

robert bresson

Robert Bresson je leta 1997, ko smo v Ljubljani doživeli okleščeno retrospektivo njegovih del, štel 96 let; resna kritika ga je že zdavnaj proglasila za največjega živečega francoskega režiserja. Francozi to nasploh radi počnejo – še živeče mojstre proglašajo za svoje svetnike celuloida. Najprej je bil Renoir, potem Truffaut, zadnja leta pač Bresson. Za njim sta verjetno le dva resna kandidata, Rohmer in Godard, s poudarkom na prvem.

Na tem mestu nas kategorizacije seveda ne zanimajo, "predalčkanje" omenjam iz preprostega razloga; Bresson zadnjih dvajset let kot poslednji veliki umetnik ni obveljal le v nacionalnih okvirjih, marveč ga je na piedestal – upravičeno – enoglasno postavljala vsa relevantna struja tako kritikov kot ustvarjalcev. Bresson je kot najmanj "skorumpirani" režiser z najbolj distinktivno vizijo, ki jo je brez odstopanj vzdrževal več kot štirideset let, obveljal kot epitome umetnika, ki sledi izključno svoji individualni viziji ter se v svetu svetlobno hitre komercializacije ne uklanja volji producentov in zvezdnškemu sistemu. Zaključek sedemdesetih in začetek osemdesetih je prinesel slabe novice: drug za drugim so umrli Rossellini (1977), Renoir (1979), Bunuel (1983), Truffaut (1984), Losey (1984) in Welles (1985), vsi simboli nekonformizma. In Bresson je posnel *Denar*, svoj poslednji film. V štiridesetih letih ustvarjanja je posnel le trinajst celovečercer in en kratkometražec, ki datira v desetletje pred *Damami iz Boulonskega gozda*, njegovim zadnjim netipičnim filmom, zadnjim, kjer se je naslanjal na gledališče, to "pankrtsko umetnost", uporabljal profesionalne igralce, razmeroma razkošen dekor in glasbo kot pospeševalca emocij. Po *Damah* bo Bresson postal režiser, ki bo zavrzel vse nepotrebne attribute – vse olupševalne faktorje, lažne pripomočke, vse prestižnosti kinematografskega spektakla in generatorje lažnih emocij. Njegovi filmi bodo postali torzo, okleščeni v vseh pogledih na minimum. Noben drug cineast v zgodovini ni gledalcev bolj radikalno prikrajšal za večino tistega, kar pojmuje kot filmske užitke, zato ne preseneča, da so ga imeli za krščanskega režiserja, Janzenista, eliptičnega režiserja, njegov stil pa poimenovali bodisi *spiritualni* (Susan Sontag) bodisi *transcendentalni* (Paul Schrader).

Bresson navkljub danes skoraj pejorativnemu prizvoku "umetniškega", "anti-filmskega" režiserja

po moje uteleša večino tistega, kar mu očitajo ljubitelji "filmskega filma", komercialnega kina, žanra. Če je obstajal režiser, ki je bolj brezkompromisno zavrzel vse ne-filmsko in hkrati sprejemal izključno kinematografske komponente ter izdatno eksperimentiral ne le s tehničnimi inovacijami, temveč s pripomočki izražanja – zvokom, elipsami, podvajanjem naracije –, vsem kar je prinašalo prinašali pristno emocijo, potem je to Bresson. Mnogi žanrski režiserji ga niso razumeli, nekateri vendarle, npr. John Waters, ki je, navdušen nad *Lancelotom*, film razglašal za ultimativni *anti star movie* ter ga priporočal vsem mladim kot primer "čistega kina" in kot vodnik za snemanje nizkoporačunskega filma. Drugi, ne-žanrski avtorji, npr. Aki Kaurismäki, vztrajajo pri Bressonu kot melodramatskem režiserju, ki ga je treba študirati skupaj z opusom Douglasa Sirka.

Pričujoči Slovar cineastov ne bo detajlno obravnaval posameznih Bressonovih filmov, temveč raje predstavil tiste konstante in razmerja, ki jih je v svojih *Zapiskih o kinematografu* (med drugim) zagovarjal sam mojster: uporabo glasbe in zvoka ter njun odnos do slike, nezmožnost križanja filma in gledališča, eliptično pripovedovanje zgodbe in seveda vlogo "modelov", ki v Bressonovem svetu zamenjujejo igralce. Janzenizem, naslon na Pascala, vloga milosti in naključja oziroma božje intervencije, ki se pojavijo v njegovih filmih, samomor, notranji monolog, vse to pa so detajli in stalne obsesije, ki so v njegovih filmih stalno prisotni in kot taki tudi največkrat obravnavani.

