

Bez aktorów, bez ról, bez postaci

Pieniądz jako przykład Bressonowskiej „historii prawdziwej”

ANDRZEJ MICHALSKI

Rozpoznawanie fabuły filmu jako układu jednostek zdarzeniowych obejmuje dwa zagadnienia: wskazanie elementów zaliczanych do świata fikcyjnego i ustalenie ich wzajemnych powiązań oraz wskazanie, w jaki sposób, na podstawie konkretnego szeregu obrazów, wyodrębniamy właśnie te elementy i powiązania. Ta ostatnia sprawa jest w procesie odbioru często pomijana, opisywanie sposobu redukcji obrazów do opowiadania jest potrzebne wówczas, gdy widz ma trudności z określeniem fabuły, bądź też gdy zachodzi wątpliwość co do trafności odczytania opartego na bezpośrednim, intuicyjnym wskazaniu postaci i zdarzeń. Gdy oglądamy filmy Bressona, mamy do czynienia z nieco inną sytuacją. Z jednej strony zdajemy sobie sprawę z dążeń reżysera do stworzenia własnego modelu filmu, ściśle oddzielnego od kina pojmowanego jako widowisko, z drugiej zaś w rezultacie tych zabiegów otrzymujemy filmy niesłychanie proste, łatwo poddające się rozpoznaniu zgodnie z formułą widowiska, od którego w procesie tworzenia w zasadniczy sposób odbiegały. W konsekwencji widzowie sprowadzają ideę „kinematografu” Bressona do uszlachetnionej formuły klasycznego filmu fabularnego, którego odrębność polegałaby tylko na wyborze określonych tematów i redukcji środków, przy zachowaniu podstawowych reguł konstrukcyjnych filmu fabularnego, zwłaszcza zaś zasad dramaturgii widowiska: spójności akcji czy powiązania cech wprowadzanych postaci z działaniem.

Tradycyjna konstrukcja fabularna

Przedstawione w *Pieniądzu* opowiadanie, rozpoznane zgodnie z wiedzą o typowych filmach fabularnych, będzie zawierać taki oto ciąg zdarzeń.

Fałszywy banknot

1. Licealista Norbert, odbierając kieszonkowe, prosi ojca o dodatkowe pieniądze i nie otrzymuje ich.
2. Matka także nie ma tego dnia potrzebnej sumy.
3. Norbert jedzie do swego kolegi Martiala, którego prosi o pożyczkę, oferując w zastaw swój zegarek. Tamten odrzuca propozycję i ofiarowuje mu fałszywy banknot, mówiąc, że łatwo go wprowadzić do obiegu.

4. Obaj chłopcy „upłynniają” banknot, kupując ramkę w sklepie fotograficznym.
5. Właściciel sklepu zarzuca żonie przyjęcie fałszywego banknotu. Słyszac w odpowiedzi – *innym razem przyjąłeś dwa* – decyduje, że zapłaci komuś innemu tymi pieniędzmi.
6. Fałszywe banknoty otrzymuje Yvonne, kierowca zaopatrujący sklep w olej opałowy. Świadkiem zapłaty jest Lucien, pomocnik właściciela sklepu.

Zadziwiająca jest budowa tego filmu. Pierwszą sekwencję można nazwać, nawiązując do klasycznego filmu Jeana Duviviera *Historia jednego fraka (Tales of Manhattan, 1942)*, „historią pewnego banknotu”. Przechodząc z rąk do rąk, fałszywy pieniądz pozwala na powiązanie losów kolejno stykających się z nim ludzi. Licealista, właściciel sklepu, jego żona, pomocnik i kierowca sprzedający olej opałowy, przyjmując i oddając banknot, zostają włączeni w pewien ciąg zdarzeń. Zarazem są osobami, które związała tylko przypadek. Ojciec z zasady nie daje Norbertowi większej sumy, ale matka akurat tego dnia nie ma pieniędzy. Martial wprawdzie wie, gdzie należy „upłynnić” banknot (właśnie z jego działalnością mogłyby być związane dwa pozostałe banknoty będące w posiadaniu fotografa), ale to los Norberta, nie Martiala jest tu przedmiotem dalszej obserwacji. Fotograf podejmuje decyzję o dalszej drodze banknotu bezpośrednio w trakcie kłótni z żoną. Yvonne pojawia się w sklepie właśnie tego dnia. W tym powiązaniu zdarzeń nie ma żadnego zamysłu czy planu, który dałoby się przypisać postaciom chcącym włączyć do swoich działań akurat te konkretne osoby. Można oczekiwać, że następne sekwencje będą rozwinięciem tego zdarzenia, pełniejszym przedstawieniem losów przypadkowo spotykających się ludzi.

Oskarżenie Yvonne’a

7. Restaurator, któremu Yvonne chce zapłacić za posiłek, zatrzymuje pieniądze, oskarżając go o rozprowadzanie fałszywych banknotów. Yvonne uderza go.
8. Policja przewozi Yvonne’a do sklepu fotograficznego, żeby sprawdzić jego wyjaśnienie. Właściciel mówi, że nie zna tego człowieka. Jego zeznanie potwierdza Lucien.
9. Wieczorem Yvonne wraca do domu, gdzie czeka żona i dziecko. Oboje z żoną zastanawiają się, co robić.
10. Yvonne dowiaduje się, że restaurator może wycofać skargę, jeśli otrzyma zadośćuczynienie finansowe. Właścicielowi firmy zatrudniającej Yvonne’a zależy też na tym, aby nie oskarżał on właściciela sklepu fotograficznego.
11. Rozprawa sądowa. Lucien zeznaje, że nigdy nie widział Yvonne’a. Sędzia ogłasza wyrok – Yvonne Targe ma zwrócić koszty procesu – przestrzega go też przed oskarżaniem ludzi godnych szacunku.

Oskarżenie Luciena

12. Fotograf, wychodząc z sali sądowej, mówi, że nie mógł zeznawać inaczej niż przedtem. Jego żona żałuje, że dała się oszukać dwóm chłopakom. W zamian za zeznanie Lucien otrzymuje pieniądze na kupno garnitur, o którym marzył.
13. Yvonne zostaje zwolniony z pracy. Tłumaczy żonie, że nie będzie o nic prosił.
14. Lucien, sprzedając aparat fotograficzny po wyższej cenie, zatrzymuje część pieniędzy.

15. Właściciel sklepu zarzuca mu oszustwo. Zwalnia go z pracy, mówiąc, że nie wniesie oskarżenia.
16. Lucien z walizką w ręce podchodzi do dwóch czekających na niego chłopców. Przypominają mu, co mówił o właścicielu – że jest dobrym człowiekiem. Lucien odpowiada, że też będzie dobry, jak się wzbogaci. Pokazuje im podrobione klucze do kasy i zakładu.

