydarzenie jest jedynie zamknięciem pewnego procesu w błysku dokonawczej chwili¹¹. Dla celów tego, o czym chcę mówić, to kryterium jest jednak niewystarczające, co więcej, potocznie nieściśle pojęcie wydarzenia zawiera pewne implicytne dystynkcje, z których omawiane kryterium nie pozwala zdać sprawy. Musimy jednak mieć narzędzia pozwalające odróżniać tak różne co do formy wypadki, jak np. zapalenie lampy czy wybuch od napadu na bank, uprzątnięcie mieszkania albo przejazd pociągiem od stacji do stacji. W tym celu nieodzowne jest odwołanie się do „przebiegowej” miary i do formy zawartości, a wcale nie do formy i sposobu istnienia określających „spełnianie się w jednej chwili”. W tej formie zawartości wykrywamy bardzo różny stosunek do idei chwili terażniejszej, od którego z kolei zależy podział na różne typy wydarzeń.

Inspirujące wydają mi się w tym przedmiocie uwagi, jakie o wydarzeniach czyni Arthur C. Danto w *Narration and Knowledge*. Na marginesie bardziej kom-

pleksowych i rozbudowanych opisów filozof wyróżnia dwa typy wydarzeń. Po pierwsze, istnieją wydarzenia o złożonej, wieloczynnościowej strukturze, jak sadzenie róż czy naprawianie radia, których nazwa pochodzi jakby z drugiego piętra i jest tylko syntetyczną, całkującą informacją zbierającą w jedno wspólnie ukierunkowany sens pojedynczych działań. Na sadzenie róż składają się takie czynności, jak kopanie, użyźnianie czy nawet kupowanie łopatki i sadzonek, tak jak naprawa radia obejmuje z kolei na przykład odkręcanie śrub obudowy i dotykanie przewodów. Żadna z tych czynności sama przez się nie jest „sadzeniem” ani „naprawą”. Gdyby znalazł się ktoś żądający, by mu wskazać pojedyncze zajście dokładnie odpowiadające tym nazwom, powiedzielibyśmy zapewne, że ów ktoś popełnił błąd kategorialny analogiczny do tego omawianego przez Ryle’a w *Czym jest umysł?* – gdy osoba, której pokazano wszystkie pomieszczenia należące do uniwersytetu, odpowiada, że zobaczyła budynki i sale, ale uniwersytetu nie widziała¹². Oprócz tego Danto wyróżnia zdarzenia o prostszej budowie, których istota streszcza się właśnie w nieskomplikowanych zajęciach znaczeniowo wysycanych przez daną nazwę. Filozof zalicza do nich na przykład pisanie książek czy umizgiwanie się do wdów¹³.

W tym pociągającym dychotomicznym schemacie brakuje mi wyraźnie członu pośredniczącego – wyodrębnienia wydarzeń co prawda wieloczłonowych, ale zarazem takich, w których składzie znajduje się ów drobny kamyczek wywołujący lawinę, od którego pochodzi nazwa całego zdarzeniowego przebiegu. Amerykański filozof jakby nie wierzył w zachodzenie takiej możliwości, pozwałam więc sobie uzupełnić ów brak i zaproponować następującą trójdzelną klasyfikację wydarzeń:

1. Wydarzenia momentalne – zapalenie lampy czy nagła eksplozja. Potocznie rzecz biorąc, zawartość zdarzenia ogranicza się do jednego elementu (np. włączenia przycisku i rozbłyśnięcia żarówki), który jest przewidziany do zajścia w jednej chwili, do momentalnego spełnienia. Zachodzi korelacja między formą zawartości (jednoelementowość) a formą stosunku czasowego („teraz”).

2. Wydarzenia węzłowe – napad na bank, zwycięstwo w bitwie. Zawartość zdarzeniowa przewiduje ich dokonywanie się w pewnej czasowej rozpiętości, a nie w „teraz”. Tym niemniej elementy zawartości nie są bynajmniej równoprawne. Wierzmy, że spośród nich jest taki jeden, który musi zajść w „teraz”, a który zaświadcza jakby o tożsamości zdarzenia. Napad na bank ma oczywiście swoje fazy wstępne i finalne, które same przez się nie tworzą jeszcze „napadu”. „Napad” bowiem zależy przede wszystkim od tej jednej chwili wyartykułowanego gestu, atomu działania, który przygotowania do akcji, coraz wyraźniejsze „podchody” do niej, zamienia w akcję samą. Przypuszczalnie niekontrowersyjne wyznaczenie i nazwanie owego elementu jest w ogóle niemożliwe, co nie zmienia faktu, że nasze pojmowanie przebiegów tego typu właśnie na nim zawisa (w przypadku napadu może nim być sławny performatywny okrzyk: „to jest napad!”, wyciągnięcie broni, lub jeszcze coś innego). Z pewnej rozciąglej podstawy struktura ta swym wierzchołkiem celuje niejako w „teraz”. Koniecznością jest uprzedzić, że ów punkt bynajmniej nie pokrywa się z miejscem najsilniejszego ładunku napięcia dramatycznego, które w zakresie trwania jednego i tego samego zdarzenia w zależności od sposobów ujęcia może się przesuwac nieograniczenie. Chodzi o „punkt”, którego – by tak powiedzieć – wychynięcie na powierzchnię wydobywa logiczną konsystencję zdarzenia, jest jego (odwołując się do analogii ze znaną formułą Saula Kripkego) „chrztem”.

3. Wydarzenia liniowe – obsianie grządek, uporządkowanie pomieszczenia, podróż koleją. Również tu zawartość przydziela wydarzeniu pewien odcinek czasu dla jego zajścia, ale w odróżnieniu od poprzedniej ewentualności nie ma żadnego elementu przyporządkowanego chwili „teraz”, który decydowałby o tożsamości przebiegu. Rozkłada się ona raczej na cały jego obszar. Może się zdawać, że w przypadku domniemyanych wydarzeń liniowych też istnieje element zawartości, którego wejście w byt zapewnia swoistość przebiegu – na przykład pierwsze drgnięcie wagonów pociągu odjeżdżającego z peronu, gdy mamy do czynienia z podróżą. Jednak można pokazać dowolną fazę jazdy, nawet bez uprzedzenia, że ktoś wybiera się w podróż, by zidentyfikować „podróż” jako taką. Natomiast podczas narratywizacji napadu można ukazać wszystkie jego fazy z wyjątkiem punktu inicjującego odpowiednie działanie, a odbiorca i tak mógłby mieć pretensję, że widząc szczegółowy napadu, nie zobaczył napadu „samego”.

Trzy kryminalne ekscesy Bressona

Do celów analitycznej penetracji, czyli opowiadania z perspektywy akcji bieżącej spełnianego w gotowości do odsłonięcia istotnych struktur, Bresson wybiera trzy głęboko doniosłe wydarzenia z życia protagonistów, Yvona i Luciena, należące, choćby z uwagi na ich „kryminalny” charakter, do wyszczególnionego wyżej typu 2 (wydarzeń węzłowych). Są to w kolejności chronologicznej: napad na bank, do którego Yvon został zaangażowany jako pomocnik; akcja Luciena przy bankomacie; zabicie przez Yvona Kobiety i jej rodziny w domu na wsi. Wybór tych akurat wydarzeń nie jest przypadkowy; swym udziałem w napadzie Yvon wstępuje na drogę przestępstwa, zaś końcową zbrodnią z niej schodzi (są to więc jakby klamry spinające biografię postaci). Co do Luciena, kradzież pieniędzy z bankomatu jest pierwszym ukazaniem przez kamerę aktem realizacji jego programu Robin Hooda, „zabierania bogatym i oddawania biednym” w warunkach cywilizacji wielkomijskiej.

Sposób potraktowania przez Bressona wszystkich trzech wydarzeń odznacza się taką głębią nowatorstwa formalnego, że aż zdumiewa brak refleksji na ten temat w znanej mi literaturze przedmiotu; co więcej, tam, gdzie o tych wydarzeniach w ogóle się wspomina, zostają one mylnie zaszeregowane do kategorii „elips”. Dokładna analiza owych trzech miejsc przekroczyłaby, jak sądzę, nawet ramy tak relatywnie obszernego studium, jak niniejsze. Dlatego wybieram do analizy odcinki, które uznaję za najważniejsze.

a) Napad

Ściśle biorąc, chodzi nie o napad widziany z perspektywy jego uczestników, lecz o akcję przeciwdziałania napastnikom oglądaną z perspektywy hipotetycznego obserwatora na ulicy oraz samych policjantów celujących z broni palnej do bandytów. Taka akcja jednak jest również wydarzeniem węzłowym, mającym swój „szpic czasowy”, który pozwala ją zidentyfikować jako „już akcję” antyterrorystyczną przeciwko rabusiom, a nie na przykład przygotowania do niej czy po prostu jej trwanie i wydłużanie się w czasie. Powtórzmy, dość obojętne są z tego punktu widzenia nieuniknione spory o kwalifikację tego wyróżnionego momentu, w którym chęć działania i gotowość do niego przesila się w samo działanie (może być

nim pierwszy strzał w kierunku bandytów, okrzyk wzywający ich do poddania się, lub jakiś inny gest).

Nadmieniliśmy, że Bresson przedstawia ową akcję w postawie epistemologicznej determinującej poetykę pozytywną, stara się więc niczego nie przemilczać ani nie zaciemniać przebiegu zajścia. W związku z tym przynajmniej do chwili, o którą nam chodzi, rejestruje nieprzerwany upływ czasu, nie pomijając żadnej z jego faz. Analizowany segment rozpada się co prawda na trzy ujęcia, ale Bresson wprowadza w nie znaczniki identyfikacji czasowej i przestrzennej pozwalające z miejsca ustalić fakt kontynuności. Najważniejszym takim znacznikiem występującym w ujęciu pierwszym i trzecim jest prowadzony przez kamerę, idący ulicą jegomość z nosem utkwionym w gazecie. Wybór tego obiektu jako miernika ciągłości wpływa z pewnej oczywistej przesłanki spoza mechanizmu artykulacji filmowej – lektura gazety w trakcie przechadzki ulicą jest zajęciem na tyle uciążliwym, że nie sposób oddawać się jej przez czas dłuższy. Jeśli zatem w trzecim ujęciu widzimy mężczyznę wciąż pogrążonego w lekturze, to znaczy, że w stosunku do czasu i przestrzeni ujęcia pierwszego nie mógł on zejść daleko, że najprawdopodobniej wciąż jest na tej samej ulicy, „o kilka kroków” zaledwie od miejsca i o kilka chwil od momentu, w którym pozostawiliśmy go dwa ujęcia wstecz.