Zvok, glasba in prestop v transcendenco

Da je bila fotografija v Bressonovih filmih "sploščena", nezanimiva, je dejstvo. Običajno je uporabljal le 50mm objektiv in nobenih posebnih učinkov. Njegov disput s direktorjem fotografije, Leóncom-Henri Burelom, s katerim je sodeloval pri vseh štirih filmih "zaporniškega cikla" (*Dnevnik vaškega župnika*, *Na smrt obsojeni je pobegnil*, *Žepar*, *Proces Ivani Orleanski*), je dokončno eskaliral ob snemanju slednjega, ker Burel enostavno ni mogel razumeti Bressonove skrajne askeze v sliki; ker Ivana niti enkrat ni pogledala v nebo (Bressonov argument je bil, da je to storil že Dreyer); ker mu v objektiv ni dovolil ujeti krasnih obokov observatorija v



Srečno, Baltazar



Na smrt obsojeni je pobegnil

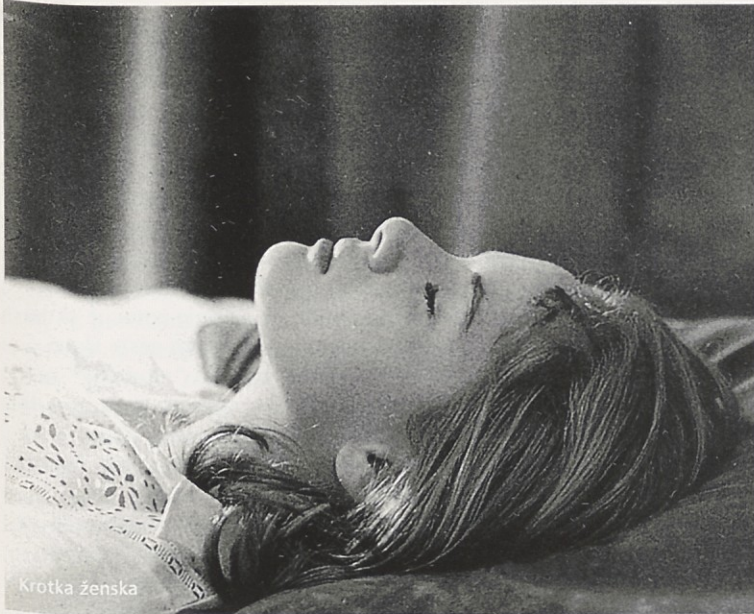
Meudonu, kjer so film posneli; ker v istem kadru niti enkrat samkrat ni soočil Ivane in cerkvenega koncilija. Z današnje distance so vse Bressonove "kaprice" kakopak povsem razumljive, toda leto 1962 je bilo za popolno razumevanje njegovega dela prerano, tudi šestdeseta nasploh – celo za Godarda, ki v intervjuju z njim nikakor ni razumel koncepta Bressonovih "modelov" in vztrajnega zavračanja profesionalnih igralcev. *Proces Ivani Orleanski* je nasploh klasičen primer Bressonovega "sploščanja" slike; vso emocionalno bogastvo (kriki množic, medklici nasprotnikov) prihaja zgolj iz off-slišnega polja, medtem ko je vidno polje skoraj v celoti namenjeno Ivani in njenim sodnikom. Ko Ivana na poti na grmado stopi na prosto, se kamera spusti k njenim nogam in se ne dvigne vse do njenega sežiga, množiči okrog grmade pa je namenjena le zvočna intervencija – vse v skladu Bressonove individualne vizije Ivaninega procesa.

