

Howard Hampton

## Stworzeni dla siebie

### Fuller – Bresson

**Gdybyśmy ułożyli listę dziesięciu cech charakteryzujących filmy Roberta Bressona i Samuela Fullera, naprzemiennie aforystycznych i formalnie oszczędnych, na miejscu pierwszym znalazłaby się ta, że te w pełni samowystarczalne światy mogą w dziwny sposób przypominać przyciągające się przeciwieństwa.**

Wymiana ukradkowych spojrzeń między poddanymi moralnej presji złodziejami (*Kieszonkowiec* [1959], *Kradzież na South Street* [1953]), alegorycznie umęczone zwierzęta (*Na los szczęścia, Baltazarze!* [1966], *Biały pies* [1982]), pozbawione oparcia kobiety w tarapatach (*Mouchette* [1967], *Nagi pocałunek* [1964]) i nieprzeniknieni socjopaci (*Pieniądz* [1983], *Amerykański świat podziemia* [1961]). Bresson i Fuller, dwaj praktycy „czystego” kina odlegli od siebie niczym Godot i Popeye, zasłynęli jako autorzy zwięzłych, ponurych i dosadnych filmów. Na pozór autorska strategia i charakter *Korytarza strachu* (1963) i *Prawdopodobnie diabeł* (1977) mogą sytuować te dzieła na przeciwnych biegunach kina, lecz radykalna bezkompromisowość ich reżyserów jest w istocie komplementarna. Weźmy na przykład Bressonowskiego nihilistę-cynika (z ostatniego z wymienionych filmów), który własne samobójstwo decyduje się powierzyć w obce ręce, zgaszonego w połowie swojej gadaniny wystrzałem noszącym wszelkie znamiona efektownie absurdalnych chwytów typowych dla Fullera.

Tworząc konsekwentnie autorskie filmy, zanurzone w fatalizmie bądź to sceptycznego idealisty, bądź to zbuntowanego dogmatyka, obaj wytrwale obserwowali przez okulary w ciemniowej oprawie dwulicowość człowieka. Ze swoimi nieprzejednanymi, polaryzującymi opiniami poetykami mogliby stać się dwiema gwiazdami egzystencjalnego wodewilu. Jeden grałby w nim nieugiętego Ojca, półgłosem wygłaszającego mętne homilie, drugi – krzykliwego i zadziornego prostaka, wymachującego swoim ulubionym cygarem El Robusto niczym Don Kichot mieczem.

Każdy z nich opanował przypisaną sobie samemu rolę do perfekcji. Podczas gdy Bresson wypędził przekupniów z sal kinowych charakterystyczną mieszanką wyniosłej przyziemności i zagadkowego spirytualizmu, nadpobudliwy Fuller działał niczym tabloidowy fotoamator, którego zdjęcia na pierwszy rzut oka wydają się subtelne niczym cios w potylicę. Ich filmy łączyła imponująca intensywność, skupienie na zmagających się z życiem bohaterach i wyrafinowana szorstkość, połączona z charakterystyczną koncentracją na fizycznej stronie działań i cielesności protagonisty. Bresson preferował bliskie plany, dzięki którym wycinał z otaczającego tła zręczność ruchu dłoni, tupot stóp, zardzewiałe narzędzia i naprędcy sklecone

sięła. Fuller ciążył ku sceniczności zdarzeń, wypełniając ekran stężalnymi twarzami, które zerkwały na widzów jak masywne billboardy zawieszane w jakimś opustoszałym zaułku.

Obaj okazywali intuicyjny dryg do abstrakcyjnych i rytmicznych kompozycji, głęboko zakorzenionych w ich osobistych odmianach moralności. Forma u Bressona była symetryczna, a w niezmordowanej próbie uwznioślenia bólu i rozpacz przypominała fugę. Tymczasem Fuller stawiał na katartyczne łubu-dubu, którego celem była hiperbolizacja egzorcyzująca amerykańską chorobę: rasizm, kult broni i płciową dyskryminację. Bresson i Fuller tworzyli filmy z uporczywej potrzeby zajścia innym za skórę i dogrzebania się do duszy tylko po to, aby potem posypać otwartą ranę solą. Razem stanowili niemal komiksowy duet – Katastroficzny Sam i Minimalista Bob, czyli tryskający energią esteta drugiego sortu i niepraktykujący katolicki mistyk, stojący w milczeniu na straży moralności.