Oskarżenie Norberta

17. Żona fotografa rozpoznaje na ulicy Norberta i Martiala. Wchodzi za nimi do szkoły i opowiada katechecie o całym zdarzeniu.
18. Podczas lekcji katecheta pyta o fałszywe banknoty. Mówi, że jeśli ktoś jest winny, powinien przyznać się i wyrazić skruchę. Norbert, zapytany wprost, co wie o tym zdarzeniu, wychodzi z klasy.
19. Norbert rozmawia z matką, która radzi mu, żeby nic nie mówił ojcu. Dyrektor szkoły powiadomi go, ale on ma zaprzeczyć wszystkiemu.
20. Matka Norberta składa wizytę w sklepie fotograficznym. Żona fotografa mówi, że nie poda nazwiska chłopca. Przyjmuje w zamian pewną sumę pieniędzy.
21. Ojciec Norberta wychodzi, mówiąc do chłopca – *Ty zostaniesz w domu. Co za głupota.*

Trzy kolejno wyodrębnione sekwencje istotnie pokazują koleje losów trzech postaci. Yvonne, jednocześnie oskarżany przez restauratora i oskarżający fotografa, doświadcza na własnej skórze, czym jest prawo, gdy nie ma się pieniędzy (scena jego zwolnienia z pracy jest usytuowana między zdarzeniami dotyczącymi Luciena, co można tłumaczyć dążeniem do zachowania naturalnego porządku czasowego zdarzeń). Odnotujmy także zadziwiającą przemianę Luciena. Otrzymując nagrodę za fałszywe zeznanie, zmienia się z uczciwego człowieka w oszusta. Drobnie, przypadkowe, jak sądziliśmy, zdarzenie decyduje o dalszej drodze życiowej tego człowieka. Odtąd, będąc nieuczciwym, uważa społeczeństwo za nieuczciwe (*Czy dwaj nieuczciwi ludzie nie mogą się porozumieć?* – pyta fotografa zarzucającego mu zawyżanie ceny) i traktuje swoje działania jako naturalne dążenie do osiągnięcia wyższego statusu. Wreszcie Norbert, sprawca całego zamieszania, który nie podlega żadnej przemianie – dzięki pieniądзом rodziny unika odpowiedzialności. Opowieść o losach kilku postaci, które wiąże przypadkowe zdarzenie, zmienia się w film ukazujący niesprawiedliwość systemu społecznego, w którym motorem ludzkich działań jest pieniądz. Najbardziej zadziwiające jest jednak to, że w tym momencie widz traci z oczu Norberta. Opowieść o nim wyczerpuje się w dwóch krótkich sekwencjach, nie będzie żadnej próby skonfrontowania go z innymi postaciami. Teraz widz będzie się zajmował na przemian Yvonne'em i Lucieniem.

Wyrok

22. Yvonne prosi o pożyczkę znajomego właściciela baru. Ten odmawia, mówiąc, że zapłaci mu za pewną przysługę – ma czekać w samochodzie w wyznaczonym punkcie miasta.
23. Yvonne ubiera się w pokoju, dopija kawę, pochyla się nad dzieckiem. Kiedy wychodzi, w drzwiach pojawia się żona, mówiąc: *Nie lubisz, kiedy cię o coś pytam, ale się niepokoję.*

24. Napad na bank. Yvonne czeka w samochodzie. Kiedy wreszcie podejmuje decyzję o odjeździe, zostaje schwytyany przez policję.
25. Żona Yvonne'a czeka w komisariacie. Policjant przekazuje jej wiadomość, że mąż jest zatrzymany. Przed rozprawą nie pozwolą na widzenie ani na korespondencję.
26. Ogłoszenie wyroku. Yvonne zostaje uznany winnym, ale sędziowie uznali też okoliczności łagodzące. Zostaje skazany na trzy lata więzienia. Na sali widać siedzącą samotnie w ławce jego żonę. Po rozprawie wychodzi z sali i bierze na ręce dziecko.
27. Samochód na dziedzińcu więzienia. Strażnicy wyprowadzają czterech więźniów. Jednym z nich jest Yvonne.

Odmiany losu

28. Włamanie do sklepu fotograficznego – właściciel z żoną po powrocie zastają otwarte drzwi i pustą kasę. W przejściu podziemnym widać schodzącego z walizką Luciena i dwóch chłopców. Odjazd pociągu.
29. W więzieniu Yvonne rozmawia z żoną. Pyta, czy tylko tyle ma mu do powiedzenia. Zapewnia, że będzie ciężko pracował po powrocie. Żona milczy. Obok widać rozmawiające z więźniami kobiety, które przyszły z dziećmi.
30. W nocy Lucien z dwoma chłopcami okrada bankomat, posługując się zatrzymaną w urzędzeniu za pomocą dwóch zastawek kartą innego klienta.
31. Samochód przywozi listy do więzienia. Trwa sortowanie i cenzurowanie listów więźniów. Kartka do Yvonne'a: *Nasza mała Yvette zmarła na błonice. Nie miałam odwagi donieść ci o tym.*
32. Yvonne w celi, z głową odwróconą do ściany. Obok na podłodze otwarty list, który czyta, a następnie podrzuca z powrotem, inny więzień. Mówi: *Lękamy się śmierci, bo kochamy życie.*
33. W sklepie fotograficznym właściciel z żoną rozmawiają ze znajomą. Źle im się powodzi po kradzieży, o którą oskarżają Luciena. Ich rozmówczyni mówi, że słyszała o Lucienie coś innego – podobno zdobył fortunę i wspomaga biednych. Fotograf otwiera skrzynkę na listy i wyjmuje czek wraz z kartką – *Skrzywdziliście go, a ja wraz z wami, ale wybaczam wam. Lucien.*

Rozpacz

34. Sortowanie listów w więzieniu. Do przegródki trafiają dwa listy, które Yvonne wysłał do żony.
35. W jadalni więźniowie już wiedzą, że żona Yvonne'a nie odbiera jego listów. Yvonne podnosi się i chwyta z wózka z jedzeniem łyżkę wazową. Zamierza się nią na nadbiegającego strażnika, po czym odrzuca łyżkę.
36. Korytarz, rozmowa strażników: *Ten, kto nigdy nie zabił, jest czasem groźniejszy od wielokrotnego mordercy.*
37. Przesłuchanie Yvonne'a. Dyrektor nie wierzy, że nie zamierzał zabić strażnika. Skazuje go na 40 dni karceru.
38. W celi strażnik zawija w koc rzeczy Yvonne'a, mówiąc, że umieści je na półce w magazynie.
39. Sortowanie listów w więzieniu. List do Yvonne'a: *Nie zobaczymy się już. Postanowiłam rozpuścić nowe życie. Elise.*

40. Więzienie. Strażnik zagląda do karceru. Yvonne pyta, jaki dziś dzień. Po wyjściu strażnika zaczyna przesuwając pustym kubkiem po podłodze.
41. Strażnik i pielęgniarz podają Yvonne'owi tabletkę. Po ich wyjściu Yvonne wypuła proszek i umieszcza w wyjętym z materaca papierku obok innych tabletek.
42. Noc. Dziedziniec więzienny widziany z okna celi. Do karetki wnoszą człowieka na noszach. Więzień w celi kłęka: *Zawsze modłę się za samobójców.*
43. Yvonne w szpitalu więziennym, obok list leżący na stoliku.