Bresson bi bil – podobno kot Welles – izreden radijski človek, s pomembno razliko, da je slednji radijsko izkušnjo *prenesel* v kinematografski prostor, Bressonu pa je obsesija z zvokom pomenila konkreten nadomestek vidnega polja; njemu npr. akuzmatski glasovi določenega objekta niso pomenili grožnje potencialnega "vstopa v kader", marveč nadomestek, nekakšen sugogat vidnega polja, ki ga tako ali tako ni želel pokazati. Nasploh je bi Bresson mnenja, da je uho veliko bolj kreativno kot oko. Oko je bilo zanj leno, uho inovativno, vsekakor pa veliko bolj dovtetno za različne "dražljaje". Pisk lokomotive v *offu* mu je povsem zadoščal, da si je predstavljal železniško postajo v celoti, ti zvoki pa so zanj evocirali utrip vsakdana veliko bolj prepričljivo kot kamera; Schrader jih je imenoval "close-up sounds", njihov pomen primerjal z velikim planom Michelovih rok na delu v *Žeparju*. Najlepše "darilo" zvoka je Bresson videl v dejstvu, da gledalcu pušča svobodo percepcije in da bi režiserju morali težiti prav k temu cilju – pustiti ga karseda svobodnega. Zato ne preseneča njegova metoda izbiranja "modelov", s katerimi se je vedno želel najprej slišati po telefonu; šele na podlagi njihovega glasu se je odločal, ali jih sploh želi srečati.

Čeprav Bresson v *Zapiskih* pravi, da "film ne sme vsebovati nobene glasbene spremljave, pomoči ali poudarkov, nobene glasbe nasploh – z izjemo glasbe, ki prihaja iz vidnih instrumentov", jo je Bresson – ne

da bi bil njen vir viden – uporabljal v večini svojih filmov. Pop glasba iz tranzistorja v *Srečno*, *Balthazar* ali barski zvočniki v *Mouchette*, glasbeniki v *Hudič*, *verjetno*, klasična glasba iz gramofona v *Krotki ženski* in piščali v *Lancelot du Lac* so kot "upravičene spremljave" bolj izjeme kot pravilo. Povečini je glasba "nevidna": Monteverdi, Bach, Schubert, Purcell in drugi. Čemu torej glasba, saj v primeru, da je umetno vstavljena v ufilmano podobo vsakdana, med filmom in gledalcem avtomatsko postavi "platno" (*screen*), po Bressonu tisti nedopustno moteči element, ki ga nič moč tolerirati, saj glasba s seboj prinese emocionalno intonacijo in kot taka prizor *interpretira*, namesto, da bi interpretacijo prepustila gledalcu? Že Schrader je ugotovil, da Bresson tvorstno glasbo uporablja podobno kot Ozu, v t.i. *ključnih prizorih*, ki napovedujejo "stasis", hieratični, zamrznjeni kader, ki nasledi *ključni prizor* in zaključí film. Bresson temu pravi "trenutek transformacije", ki je po njegovem mnenju v umetnosti v nekem trenutku nujno potrebna, sicer ni umetnosti. In prav glasba je po njegovem eden vitalnih elementov te transformacije; takrat film prestopi mejo transcendence, kot je ta "čudež" poimenoval Schrader. Bresson je k temu dodal: "Pravilno uporabljena glasba nas prestavi v stanje, ki ni več zgolj zemeljsko, temveč kozmično; rekel bi kar božansko." Ne preseneča torej, da so Schraderja v njegovi analizi, izdani leta 1972, zanimali le štirje filmi, Bressonov "zaporniški cikel", saj so po njegovem edino ti ustrezali čudežu transcendentnega. "Stasis" kot reprezentacija Novega sveta, v katerem spirtualno in fizično lahko koeksistirata, predstavlja v *Dnevniku vaškega župnika* senca križa, v *Na smrt obsojeni je pobegnil* dolg kader zatemnjene ulice, po kateri bežita Fontaine in Jost, v *Žeparju* Michelov obraz za rešetkami, in v *Procesu Ivani Orleanski* steber, pogorišče, kjer je umrla Ivana.

Če je Bresson v zgodnjih filmih – pogojno rečeno – ustvarjal svetnike oziroma pogoje za svetniškost v svetu brez Boga, je v obdobju po *Balthazarju* skušal ustvarjati svetniškost v svetu brez teologije. Bresson se je s tem v številnih pogovorih strinjil, hkrati pa poudarjal, da so bili njegovi zgodnji filmi preveč preprosti in preveč naivni, da je po *Balthazarju* želel gledalcu prikazati Boga v vsakdanjem življenju; prezenco Boga v *Krotki ženski* pred smrtjo doživlja Ona (Dominique Sanda) in še posebej Mouchette (Nadine Nortier) pred večkratnim poskusom samomora.