### Artystyczne derby

Starcie Bresson-Fuller w naturalny sposób przywołuje archetypiczne derby „elitaryści kontra populiści”. Filmowi intelektualisci uznali Bressona za ostatnią instancję rozdzierającej powagi, choć jego sztywne wartości – ostentacyjna pokora, starotestamentowa prostota i nieodwołalna pobożność – zawsze stały w sprzeczności z założeniami wysublimowanej nowoczesności. Odrzucając zarówno świecki humanizm, jak i neoneihilizm, zarówno materializm dialektyczny, jak i konsumpcjonizm, Bresson jednym gestem odprawiał całą tę wariacką presję dwudziestowiecznego życia. „Chcę pokazać, że istnieje coś innego po śmierci”, utrzymywał. „Gdy ludzie stają się materialistami, nie ma już miejsca na religię, gdyż każda religia jest rodzajem ubóstwa, a ubóstwo jest sposobem kontaktu z tajemnicą i Bogiem”. Ten religijny impuls wyrażał się w jego ciągłych próbach odkrycia zagubionych punktów stykowych między upadłym życiem a czymś nieskończenie większym.

Dzieła Bressona odnosiły się do europejskiej tradycji artystycznej i filozoficznej (Mozart, Dostojewski, Schubert, Pascal), którą samo istnienie Fullera zdaje się unieważniać, a praktyka ta służyła stworzeniu uświęconej przestrzeni reprezentującej nie tyle Słowo Boże, ile Jego uparte, wymownie milczące bycie. (Mistyczna beznamiętność reżysera mogła również prowokować podejrzenia, że „pustka” i „Pan” to tylko różne sposoby nazywania spokoju przekraczającego wszelkie pojęcie). Przychodząc z przeciwnej strony tej kulturowej ścieżki, Fuller podchodził do kina tak, jakby organizował drużynowe walki zapaśników w szpitalu psychiatrycznym. Przekraczając formalne i emocjonalne granice ze spazmatyczną, figlarną zaciekleścią, ten staroświecki opowiadacz zabójczych historyjek stał się prorokiem nieuniknionej eksplozji plastycznej popkultury i pop-artu, na długo zanim Andy Warhol, Roy Lichtenstein czy zdeklarowany fullerofil Jean-Luc Godard zaserwowali ją inteligentkiej publiczności na srebrnym półmisku.

W *Domu z bambusa* (1955) Robert Ryan z chłodnym okrucieństwem kpił sobie z niezbyt rozgarniętego Roberta Stacka: „Czy ty wypełzłeś z jakiegoś muzeum?”. Puentą niech będzie fakt, że ten tandetny thriller stanowi zlepek ujęć filmowanych z wąskiego kąta widzenia, komiksowych kadrów i przerysowanych figur gangsterów, które równie dobrze mogłyby

stanowić samodzielną wystawę w nowojorskiej MoMA. Krytyk Manny Farber chwalił *Kradzież na South Street* Fullera za „proletariackie wariactwo”, ale zwracał uwagę także na „diabelnie nastrojowe, oszczędne i wyciszone” sceny w metrze. Przedkładając ten film nad bardziej górnolotnego *Kieszonkowca*, Farber jednocześnie chętnie używał zwrotów kojarzonych raczej z uduchowioną techniką Bressona niż przebiegłą pulpowością Fullera.