Teoretycznie można sobie wyobrazić wiele sytuacji falsyfikujących takie rozumowanie: mężczyzna mógł na dłuższy czas zaprzestać lektury, mógł rozpostrzeć ponownie płachtę gazety (tej samej albo zupełnie innej, tak dokładnej wiedzy jednak nie mamy) wiele set metrów dalej, gdzie chwyciła go kamera trzeciego ujęcia itp. W kontekście sceny w *Pieniądzu* takie wnioski brzmią jednak nieprawdopodobnie, bowiem Bresson wzmacnia jednoczące działanie wskaźnika-objektu innymi jeszcze sygnałami, zarówno graficznymi, jak i narracyjnymi. W pierwszym ujęciu osobnik z gazetą mija stojący samochód z Yvonem w środku, trzymającym ręce na kierownicy. Drugie ujęcie pokazuje wlot jezdni z jadącymi z lewej strony na prawą policyjnymi samochodami osobowymi na sygnale oraz z podążającą za nimi furgonetką z napisem „Police”. W przeciwną stronę ekranu biegnie chodnikiem kilkoro ludzi – znak, że w głębi ulicy dzieje się coś niedobrego. Wystarcza jednak – tym razem wciąż w granicach tego samego drugiego ujęcia – nieznaczną panoramą kamery, by w kadr wprowadzić ponownie samochód Yvona, filmowany pod innym kątem, ale bez wątplenia

z Yvonem zastygłym w identycznej pozycji, jak w ujęciu poprzednim. Samochód ów oraz jego pasażer stanowią tym razem spoiwo ustanawiające więź przestrzenno-czasową ujęcia pierwszego i drugiego.

Ujęcie trzecie zaczyna się od spojrzenia znad barku człowieka z rozłożoną płachtą gazety przed oczami, którego czynność lektury pochłania tak dalece, że nieopatrznie „nadziewa się” na rozkręconą już policyjną akcję przeciwko bandytom. Kiedy dociera do niego wreszcie cały dramatyzm zajścia, uskakuje w bok i odbiega, mając za tło policjantów przyczajonych przed rozprawą z rabusiami. W tymże ujęciu, którego akcja rozgrywa się już pod bankiem, widzimy zaparkowaną obok policjantów furgonetkę z napisem „Police” takiego samego koloru i kształtu jak ta, która przejechała ulicą w ujęciu drugim. Oprócz mężczyzny z gazetą sygnalizującego przyległość przestrzeni diegetycznych oraz bezpośredni pomost czasowy przerzucony między tym ujęciem a pierwszym można przeprowadzić też proste wnioskowanie co do relacji łączącej trzecie ujęcie z dwoma wcześniejszymi. Nie powiedziano nam wprost, ale jest tym niemniej oczywiste, że Yvon został zaangażowany do napadu, by po skoku szybko uwięzić napastników z miejsca akcji (jest przecież zawodowym kierowcą i tym motywem można tłumaczyć jego obecność w samochodzie w dwóch pierwszych ujęciach). Bresson po prawdzie nie pokazuje nigdzie całościowej przestrzeni sceny (sławna skłonność reżysera do graficznej jej fragmentaryzacji tutaj także się kłania), logicznie jednak wynika z funkcji Yvona podczas napadu, że musi on parkować „gdzieś nieopodal” banku, by jak najszybciej przechwycić uciekających współników. Fakt, że w jeszcze późniejszym ujęciu bohater bardzo wyraźnie słyszy odgłosy strzelaniny i policyjne gwizdki i że na te właśnie dźwięki uruchamia silnik samochodu, poświadcza bliskość jego pozycji przestrzennej względem newralgicznego punktu dramatu. Mężczyzna z gazetą, Yvon w samochodzie, policjanci oraz pewne ich rekwizyty (furgonetka) są na gruncie powszechnie przyswojonych kodów montażowych filarami sieci stosunków fundujących ciągłość miejsca i czasu trzech ujęć.

Dla spontanicznego odbiorcy *Pieniądza* cały ów przydługi opis musi być wyważaniem otwartych drzwi. Przedkładam go nie dlatego, by zachodziło jakiegokolwiek podejrzenie, że akcja omawianego segmentu jest rozrzucona po kilku nieprzyległych przestrzeniach czy dzieje się w odseparowanych od siebie odcinkach czasowych. Robię to jedynie, by raz jeszcze podkreślić, że w trzech ujęciach Bresson, operując w przedstawieniu sugestiami ciągłości czasu i przestrzeni, stara się nie uronić niczego z treści przebiegu. A jednak mamy wrażenie, że czegoś najważniejszego w rozwijającym się starciu policji z bandytami w ogóle nie pokazano, mianowicie, samego „zrywu” akcji antyterrorystycznej, wyzwolenia się potencjału walki jednej strony przeciwko drugiej; nie pokazano zatem węzłowego, wierzchołkowego miejsca wydarzenia. Dzieje się tak, jakby po sfotografowaniu obiektu i wywołaniu filmu, na kliszy w miejscu obiektu znajdowała się biała plama po nim. W pierwszym ujęciu ulica jest jeszcze spokojna. W drugim biegną nią ludzie i nadjeżdżają policyjne auta na znak, że wkrótce rozpocznie się oblawa policji na bandytów. Ale kiedy w trzecim przechodzień z gazetą mija policjantów, ci trwają nieruchomo przykucnięci z pistoletami w rękach i patrzą na przeciwległą stronę ulicy, gdzie znajduje się bank. Policjanci trzymający broń są tak sprężeni, pogrążeni w takiej koncentracji, jakby ich akcja przeciw przestępcom trwała już dłuższy czas,

nie zaś była wyznaczona przez wcześniejszy o kilka chwil bieg przygotowań z ujęcia poprzedniego. Istnieje fenomenologicznie uchwytna różnica w postawie ciała człowieka, który dopiero zaczął wykonywać jakąś skomplikowaną czynność i tego, który już trwa w jej wykonywaniu. Sylwetki policjantów nie pozostawiają wątpliwości co do zaawansowanej fazy akcji antyterrorystycznej, mimo iż rozwój wypadków, które przecież śledzimy „krok po kroku” (wykazaniu tego miał służyć poprzedni opis), powinien wskazywać na jej fazę ekstensji tuż po starcie. Wygląda na to, że Bresson użył formy czasowo-przestrzennej jedności, by w niej zawrzeć treści działań pochodzące z faz czasowo znacznie bardziej od siebie oddalonych, niżby to forma jedności sama przez się mogła sankcjonować. Poczucie wystrychnięcia na dudka, jakie jest naturalną reakcją widza na podobny chwyt, bierze się nie z aplikacji elips przez twórcę, lecz z niedrastycznej, a jednak znaczącej niekoincydencji między praktykowaną formą jedności a wypełniającą ją rozkawałkowaną zawartością. Mówimy sobie niejako: przecież użyliśmy najgęstszej siatki na szczegóły, jakiej tylko można było użyć, a pomimo tego najważniejszy punkt w danym segmencie, punkt przelomu sekwencji działań wymknął się nam, jakby to w łonie wydarzeń zachodziło coś dziwnego i ów najdonioślejszy punkt po ich stronie był stale wymazywany.

Definiując elipsę filmową, David Bordwell pisze o specjalnej jej odmianie, która zbliża się nieco do naszego opisu. Bordwell mówi o tzw. kompresji czasu i powołuje się m.in. na przykład *Play Time*’u Tatiego, gdzie akcja trwająca w diegetycznym świecie mniej więcej sześć godzin uzyskuje reprezentację w trzech kwadransach czasu przedstawienia. Ale w tej reprezentacji niczego nie brakuje, żaden istotny punkt z owych sześciu godzin nie został w niej „pominięty”, nie potrafimy powiedzieć, gdzie dokonano skrótu, musimy więc przyjąć paradoksalny wniosek, że bardzo długa akcja diegetyczna została pomieszczona w krótkim, jak na nią, czasie opowiadania bez pominięcia choćby jednej sekundy¹⁴. Kompresji, co jest już naszym komentarzem, łatwo jest poddawać mało zróżnicowaną zawartość wydarzeń liniowych pozbawionych swego momentu szczytowego, ale właśnie dlatego kompresja nie stosuje się do przypadku Bressona. Raz dlatego, że mówimy o trzech ujęciach trwających łącznie niewiele ponad minutę, a w mikroskali trudno o rozstrzygające doświadczenie kompresji – poszczególne akty w proporcji do wyczuwania ich biegu w realnym czasie trwają tyle, ile trwać powinny. Dwa, ponieważ wydarzenie ma tutaj swój „szczyt”, który się unieobecnił, a trudno przyjąć, że kompresja posunęła się aż do eliminacji ze skompresowanego przebiegu jego najważniejszego elementu, pozostając nadal tylko „kompresją”.

Można także tę właściwość Bressonowskiej montażowej artykulacji, przy której treść rozmija się z formą, starać się naturalizować, powołując się w tym konkretnym wypadku na niebywałą sprawność służb antyterrorystycznych, przeskakujących od razu w środek działania z pominięciem faz początkowych. Wątpliwe, by tego rodzaju interwencje zdrowego rozsądku przy interpretacji utworów artystycznych miały wielką wartość eksplanacyjną. Ale poza wszystkim innym trzeba też przypomnieć, że omawiany chwyt odnajdujemy w znacznie wcześniejszych od *Pieniądza* filmach Bressona. Weźmy na przykład scenę uwiedzenia Marii przez Gérarda w *Baltazarze*, kluczową dla interpretacji późniejszych losów dziewczyny. Choć zastosowany montaż znów dowodzi braku przerw w czasie, choć przez cały czas widzimy Gérarda przy Marii, nie sposób dociec,

w którym dokładnie momencie uwiedzenie – sam wybuch seksualnej opresji – nastąpiło, tyle tylko, że wiemy, iż ono nastąpić musiało. Albo weźmy nocną scenę chwilowej konwersji na przyjaciół dwóch zaciętych wrogów, Arsène’a i Mathieu, w *Mouchette*. Najpierw oglądamy ich walkę, w chwilę potem zaczątek wspólnego pijaństwa, lecz sam moment owej przemiany wydaje się nieuchwytny. Za każdym razem w trybie ciągłym Bresson pokazuje etapy akcji, między którymi musiało zajść „coś jeszcze”, co by dopiero umożliwiło ich zrozumienie – lecz żadnego „pomiędzy” i żadnego „czegoś jeszcze” z drugiej strony być nie może, skoro właśnie obserwujemy akcję w trybie ciągłym. Bezpieczniej jest więc założyć, że pewną cechą Bressonowskiej artykulacji potoku zdarzeń jest samoeliminacja wierzchołka, znaczącego spiętrzenia i przesilenia, z jakimi wydarzenia węzłowe wkraczają w byt. Wrócimy jeszcze do tej sprawy, omawiając zbrodnię Yvona w ostatniej sekwencji *Pieniądza*.

b) Kradzież

Wieczorem pod bankomatem ulicznym zatrzymuje się samochód z anonimowym mężczyzną w chwilę później pobierającym z niego pieniądze. Jednak po zakończonej operacji karta płatnicza, w wyniku jakichś machinacji Luciena, który kręci się w pobliżu, blokuje się w urządzeniu i zrezygnowany mężczyzna odjeżdża. Wtedy Lucien podchodzi do bankomatu, wydobywa ze środka kartę, a znając kod identyfikacyjny (wcześniej obserwuje mężczyznę wystukującego go na klawiaturze) może już wyłudzić z maszyny pewną sumę pieniędzy. Biorąc poprawkę na pewne techniczne niejasności przedsięwzięcia, zrozumiałe zresztą w odbiorze laików, powyższa scena zdaje się wolna od głębszych powikłań.