Do tego punktu losy Yvonne'a i Luciena rozwijają się równolegle. Lucien, zgodnie z własną zapowiedzią, po zdobyciu wielkich pieniędzy zostaje filantropem. Yvonne natomiast podlega przemianie, która zadziwia jeszcze bardziej niż opisywane poprzednio losy Luciena. niesprawiedliwy wyrok – odrzucenie przez sąd jego oskarżenia przeciw właścicielowi sklepu fotograficznego – prowadzi go wprost na drogę przestępstwa. Zwróćmy uwagę, że nie przedstawiono tu innych działań, które mogły mu zapewnić pieniądze, podobnie jak w przypadku Luciena jedno zdarzenie całkowicie zmienia jego dalsze losy. Przemianę dopełnia jeszcze śmierć dziecka (odejście żony, o którym widz już wie, zostanie wykorzystane dopiero w tłumaczeniu postępowania Yvonne'a w dalszych sekwencjach). Zadziwia przy tym sposób przedstawiania innych zdarzeń opisywanych przez film. Utrata bliskich czyni prawdopodobną decyzję Yvonne'a o popełnieniu samobójstwa, jednocześnie tuż obok, w historii Luciena przedstawione zostaje zdarzenie, które poraża nieprawdopodobieństwem. Fotograf, narzekając przed znajomą na swą sytuację i oskarżając o jej spowodowanie Luciena (*Co za łajdak. Bez zmruczenia oka złożył fałszywe zeznanie*), dowiadyuje się od niej, że Lucien rozdaje pieniądze. Natychmiast też znajduje w swej skrzynce czek i list. Jeśli uznamy prawdopodobieństwo zdarzeń z życia Yvonne'a za wyraz realizmu, wówczas to, co spotkało fotografa musimy uznać za nieprawdopodobne. Gdy przeciwnie, zdarzenie z czekiem uznamy za realistyczne, prawdopodobieństwo, z jakim widz przyjmuje próbę samobójstwa Yvonne'a, należy uznać za wyraz troski o konwencjonalnie pojmowaną fabułę (o podobnym przypadku pisze Bolesław Michałek, podając jako przykład fragment *Pani Bovary* Flauberta, w którym nagła i nieoczekiwana śmierć Hortensji, poprzedniej żony Karola Bovary – *Ach mój Boże! – westchnęła i zemdlęła. Nie żyła! Co za dziw!* – następuje właśnie wtedy, gdy ma on zamiar ożenić się z Emmą)¹. Odnotujmy tu, że najwyraźniej to nagłe i nieoczekiwane zdarzenie, zadziwiające zarówno okradzionego właściciela sklepu, jak i widza, jest akurat tym, co potrzebne do przedstawienia dalszych losów Luciena. Równie dziwne jest jednak to, że filmowe dzieje Luciena, podobnie jak poprzednio Norberta, zbliżają się ku końcowi.

Próba zadośćuczynienia

44. Proces Luciena. Zaznacza, że wszystkie pieniądze zdobył bez przelewu krwi i zapowiada, że będzie kontynuował swoją działalność.
45. Dziedziniec więzienny. Z karetki strażnicy wyprowadzają dwóch więźniów. Jednym z nich jest Lucien. Następnie strażnik otwiera stojącą obok karetkę szpitalną i wyprowadza Yvonne'a.
46. W celi Yvonne słucha monologu współwięźnia. Więzień przechodzący korytarzem mówi, że szuka go Lucien.



47. Podczas mszy w kaplicy więziennej Lucien proponuje Yvonne'owi wspólna ucieczkę. Na wolności chce odkupić wobec niego wszystkie winy. Yvonne odmawia, mówiąc, że prędzej go zabije, niż z nim pójdzie.
48. Noc. W celi Yvonne'a jego towarzysz, obudzony odgłosami alarmu, komentuje ucieczkę Luciena, doradzając rezygnację z zemsty na kimś, kto i tak skończy w więzieniu. Kończy rozmowę, mówiąc do Yvonne'a, który uderza pięścią w drzwi: *Nie możesz wybrać prostszej formy buntu?*

Porzucenie historii Luciena nakazuje nam zastanowienie się nad przyczyną rezygnacji z kolejnej tak zrećnie wprowadzonej w ekspozycji postaci. Porównanie poprzedniego fragmentu, w którym rozstajemy się z Norbertem, z końcowym fragmentem opowiadania o Lucienie, pozwala na przypuszczenie, że postać ta spełniała pomocniczą rolę w przedstawieniu zdarzeń, a jej własna historia była rozwijana tylko do chwili, gdy była potrzebna innej historii. Byłaby to swoista odmiana wspomagającej linii fabuły, która służy bardziej wyrazistej prezentacji głównej linii opowiadania, coś, co w kinie hollywoodzkim, w odniesieniu do postaci, jest określane jako rola drugoplanowa wspierająca postać główną, umożliwiającą jej pełniejsze rozwinięcie i przedstawienie – *supporting role*. Rozstajemy się z Lucieniem, gdy cykl jego przemian dobiegł końca. Teraz Lucien – *będzie wędrował z więzienia do więzienia, aż wreszcie gdzieś zgnije*. Tak komentuje jego ucieczkę towarzysz Yvonne'a, a zgodność jego słów z konstrukcją dramaturgiczną filmu wskazuje, że najwyraźniej należy tu wierzyć postaciom, gdy wypowiadają swe sądy – wiedzą, co mówią. Jeśli będący udziałem Luciena ciąg zdarzeń ma uwydatnić przemiany zachodzące w ostatnim z tej trójki, Yvonne'ie, zapytajmy, jak właściwie zmienia się Yvonne i jaki jest temat przedstawianej w tak szczególnie sposób historii.

Bunt

49. Zwolniony z więzienia Yvonne zabija właściciela hotelu i jego żonę. Zabiera pieniądze z kasy.
50. Yvonne idzie za kobietą, która pobrała z banku pieniądze. Zatrzymuje się przed jej domem na przedmieściu.
51. Noc. Yvonne wchodzi do kuchni. Kobieta stawia przed nim talerz z zupą. Pyta, dlaczego zabił. Yvonne opowiada, jak zabił. Kobieta, opiekująca się ojcem, siostrą i rodziną drugiej, zamężnej siostry, mówi, że mu przebacza: *Gdybym była Bogiem, wszystkim bym przebaczyła*.
52. Noc. Droga jadą policyjne wozy.
53. Ranek. Kobieta rozmawia z ojcem, który każe jej wypędzić nieznanego mężczyznę. Gdy odmawia, policzkuje ją. Kobieta zanoszą kawę śpiącemu Yvonne'owi. Ten budzi się, pije kawę, spostrzega leżącą obok siekiere.
54. Kobieta zajęta pracą w domu i ogrodzie. W południe wychodzi do miasta. Kiedy jej nie ma, Yvonne przeszukuje pokoje.
55. Miasto. Kobieta wychodzi z piekarni, mija wozy policyjne.
56. Yvonne rozmawia z kobietą o jej sytuacji w rodzinie:
– *Pani się zamężna obsługując ich wszystkich. Dziwię się, że się pani nie utopi. Oczekuje pani cudu?*
– *Niczego nie oczekuję.*
57. Noc. Yvonne zabija siekiere wszystkich domowników. W pokoju kobiety, zamierzając się do ciosu, pyta: *Gdzie są pieniądze?*

58. W gospodzie w miasteczku Yvonne przyznaje się do zabójstw. Mówi, że zrobił to dla zysku. Zostaje wyprowadzony przez policję.