Ale o to właśnie chodzi: nie tylko o uchwycenie utajonego „filmowego zmysłu” paskudnego reżysera, ale także opisanie jego rzemieślniczego patentu na łączenie skrajnych stanów emocjonalnych i gromadzenie małych, nieskładnych cząsteczek ładu w ramach nieuporządkowanego jazgotu. Bez uciekania się do nobilitujących odniesień kulturowych, *Kradzież na South Street* zyskuje swoją tożsamość przez spajanie nieprzystających do siebie, luźnych części. Takich jak: lekkomyślna kradzież dokonana przez Skipa, w którego wciela się Richard Widmark (doskonale równoważący luzacką nieobliczalność, plebejską charyzmę i społeczną podejrzliwość), knajpiane resztki smakowitego thrillera, kontrolowany nieład krzykliwej Jean Peters czy typowo zimnowojenne napięcie pomiędzy oficjalną retoryką antykomunistyczną („patriotyczną bujda”, jak określił to Skip) a właściwą Fullerowi przekorą względem politycznej poprawności. Do tego dochodzi niezwykła swojskość Thelmy Ritter jako Moe, konfidentki o złotym sercu. Wcielając w życie stereotyp kradnącej najlepsze sceny postaci drugoplanowej (i jednocześnie dając twarz tym wszystkim zmęczonym, bezimiennym ludziom zniszczonym przez trudy codziennego życia), wyuczona kreacja Ritter nie odbiera autentyzmu zgarbionej Moe, która stawia czoło śmierci z godnością i niezłomną szczerością. Scena ta, zawieszona w pół drogi pomiędzy surowym neorealizmem a typowym dla lat 30. skupieniem na problemach zwykłych ludzi, opiera się na umiejętności przekonującego podania przez Ritter kwestii: „Jestem zmęczona”. Fuller znakomicie kreuje poczucie codzienności i przyziemności w pomieszczeniu, które w istocie jest tylko kiepsko wytapetowaną studyjną dekoracją.

Podobnie w *Kieszonkowcu*, najbardziej przypominającym Bressonowski magazyn osobliwości, francuski reżyser stworzył doskonale płaski świat, rządzony przeznaczeniem i zaludniony przez naturšczyków, (słusznie) nazywanych przez niego modelami i odgrywających swoje role na jednej, monotonie melancholijnej nucie. Ten krok świadczył o ostatecznym porzuceniu resztek konwencjonalnej dramaturgii na rzecz starannie wyciszonej, quasi-naturalistycznej stylizacji. Film jest demonstracyjną antytezą thrillera, wychodząc jednak od bardziej wyrafinowanych konwencji gatunkowych niż te wykorzystywane przez Fullera w chałturniczej fabule typu „drobny złodziejczek kontra komunistyczni szpiedzy”. Odrobineę przeintelektualizowany kryminalista Martina LaSalle wywodzi się z Dostojewskiego, ale nie jest ani Raskolnikowem, ani „człowiekiem z podziemia”. Uprzejmy, skrajnie poważny i zawsze schludny, stanowi rodzaj tajemniczego, wiecznie zamyślnego i fascynującego introwertyka – eteryczną odmianę Montgomery’ego Clifta, szkolącego się w sztuce nieodpowiedzialności, nędżności i kradzieży kieszonkowej niczym poważny student pracujący nad swoją pracą dyplomową. Bresson w charakterystyczny dla siebie sposób równoważy filozoficzną abstrakcję z fizycznym działaniem – wprawiane w ruch idee aktywują reakcję łańcuchową, w której każde mikroskopijne wydarzenie jest jak jedna z kostek domina ustawionych wzdłuż precyzyjnie wykalkulowanej drogi głównego bohatera, której celem jest coś na wzór łaski.

W filmie Bressona nic nie zostaje pozostawione przypadkowi: każda postać jest potraktowana instrumentalnie, a gra aktorska mogłaby w takim wypadku tylko przeszkadzać ich

funkcjonalności. Wszystkie postaci znajdujące się w orbicie antybohatera – jego mentor w złodziejskim fachu, całkowicie mu oddana, umierająca matka i jej opiekunka, jednocześnie współczująca mu i uwielbiająca go, a nawet dobroduszny policjant, czuwający nad nim niczym troskliwy inkwizytor – mogłyby pochodzić wprost z utworu *I'll Keep It with Mine* Boba Dylana. Tak jak w piosence, w tym filmie „niektórzy ludzie są bardzo mili” i wszystkim im sprawia wyraźny ból patrzenie, jak nasz somnambuliczny pielgrzym odkrywa drogę do zbawienia, „na poszukiwanie której wyruszył niechcący”.