Fragment, o którym chcemy mówić, rozgrywa się w pięciu ujęciach. W pierwszym mężczyzna po wyjściu z samochodu podchodzi do bankomatu, w drugim Lucien obserwujący go z dystansu odłącza się od swoich kompanów i podchodzi bliżej, by podejrzeć numer identyfikacyjny. W trzecim mężczyzna wyjmuje pieniądze, Lucien zaś, zobaczywszy, co mu było potrzebne, odchodzi. W czwartym ręka mężczyzny sięga do otworu, przez który powinna wysunąć się karta po zakończeniu operacji, ale wtedy na jedno z okienek spada klapka z napisem „Nieczynne”. W ujęciu piątym pechowy klient odjeżdża spod bankomatu.

W zamknięciu owego lakonicznego opisu przeszkadza tajemnicza zawartość ścieżki dźwiękowej w ujęciu czwartym, wykraczająca poza to, co dotychczas przedstawiliśmy. Po opadnięciu klapki sygnalizującej unieruchomienie bankomatu Bresson jeszcze przez dłuższą chwilę wytrzymuje widok nieczynnej maszyny i wtedy słychać odgłos przypominający ludzkie stęknienie albo jęk. Nieco później załamują się dźwięki oddające miarowy i monotony rytm życia ulicy: dotąd były to równomierne kroki i hałas przejeżdżających samochodów, teraz po odgłosie momentalnie przyspieszonych kroków na chodniku możemy wnioskować, jakby ktoś upadał albo kogoś gonił. Jeszcze później – należy pamiętać, że w czasowej skali ujęcia, które trwa raptem 12 sek. – dobiega tępy dźwięk jakiegoś uderzenia (słowa „jakiś”, „jakby” odzwierciedlają trudności identyfikacji, ponieważ przez całą długość ujęcia kamera jest skierowana tylko na bankomat). Krótko mówiąc, jeżeli przez zagadkowe dźwięki spróbować przewlec nić mikronarracji, najpewniej byłaby to narracja opowiadająca o agresji przed bankomatem, próbie zaatakowania czy pobicia kogoś. W pierwszej chwili w roli kandydata na ofiarę przychodzi na myśl mężczyzna przed bankomatem, który nie dość, że oszukany przez Luciena,

mógł stać się jeszcze przedmiotem napaści. Ale mężczyzna w następnym ujęciu najspokojniej wsiada do auta i odjeżdża. Nie widzimy po prawdzie jego twarzy, teoretycznie więc ktoś z bandy Luciena mógł dopuścić się napadu i skraść samochód. To jednak także nie zachodzi – w kolejnych ujęciach, bez wątplenia zachowujących ciągłość z poprzednimi, Lucien działa w asyście nieodłącznych od niego w tym czasie dwóch kompanów. Jest jeszcze dodatkowy szczegół falsyfikujący przypuszczenie, jakoby coś złego mogło spotkać mężczyznę: szyba bankomatu jest półprzezroczysta i widać przez nią, jak pechowiec po nieudanej operacji spokojnie odchodzi, widać też jednak, na mgnienie oka, sylwetki innych poruszających się szybko osób, jakby ktoś uciekał i ktoś za kimś biegł. Ale w poprzednich i następnym ujęciach nie ma niczego, co rzuciłoby choćby cień podejrzenia na normalny tok ulicznego życia: ludzie spokojnie idą chodnikiem, nie zwracając żadnej uwagi na bankomat. Na różne strony próbują „obracać” tajemnicze sygnały dźwiękowe, by je zrozumiale połączyć z sensem innych ujęć, ale bez skutku. Można jeszcze utrzymywać, że wspomniane stęknienie jest faktycznie odgłosem bankomatu po spuszczeniu klapki „Nieczynne” (sugestia jednego ze studentów podczas analizy filmu). Jednak ta supozycja także budzi wątpliwości, bowiem już za drugim oglądaniem widać, że spuszczenie klapki ma własny odgłos nietożsamy ze „stęknieniem”.



Próba ożywienia sensem dźwięków z czwartego ujęcia prowadzi do ich narratywizacji jako wskaźników pewnego nadzwyczajnego incydentu przy bankomacie. Ale tego incydentu nie mamy jak „wcisnąć” między inne działania, których zajścia możemy być pewni, a które niczego nadzwyczajnego (rzecz jasna poza akcją Luciena) nie dowodzą.

Zachodzi sytuacja symetrycznie odwrotna do tej, jaką pamiętamy z analizy napadu na bank. Wspólną cechą jednego i drugiego przebiegu jest posłużenie się montażem ciągłościowym, bazującym na rudymencie doświadczeń kinowych i wiedzy typowego odbiorcy. O ile jednak poprzednio postawiono nas przed faktem nieobecności istotnego składnika, którego przedstawienie mogłoby dopiero usensowić przebieg wypadków przed bankiem, o tyle teraz skazani jesteśmy na „kłęskę urodzaju”, na jakieś nadmiarowe i zbyteczne znaczenia, z którymi nie wiadomo, co zrobić. Poprzednio czegoś b r a k o w a ło, teraz czegoś jest z a d u ż o, za dużo tropów wiodących donikąd; powstaje jakaś niepotrzebna reszta niedająca się uszeregować w ciągu znaczeń.

c) Zabójstwo

Chciałoby się powiedzieć, że w pewnej części tej sekwencji rolę przechodnia z gazetą z analizowanych ujęć napadu na bank przejmują pies, bezradnie biegający za mordercą i towarzyszący kolejnym aktom mordy. Jak tam mężczyzna pogrążony w lekturze dostarczał miernika ciągłości czasu przedstawionego, tak tu dostarczają go reakcje psa. Tym razem chodzi nie tyle o reakcje wizualne, ile akustyczne. Sekwencja jest bardzo ostro montowana, widzimy jedynie różne fazy zbrodni Yvona, ale temu ostremu montażowi towarzyszą nieprzerwane, jakby wycięte z jednego pasma dźwięków, odgłosy psiej aktywności: charakterystyczne przyspieszone dyszenie, dreptanie po podłodze, skomlenie, ujadanie. Mimo iż ciągły czas filmowy najczęściej nie przekłada się dosłownie na czas realny w stosunku jeden do jednego, możemy na podstawie długości trwania owego strumienia psich dźwięków przypuszczać, że pierwsze morderstwa rozpostarły się w czasie „stosunkowo krótkim”, krótszym, niżby to wynikało z agresywnego montażu obrazów, sugerującego, że owe morderstwa mogły wypełniać nie wiadomo jak długi odcinek trwania. Dochodzi zatem do iskrzenia na styku obraz/dźwięk, ale także na styku dźwięk/tzw. prawdopodobieństwo życiowe – wątpliwe bowiem, by w „stosunkowo krótkim” czasie jeden człowiek mógł się dopuścić aż trzech morderstw na zdrowych i sprawnych osobach (na ojcu, siostrze i szwagrze Kobiety). Tym razem jednak zarysowujący się konflikt może znaleźć rozwiązanie w pojęciu czasowej kompresji, którego przydatność odrzuciliśmy w analizie segmentu napaści na bank. Tak samo jak tam perspektywa narracyjna jest zewnętrzna; kamera zazwyczaj nie „wchodzi” do pomieszczeń, w których są dokonywane zabójstwa, śledzi z zewnątrz ich rytm wyznaczony krokami Yvona i bieganiem psa. Ale teraz czynności na zewnątrz pokoi, zarówno Yvona, jak i psa, nie mają żadnej własnej logiki, nie tworzą osobnej akcji z własnym węzłem dramaturgicznym pozwalającym orientować się w strukturze zdarzenia. Można więc utrzymywać, że czas popełniania morderstw, jakkolwiek (jeśli wierzyć miernikowi dźwięku) „zbyt krótki” w stosunku do ich komplikacji, został celowo skompresowany.

Zawieszamy w tym momencie dyskusję nad pierwszą fazą zbrodni, bo nie o nią na tym etapie chodzi. Najważniejsze jest dla nas następujące bezpośrednio po niej morderstwo na osobie Kobiety. Przyjmijmy dla wyodrębnienia tego kluczowego faktu ciąg pięciu ujęć. W pierwszym Kobieta leżąca w łóżku słyszy spoza kadru pytanie Yvona: *Gdzie są pieniądze?* W drugim siekiera trzymana przez mordercę zawisa w powietrzu. W trzecim zaczyna ujadać stojący w drzwiach pokoju pies. W czwartym ujęciu siekiera uchwycona dokładnie w tej pozycji, w jakiej zostawiliśmy ją w ujęciu drugim, zaczyna zataczać łuk po torze wyznaczonym przez skręt tułowia w prawo trzymającego ją Yvona (siekiera nb. jest tak trzymana, że przy skręceniu ciała i zamachu obraca się do ofiary obuchem, a nie ostrzem – w świetle tego, co chcemy powiedzieć, nie musi to być realizatorska gafa!). Przejście między ujęciem czwartym a piątym jest typowym połączeniem montażowym „na ruchu”. Siekiera z poprzedniego ujęcia kontynuuje swą „wędrówkę” zgodnie z ruchem wskazówek zegara. O ile przedtem poruszała się z lewej na prawą stronę i zniżala w celu ponownego wymachu w górę, o tyle w ostatnim ujęciu po przejściu przez „punkt przesilenia” rozpoczyna ów ruch ku górze, w lewo i ponownie w prawo, aż do zamknięcia obwodu i strącenia ze stolika zapalanej lampki nocnej. Na ścianie pojawiają się rozbryzgi krwi, przewrócona lampa pali się jeszcze dłuższą chwilę,

po czym, sądząc po odgłosie, spada jeszcze niżej i wtedy gaśnie. W pokoju zapada ciemność. Jest już po zbrodni. Cały ciąg trwa około 20 sek. Należy jeszcze dodać, że między ujęciem czwartym i piątym wskaźniki w postaci kierunku poruszeń ciała okręcającego się wokół własnej osi, położenia rąk i części siekiery są ze sobą zharmonizowane na tyle, że możemy mówić o jedności ruchu. Podkreślmy, co zresztą wynika z przedłożonego opisu, że tym razem kamera Bressona nie pozostaje dyskretnie na zewnątrz; wchodzi do pomieszczenia, w którym ma miejsce zabójstwo, by z bliskiej odległości śledzić każdy jego szczegół.



