

Robert Bresson

Urodził się w 1901 roku, więc w latach sześćdziesiątych był już dojrzałym artystą, z pewnym dorobkiem. Swoją twórczość artystyczną zaczął od malarstwa, już w liceum. Malował do 1933 roku, do czasu kiedy rozpoczął „karierę” scenarzysty, pisząc scenariusze dla innych reżyserów, w tym dla Rene Claira. W 1934 roku nakręcił swój pierwszy film średniometrażowy: *Les affaires publiques (Sprawy publiczne)*, a w 1939 był asystentem Rene Claira przy realizacji filmu *Air pur (Czyste powietrze)*.

W 1940 roku trafił do niemieckiej niewoli, w której spędził nieco ponad rok. Kiedy wrócił do Paryża, francuski przemysł filmowy był tak zdeintegrowany, że z łatwością znalazł pracę i w 1943 roku nakręcił swój pierwszy film fabularny – *Anioły grzechu*. W dwa lata później – *Damy z Lasku Bulońskiego*, na podstawie fragmentu „Kubusia fatalisty” Diderota. Obydwa te filmy były dość konwencjonalne, i w obydwu obsadził aktorów teatralnych (mówiło się, że ten drugi film nakręcił głównie po to, żeby obsadzić w roli głównej wybitną aktorkę tragiczną, Marię Casares). Nie były to wybitne filmy, ale już chwilami czuć było „pazur” Bressona.

W swoim długim życiu (żył ponad 98 lat) zrealizował zaledwie 13 filmów fabularnych. Każdy film przygotowywał bardzo starannie przez kilka lat.

Pierwszy znaczący i jeden z najwybitniejszych swoich filmów nakręcił w roku 1951. *Dziennik wiejskiego proboszcza*, na podstawie prozy Georgesa Bernanosa, z dialogami napisanymi przez Bressona, nie ma już w obsadzie zawodowych aktorów. Był pierwszym filmem realizującym ideę kina „czystego”, którą Bresson stworzył i wcielał w swoich kolejnych filmach.

Robert Bresson przy różnych okazjach podkreślał swoją odrębność i niezłomność swoich zasad twórczych, co powodowało, że właściwie był izolowany, samotny i nierozumiany. W swoich poglądach odcina się od tradycyjnego kina i od nowych tendencji w kinie francuskim (w tym od „nowej fali”). Kino „czyste”, to kino pozbawione literackich szablonów i teatralnej widowiskowości.

Na konferencji prasowej w Cannes w 1957 roku mówił: „Wydaje mi się, że film znalazł się dziś w ślepej uliczce, że posiada własny język, własne środki wyrazu i że niemal od początku swego istnienia wybiera fałszywą drogę, to znaczy usiłuje się posługiwać środkami, które należą do teatru... Wierzę tymczasem w bardzo specjalny, własny język filmu i myślę, że to, co osiąga się poprzez mimikę, gestykulację, efekty wokalne – nie jest filmem, lecz sfilmowanym teatrem. Jest to dla mnie taką oczywistością, iż wydaje mi się, że wyważam otwarte drzwi.

Widziałem na tym festiwalu filmy, które, rzecz oczywista, operują mimiką, gestami, intonacją głosów aktorów, ponieważ wszystkie powstają według tej samej metody... [...] Ale kino nie jest tym: musi się ono wypowiadać nie poprzez obrazy, lecz wzajemne stosunki obrazów, co przecież nie jest bynajmniej tym samym. Podobnie malarz nie operuje kolorem, lecz związkami kolorów...”

W efekcie zdaje się cofać do najwcześniejszego okresu filmu, do czasów przed Meliesem, kiedy film utrwał najprostsze rzeczy w ich naturalnym porządku (robotników wychodzących z fabryki, wjazd pociągu na stację...).

Osiągnąć mógł to jedynie drogą eliminacji, drogą rezygnacji z atrybutów literackiego i teatralnego kina. Rygorystycznie doprowadzał ekspresję filmową do ascezy, rezygnując z tradycyjnej akcji i dialogu na rzecz obrazu. Ukazywał przeżycia bohaterów poprzez drobiazgową obserwację twarzy, naturalnych gestów, detali i szczegółów otoczenia.

Zwykł mówić, że „tworzyć – to raczej eliminować, niż dodawać” i że „fotografując staraj się pokazać to, czego bez ciebie nikt by nie zobaczył”.

W rozmowie z Konradem Eberhardtem powiedział: „Dążę do uchwycenia jedności – świat interesuje mnie w powszechnym związku elementów; stąd także człowiek i rzeczy. Kiedy stosunki te przestają istnieć – oznacza to śmierć. Moją ambicją jest zresztą sięgnąć głębiej, pod powierzchnię tych zależności i związków człowieka ze światem. Na ekranie pragnę odtwarzać prawdziwą rzeczywistość – ale jej nie imitować. Przez imitację rozumiem rzeczywistość fotografowaną – tego rodzaju film mnie nie interesuje”.