### **Zakurzone osobliwości i niezdyscyplinowani popaprańcy**

Zdolność francuskiego reżysera do utrzymania niezłomnej czystości poprzez jednostajny, subtelnie zrytualizowany behawioryzm i opartą na detalach gestykulację jest tym, co czyni *Na los szczęścia, Baltazarze!* dziełem jednocześnie wzruszającym i odrzucającym. Ten rygorystyczny film, konsekwentnie rozmywający granicę między sublimacją a sakralizacją, generalnie przedkłada alegoryczność nad konkret. To śmiertelnie poważny domek dla lalek, w którym grana przez Anne Wiazemsky samobiczująca się nastolatka, lipny gang motocyklowy wraz z chórzystą-chuliganem w roli przywódcy, radio tranzystorowe prezentowane niczym diabelski wynalazek oraz wiejskie okrucieństwa rodem z wyobrażeń wykształconego mieszczaucha tworzą kolekcję zakurzonych osobliwości. Bresson prowadzi swoją bohaterkę przez szereg perypetii jako dublerkę tytułowego osła, a dokonany na niej gwałt zdaje się według reżysera najkrótszą ścieżką wiodącą do kobiecej beatyfikacji – procesu pasywności i bezradności, w którym różnica między byciem ofiarą a byciem świętą zaczyna się zacierać.

Zamiast narzucać takie wątpliwe zestawienia, nieuświęcone podejście Fullera polegało na zatopieniu się w nieporządku życia z zapalem słońca w składzie porcelany. W *Kradzieży na South Street* Widmark szczyrzy zęby z sadystyczną czułością, wylewając piwo na twarz nieprzytomnej kobiety lub rozmasowując siniaka na jej policzku zaraz po tym, jak ją uderzył. W *Nagim pocałunku* ogolona na łyso Constance Towers wpada w dziki szał, tracąc resztki opanowania i perukę. *Korytarz strachu* to naćpane wariatkowo, wypchane wszystkimi plakatomymi objawami zbiorowego załamania nerwowego, jakie tylko Fuller był w stanie zgromadzić. Kreując ten korowód okrwawionych i niezdyscyplinowanych popaprańców, amerykański reżyser odkrył nowe wymiary krnąbrności i uroku. Gdy jego filmowi odszczepieńcy zmagali się z życiem, całym światem i własnymi demonami w ulicznej walce o każdy metr ziemi, nie mieli w istocie żadnego wyższego celu poza utworzeniem marnego przyczółka normalności (czymkolwiek by ona była). Słabym punktem tych dążeń była skłonność do rozczulającej bezceremonialności. Kobiety w *Amerykańskim świecie podziemia* były ludzkimi „zmiękczacami” (szkoda, że Fuller nie mógł zrealizować swojej pierwotnej wizji Stanów Zjednoczonych jako gigantycznego „Związku Prostytutek”), zaś delikatne potraktowanie kwestii molestowania dzieci w *Nagim pocałunku* miało kompensacyjny wymiar, który złagodził grozę tego wydarzenia i jednocześnie uczynił je bardziej groteskowym i niewiarygodnym. Całość wygląda jak rutynowy numer błękitnookiej Shirley Temple, zwłaszcza w zestawieniu z trudną, dwuznaczną wymową Bressonowskiej *Mouchette*.