Analiza tego miejsca za każdym razem wywołuje u mnie skutek w postaci dojmującego poczucia bezradności. Źródłem konfuzji, tak jak za pierwszym razem, jest konflikt między instrukcjami płynącymi z poziomu fabuły (Kobieta musiała zostać zamordowana) a mówiącymi zgoła coś innego sygnałami wizualnymi. Te ostatnie polegają na dostarczeniu ramy czasowej kluczowego wydarzenia oraz na wypełnieniu tej ramy przebiegiem o nieprzerwanej ciągłości, w którym jednak zabrakło reprezentacji tegoż wydarzenia. Gdzie się, u licha, podziało morderstwo? W obliczu dysonansu między fabularną obecnością czegoś a zwizualizowanym brakiem tego czegoś mamy dwie główne drogi wyjścia: albo próbować nagiąć informacje wizualne do założonej treści fabularnej, albo odwrotnie, modyfikować fabułę na podstawie tego, co *explicite* postrzegamy.

Rezultatem pierwszego sposobu są gorączkowe usiłowania, by gdzieś na siłę „wepchnąć” akt morderstwa, mimo że nie ma dla niego podparcia w bezpośrednich danych percepcji. Najłatwiejszy pomysł, jaki nasuwa się po obraniu tej drogi, prowadzi do wniosku, że na trasie siekiery od momentu startu do strącenia lampy „musiała” znaleźć się ciało Kobiety, o które Yvon „zahaczył”, wprawiając siekiere w ruch po kole. Wątlą przesłanką tego rozumowania jest krew rozprysnięta na ścianie zaraz potem, gdy siekiera uderza w lampę. Wątlą – bowiem owa krew niekoniecznie musi pochodzić z ciała Kobiety; równie dobrze mogłaby się wziąć z ostrza siekiery wystarczająco okrwawionego poprzednimi morderstwami, a silny pęd narzędzia zbrodni jedynie strzepuje ją na powierzchnię ściany. Wystarczy chwila namysłu wzmocnionego uważniejszym spojrzeniem na detale, by przedstawione „ratunkowe” rozumowanie, godzące sygnały fabularne i wizualne, odrzucić. Lampa rzeczywiście stoi przy łóżku Kobiety (co widzimy w pierwszym analizowanym ujęciu) i „teoretycznie” Yvon, zabijając Kobietę, mógł jednym i tym samym ruchem strącić lampę. Ale w piątym ujęciu, pokazującym siekiere

„w drodze”, widzimy na marginesie lewej strony kadru ramę łóżka, a trajektoria ruchu siekiery jest taka, że nie dochodzi ona w ogóle do tej ramy; zatacza łuk nieco przed nią i powyżej niej. Argument „jednego zamachu”, za którym dochodzi do zabójstwa człowieka i zniszczenia przedmiotu, można też obalić na drodze zdroworozsądkowej. Gdyby na trasie ruchu rozpędzonej siekiery znalazło się ciało Kobiety, musiałoby osłabić cios przy zbijaniu lampy ze stolika; tymczasem, jak widzimy, Yvon uderza w lampę z pełnym impetem odpowiadającym początkowemu wymachowi ciała.

Nie da się też utrzymać pogląd, że bohater popełnił morderstwo dopiero po uszkodzeniu lampy. Po tym, jak lampa gaśnie, na dłuższą chwilę zapada ciemność i w pokoju nic się nie dzieje. Po cóż by zresztą Yvon miał gasić lampę podczas morderstwa Kobiety, skoro przy poprzednich morderstwach właśnie przyświecał sobie ręczną latarnią? Dodatkowo na ostatnich sekundach wytrzymanej ciemności ujęcia piątego słychać już plusk wody z następnego ujęcia – wody, do której zostaje wrzucona siekiera. Jest to zgodne z zasadą antycypacji dźwiękowych, u Bressona notorycznych, ale nałożenie końca jednego ujęcia na początek drugiego, niejako „zasupłanie” jednego na drugim, świadczy zarazem o tym, że między ich akcjami – owym zapadnięciem ciemności i wrzuceniem siekiery – nic się już nadzwyczajnego nie wydarzyło.

W celu likwidacji zarysowującej się sprzeczności można też postępować w odwrotny sposób i starać się zinterpretować zakończenie fabuły filmu w oparciu o dosłowną treść piątego ujęcia. Skoro nie widzimy morderstwa w przedziale czynności, w którym powinno się ono znaleźć, to znaczy, że żadnego morderstwa nie było: sumienie zbrodniarza być może drgnęło w ostatniej chwili i wpłynęło na zmianę kąta uderzenia siekiery, amortyzując jego siłę na lampie, zamiast na Kobiocie. Trzeba w istocie wykazać się pełnym samozaparciem, by mimo wyznania Yvona przed policjantami, że „zabił całą rodzinę” chcieć wierzyć, że czołowa dla domu postać wdowy mogła jednak ocaleć¹⁵. Co prawda w jednym wcześniejszym filmie Bresson dopuszcza nagle odrodzenie moralne bohatera-przestępcy (*Kieszonkowiec*), a w innym posługuje się ambiwalencją co do śmierci głównej bohaterki w zakończeniu (*Damy z Łasku Bulońskiego*). Jeżeli więc coś miałyby nas powstrzymywać przed uznaniem początkowej tezy, to na przykład to, że ocalenie Kobiety oznaczałoby drastyczną zmianę faktów w stosunku do opowiadania Tołstoja. Jak wiemy, Bresson z Tołstojem poczyna sobie nader śmiało: przenosi go w inną epokę, nie uwzględnia szeregu bohaterów i wątków tematycznych, ale nie czyni jednego – nie odwraca faktów, które już zdecydował się wprowadzić do filmu, nie ratuje więc od fizycznej zguby postaci pogrzebanych u Tołstoja. Można powiedzieć, że zbioru znaczeń dosłownych przejętych od Tołstoja Bresson już nie zmienia, aczkolwiek modyfikuje inne poziomy znaczeniowe jego opowiadania.

Drugi argument sięga do utrwalonych Bressonowskich konwencji obrazowania. Bresson jest artystą kojarzącym się tak bardzo z formalnym rygiorem, z przywiązywaniem do pewnych formuł stylistycznych, z manierą wręcz – w przypadku mniej życzliwego odbioru – że nie chce się wierzyć, by mógł od nich na zasadzie kaprysu i w imię trudnych do określenia celów odstąpić. Chwyty sugerowania przebiegiem zdarzeń jakiegoś zajścia, które jak się okazuje nie ma pokrycia w ciągu montażowym przewidzianym do jego skrupulatnej obserwacji, wydaje się tak bardzo Bressonowski, że trudno sądzić, by artysta, budując kolejny taki ciąg, chciał podsunąć

widzowi ewentualność jego zupełnie konwencjonalnego odczytania; takiego oto, że rzeczywistość filmowa biegnie tym razem w pełnej zgodzie z danymi ciągu. Bycie wybitnym artystą zobowiązuje jednak do pewnej konsekwencji, przez pryzmat której śledzimy całość jego dorobku i poszczególne dokonania (wielkość Francuza rozbłysła przed nastaniem epoki, która właśnie niekonsekwencję i niepewność uznała za główne wartości).

Istnieje jeszcze jeden sposób rozwiązania problemu, najłatwiejszy, bo polegający na jego niedostrzeganiu, które tu przybiera kształt specyficznej ślepoty na użyty środek artykulacji. W tym wypadku wyrokujemy, że do morderstwa Kobiety najprawdopodobniej doszło „pomiędzy” czwartym a piątym ujęciem, przedstawiającymi dwie fazy ruchu ręki i siekiery. W rzeczywistości – możemy argumentować – choć fazy te wyglądają, jakby tworzyły jedność, nie tworzą jej, bo należą do dwóch różnych porządków kinez. Pierwsza (wymach siekiery w ujęciu czwartym) prowadzi do zadania śmiertelnego ciosu Kobiecie, druga (pozorne zamknięcie koła w piątym ujęciu) kieruje się na lampę. Mamy więc do czynienia z dwoma osobnymi i następującymi po sobie obrotami ciała mordercy zamierzającego się siekierą, które tylko „sprawiają wrażenie”, jakby były jednym i tym samym. Pytanie, które powstaje przy takim osądzie, a którego jego rzecznicy nawet sobie nie uświadamiają, brzmi naturalnie, dlaczego w ogóle Bresson chce takie wrażenie sprawić. Dlaczego twórca, chcąc pokazać dwa odrębne poruszenia ciała, montuje je tak, by wyglądały na jedno i wymazuje wszelki rozstęp między nimi? Gdzieś w tle kryje się naiwna presumpcja, że wykreowana na ekranie rzeczywistość „sama w sobie” rządzi się własnymi prawami niezależnymi od artystycznych rozstrzygnięć.