Jak właściwie mamy pojmować działanie Yvonne'a – jako wyraz niechęci do społeczeństwa, rezygnację z indywidualnej zemsty na Lucienie, w zamian za bardziej okrutną zemstę na (wszystkich? przypadkowych?) osobach należących do danej społeczności? Powtórzyłby tym samym, w inny sposób, postępowanie Luciena – Yvonne zabija dla pieniędzy – potrzebując pieniędzy tak jak inni, zwraca się przeciw społeczeństwu. Motywacja jest wyraźna, Yvonne mówi to policji (a jeśli wypowiedzi postaci nie uznamy za prawdziwe, stracimy z nimi wszelki kontakt, bowiem nie ma tu innego sposobu dotarcia do ich decyzji, pragnień czy zamierzeń), zabiera pieniądze z hotelu, w którym zabił parę właścicieli, przeszukuje mieszkanie podczas nieobecności kobiety, wreszcie pyta o pieniądze, zanim wymierzy cios jej samej. Jeśli jednak Yvonne buntuje się przeciw społeczeństwu, a hipoteza o jego buncie ma tu dodatkowy argument w rozpoznaniu postawy kobiety wprowadzonej w ostatniej sekwencji (najwyraźniej jest ona osobą, która przyjmuje swój los i nie usiłuje go zmienić, nie buntuje się i nie oczekuje niczego), jak wytłumaczyć fakt, że zabija właśnie osobę podobnie jak on poniżaną, której sytuację zdaje się rozumieć? I właściwie dlaczego, zaraz po zabójstwie, zgłasza się na policję? Rezygnuje z buntu? W filmie, rozpoznawanym przez nałożenie układu sekwencyjnego, nie ma już miejsca na żadną motywację psychologiczną tych działań, jest tylko zapis kolejnych zdarzeń – po przyjaznej rozmowie następuje zabójstwo, a po nim dobrowolne oddanie się zabójcy w ręce policji. Znowu mamy do czynienia z dwojakim sposobem wprowadzenia zdarzeń. O ile zabójstwa są w pewien szczególny sposób motywowane – Yvonne, jak stwierdza dyrektor więzienia, mógłby zabić człowieka, na potwierdzenie tego sądu możemy także przypomnieć wypowiedziany przez współwięźnia komentarz po przeczytaniu listu informującego Yvonne'a o stracie córki, że odtąd, w odróżnieniu od innych, *on nie boi się śmierci, ponieważ nie kocha życia*; potwierdza to, próbując najpierw zabić siebie, następnie zabijając dwoje ludzi w hotelu i opowiadając, że sprawiło mu to przyjemność – w takim kontekście, oddanie się w ręce policji bezpośrednio po kolejnym zabójstwie, musi być zdarzeniem nagłym i nieoczekiwanym. Możemy uznać je za konieczne, dopełniające w tym opowiadaniu losu Yvonne'a, jak poprzednio filantropia i chęć zadośćuczynienia dopełniały losu Luciena, wtedy jednak pojawi się pytanie o znaczenie całej konstrukcji fabularnej. Aby na nie odpowiedzieć, należy się odwołać do szczególnego sposobu opowiadania wprowadzonego przez Bressona.

Kinematograf i kino

Opisując sposób budowania opowieści, należy uwzględnić przede wszystkim przeciwstawienie się przez Bressona formule kina rozrywkowego². Takie kino to jego zdaniem sfilmowany teatr, fotograficzna reprodukcja spektaklu, nie mająca przy tym siły oddziaływania spektaklu teatralnego, bowiem brak w niej żywego aktora. Odrzucenie tej formuły równa się rezygnacji nie tylko z narracji przedstawiającej ciąg zdarzeń (fotografowania komedii odgrywanej przed kamerą), ale z elementów podstawowych, które umożliwiają jej wprowadzenie: aktorów, ról i reżyserii pojmowanej jako sztuka kierowania aktorami.

W odróżnieniu od kina, film kinematografu (tak Bresson określa własne utwory) przekazuje opowieść, nie odwołując się do sztucznie stworzonych postaci, całość znaczenia powstaje zatem nie dzięki kreacji aktorskiej (mimice, gestom czy intonacjom głosu), a dzięki związkom między obrazami i dźwiękami. Reżyseria staje się w ten sposób sztuką kierowania sobą, umiejętnością wyboru i precyzyjnego zestawiania obrazów i dźwięków. Przy tym, by obraz mógł być zestawiany z innymi i przeobrażać się przy nich na płaszczyźnie ekranu, jak na obrazie barwa w zestawieniu z inną barwą, nie może on zawierać własnego definitywnego znaczenia, które Bresson nazywa interpretacją. Pojedynczy obraz, pozbawiony interpretacji, jest zgodnie z tą koncepcją neutralny – „płaski” – nie odsyła już widza wprost do opowiadania.

Opowiadanie historii nie jest więc tu deformacją rzeczywistości ani wprowadzaniem przed kamerę fikcyjnych osób i przedmiotów, ale konstruowaniem nowych związków między obrazami prawdziwych osób i przedmiotów zatrzymywanych w obrazach takimi, jakimi są – natura (osoby, przedmiotu) zastępuje dawną naturalność gry. Model, czyli osoba wzięta z rzeczywistości, wybrana przez reżysera zgodnie z jego koncepcją postaci i wykorzystywana tylko do jednego filmu, oddaje do dyspozycji twórcy swój głos, sposób poruszania się, twarz. Nie oznacza to zamiany gry aktorów na grę amatorów, model nie ma prawa do własnej ekspresji, własnego wyobrażenia o postaci, nie pozwala mu się także na żadne odgrywanie jej działań.