Krotka ženska



Žepar

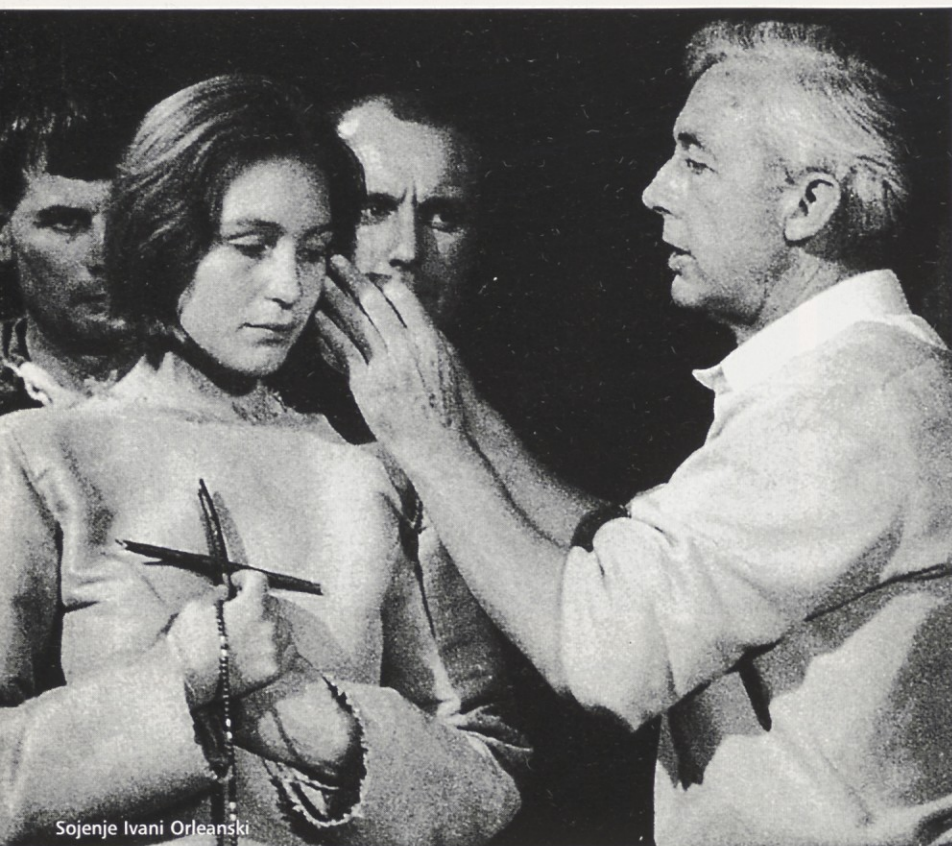
Krščanstvo, Janzenizem

Na tem mestu se že konkretno dotikamo vprašanja religioznih konotacij v Bressonovem opusu, ki še zdaleč niso nepomembna, še posebej ker so bili številni simboli napačno interpretirani. Še v šestdesetih in sedemdesetih je ob njegovem imenu redno pojavljala dodatek "janzenistični režiser", ki je kakopak izhajal iz Bressonovega asketskega sloga in redukcije v vseh pogledih. Bresson je odgovarjal: "Obstajata dva prevoda Janzenizma: kot religiozna doktrina in kot slog, ki je hladen in pretirano strikten." Razglašati ga za Janzenista je bilo že v osnovi zmotno; Janzenizem je podobno kot Calvinizem imel bore malo posluha za estetiko in umetnost v generalnem pomenu, še najmanj pa za "vizualne umetnosti" (še največ za cerkveno glasbo in arhitekturo), zato je težko verjeti, da bi gojil simpatije do umetniške zvrsti, ki skuša izražati transcendentno – in to skozi podobe! Junaki "zaporniškega cikla" resnično izražajo transcendentalno strast, saj ne reagirajo na svet, v katerem živijo, temveč na višji klic. Ivana Orleanska je bila seveda Bressonova idealna snov, podobno je z ostalimi junaki, ki obsesivno težijo k svojemu cilju: Fontainova strast in predanost načrtu za pobeg v *Na smrt obsojeni je pobegnil* presega vse meje normalnega, Michelovo žeparstvo prav tako, še posebej, ker ni ne finančno ne sociološko pogojeno. Vsi junaki zaporniškega cikla bi se radi osvobodili vezi vsakodnevnega okolja; kot taki težijo k odrešitvi, iskanju primerne metafore za svojo strast, ta vsakodnevni boj pa Michela pošlje v zapor, Fontaina na prostost, ter župnika in Ivano v mučeništvo. Toda še preden Bressonovi junaki dosežejo svoj cilj, jih mora oplaziti božja intervencija, naključje – natančneje, milost. Ključno manifestacijo milosti demonstrira zaključek *Na smrt obsojenega*: Fontaine, ki že mesece skrbno načrtuje pobeg, na predvečer akcije v celico faše sojetnika Josta; odločiti se mora, ali naj ga ubije (Jost bi utegnil biti nemški vohun) ali vzame s seboj. Šele kasneje, v procesu bega, Fontaine sprevidi, da bo pobeg uspel le z Jostovo pomočjo, saj sicer ne bi moregl preplezati previsokega zidu! Fontainu sta pobeg potemtakem omogočila njegovo sprejetje sojetnika ter milostno naključje, čeprav uspeh bega napove že sam naslov ("Na smrt obsojeni JE pobegnil"). Bressonu ne zadostuje, da je milost prisotna sama po sebi; sugerira nam, da jo mora človek izbrati. Človek mora *izbrati* tisto, kar mu je vnaprej usojeno!