Zwodnicze elipsy, iluzoryczne metonimie

Jeśliby przeprowadzić analizę frekwencyjną dotyczącą częstości występowania pewnych słów w refleksji nad Bressonem, to słowo „fragmentacja” uplasowałoby się w niej zapewne na poczesnym miejscu. Odbywa się to nie bez wpływu swoistej teorii kina autorstwa tego reżysera, który jedną z sekcji swoich *Notatek o kinematografii* zatytułował właśnie *O FRAGMENTACJI*¹⁶. Z kolei głównym środkiem formalnym, który ideę fragmentacji ma wcielać w życie, jest narracyjna elipsa, i jest to jedno z tych słów-kluczy, bez których trudno sobie w ogóle wyobrazić zaawansowany dyskurs na temat francuskiego twórcy. Jednak już przeanalizowane przez nas przykłady mogą świadczyć o tym, że do najbardziej tajemniczych miejsc filmów Bressona kategoria „elipsy” w ogóle się nie stosuje. Weźmy typowe jej określenie pochodzące z tak samo typowego podręcznika narratologii Davida Hermana, zawarte w pasażu powtarzającym w zasadzie słynne ustalenia Gérarda Genette’a: *Trwanie może być kalkulowalne jako stosunek między tym, jak długie są wydarzenia w świecie opowieści, oraz tym, ile tekstu poświęca się na ich opowiedzenie; w tym modelu prędkość może sięgać od opisowej pauzy do sceny, streszczenia (...) i elipsy, gdzie w ogóle nie występuje tekstowa rozciągłość, choć można założyć, że zaszło jedno lub więcej wydarzeń*¹⁷. Z tej definicji mamy prawo wyciągnąć dwa zasadnicze wnioski. Po pierwsze, elipsa należy do porządku opowiadania, a nie opowiadanego: to narracja jest eliptyczna, a nie wypadki, o których mówi, jako że opowiadane wypadki nie „elidują się” same. Po drugie, istnieje konwencjonalna i pożądana miara długości opowiadania w stosunku do długości trwania wydarzenia,

a elipsa ową miarę narusza na niekorzyść wydarzeń w ten sposób, że „kurczy” swobodny oddech opowiadania, w następstwie czego wydarzenia nie mogą zaistnieć w pełni swej wyczuwalnej przez odbiorców „prawdziwej” rozpiętości czasowej.

Ani jeden, ani drugi punkt nie odpowiadają naszemu opisowi trzech wydarzeń w *Pieniądzu* (jak nadmienialiśmy, w innych filmach Bressona także pojawiają się tego typu miejsca). Bresson nie przemilcza ani nie stara się kompresować żadnego z tych wydarzeń, przeciwnie, pokazuje je zgodnie z konwencjonalnie przyjętymi dla narracji filmowej miarami trwania. Wszystko, co tu jest dziwne i niekonwencjonalne, pochodzi z samego porządku dziania się wydarzeń, zaś skrupulatny Bressonowski obserwator jedynie go odnotowuje. Z kolei figura narracyjna, przy której między długością trwania wydarzenia i długością poświęconej mu prezentacji zachodzi umowny stosunek jeden do jednego, tzn. wydarzenia nie są ani nadmiernie skracane, ani wydłużane, w upowszechnionej za Genette'em klasyfikacji nazywa się „sceną”¹⁸. Jeśli teraz elipsę i scenę uznamy za prowizoryczne bieguny, między którymi zawiera się tempo prezentacji wydarzeń, to – jakkolwiek obrazoburczo zabrzmiało w tradycji Bressonologicznego piśmiennictwa – w analizowanych przez nas momentach Bressonowi jest znacznie bliżej do porządku sceny niż elipsy¹⁹.

Komentatorzy twórczości francuskiego reżysera jakby nie są w stanie pogodzić się z sytuacją, że można dokumentować braki powodujące rozsypywanie się znaczeniowej substancji świata i zarazem czynić to z pozycji trzeźwego rejestratora wypadków, który swojej narracji nie stara się wyposażać w żadne przekombinowane efekty znane na przykład z tzw. *puzzle films*²⁰. Dlatego, mówiąc *implicite* o tych samych miejscach, o których i my mówimy, naginają termin „elipsa” do granic wytrzymałości, zaopatrując go co najwyżej w hiperboliczne wyrażenia mające podkreślać niezwykłość całej konstrukcji eliptycznej. Mówi się więc o *nadzwyczajnym pominięciu* u Bressona (Raymond Durgnat)²¹, o *szokujących elipsach* (Tony Pipolo)²² lub o *dosadnych elipsach* (Keith Reader)²³. W świetnym eseju o *Kieszonkowcu* T. Jefferson Kline, nie mówiąc *explicite* o technikach narracyjnych, ale przecież je właśnie mając na myśli, twierdzi, że wypowiedź Bressona przypomina zdanie, z którego wyeliminowano przymiotniki i większość rzeczowników, a zostawiono tylko przymyki i spójniki²⁴. We wnikliwym artykule na temat *Baltazara* jego autorka Erika Balsom odnajduje w filmie fragment strukturalnie nieco podobny do tych, które analizujemy w *Pieniądzu*, stapiający w jedność różne fazy rozwoju akcji, i nazywa cały zabieg *uderzającą elipsą czasową i kondensacją zdarzeń opowieści*, a następnie przechodzi do *niezwykłej kombinacji narracyjnej elipsy i szybkiego montażu* (to ostatnie już wprost o *Pieniądzu*)²⁵.

Elipsa w narracji jest zasadniczo związana z czasem i tokiem opowiadania. Jeśli zamiast na czas położymy akcent na przestrzeń, pojawi się możliwość kolejnego nieporozumienia, ponieważ zabiegi Bressona są traktowane niekiedy jako jeszcze jeden wariant chwytu przestrzeni pozakadrowej. Tą drogą idzie – jak się wydaje – francuski krytyk Philippe Arnaud, który omawia pokrótce dwa spośród trzech przeanalizowanych przez nas w *Pieniądzu* wydarzeń: napad na bank i zabójstwo Kobiety. Krytyk wyciąga wniosek, że Bresson skupia uwagę nie tyle na właściwej przestrzeni dramatycznego wydarzenia, ile na przestrzeni z nią styczącej, naładowanej odgłosami przemocy, ale wizualnie znieruchomiałej. Stąd już łatwa droga do następnego wniosku: metonimia jest główną figurą organizującą relacje przestrzenne u tego reżysera, nie tylko zresztą w *Pieniądzu*, ale we wszystkich w ogóle

jego filmach²⁶. I znów, przeciwko tezie, że dla Bressona liczy się bardziej przestrzenne sąsiedztwo niż centrum, musimy zaoponować. Owszem, kiedy reżyser sięga po metonimie w zakresie obrazowania przestrzeni, wtedy faktycznie po nie sięga, ale akurat w omówionych wypadkach pojęcie metonimii jest raczej bezużyteczne. Napad na bank jest pokazywany częściowo na twarzy bohatera siedzącego w samochodzie nieopodal, kiedy jednak kamera pokazuje wejście do banku, w którym grasują bandyci (w kolejnych ujęciach, już przez nas nieanalizowanych), to przez takie zbliżenie do właściwego centrum akcji przywoływana scena wcale nie staje się jaśniejsza. W domu u wdowy bohater jest widoczny głównie podczas interludii swych wędrówek po korytarzach, w towarzystwie siekiery, latarni i psa; ale bywa też tak, że kamera wchodzi do pomieszczeń i ukazuje bezpośrednie zetknięcie zabójcy z ofiarą – czy jednak wtedy choćby odrobinę lepiej rozumiemy, jak naprawdę przebiegała zbrodnia?

Powtórzmy raz jeszcze: w omawianych scenach Bresson pokazuje wszystko, co da się pokazać, a to, co pokazuje, doprowadza do kresu pojęcie elipsy jako chwytu narracji i zmusza nas do jego zarzucenia. Nie jest winą reżysera, że wydarzenia są, jakie są, pozbawione usztywniającej je osi, że z aktu zbrodni została wyciągnięta zawleczka gwałtu albo że napad odbył się z pominięciem tradycyjnego punktu kulminacyjnego. Gest odmowy tkwi nie w postawie narratora Bressonowskich filmów, który miałby rzekomo przemilczać wszystko, co istotne, lecz w samej konstrukcji wydarzeń kryjących jądro swej nicości. Powróćmy na chwilę do miejsca, gdzie scharakteryzowaliśmy wydarzenia węzłowe; powiedzieliśmy wtedy, że mają one wyróżniony element treści, przewidziany do „prześlizgnięcia się” przez ucho igielne aktualności, a decydujący o ich swoistym charakterze. Napad musi przejść przez fazę gestu eksplodującego agresją na kolejne fazy, aby być „napadem”; gwałtowne zabójstwo zakłada moment zetknięcia broni z ciałem ofiary, który jest z zabójstwem synonimiczny itd. Bresson, pokazując wydarzenia tego typu najskrupulatniej, jak tylko potrafi, unaocznia równocześnie, że ich rdzeń, od którego zależy całe nasze ich pojmowanie, rozplynął się, ulotnił. W powszechnej opinii francuski klasyk należy do tych, którzy kierują impet opowiadania w bok, gdy mają wyrazić coś szczególnie dramatycznego. Jakoś nikt nie zauważył jednak, że w momentach kluczowych to same wydarzenia „kierują swój impet w bok” (na zapaloną lampę, na przykład), rozstępując się, jak słoje drzewa, wokół swego nieistniejącego centrum. Negacja ich ośrodka jest ich najintymniejszym sensem, istnieją one z wydrążonym otworem serca, dlatego że „już takie są”, a nie dlatego, by ktoś (reprezentant reżysera w filmowym świecie) zaciągał zasłonę między nimi a nami. Bresson nie ma przed nami nic do ukrycia; jego kino w momentach newralgicznych jest wydane na łup objawienia, tylko że jest to objawienie substancjalnego braku, minusowej obecności. W ten sposób w Bressonowskich filmach dokonuje się przejście od negacji pozytywnej treści (jej utajenia, przemilczenia itp.) do pozytywnej negacji, aktywnej próżni będącej esencjalnym ustrukturuowaniem rzeczywistości. Tam gdzie spodziewamy się znaleźć dramat, odkrywamy uludę dramatu, którą Bresson uprzytamnia ze zdumiewającą pieczołowitością²⁷.