Model „jest” – używa swego wizerunku nie postaci, a obrazom – właśnie dzięki stłumieniu jego ekspresji, mimiki, intonacji, reżyser będzie mógł następnie tę postać z obrazów i dźwięków utworzyć. Natura człowieka, sądzi Bresson, objawia się poza kontrolą umysłu, w działaniach nawykowych i zautomatyzowanych, pozostaje niezależna od intencji modeli i ich wyobrażenia o sobie. Porównywalna do „spłaszczania” obrazów redukcja ich wizerunku jest oparta na powtarzaniu słów, gestów i ruchów wybranych przez reżysera, tylko tych, które są mu potrzebne i które dopiero zautomatyzowane zwiążą żywą osobę ze wstępnie wymyśloną historią. Stopienie narzuconych gestów i słów z modelem, zarejestrowane przez kamerę, która zapamiętuje obraz inaczej niż człowiek – *bez zniekształceń pamięci i spekulacji* – pozwala na uwidocznienie w obrazie odczuć wewnętrznych postaci – czegoś, co powoduje osobą dokonującą tych działań i wypowiadającą te słowa. Dopiero zestawienie obrazów i dźwięków, wybór i powiązanie zgodnie z wizją realizatora, tworzy film: obraz oczu staje się spojrzeniem, zestawienie gestów i ruchów – działaniem, zaistniałej dopiero dzięki odczytaniu obrazów przez widza, postaci.

Konstrukcja oparta na zestawieniu – gdzie obrazy mają znaczenie tylko dzięki miejscu, jakie zajmują i wzajemnym zależnościom – wprowadza dodatkowe możliwości powiązań do ustalonego wstępnie porządku sekwencyjnego. Zestawiane są ze sobą nie jednostki dramaturgiczne, ale dźwięki i obrazy, każda wypowiedź i przedstawienie w obrazie może się odnosić nie tylko do sąsiadujących elementów, ale każdorazowo do całego, już wstępnie ukształtowanego zestawienia. Ma także ograniczenia, wynikające z wyboru środków. Zestawienie zawsze wskazuje na coś, czego nie przedstawia, co nie jest bezpośrednio dostępne, kinematograf więc, pomyślany jako rodzaj pisma z obrazów i dźwięków, musi, jak każde pismo, zmagać się z wieloznacznością przekazu. Odczytanie

całego filmu, w którym wszystkie elementy wiąże wizja reżysera (*Film rodzi się najpierw w mojej głowie i umiera na papierze; wskrzeszają go żywe osoby i prawdziwe przedmioty, które umierają na taśmie, lecz po odpowiednim uporządkowaniu i wyświetleniu na ekranie – ożywają jak kwiaty w wodzie*³), prowadzi do próby zrekonstruowania tej wizji jako wiążącej wszystkie elementy idei. Idee, jak pisze Bresson, powinny być ukrywane tak, żeby można je było znaleźć. Ta najważniejsza jest ukryta najgłębiej.

Konstrukcja narracyjna

Zakładając teraz zgodność myślenia o kinie z praktyką realizacyjną Bressona, spróbujmy dokładniej określić *Pieniądz* jako film, którego znaczenie jest oparte na zestawieniach. Pierwszą rzeczą, jaką zauważymy, będzie precyzja montażu ścieżki dźwiękowej. Wypowiadane słowa, odgłosy naturalne, cisza, zestawione są tak harmonijnie, że przywodzą na myśl melodię. Ten film jest ujmowany całościowo, zanim jeszcze określimy go jako całość znaczeniową – to, co słyszymy, nie jest pewną sumą informacji dodaną do obrazów, ale kompozycją, tak zręczną, że kolejne zmiany w obrazach przyjmujemy jako naturalną konsekwencję zmian w dźwięku.

Zestawienia obrazowe, które możemy wyróżnić w filmie, dzielą się na dwie grupy. Pierwszą z nich najłatwiej określić jako zestawienie montażowe, skrót przedstawienia, gdy na podstawie kilku elementów widz musi się domyślić całości. Jeśli nawet nie jest ono tożsame, to jest podobne do zestawień używanych przy komponowaniu scen w klasycznych filmach fabularnych. Dzięki temu, počawszy od pierwszego zdarzenia – zgodnie z założeniami Bressona, nie tyle przedstawianego, co sugerowanego przez obrazy i dźwięki – widz łatwo orientuje się w konwencji opisu, który podaje mu tylko jedną osobę w kadrze, zbliżenie celem dokładnego wskazania czynności i głos spoza kadru, który łatwo jest powiązać z obrazem, rekonstruuje treść zdarzenia. Zestawienie oddzielnych obrazów: chłopca przy drzwiach, siedzącego przy biurku mężczyzny i w zbliżeniu rąk przekazujących banknoty – to otrzymanie przez Norberta pieniędzy od ojca; w trakcie wizyty u Martiala z zegarka pojawiającego się na stole wnioskujemy, że Norbert prosi go o pożyczkę, proponując zastaw, a ze sposobu, w jaki przegląda podsunięty mu album ze zdjęciami kobiet, domyślamy się, że Martial jest dla niego autorytetem. Najprostszym przykładem takiego zestawienia będzie bójka między Yvonne'em a oskarżającym go restauratorem – zbliżenie nieruchomej, zatrzymanej w kadrze ręki Yvonne'a trzymającej marynarkę przeciwnika, następnie obraz przewróconego (już!) stołu, podczas gdy w dźwięku słychać brzęk tłuczonego szkła. Takie zestawienia są podobne do ponawianych wielokrotnie ćwiczeń w streszczeniu, stopniowo coraz mniej elementów potrzeba do przywołania pełnego obrazu.

Nawet funkcja dramaturgiczna takich zestawień jest zgodna z założeniami nowego (obejmującego lata 70.) kina hollywoodzkiego – tam także wyeliminowanie ujęcia ustanawiającego i rozpoczęcie serii obrazów od zbliżenia utrudniającego rozpoznanie czynności tworzy konstrukcję opartą kolejno na zaskoczeniu, wprowadzeniu pewnego układu i potwierdzeniu rozpoznania. U Bressona ta funkcja skrótu występuje najwyraźniej na granicy zdarzeń, gdy łatwo jest wyeliminować elementy pośrednie, nie wnoszące nic do przedstawienia – w zbliżeniu czyjaś

ręka zakręca korek w rurze i odkłada wąż cysterny, po czym wypisuje rachunek – to Yvonne udaje się do fotografa po pieniądze, po tej wizycie wsiada do samochodu, ale zamiast zapalić, gasi silnik i przechodzi do restauracji, wóz policyjny pojawiający się w kadrze po bójce z restauratorem nie przybywa po Yvonne'a, ale już przywozi go na konfrontację z fotografem. Skrót w przedstawieniu pojedynczego zdarzenia zbliża je do granicy czytelności – sposób, w jaki Lucien okrada bankomat, na pewno nie wzbudzi podejrzeń policji, że w obrazach zawarto instrukcję przestępczego czynu – o tym, co się stało, wnioskujemy na podstawie wypowiedzi spoza kadru, niczego nie można się domyślić z ujętego w obrazach przedstawienia.