Samomor

Samo v šestih Bressonovih filmih glavni protagonisti preživijo: v *Angelih greha*, *Damah iz Boulonskega gozda*, *Na smrt obsojenem*, *Žeparju*, *Belih nočeh* in *Denarju*, s pripombo, da v prvem in zadnjem junaka verjetno ne bosta živela dolgo, saj sta se predala kot morilca. V treh filmih (*Mouchette*, *Krotka ženska*, *Hudič*, *verjetno*) junaki storijo samomor, in v *Belih nočeh* je junakinja tik pred usodnim dejanjem; toda samomor pri Bressonu ne nosi nujno negativnega predznaka, saj je povezan s procesom odrekanja, zapuščanja lastnega telesa, ki smo ga deležni v zaporniškem ciklu: junaki se postopoma odrekujejo svojega telesa – podobno kot Fontaine postopoma, korak za korakom, beži iz zapora. Človeško telo kot simbol zapora je zadnja ovira duševne emancipacije, zato pri njegovih junakih prihaja do naravne tendence po "samoodmiranju". V trenutku, ko Ivana sprevidi, da "čudež" njenega pobega leži v njenem mučeništvu in ne v dejanskem pobegu, prekličče lažno priznanje in izbere smrt na grmadi. V *Žeparju* je metafora obrnjena, saj Michel najde spirtualno svobodo v zaporu.

Problem samomora pri Bressonu izhaja neposredno iz človeške želje po "zapuščanju telesa". Namreč, če telo zasužnjuje dušo, je treba za osvoboditev uničiti telo. Marvin Zeman je v eseju o samomoru v Bressonovih filmih ugotovil, da se je avtor predvsem v svojem poznem opusu (od *Krotke ženske* naprej) naslonil za radikalno vejo krščanstva, ki je samomor jemalo kot pozitivno dobrotno. Poglejmo samo razliko med samomorom *Mouchette* in Nje v *Krotki ženski*. Po nezmožnosti sprave z zakoncem Njen samomor izpade kot sovražno dejanje do moža, ki bo odslej obsojen na večno žalovanje; v primeru, da bi ga ubila, bi umor pogubil njo, v duševnem smislu seveda. V primerjavi s *Krotko žensko* je Mouchettin samomor spirtualna zmaga, vsaj tako jo tretira Bresson. Ko *Mouchette* v *off-screenu* pade v ribnik, Bresson vpelje glasbo Monteverdija, medtem ko v *Krotki ženski* samomora ne pospremi nobena glasba. "Trenutka transformacije" torej ni na spregled, nobenega znaka odrešitve, nobene "svobode" ali "avtonomije". Podobno je s samomorom Charlesa v *Hudič*, *verjetno*, ki ga Bresson z dvema časopisnima člankoma napove takoj na začetku filma. Gledalčevo zavest o junakovi usodi Bresson vendarle zmede; prvi časopisni naslov namreč pravi "samomor na pokopališču", drugi pa že "umor na pokopališču". Podobno kot je za javnost



Sojenje Ivani Orleanski

nejasna Charlesova smrt, je za gledalca nejasna njegova izpeljava samomora: zakaj, namesto, da bi se ubil sam, Charles najame, plača narkomanskega kolega Valentina, da ga ustrelji?