W interpretacji Lacanowskiego pojęcia Realnego autorstwa Slavoj Žižka odkrywamy treść zadziwiająco pokrewną biegowi tej części wywodu. Žižek pisze: *Realne nie jest niczym innym w swej pozytywności, jak ucieleśnieniem próżni, braku, radykalnej negatywności. „Nie może być zanegowane, ponieważ już w sobie*

samym, w swojej pozytywności, nie jest niczym innym, jak ucieleśnieniem czystej negatywności, pustki"²⁸. Trzymając się tego ustalenia (choć niekoniecznie już Lacanowskiej terminologii), powiemy raz jeszcze, iż twórczość Roberta Bressona transformuje kino negacji (konstytutywne są dla niego metody poetyki negatywnej) w zupełnie niebywale i absolutnie oryginalne kino pozytywności jako braku, braku substancjalnego. Można to też rozumieć w kontekście tego, co Žižek mówi na temat *tajemnicy zdarzenia* jako wykraczającego zawsze poza sumę składowych: *Wydaje nam się, że wiemy wszystko o społecznym i artystycznym podłożu „film noir”: traumatyczny wpływ drugiej wojny światowej na ustalone role płci, wpływ niemieckiego ekspresjonizmu itd., itp., lecz jest zarazem oczywiste, że to nie wystarcza, aby wyjaśnić pojawienie się wszechświata „noir” z charakterystycznym dla niego posmakiem wszechogarniającego zepsucia, ucieleśnionego w postaci „femme fatale”. Podobnie jest z miłością dworską; można w nieskończoność rozgrywać historycyzyczną grę źródeł i wpływów: ukryte odniesienia do arabskich tradycji ezoterycznych, kazirodczy trójkąt: rycerza, jego damy i ojcowskiej postaci jej męża; trudna sytuacja wydziedziczonych rycerza w okresie rozpadającego się feudalizmu itd., itp. Jest jednak pewna nieprzekraczalna luka, pewne „nic” oddzielające na zawsze tę mieszaninę przyczyn materialnych od wydarzenia, jakim jest nadprzyrodzone pojawienie się Damy...*²⁹ O ile nasze myślenie o wydarzeniach tworzących jądro fabuły *Pieniędzy* rozgrywa się w horyzoncie *tajemnicy zdarzenia*, o tyle Bresson tajemnicę tę zdziera, sprowadzając na powrót wydarzenie do *niczego* i wykradając serce ożywiającej nasze przeżywanie akcji równie dramatycznych, co napad czy zbrodnia.

Zwróćmy przy okazji uwagę, jak dalece różnice w narracyjnym traktowaniu zdarzeń z udziałem Yvona i Luciena odpowiadają różnicom między tymi dwiema osobami. Najpotworniejsze uczynki Yvona wynikają z ciągu przyczyn i wywołują ciąg katastrofalnych następstw. Indywidualność Yvona zostaje przemielona na proch w młynach powszechnej konieczności, podobnie jak niwelowane są szczyty dramatycznych wydarzeń, w jakich uczestniczy. W przeciwieństwie do tego, przemiana Luciena w rozbójnika wspomagającego ubogich nie ma za sobą uchwytnych motywów, ani też nie wytwarza ciągu istotnych następstw, których bylibyśmy świadomi. Lucien jest niepotrzebnym balastem skazanym, jak to prorokuje towarzysz Yvona z więziennej celi, na zatrąte w którymś z więzień, podobnie jak balastem są owe tajemnicze odgłosy przy bankomacie, nadmiarowe i zbyt liczne w łańcuchu zdarzeń, skazane na odrzucenie przez pamięć widza.

Pomimo przejawianej determinacji w podważaniu wartości, jaką dla Bressona mają elipsy i metonimy, nikt oczywiście nie zamierza twierdzić, że one tam nie występują – występują, i to nader często, ale właśnie w miejscach ich występowania narracja Bressonowska ma niewiele odkrywczego do powiedzenia. Figury te tłumaczą się jakby same przez się. Są na tyle oswojone i zrozumiałe, że jak twierdzi Kent Jones, dziewięćdziesiąt dziewięć procent Bressonowskiego kina jest całkowicie jasne, a tym brakującym jednym procentem nie należy się przejmować³⁰. Mam jednak wrażenie, że tu tkwi pułapka i autor powyższych słów chyba też ją wyczuwa. Dziewięćdziesięciodziecioprocentowa jasność nie musi być bramą na oścież wiodącą do Bressona, lecz może być przesłoną skrywającą w zakamarkach jego sposobu obrazowania jednoprocetowy sekret. Ów jeden procent ukryty za plecami swoich dziewięćdziesięciu dziewięciu kompanów nie jest wtedy czymś nieważnym i marginalnym, ale pełni funkcję ziarnka grochu czy kamyka w bucie,

jest drobnym jądrem ciemności zasysającym morze światła wokół siebie. Wbrew arytmetyce jeden procent może dawać więcej niż dziewięćdziesiąt dziewięć i dlatego rezerwujemy sobie prawo do zajmowania się ekstremalnie rzadkimi przypadkami w kinie Bressona, w nadziei że poza zakresem udomowionej niezwykłości jego filmów odsłonią nam one coś naprawdę niezwykłego.

Noc żywych trupów?

Lacanista Slavoj Žižek wskazuje, i oczywiście ilustruje to przykładami filmowymi, że w porządku symbolicznym (zaraz potem będzie to mieć swoją wagę także w kontekście Realnego) nazwa musi zawierać lukę między swoim znaczeniem a tym, do czego się odnosi, *wprowadzając dystans między obiektem w jego surowej rzeczywistości a esencjalnym wymiarem obiektu*³¹. Przetransponujemy to na nasz przypadek: do czynu Yvona Targe'a z *Pieniądza* odnosi się nazwa „zbrodnia”, gdy jednak tylko od nazwy próbujemy przejść do samej zbrodni, ta okazuje się nieuchwytna. Bohater nie tyle ją popełnia, ile ona owija się wokół niego jak bluszcz, on zaś jedynie znaczy trasę swej somnambulicznej przechadzki po domostwie Kobiety coraz większą ilością trupów, jakby w tym wszystkim nieobecny. Mówiąc pochodzącymi z *Dziennika* słowami Gombrowicza o Raskolnikowie: on dla siebie samego jest mgławicą³². Można oczywiście urealnić zbrodnię i swój własny udział w niej przez tautologiczne wyznaczenie: *Zabiłem właściciela hotelu i jego żonę, a teraz całą rodzinę*, utwierdzić się w swym czynie za pomocą słów, ale to przydanie realności słowom i kreowanemu przez nie światu prawem kontrastu podkreśla tylko rozdziew między nimi a rzeczami³³.

Pośrednim acz wyraźnym sygnałem odpodmiotowienia Yvona Targe'a są dwie zagadkowe linijki dialogu, jaki się nawiązuje między nim a Kobiętą pytającą go o motywy zabójstwa pary hotelarzy. Bohater odpowiada wtedy oschle, jak przystało na Bressona: *Sprawilo mi to przyjemność (Ça m'a fait plaisir)*, a następnie, niemal na jednym oddechu, powiadamia o obrzydzeniu na widok fizycznych szczegółów zbrodni (*Leur physique me faisait horreur*). Sprzęgnięcie się pary antynomialnych określeń przyjemności i obrzydzenia w odniesieniu do jednego i tego samego aktu wskazuje nie tyle na przyjemność jako stan indywidualny, ile na eksces przyjemności, jej nadmiar, odpowiadający nadmiarowości zbrodni. Jest to przyjemność nie własna, lecz mechaniczna i sztywna rozkosz Innego. Niejako na zasadzie dojścia do kresu i wywinięcia podszewki na drugą stronę prowadzi nas ona do kontaktu z budzącą obrzydzenie (albo przerażenie) próżnią Realnego. Targe jest przewrotnym dopełnieniem Królikiewiczowskiego Malisza z *Na wylot* mówiącego przed sądem, że zabił, bo „chciał mieć coś własnego”. Bresson pokazuje naturalny efekt takiego uwłaszczania się przez zbrodnię: totalne wywłaszczenie i bezcelowość, odwracające ironicznie sens nazwiska głównej postaci („targe” w archaicznej francuszczyźnie – tarcza mająca chronić podmiot przed celowymi atakami).

Zechcemy przy tej okazji odnotować fakt być może w tym wszystkim najważniejszy. Od pierwszej zbrodni Targe'a w hotelu do zamknięcia akcji musiało upłynąć trochę czasu, a jednak ów odrażający postępek nie budzi najmniejszego zainteresowania przemykających tu i ówdzie reprezentantów sił porządku, a nawet zdaje się, że w ogóle o nim nie wiedzą. Wokół Targe'a nie zaciska się pierścień pościgu, funkcjonuje on w kosmosie jakiejś dziwnej obojętności co do swojej

osoby. Gdy wkrótce po drugiej zbrodni bohater wchodzi do gospody z zamiarem przyznania się do winy, nie ściąga ku sobie – człowiekowi bądź co bądź obcemu w tym środowisku – żadnych spojrzeń miejscowych bywalców, tak jakby był powietrzem. Szczególnie znamienne są reakcje instytucji, która teoretycznie powinna być bohaterem najbardziej zainteresowana, czyli policji. Choć film w kluczowej partii ostatnich dwudziestu minut (i zresztą nie tylko w niej) jest naszpikowany przejawami policyjnego świata, praca policji w tej fazie nie przecina się z losem Targe’a, lecz biegnie po torach do niego równoległych. Furgonetki policyjne mkną przez noc ku jakimś galaktycznie odległym sprawom albo przeciwnie, funkcjonariuszy zajmują banalne problemy aprowizacyjne – w jednej ze scen kupują bagietki i zanoszą je do samochodu. Każdy robi tu swoje i nikt nie zajmuje się ekscesami, zresztą chyba nawet nieznanymi przedstawicielom tej wspólnoty, przy czym „swoje” oznacza sprowadzenie wszystkiego do jednostajnego tonu codziennej rutyny życia. Także nocne wyjawienie przez bohatera winy w gospodzie, nb. znów pełnej stróżów prawa, działa na lokalną społeczność jak wystrzał armatni przerywający drzemkę, mimo iż nieco wcześniej Yvon zjawiał się tam w zakrwawionym ubraniu. Dopóki zbrodnia nie zostanie nazwana w języku przekraczającym indywidualną podmiotowość zbrodniarza, potwierdzona owym sakramentalnym niemal „zabiłem” z repertuaru skruszonego zabójcy, dopóty nie ma kształtu i nie istnieje. Kiedy prawda ta dociera nareszcie do Yvona Targe’a, pozwala się on wyprowadzić jak cień w asyście policji i znika, wymazując w ten sposób wszelki ślad po sobie, podczas gdy fantomy zmartwiałych gapiów jeszcze przez kilka chwil patrzą wstecz w stronę nieobecności po nim. Na długo przed *Szóstym zmysłem* Nighta Shyamalana czy *Innymi* Amenábara także bohater Bressona odkrywa, że być może nigdy nie istniał albo był od dawna martwy³⁴.