Jednocześnie tuż obok takich skrótów montażowych pojawiają się zestawienia odmienne, w porównaniu z poprzednimi wyglądające na niedramatyczne, bo przywołujące dodatkowe, wykraczające poza grę w odgadywanie, elementy zdarzeń. Należą do nich przede wszystkim peryferyjne elementy zdarzeniowe, wejścia i wyjścia postaci, przyjazdy i odjazdy. Zestawienia dotyczące działań, które nie mogą być przedstawione (wprowadzanie do obiegu fałszywego banknotu, kradzież czy zabójstwo – bowiem zgodnie z koncepcją dokonują ich fikcyjne postaci i nie można ich przypisać modelom), są rekompensowane przez obrazy działań neutralnych wpisane w całą tkankę przedstawienia. Opis zdarzenia jest złożony jak gdyby z dwóch części – sugestii tego, co postać czyni i dopełniające go jednostką narracyjną neutralnego tła.

Jeśli przyjrzymy się podobnym zestawieniom, rozpoznamy najpierw łączniki między tymi fragmentami opisu elementów zdarzeniowych, dla powiązania których nie zastosowano techniki skrótu. Obrazy: Norberta na motorowerze, następnie Norberta i Martiala parkujących swoje pojazdy przed sklepem fotograficznym, kolejne powroty fotografa i jego żony do sklepu, tworzą układ, w którym, w przeciwieństwie do poprzedniej techniki, nie ma już wstępnej selekcji elementów na te potrzebne i zbędne. Ale jest w tym coś więcej niż tylko zwykłe powiązanie. Opis zestawia jednostki obrazowe nie na potrzeby przedstawienia akcji – ciągu dopełniających się działań postaci kierowanej określonym celem – ale w celu określenia pojedynczego zdarzenia, które przeciwnie, wyodrębnia i oddziela od innych. Tak jest na przykład w przedstawieniu werbowania Yvonne'a do udziału w napadzie – kilka obrazów wskazujących na odmowę udzielenia pożyczki i zgodę na przysługę (podstawienie samochodu w umówione miejsce), rozplywa się w opisie jego przyścia do kawiarni, złożenia zamówienia kelnerowi, przejścia wraz z właścicielem do pokoju na zapleczu i powrotu po rozmowie na poprzednio zajmowane przy stoliku miejsce. Nawet następujące po sobie jednostki, które, zdawałoby się, wiąże ciągłość zdarzeniowa – sprzedaż aparatu fotograficznego po zawyżonej cenie i rozmowa Luciena z fotografem, który wykrył tę podmianę, także, nieco późniejsze, zestawienie obrazów otwartego sklepu i zbiegającego z walizką Luciena, wskazujące, że jest on sprawcą kradzieży – zachowują tę odrębność w przedstawieniu. W pierwszym ujęciu, widząc nadchodzącego szefa, Lucien umyka do ciemni. Fotograf wchodzi do sklepu, nie zwracając uwagi na pozostawione nalepki. Kiedy pokazuje je Lucienowi, w następnej jednostce obrazowej, mówi, że zdarzyło się to *nie pierwszy raz* (znika bezpośredni związek – to, co oglądaliśmy przed chwilą, mogło wskazywać na ostatnie lub jedno z wcześniejszych oszustw Luciena). Z kolei jego przejście z walizką, dzie-

ki zestawieniu kilku ujęć i wprowadzeniu innych przechodzących osób, zmienia się z informacji (kradzież – sprawca – ucieczka) w samodzielną jednostkę zdarzeniową, w trakcie której, po „zgubieniu” go w jednym ujęciu, oczekujemy jego ponownego pojawienia się na schodach.

Odrębność jednostek obrazowych i znak równości między elementami dramaturgicznie istotnymi i nieistotnymi z punktu widzenia akcji pozwala nam dostrzec drugi z sygnalizowanych wstępnie sposobów zestawienia. Prócz zestawień montażowych, gdzie sam reżyser wybiera i składa jednostki niezbędne do rozpoznania zdarzenia, widz jest nakłaniany do samodzielnego wyboru i zestawiania układu z elementów bezpośrednio dostępnych w obrazie. Najbardziej widoczne jest to we wspomnianych już łącznikach, które przekształcają się w samodzielne jednostki obrazowe. Po skazaniu Yvonne’a obserwujemy samochód zatrzymujący się na więziennym dziedzińcu i strażników, którzy kolejno wyprowadzają czterech więźniów. Choć Yvonne wysiada jako drugi, jego pojawienie się nie jest sygnałem przejścia do następnej sceny, obserwujemy całe zdarzenie, mimo że pozostałe postacie są właściwie anonimowe i brakuje jakiegokolwiek związku między ich pojawieniem się a dalszym ciągiem opisywanych w filmie zdarzeń. Podobnie jest w innych przypadkach. Yvonne wezwany do rozmównicy czeka na wywołanie kolejnych (jak poprzednio anonimowych) więźniów; „pocztą do Yvonne’a” to cała odrębna jednostka obrazowa, w której samochód zajeżdża na dziedziniec więzienny, wynoszą z niego kosz z listami, kosz zostaje ustawiony na stole, przy którym cztery osoby cenzurują przesyłki – kartka do Yvonne’a przejdzie jeszcze z rąk do rąk, zanim widz pozna jej treść, śledząc zapisaną stronę przed „okiem” kamery.

W taki sposób zestawione są też, zwracające uwagę krytyki płynnością przedstawienia, jednostki, w których zasygnalizowano zbrodnię i wcześniej jeszcze udział Yvonne’a w napadzie. W obrazach zbrodni kamera przechodzi od zbliżenia rąk z siekierą wyłamujących zamek i wędrowki po kolejnych oświetlanych latarnią pokojach do obrazu zaniepokojonego psa przebiegającego wszystkie pomieszczenia w poszukiwaniu domowników (napiecie, związane ze „sceną” nie słabnie, mimo braku przedstawienia działań zabójcy – wędrowka w poszukiwaniu ofiar zmienia się w wędrowkę po śladach zbrodni wraz z przewodnikiem, który niczego nie pojmuje). Wykorzystanie świadka, który nie rozumie, co się stało, jest jeszcze bardziej widoczne w przedstawionym wcześniej opisie napadu (kamera obserwuje przechodnia z gazetą, wraz z nim mijają samochód z siedzącym wewnątrz Yvonne’em, obok przejeżdżają wozy policyjne, człowiek z gazetą przechodzi obok policjantów z bronią przykucniętych za samochodami, Yvonne czeka, później zapuszcza motor, obok przejeżdżają wozy policyjne, karetka, wreszcie Yvonne, który odjeżdża dopiero wtedy, gdy zauważa go policjant w samochodzie, zostaje schwytyany). Widz, obserwując szereg elementów w obrazie, „wylawia” spośród nich znajomą postać (Yvonne) czy poszukiwany przedmiot (list), bądź wiąże je wszystkie, jak w przypadku „zbrodni” czy „napadu” w jedną konstrukcję powtarzającą schemat: zaskoczenie (wyłamanie drzwi i wędrowka po pokojach; przechodzień i mijane samochody) – wprowadzenie układu (ślady zbrodni; napad na bank) – potwierdzenie (zabicie kobiety przez Yvonne’a; jego ucieczka przed policją), w zestawieniu retroaktywnym, dostępnym dopiero z punktu widzenia zakończenia⁴.