Nie oznacza to, że Bresson rezygnuje z refleksji natury filozoficznej. Powierza ją jednak warstwie obrazowej. Poprzez całkowitą spójność formy z treścią, każdy obraz wyraża nie tylko siebie, ale ma sens ponadfilmowy (który w innych filmach nadają komentarze i dialogi).

Filmy Bressona mają specyficzny: skupiony, wewnętrzny rytm opowieści, chłodną tonację zdjęć, kontrasty bieli i czerni, pełne, precyzyjne prowadzenie aktorów. Zazwyczaj nie zdajemy sobie sprawy, jak bardzo korelują z charakterem twórcy – są tak samo chłodne, wystudiowane, a jednocześnie intrygujące swą artystyczną „przekorą”.

Kolejne filmy stają się coraz pełniej filmami jednego twórcy - Bressona. *Dziennik wiejskiego proboszcza* (nagrodzony na MFF w Wenecji) i kolejny film *Ucieczka skazańca* (nagrodzony na MFF w Cannes) oparte są jeszcze na oryginalnych tekstach. Ale *Kieszonkowiec* jest już właściwie w pełni własnym dziełem Bressona. On go wyreżyserował, napisał scenariusz i dialogi, dobierał muzykę i decydował o każdym elemencie gry aktora, oczywiście amatora (słowo gra jest tu raczej niewłaściwe, bo Bressonowi chodziło właśnie o to, żeby odtwórcy ról nie „grali”).

Następny film *Proces Joanny d'Arc* (nagroda na MFF w Cannes i na MFF w Valladolid) przedstawia właściwie jedynie szermierkę spojrzeń i słów Joanny i jej sędziego. Film znacząco inny od poprzednich, przesycony dialogiem, w przeciwieństwie do prawie milczących wcześniejszych. Film podzielił krytyków. Jedni ogłaszali go arcydziełem, inni antyfilmem, negując jego wartość. Próbowano konfrontować go, ze słynnym arcydziełem Dreyera.

Bresson sam określił różnicę między filmem Dreyera a swoim filmem: „Zrobiłem coś zupełnie przeciwnego, niż Dreyer. Film Dreyera jest niemy – mój natomiast niemożliwie gadatliwy. Gada się w nim bez przerwy. Dla mnie kino bliższe jest muzyki, niż powieści lub teatru. Usiłowałem więc oddać rytm tekstu tak, jak partytury muzycznej”.

Nawet ostatnia scena, spalenia Joanny na stosie, jest muzyczna a nie obrazowa: wszystko spowija dym i jedynie słyszeć trzask płonącego stosu – niesamowite wrażenie.

W tym filmie Bresson osiągnął szczyt, granicę, za którą dalej pójść już nie można – powrócił do źródła filmu.

Kolejne dzieła Bressona stają się jednak również wydarzeniami w historii kina: *Na los szczęścia Baltazarze* (nagrody na MFF w Wenecji), *Mouchette* (nagroda na MFF Cannes), *Łagodna* (nagroda na MFF w San Sebastian), *Cztery noce marzyciela*, *Lancelot z jeziora* (nagroda na MFF w Cannes), *Prawdopodobnie diabeł* (nagroda na Berlinale) i *Pieniądz* (nagroda na MFF w Cannes).

Podsumowując twórczość Bressona, Konrad Eberhardt napisał: „W całości zatem pozycja Bressona w kulturze współczesnej jest cenna: jest to pozycja humanisty i optymisty, który znajduje się w opozycji wobec moralnego indyferentyzmu większości współczesnych twórców literackich i filmowych. Komu jest zatem bliski? Czy należy do jakiejś szkoły lub ma zamiar stanąć na jej czele? Nie. Bresson – to przykład twórcy doskonale samotnego. Ale dodatni wpływ moralny jego twórczości we współczesnym świecie z pewnością się liczy”.

Robert Bresson na MFF w Wenecji w 1989 roku uhonorowany został Złotym Lwem za całokształt twórczości.

Dodatkowe informacje:

1. Robert Bresson w kolejnych filmach nie zatrudniał tych samych amatorów, gdyż obawiał się, że kiedy zatrudni ich po raz drugi, to zaczną „grać”.
2. Wywiady udzielał w domu i miał nieco arystokratyczny styl bycia, co powodowało, że był przez dziennikarzy postrzegany jako ironiczny, zamknięty w sobie i gardzący wszystkim, co dzieje się we współczesnym mu kinie (wiązali z jego postrzeganiem fakt, że mieszkał na wyspie Świętego Ludwika w zabytkowej kamieniczce, zbudowanej przez nadwornego architekta Ludwika XIV).
3. W odniesieniu do *Procesu Joanny d’Arc* padło określenie antyfilm - jak antypowieść. Doszukiwano się analogii w twórczości Bressona i twórców nowej powieści. Szczególnie trafne wydaje się były próby porównań dzieł Bressona i Alaina Robbe-Grilleta, między innymi poszukiwania wspólnych cech w twórczości Bressona i w filmie Alaina Resnais *Zeszłego roku w Marienbadzie* (Robbe-Grillet był scenarzystą tego filmu).