Między poetyką pozytywną a negatywną

Wśród anegdot krążących o Bressonie jest i taka, upowszechniona przez Paula Schradera, że podczas pracy nad *Dziennikiem wiejskiego proboszcza* reżyser zażyczył sobie na planie męczyzny bez kapelusza, potrzebnego mu do zapełnienia tła. Asystent, który otrzymał to polecenie, po pewnym czasie przyszedł i oznajmił, że męczyzna z gołą głową jest gotowy i czeka. Naraził się tym na protest Bressona żądającego precyzyjnego wykonawstwa swoich poleceń: nie chodziło o męczyznę z gołą głową, ale właśnie bez kapelusza!³⁵ Anegdota ta, między innymi, jest dla Schradera sygnałem roli, jaką twórca przywiązuje do prywatności w budowie swego uniwersum, a w dalszej kolejności prowadzi go do wniosku, że codzienność, tak drobniawczo i dokumentalnie sportretowana, służy Bressonowi do uwidocznienia dysproporcji między nią a życiem postaci powołanej do świętości. Ten wywód Schradera wieńczy konkluzja, że w filmach Bressona codzienność jest domeną pozorów, przez który gest artysty pragnie wskazać jakieś religijne „poza”, niewyraźne innym sposobem. W ramach Bressonowskiej poetyki negatywnej (niejako na wzór teologii negatywnej) to, co niewyraźne, jest zaafirmowane, ugruntowane w bycie tym mocniej, w im mniejszym stopniu wyrazowi podlega, a w każdym razie mocniej niż to, co pokazane (powiedziane) *explicite*. Między parą wyrażone – niewyraźne i parą afirmowane mocniej – słabiej (bądź wręcz afirmowane – negowane) zachodziłby stosunek łączenia się po przekątnych domniemanego czworoboku.

Konstrukcja powyższego rozumowania jest jednak zawodna z paru powodów. Nie jest tak, by przy zastosowaniu metody negacji w sztuce niewyrażone kryło w sobie silniejszy moment afirmatywny niż wyrażone. Równie dobrze afirmacja (w sensie ontologicznej afirmacji, ufundowania w bycie, jak i aksjologicznej pochwały) może być po stronie tego, co zostało powiedziane i pokazane. Płótno Bruegla, przedstawiające upadek Ikara znikającego w nadmorskim pejzażu z oraczem, pasterzem i rybakiem, było interpretowane zarówno jako udobitnienie tragedii bohaterskiej jednostki w obliczu obojętności świata (jak chce tradycja romantyczna), lub, przeciwnie, jako afirmacja naturalnego porządku rzeczy z pomniejszeniem roli jednostkowych odruchów buntu (jak woli Tadeusz Różewicz w zakończeniu poematu *Opowiadanie dydaktyczne*). Słowem, nie istnieje konieczne *iunctim* między stopniem przemilczenia czegoś albo kogoś w obrębie artystycznego przekazu a stopniem jego ugruntowania w sferze znaczeń – nie zawsze „nieobecny” musi znaczyć „Wielki Nieobecny”.

Pojawia się też wątpliwość jeszcze ważniejsza. Pisząc o poetyce negatywnej Bressona, milcząc dotąd zakładaliśmy, że artysta wyraża i potwierdza w ten sposób jakiś byt o pozytywnym statusie – obojętnie, czy miałyby to być niewysławialna inaczej transcendencja, czy też całość wszechświata. Powstaje jednak pytanie: czy Bresson w ogóle cokolwiek „upozytywia”? Czy jego poetyka negatywna jest negatywna tylko w sensie metody, czy też może – tu trzeba uciec się do słownej niezręczności – ostatecznego przedmiotu odniesienia? Czy Bresson wyraża raczej Coś czy Nic? Gdy, sięgając po dowolny przykład nasuwający pokrewne skojarzenia, oglądam piękny początek *Celesty* Percy’ego Adlona (1980), gdy widzę bohaterkę w kuchni przygotowującą posiłek dla Prousta, w otoczeniu garnków, czajników, rondli i tykającego zegara, nie mam wątpliwości, że reżyserowi chodzi o wysycenie wszystkich tych szczegółów i utwierdzenie ich w istnieniu. Nie jest to jedyna metoda wdrażania nas do postawy szacunku dla konkretnego w filmie, bywają też bowiem środki wiodące do tego celu bardziej okrężną drogą. We wstrząsającej scenie utworu Michaela Hanekego *Siódmy kontynent* (1989) zamożna rodzina planująca zbiorowe samobójstwo urządza najpierw rozpasaną orgię niszczenia własnego dobytku. Rzeczy: prute na oślep tkaniny ubrań i obić, rozwalane młotem sprzęty domowe, kaleczone piłą elektryczną meble, tłuczone szkła, kartki wydzierane z książek, zginane i pękające płyty gramofonowe wychodzą wtedy ze stanu bezduszności i przemawiają do nas językiem bólu żywej istoty. Ugruntowywanie przedmiotu w bycie odbywa się więc, paradoksalnie, nie tylko na drodze jego celebracji, ale i destrukcji. Lecz, z drugiej strony, gdy oglądam u Bressona nieznaczące nic przestrzenie, masywne bryły przedmiotów, wirtuozerię rąk pielęgnujących rutynę życia, zawsze, niezależnie od doraźnych tłumaczeń, stawiam sobie pytanie, czy chodzi o gest afirmacji, czy raczej przekreślenia i odesłania ku nieuchwytnemu ciągle „poza”.

Podejrzanie, iż filmy twórcy *Pieniądza* mogą być maszyną do wytwarzania przedmiotowej negatywności, nurtuje jego interpretatorów spod znaku psychoanalizy. *Wydaje mi się, że najbogatsze, najbardziej sugestywne podejście do Bressona związane jest z pojęciami nieciągłego, niewypowiadalnego, leczenia z rozdarcia zbyt dużego, by mogło być uchwycone przez dyskurs psychologiczny unikający sprzeczności – pojęciami, które mają naczelną wagę dla (Lacanowskiej i post-Lacanowskiej) psychoanalizy, ale również dla pewnych odmian chrześcijań-*

*skiego mistycyzmu*³⁶. Pionierski dla tej tradycji jest oczywiście klasyczny artykuł Jeana-Pierre'a Oudarta na temat *suture*, posługujący się *Procesem Joanny d'Arc* jako dowodem koronnym w sprawie artykulacji nieobecności w każdym obrazie filmowym, jak również metod tuszowania tej nieobecności³⁷. Należy tu ponownie przypomnieć studium T. Jeffersona Kline'a o *Kieszonkowcu*, którego autor zestawia kino Bressona z językoznawczą koncepcją de Saussure'a, do czego upoważnia jego zdaniem reżyserska negacja znaczenia pojedynczych obrazów na rzecz rozpraszenia się go w całościowym systemie relacji³⁸. Jakkolwiek ten układ staje się potem dla Kline'a, idącego tropem klasycznej, nie-Lacanańskiej psychoanalizy, manifestacją stłumionego erotyzmu, to jednak myśl o odmowie znaczenia wszystkiego, co namacalnie uchwyte w obrazie, sama w sobie jest warta zachowania. Wreszcie, należy wymienić wzmiankowaną już tutaj książkę o Bressonie wydaną w angielskiej serii popularyzatorskiej „French Film Directors” przez autora zacytowanych powyżej słów, Keitha Readera, pełną nawiązań do Lacana i inspirowanej jego nazwiskiem filozofii nieobecności.

Nie dziwi mnie taki kierunek odczytań, nawet jeśli kryjąca się za nim tendencja ideologiczna pozostaje mi obca. W utworach francuskiego artysty można dostrzec ukryty mechanizm odsysania widzialności z wyższego piętra zdarzeń i kumulowania ich refleksów na piętrze niższym. Jednak to niższe piętro nie jest ostateczne, stanowi raczej platformę taśmociągu przesyłającego wizualną substancję jeszcze niżej, do zatoki pustej albo zmartwiałej przestrzeni, wypłukanej z wszelkiego sensu. Zamiast zatrzymywać krople znaczeń na powierzchni zmysłowej reprezentacji, Bresson pozwala im – jak wodzie po skalnych progach – toczyć się po konstrukcji schodkowej, gdzie napędzane siłą własnego upadku zmiernają ku niczemu, ku *bieli, ciszy i bezruchowi*, opiewanych przez jeden z aforyzmów *Notatek*³⁹.

Umysł przyzwyczajony jednak do łowienia pozytywów stara się znaleźć dla nich jakieś miejsce i skoro nie może uczynić tego wśród dosłownej treści obrazów, lokuje je w owej niemożliwej siedzibie, jaka wytwarza się dzięki ich połączeniom, liniom siatki porządkującym puste pola. Stąd się biorą obsesyjne powroty Bressona do myśli, że prawda rzeczywistości nie kryje się w obrazach jako takich, w pojedynczych szczegółach, lecz wyłącznie w złączach, stykach, spięciach płynących z ich wzajemnych kontaktów, że zawsze jest gdzieś „pomiędzy”, nigdy „w”⁴⁰. Jest jeszcze drugi sposób ratowania pozytywności, o którym wspomina Kline we wzmiankowanym już studium o *Kieszonkowcu*. Jest on korelatywny względem pierwszego i polega nie tyle na sprasowaniu treści istotnej do rozmiarów linii granicznej, ile na jej rozpyleniu po obrzeża horyzontu, tak iż nie mogąc być nigdzie konkretnie, jest wyłącznie „wszędzie”, tak jak, w interpretacji reżysera, owe pieniądze, o które Yvon pyta Kobietę; treść ta rozprasza się w ramach Całości, obojętnie czy tę ostatnią nazwiemy Światem, Życiem, Trwaniem czy Kosmosem. Sens w każdym razie zawsze jest „gdzie indziej” niż na wprost palca wskazującego, na wysokości oczu i uszu. Pozostaje tajemnicą Bressona osiągnięcie stanu, w którym jego kino, nasycone szorstkimi konkretami na wyciągnięcie ręki, oplecione gęstą tkanką przedmiotów, emituje zarazem w naszą stronę tak uwodzicielskie, syrenie głosy.