Chciałbym teraz przedstawić tezę, że omówione uprzednio szczególne właściwości opowiadania, dotyczące wizualnej prezentacji pojedynczego zdarzenia, mają odzwierciedlenie na wyższym poziomie konstrukcji narracyjnej. Można je zauważyć jednocześnie w innej skali – w zestawieniu większej liczby elementów obrazowych, będącym odpowiednikiem linii akcji w układzie sekwencyjnym.

Gdy porównamy przedstawioną na początku filmu „historię pewnego banknotu” z zestawieniem obrazów opisujących przybycie więźnia czy nadejście przesyłki pocztowej, odnajdziemy tę samą strukturę na różnych poziomach konstrukcji narracyjnej. Prezentacja wszystkich skazanych i rejestracja czynności poprzedzających otwarcie listu wpisuje pewien element dramaturgicznie ważny w pełną strukturę opisu. Gdy w ten sposób ujmemy opowiadanie, otrzymamy konstrukcję, w której istotna jest tylko jedna z linii narracyjnych – przebiegająca od początku do końca filmu historia Yvonne’a, a pozostałe – porzucane w trakcie prezentacji wątku Norberta i Luciena – byłyby brane pod uwagę tylko w zestawieniu z linią główną. Niekonsekwencja, jaką dla tradycyjnego układu byłoby celowe wprowadzenie, a następnie porzucenie wybranych wątków opowiadania, znalazłaby teraz wyjaśnienie dzięki odniesieniu do struktury, w której dotychczasowe powiązania byłyby tylko częścią związków wprowadzanych dzięki zestawieniu. Zestawienia obrazów i dźwięków, rekonstruowane jako wyznaczenie poszczególnych zdarzeń, byłyby dopełniane zestawieniem fragmentów zdarzeniowych, a porzucone wątki zestawieniem z główną linią opowieści. Na każdym poziomie struktury narracyjnej sposób opowiadania polegałby na wprowadzaniu elementów zastępczych, odnoszących się do tego, co nie przedstawione, sama historia, jak pisze Bresson, byłaby rozpoznawana jak bitwa na mapach sztabowych, w punktach przecięcia głównych linii ataku⁵. Byłby to sposób opisu zbliżony do ujęcia metaforycznego, opowiadanie byłoby dostępne dzięki nakładaniu kolejnych elementów dodatkowych, spełniających rolę filtrów modyfikujących rozpoznawane znaczenie. Przedmiot główny wypowiedzi byłby tym samym „widziany przez” elementy pomocnicze⁶, domyślany dzięki wprowadzanym zestawieniom.

Historia prawdziwa

Końcowe rozpoznanie opowiadania będzie polegać na dopełnieniu linii zdarzeń przedstawionej wstępnie w układzie sekwencyjnym. Gdy za główną linię opowiadania uznamy to, co przydarza się Yvonne’owi, modyfikacja układu polegałaby na wyjaśnieniu, na czym polegają przemiany w jego życiu i jak w tym kontekście należy rozumieć jego nieoczekiwane oddanie się w ręce policji. W opowiedzianej historii wyjaśnienia wymaga przede wszystkim to zestawienie: przywołany przez film przebieg wypadków w konfrontacji z końcowym aktem dobrowolnego zaprzestania działań – mała zmiana warunków początkowych (przypadkowe wplątanie go we wprowadzanie do obiegu fałszywego banknotu) powoduje nie tylko wielkie zmiany w jego życiu, ale decyduje też o zmianach w postępowaniu (człowiek z gruntu uczciwy, za wszelką cenę chcąc się oczyścić z zarzutów, nie przyjmuje kompromisowego rozwiązania i nie odstępuje od oskarżenia fotografa, który wplątał go w całą sprawę, staje się mordercą). Jeśli przyjrzymy się kolejnym punktom opowiadania, „koleje losu” Yvonne’a stają się



rzeczywiście wypadkami losowymi, które nie zostały przez niego zawinione ani zaplanowane. Także przejście od uznanych zasad postępowania do zabójstw zostało, jak już wspominałem, swoście umotywowane. Takiemu wyjaśnieniu, aż do punktu końcowego filmu, można raczej zarzucić nieubłaganą konsekwencję – seria zdarzeń powoduje w postaci nieodwracalną przemianę.

Tymczasem ostatniego zdarzenia nie sposób wyjaśnić w tym układzie – wydaje się, jakby cały film, konsekwentnie prowadzony do ostatniego punktu kulminacyjnego, był oparty na jednym akcie niewytłumaczalnej, ponownej przemiany. Niewiele tu pomoże odwołanie się do początkowego podobieństwa losów Norberta i Luciena. Wyjaśnienia należy szukać w odmiennym zestawieniu elementów, które mają tłumaczyć się nawzajem – Yvonne robi coś, czego nie robią inne postacie, to, co im się przytrafia, nie przydarza się Yvonne'owi.

Rozpoznanie negatywne możemy dostrzec najpierw w opisie pojedynczych elementów zdarzeniowych – kobieta dająca schronienie Yvonne'owi nie wydaje go (a przecież, wychodząc do miasta, wie już, że jest on poszukiwanym mordercą, ma też okazję, aby to zrobić: wychodząc z piekarni, przechodzi obok oddziału policji), a także w zestawieniu kilku jednostek – jak nieobecność dziecka wskazana w obrazie, zanim list przyniesie wiadomość o jego śmierci (do tego stwierdzenia prowadzą nas kolejno: ujęcia Yvonne'a z córką, kiedy widzimy go wchodzącego do domu, i przed napadem na bank, gdy nachyla się nad łóżeczkiem, ujęcie jego żony podnoszącej małą po wyjściu z sali sądowej, w zestawieniu z jej milczącą wizytą w więzieniu, gdy kamera, zaglądając do kolejnych przegród rozmównicy, pokazuje inne kobiety z dziećmi). Wprowadzenie takiego wyjaśnienia do układu zdarzeń podkreśla odmienność losów postaci powiązanych dzięki banknotowi. Norbert, rozpoznany przez żonę fotografa, za namową matki zaprzecza wszystkiemu, dzięki jej pieniądzom nie zostaje oskarżony i chroni

się w domu przed zarzutami. Lucien, wynagrodzony przez pracodawcę za złożenie fałszywych zeznań w jego obronie, okrada go, aby mieć dalsze dodatkowe dochody i również nie zostaje oskarżony. Yvonne, w którego sprawie, w zamian za pieniądze, wycofano oskarżenie, oskarża sam i przegrywa, zostaje upomniany, aby nie wnosił skarg przeciw ludziom godnym szacunku. Już pierwsze zestawienie zdarzeń, rozpoznanie losów Yvonne'a w świetle wypadków, które przytrafiają się innym, podkreśla zasadniczą odmienność sytuacji – Norberta i Luciena chroni system złożony z praw i wzajemnych zależności, postępowanie Yvonne'a wydaje się naganne i zostaje przez ten system odtracony.