Ale to właśnie niezwykle przekonująca Mouchette, ze swoim nietypowym poczuciem odrębności wbrew zaistniałym okolicznościom, w ostatniej minucie przedzierzga się w miniaturową wersję Houdiniego, zrzucając kajdany życia bez mrugnięcia podbitym okiem. Przedwczesne opuszczenie śmiertelnej spirali przez to znużone światem dziecko było poetycką woltą, odrzucającą umęczoną wytrwałość na rzecz zręcznej sztuczki w stylu Jeana Cocteau. Samobójstwo staje się w filmie Bressona transcendentalnym rytuałem przejścia zagubionego dziecka, które stacza się ze wzniesienia w poszukiwaniu lepszego świata, choćby dlatego, że wodny grób wydaje się odpowiedniejszy niż jej nieszczęsna egzystencja. Bresson miał skłonność do przechodzenia od czegoś czysto fizycznego do metafizyki, w rezultacie spuszczać zasłonę milczenia na temat śmierci poprzez przekształcenie go w piękną abstrakcję – sentymentalność czegoś rzekomo niesentymentalnego, uchwyconą za pomocą formalistycznych środków. (Wyjątki: okrutna dekapitacja w *Lancelocie* [1974], jakże trafnie splagiatowana w *Monty Pythonie i Świętym Graalu* [1975], oraz zdawkowo zainscenizowane fałszywe samobójstwo w balansującym na granicy czarnej komedii *Prawdopodobnie diabeł*).

### Czworoonożny test Rorschacha

Fuller był być może łasy na tanie emocje – i czasem genialnie to wykorzystywał – ale miał bardzo trzeźwe spojrzenie na śmierć. Widział jej zbyt wiele w czasie II wojny światowej, żeby myśleć o niej jako o jakimkolwiek spełnieniu. W jego uniwersum przetrwanie było nagrodą samą w sobie – głębsze znaczenie przychodziło dopiero (jeśli w ogóle), gdy opadł bitewny kurz i minęła wojenna trauma. Można to dostrzec w umyślnie niejednoznacznym *Białym psie*. J. Hoberman jako pierwszy dostrzegł dziwaczne powinowactwo między opiekuńczym, ale także okrutnym stworzeniem Fullera, przypominającym najlepszego przyjaciela człowieka i zarazem jego najgorszy koszmar, a spolegliwym, otoczonym lekko mrocznym nimbem Baltazarem. Stanowią oni dwa wymownie szczekające/ryczące warianty tego samego stanu podporządkowania – wiecznie cierpiące juczne zwierzę, które nadstawia chrystusowy policzek swoim ludzkim oprawcom, oraz cudownie tajemniczą psinę, której rasistowski właściciel zrobił pranie mózgu, chcąc, by atakowała ona czarnoskórych.

Jako ofiary ludzkiego braku człowieczeństwa, oba zwierzęta stanowią żywe oskarżenie, czworoonożny test Rorschacha, który ludzkość całkowicie oblała. Baltazar za pomocą razów jest zmuszany do posłuszeństwa wobec wszystkich kaprysów i okrucieństw, zaś biały pies okazuje się czystą kartą, zaprogramowaną niczym maszyna do zabijania. Gdy ten anty-Lassie dopada swoją czarną ofiarę w lokalnym kościele (pod witrażem przedstawiającym świętego Franciszka), mieszanka wymykających się spod kontroli motywów – chorego piękna, ironicznej religijnej ikonografii i irracjonalnej rasowej niechęci – wywołuje przyprawiającą o mdłości grozę. Pies zdaje się jakąś pierwotną siłą wyższą, wyrzutem sumienia każdej liberalnej wyobraźni, która obawia się, że nie będzie w stanie go poskromić. Tak więc pomimo całego filmowego procesu przeprogramowania biednego stworzenia, napięcie *Białego psa* pochodzi z odbiorczego lęku, że dobre intencje nie są w stanie wyplenić zła, które zasiał człowiek. W ten sposób Fuller pogrywa sobie z naszą empatią, pokazując nam te wszystkie udręczone, skrzywdzone osoby, a jednocześnie sugerując, że zasługują one na twardą lekcję, którą ostatecznie otrzymują.