ANDRZEJ ZALEWSKI

Dr. Mariuszowi Oziębłowskiemu dziękuję za wnikliwe uwagi w trakcie mojej pracy nad tym artykułem

- ¹ T. McGowan, *The Impossible David Lynch*, Columbia Univ. Press, New York 2007, s. 200.
- ² Tenże, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 143.
- ³ Ten aspekt filmu szczegółowo analizuje B. Price, *Neither God nor Master. Robert Bresson and Radical Politics*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis – London 2011, s. 137-147.
- ⁴ N. Browne, *Punkt widzenia opowieści: Retoryka „Na los szczęścia, Baltazarze”*, tłum. T. Kłys, „Film na Świecie” 1999, nr 400.
- ⁵ Tamże, s. 46-47.
- ⁶ Por. G. Simmel, *Filozofia pieniądza*, tłum. A. Przyłębski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, zwł. s. 106-116.
- ⁷ K. Reader, *Robert Bresson*, Manchester Univ. Press, Manchester – New York 2000, s. 151.
- ⁸ Mówi o tym Clément Rosset, *Robert Bresson: Hommage, Mazzotta/Cinémaèque française*, Milan – Paris 1997, s. 61; cyt., za: K. Reader, *Robert Bresson*; dz. cyt., s. 144.
- ⁹ *I seek not description but vision: Interview by Michel Ciment*, w: *Robert Bresson*, red. J. Quandt, Toronto International Film Festival Group, Toronto 2011, s. 715. O fascynacji rytmem drzwi otwieranych i zamykanych wspomina też Bresson w jednym z aforyzmów swoich *Notatek o kinematografii*, R. Bresson, *Notatki o kinematografii*, tłum. A. Ledóchowski, „Film na Świecie” 1983, nr 12, s. 30.
- ¹⁰ Warto w tym kontekście zacytować jedno zdanie z eseju Shigehika Hasumi *Led by the Scarlet Pleats: Bresson's L'Argent*, który został włączony do nowego, rozszerzonego wydania kanadyjskiego tomu zbiorowego Jamesa Quandta o Bressonie: *Tym, co czyni jego filmy tak „Bressono-podobnymi”, jest jedność między wizualną wrażliwością i czasowością w każdym ujęciu; widz percypuje obiekty z niezrównaną jasnością w niezapośredniczonej chwili teraźniejszej* [podkr. - A. Z.], tłum. J. Rhee, w: J. Quandt, *Robert Bresson*, dz. cyt., s. 534.
- ¹¹ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 1: *Ontologia egzystencjalna*, wyd. 3 zmienione, PWN, Warszawa 1987, s. 189-193.
- ¹² G. Ryle, *Czym jest umysł?*, tłum. W. Marciński, PWN, Warszawa 1970, s. 49.
- ¹³ A. C. Danto, *Narration and Knowledge*, Columbia Univ. Press, New York 2007, s. 159-166.
- ¹⁴ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Univ. of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 82.
- ¹⁵ Tony Pipolo w monografii *Robert Bresson: A Passion for Film* (Oxford Univ. Press, Oxford – New York 2010) nadzwyczaj nieśmiało sugeruje w jednym miejscu, że wbrew końcowemu wyznaniu o „zabójstwie całej rodziny” morderca mógł ocalić dziecko, ponieważ w montażowym rozegranie ostatniej sekwencji od razu z pokoju płaczącego dziecka „przeskakujemy” do pokoju Kobiety (s. 394, przypis 16). Rozumowanie to jest bardziej niż wątpliwe, a jednak nieuchwytność zbrodni, którą właśnie poddajemy analizie, w jakiś paradoksalny sposób usprawiedliwia takie wnioski, jeśli nawet ich nie uprawomocnia. Nieuchwytność zbrodni polega na jeszcze jednym aspekcie, o którym powiemy w dalszym ciągu tekstu głównego.
- ¹⁶ W oryginale: *De la fragmentation*. W polskim przekładzie *Notatek* autorstwa Aleksandra Ledóchowskiego tytuł tej sekcji został spolszczony i brzmi *O ROZDRABNIANIU*; dz. cyt., s. 46-52.
- ¹⁷ D. Herman, *Basic Elements of Narrative*, Wiley-Blackwell, Malden 2009, s. 130.
- ¹⁸ G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, tłum. J. E. Lewin, Cornell Univ. Press, Ithaca – New York 1980, s. 94.
- ¹⁹ Szczególnie tajemniczym rodzajem elipsy w klasyfikacji Genette'a, co do której ów autor twierdzi, że jest najbardziej implicytna, jest tzw. elipsa hipotetyczna (*Narrative Discourse*; dz. cyt., s. 109). Ma ona miejsce wtedy, gdy tekst milczy o wydarzeniu, niezlokalizowanym, a niekiedy nawet nielokalizowalnym, którego nigdy byśmy się nie domyślili, gdyby jakieś retrospektywne wtręty po dłuższej przerwie nie powiadomiły nas o jego zajściu. Powyższe określenie uniemożliwia podciągnięcie owych tzw. Bressonowskich elips nawet pod tak liberalną kategorię, jak elipsy hipotetyczne. W przypadku tych ostatnich bieg zdarzeń jest na tyle nieokreślony, że gdy w końcu dowiemy się o jednym z nich, nic nie stoi na przeszkodzie, byśmy retroaktywnie umieścili je w jakimś miejscu ich pasma. Jednak żadna, najbardziej nawet wnikliwa retrospekcja nie wyjaśni na przykład, jak jest możliwe zabójstwo przy użyciu siekiery dokonywane w ten sposób, że narzędzie zbrodni omija ciało ofiary i celuje od razu w pobliską lampę.
- ²⁰ Por. dla kontrastu: *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, red. W. Auckland, Wiley-Blackwell, Malden – Oxford 2009.
- ²¹ R. Durgnat, *Le Journal d'un curé de campagne*, w: *The Films of Robert Bresson*, red. I. Cameron, Studio Vista, London 1969, s. 47.
- ²² T. Pipolo, dz. cyt., s. 331.
- ²³ K. Reader, dz. cyt., s. 149.

- ²⁴ T. Jefferson Kline, *Picking Dostoevsky's Pocket: Bresson's Sl(e)ight of Screen*, w: tenże, *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*, John Hopkins Univ. Press, Baltimore – London 1992, s. 152; tekst przedrukowany w: J. Quandt, dz. cyt. Gdybym miał się trzymać metafory Kline'a, powiedziałbym raczej, że przymyki i spójniki weszły na miejsce rzeczowników oraz przymiotników i zewnętrznie wciąż udają zdanie, nie tworząc go *de facto*.
- ²⁵ E. Balsom, „*One Single Mystery of Persons and Objects*”: *The Erotics of Fragmentation in „Au Hasard Balthazar”*, „Canadian Journal of Film Studies” 2010, nr 1, s. 25.
- ²⁶ P. Arnaud, *Robert Bresson*, „Cahiers du cinéma”, Paris 2003, s. 24-26.
- ²⁷ W wywiadzie z Charlesem Thomasem Samuelsem przeprowadzonym podczas kręcenia *Czterech nocy marzeń* Bresson wypowiedział te bardzo ważne słowa: *Ja nie kreuję elipsy; ona jest już od początku. Pewnego dnia powiedziałem: „Kino jest sztuką pokazywania niczego”. Chcę wyrażać rzeczy za pomocą minimalnej liczby środków, nie pokazując niczego, co nie jest absolutnie esencjalne*, C. T. Samuels, *Encountering Robert Bresson* w: J. Quandt, dz. cyt., s. 669.
- ²⁸ S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator; P. Dybel, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 202.
- ²⁹ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 190.
- ³⁰ K. Jones, *L'Argent*, BFI, London 1999, s. 44.
- ³¹ S. Žižek, *The Fear of Real Tears. Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*, BFI, London 2001, s. 62.
- ³² W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, Wyd. Literackie, Kraków 1988, s. 199; tenże, *Dziela*, t. VIII, red. naukowa tekstu J. Błoński.
- ³³ Komentatorzy Bressona zwracają uwagę, różnie to zresztą tłumacząc, na niepokojący szczegół: ów mistrz elips i niedopowiedzeń przejawia skłonność, zwłaszcza w swych filmach mających formę „dziennikową”, do dublowania w warstwie słowa mówionego i/lub pisanego informacji, które równocześnie bądź niemal równocześnie są uwidoczniane także w sferze obrazu. Albo obraz zjawia się najpierw, a dublujące go słowo w chwilę potem, albo odwrotnie: ilustracyjny obraz zjawia się jakby na zawołanie słów. Jako pierwszy bodaj podjął ostrożnie ten temat André Bazin w swym głośnym omówieniu *Dziennika wiejskiego proboszcza*: „*Le Journal d'un curé de campagne*” and *the Stylistics of Robert Bresson*, tłum. H. Gray (przedr. w: J. Quandt, dz. cyt., s. 35). Następnie znacznie szerzej napisała o tym Susan Sontag w niemniej klasycznym szkicu *Duchowy styl filmów Roberta Bressona*: tłum. E. Mazierska, „Film na Świecie” 1999, nr 400, s. 8. Zob. też P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Univ. of California Press, Berkeley 1972, s. 71-72 (ten akurat fragment książki jest zawarty w polskim, mocno „kolożowym” przekładzie Schradera: P. Schrader, *Bresson: styl i jego źródła*, tłum. M. Dehn; „Film na Świecie” 1976, nr 8, s. 48-50).
- ³⁴ S. Žižek, *The Fear of Real Tears*; dz. cyt., s. 67-68.
- ³⁵ P. Schrader, *Transcendental Style in Film*, dz. cyt., s. 63.
- ³⁶ K. Reader, „*D'ou cela vient-il?*” – *Notes on Three Films by Robert Bresson*, w: J. Quandt, dz. cyt., s. 370. Lacanowskimi nutami pobrzmiewa również umieszczona w tym tomie obszerna rozprawa Raymonda Durgnata *The Negative Vision of Robert Bresson*.
- ³⁷ J-P. Oudart, *Suture*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992.
- ³⁸ T. Jefferson Kline, dz. cyt. s. 153-154.
- ³⁹ *Kamieniem węgielnym filmu niech będzie biel, cisza i bezruch* w: R. Bresson, *Notatki o kinematografie*, dz. cyt., s. 62.
- ⁴⁰ Na przykład: *Obraz powinien przeobrażać się przy innych obrazach, jak barwa przy barwach* (tamże, s. 17). *W filmie kinematografu obrazy, jak wyrazy ze słownika, mają siłę i znaczenie tylko dzięki swojemu miejscu i wzajemnym zależnościom* (tamże). *Jeśli pojedynczy obraz wyraża coś jasno, jeśli zawiera interpretację – nie przeobraża się przy innych obrazach. (...) Taki obraz jest ostateczny i bezużyteczny w systemie kinematografu* (tamże). *Na przecięciu. „Wielkie bitwy – mawiał generał M... – rozgrywają się zwykle w punktach przecięć naniesionych na mapy sztabowe”* (tamże, s. 20). *Przewiduj wewnętrzne związki obrazów* (tamże, s. 31). *Dzięki łączeniu się obrazów powstaje blask* (...) (tamże, s. 45). *Ze zderzeń i połączeń obrazów i dźwięków powstaje harmonia związków* (tamże, s. 50).