Kolejne zestawienie przynosi pozorne podobieństwo dalszych losów Yvonne'a i Luciena. To samo zdarzenie, w którym przypadkowo uczestniczą, powoduje taką samą zmianę w dalszym postępowaniu – obaj stają się przestępcami. Lucien akceptuje własną przemianę i traktuje ją jako szansę wejścia w świat ludzi, którzy decydują o jego życiu (będzie taki jak inni – bogaty i dobry) i już się nie zmieni. Ucieka wprawdzie z więzienia, ale wkrótce znowu tam trafi. Odmienność obu postaci polega jednak na ostatnim niewytłumaczalnym akcie Yvonne'a – rezygnacji z popełniania zbrodni.

Jeśli zabójstwa popełniane przez Yvonne'a potraktować jako kontynuację (podkreślmy jeszcze raz: umotywowaną) dotychczasowego postępowania, zmianę jego działań należy rozpatrywać w zestawieniu z wprowadzoną w ostatniej sekwencji postacią kobiety. Jest ona wcieleniem dobra (jak Bóg – wszystkim by wybaczyła), poświęcenia (zamęcza się, pracując dla innych) i rezygnacji (niczego już od życia nie oczekuje). Właśnie w przeciwieństwie do tej postaci postępowanie Yvonne'a wydaje się przejawem buntu. Ale jest jeszcze pewna cecha przedstawionego w filmie świata, na którą wskazuje postępowanie kobiety, a którą respektują bądź której doświadczają inne postacie – zdarzenia, które są udziałem wszystkich opisywanych przez film osób, właśnie z racji swej przypadkowości i konsekwencji (systematycznego działania przypadku), wydają się przejawem spełniania się ich losu.

Na tę konieczność wypadków, wskazuje wiele zawartych w filmie informacji: sposób, w jaki przypadkowe zdarzenie decyduje o dalszym losie, brak jakiegokolwiek innej możliwości postępowania, podobieństwo dróg życiowych wraz z ich nieubłaganą konsekwencją (ktoś, kto raz popełnia czyn niezgodny z prawem, staje się przestępcą, ktoś, kto nie ceniąc życia, próbuje je sobie odebrać, później zabije). Bresson zastosował tu rozwiązanie znane z jego pierwszego utworu *Anioły grzechu* (*Les Anges du Péché*, 1943) – w obu przypadkach człowiek, który targnął się na własne życie, potrafi zabić i co najważniejsze, nie jest już potrzebne inne wyjaśnienie jego postępowania, zapowiedź po prostu spełnia się, ten człowiek zabija. Ale o wykryciu konieczności w przypadku decydują nie tylko elementy pośrednio wskazujące na pewne ukierunkowanie znaczenia. W filmie jest jeszcze coś, co wprost wskazuje na świat decydujący o życiu postaci i na konieczność podporządkowania się jego prawom. Monolog więźnia wygłaszany w celi, do której Yvonne trafia po próbie samobójstwa, dokładnie opisuje istotę systemu i powinność postaci. Określa najpierw sytuację Yvonne'a: *Zawiodła cię sprawiedliwość. Ale nadal jesteś człowiekiem jak inni. Wiedza o absurdalności świata i dana ci świadomość, że nie możesz stać się kimś innym, niż jesteś, każą ci być posłusznym, w nic się nie mieszać. Świat jest charaktery-*

zowany przez jedną właściwość, podporządkowanie władzy pieniądza: *Mówią, że wkrótce zapanuje szczęście. Ale to powszechne szczęście będzie okropnie nudne. Chcę być szczęśliwy teraz, na swój sposób. Pieniądzu, jesteś bogiem. Dla ciebie zrobimy wszystko.* (To jeszcze jeden, dodatkowy fragment, który ukierunkowuje znaczenie całego filmu. Dźwięk w filmach Bressona neutralizuje obraz – widz nie jest w stanie jednocześnie odbierać informacji wizualnej – jest też odrębnym elementem podlegającym zestawieniu.)

W świetle współokreślających film dodatkowych elementów został tu opisany pewien świat i wyznaczony przez prawa tego świata los postaci. Ostatnie zdarzenie, nie pasująca do tego układu decyzja Yvonne'a o oddaniu się w ręce policji, przekreśla prawa świata i konieczność podporządkowania się losowi. Wydaje się, że Bresson powiedział w ten sposób coś ważnego o kondycji ludzkiej, położeniu człowieka w świecie. Nie określa nas konieczność zdarzeń. Działanie Yvonne'a wskazuje, że można zmienić swoje przeznaczenie, nawet za cenę samounieszczenia.

ANDRZEJ MICHALSKI

¹ Bolesław Michalek komentuje to w taki sposób: *Ile trudu zadatby sobie każdy pisarz tej epoki albo profesjonalny filmowiec współczesny, żeby tę sytuację rozwinąć, żeby uprawdopodobnić ową śmierć, tak potrzebną dla historii Karola i Emmy. Flaubert zaś, w kilku liniijkach, podał ją z całym jej nieprawdopodobieństwem, i tylko westchnął. Jakby sam się zdumiał, że życie układa się według potrzeb powieści, jakby dawał do zrozumienia, że życie Karola i Emmy toczy się obok niego, niezależnie od niego, on sam zaś tylko temu przygląda się i woła zaskoczony – co za dziw!* (B. Michalek, *Notes filmowy*, WAiF, Warszawa 1981, s. 93-94).

² Odwołuję się tu do zapisków Bressona *Notes sur le cinématographe*, Gallimard 1975, przekł. polski A. Ledóchowski, *Notatki o kinematografie*, „Film na Świecie” 1983, nr 12. Wszystkie cytaty pochodzą z tego przekładu.

³ R. Bresson, dz. cyt., s. 18.

⁴ Opóźnione rozpoznanie zdarzenia byłoby dodatkowo wzmocnione wprowadzeniem świadka, który nie dostrzega, co się stało.

Porównajmy podobne przejście zastosowane przez Davida Leana w filmie *Oliver Twist* (1948) – po przedstawieniu początkowego działania zabójcy dalsza faza zbrodni jest sugerowana za pomocą dźwięku spoza kadru i obrazu psa, który w panicznym strachu usiłuje wydostać się z pomieszczenia. W tym przypadku zwierzę wie, co się dzieje tuż obok – u Bressona natomiast pies przemyka przez kolejne pokoje, nie zwracając uwagi na ślady działania zabójcy. Przejście między „za chwilę to się stanie” a „już się stało” widz musi określić sam, na podstawie pewnych fragmentów obrazu.

⁵ R. Bresson, dz. cyt., str. 20.

⁶ M. Black, omawiając pojęcie metafory, pisze o oglądaniu nieba przez ekran z zaciemnionego szkła, na którym pozostawiono przejrzyste linie – *widziane gwiazdy łączą strukturę ekranu (Metaphor, przekł. polski Metafora, „Pamiętnik Literacki”, 1973, z. 3, s. 229)*. Ta metafora metafory zbliża nas do wspomnianych punktów przecięcia linii naniesionych na mapy w interpretacji Bressona.