Kolejnym smakowitym aspektem *Białego psa* jest to, w jaki sposób zdradza on podejście Fullera do aktorów – beztrąsko akceptując wszelkie niedoskonałości, mieszał on tych dobrych ze złymi lub po prostu przeciętnymi, rzucając ich w bój, w którym muszą sobie poradzić bądź całkowicie przepaść. Kiedy młoda telewizyjna aktorka Kristy McNichol wypadła bardziej amatorsko niż którykolwiek z modeli Bressona, różnica polegała na tym, że Fuller świadomie pozwolił jej na okazywanie emocji skutkujące bolesnymi spazmami, stanowiącymi mieszankę szczerego wysiłku i hollywoodzkiej bezbarwności. Ta nieukierunkowana, ale natarczywa potrzeba uzewnętrznienia się umożliwiła jednocześnie stworzenie portretu miotającej się, aspirującej aktorki. A może zadziałała chemia między McNichol i psem – zresztą cała obsada grała tak, jakby umiała porozumiewać się ze zwierzętami. Fuller używał wszystkich dostępnych środków, wykorzystując kiczowate, prowizoryczne chwytły realizatorskie rodem z kiepskiej telewizji przeciw nim samym. Tak jak opierzeni powstańcy z *Ptaków* (1963) Hitchcocka rozmontowywali nobliwe konwencje opery mydlanej, tak *Biały pies* rozszarpuje słoneczne i przyjazne ramy telewizyjnego świata, w których puste osobowości czują się najlepiej – to uderzenie nieracjonalności, które nie pozostawia nietkniętym żadnego możliwego punktu identyfikacji.

Spoglądając na tych dwóch autorów jako na parę krnąbrnych narwańców, a nie kanonizowanych, namaszczonych klasyków, najbardziej zajmujący wydaje się fakt, że największe walory ich filmów tak ściśle łączą się z ich ograniczeniami i niedostatkami. Najlepsze dzieła Fullera zawsze były zaledwie krok lub dwa od zwykłej papki keczupu, flaków i nabuzowanej męskości. Oszczędność Bressona była zaś tak nieugięta, że jego filmy mogą przypominać fanatyczne ćwiczenia w anhedonii – to sieć spartańskich klasztorów, prowadzonych jak intelektualne hostele-sanktuaria oferujące schronienie od opresyjnego prostactwa i złego smaku społeczeństwa. Wspólnym źródłem sukcesów obu reżyserów jest pewne antyinstytucjonalne skrzywienie, połączone z głębokim zrozumieniem wewnętrznej złożoności aberracji i dewocji. Mimo że liczni wyznawcy francuskiego reżysera usiłowali wynaleźć różne sposoby na obejście moralnego imperatywu Bressona, był on zawsze czytelny – to wiara w to, że każdy musi *wybrać* swoją predestynację i że jest to jedyna możliwa ścieżka wiodąca do łaski, zbawienia, czy jakkolwiek inaczej to nazwać. Prozaicznym imperatywem Fullera było uwłaszczenie jednostki, która zazwyczaj niezwłocznie upijała się do nieprzytomności otrzymaną wolną wolą. (Co czasami kończyło się w zakładzie dla obłąkanych lub klatce dla zwierząt.)

Utknęliśmy między dwiema połówkami życia, których prawdopodobnie nie da się pogodzić. Pomiędzy ciągłymi aluzjami Bressona do niepoznawalnej, nieuchwytej strony rzeczywistości, do tajemnicy, która leży tuż poza poznawczymi możliwościami sztuki, a niedbałą determinacją Fullera do zgromadzenia całej energii, która jest potrzebna do uczynienia świata znośnym. Razem, ramię w ramię, jak puzzle pochodzące z dwóch różnych układanek, ich silne, ale fundamentalnie wąskie światopoglądy i retoryki przecinają się niczym osobliwie zsynchronizowane, częściowo pokrywające się światy. Gdyby William Blake żył i kochał kino, być może nazwałby to zaślubinami nieba i piekła, pomimo wszystko.