Hudi a so v Franciji ob prvem predvajanju skoraj prepovedali, saj naj bi mladino napeljeval k samomoru. Toda kot je ugotovil  e Truffaut, film ne govori ne o ekologiji, Novi cerkvi, drogah, psihoanalizi ali samomoru, marveč o inteligenci in zavesti sodobne mladine. Ko Charlesa zaskrbljeni kolegi pošljejo k psihiatru, nam Bresson v bu uelovskem slogu demonstrira svoj prezir do psihologije: na specialistovo provokacijo o vrednosti življenja Charles odgovori: "Z izgubo življenja bi izgubil...", nakar prične iz neke revije z rafalno hitrostjo na tevat materialne dobrine iz reklamnih oglasov. Charles idejo o plačilu Valentinu za njegov "umor", ironično, dobi pri taistem psihiatru, ki mu na seansi zaupa, da so stari Rimljani za samomore nemalokrat najeli lastne eksekutorje.

Od kod torej Bressonova obsesija s samomorom oziroma mu eni skim sprejemanjem "odrešitve"?  e bi špekulirali, bi – podobno kot sam Bresson – lahko pritrdili Schraderju, ki je v intervjuju z njim samomor proklamiral za "umetniško kontrolo" zaključka življenja. Bresson je bil pač obseden s kreativnim nadzorom svojega dela, medtem ko ključne odločitve – konca življenja –  lovek ne more nadzirati, saj največkrat nastopi nenadoma ali v nesreči. Po Schraderju večina ljudi ne umre, kot bi si želeli, in  e je konec najpomembnejša stvar, potem samomor ni nič manj umetniška odločitev kot je religiozna.

"Modeli" / igralci

Bressonovo najbolj vehementno degradiranje so občutili igralci: "Igra spada v domeno gledali a, bastardske umetnosti". Po njegovem dajejo celo najbolj talentirani igralci na preveč preprost način podobo človeškega bitja, potemtakem napačno podobo. "Ljudje smo kompleksna bitja, in kar nam projicirajo igralci, ni kompleksno", nadaljuje.

Njegovi filmi – z izjemo prvih dveh celove ercev – takoj demonstrirajo tehniko vodenja "modelov": nobene psihologizacije, nobenih intonacij ali gladke dikcije, še posebej pa nobenih narečij, ki jih je Bresson sovražil – seveda ne nasplošno, le v svojih filmih.

Njegovo metodo vodenja igralcev so primerjali z Brechtovo, ki je rad videl, da so igralci vlogo "raportirali" in ne poseebljali. Brecht je med drugim vztrajal, da mora igralec ostati hladni demonstrator. Lep primer Bressonove metode iskanje emocije skozi preproste geste (v nasprotju z iskanjem geste skozi emocije) najdemo v *Denarju*, kjer od "modelov" ni zahteval joka in solza, temveč preprosto kretnjo – da si ženska z roko obriše neobstoječe solze. Znan je bil po tem, da je svoje "modele" pred snemanjem izdatno iztro il, do te mere, da so nazadnje zgolj avtomatizirano izgovarjali besedilo, brez intonacij in pomena. Na nek način so njegovi "modeli" vedno odmrli; Bresson jih ni "ubil" le fiktivno, temveč tudi umetniško, saj istega obraza nikoli ni uporabil dvakrat: ko so ga vprašali, ali bo Clauda Layduja po *Dnevniku vaškega župnika* uporabil tudi v *Na smrt obsojenem*, je odgovoril: "Le kako naj ga uporabim? Za Dnevnik sem ga oropal vsega, kar sem potreboval za film. Ne morem ga oropati dvakrat." Idealna Bressonova "modela" sta torej Balthazar in Lancelot; prvi je žival, osel, brez kakršne koli obrazne ekspresivnosti, drugi bolj ali manj v oklepu in z  itnikom na obrazu.

Verjetno ne gre poudarjati, da Bressonovi "modeli" *post-festum* niso naredili nikakršne profesionalne kariere; edina, ki je po Bressonu nadaljevala igralsko kariero, je bila Dominique Sanda (*Krotka  enska*). Humbert Balsan, Gauvain v *Lancelotu*, je Bressonu asistiral v *Hudi u*, kasneje pa postal producent za Youssefa Chahina in Benoita Jacquota. Bresson je imel tudi v tehniki igralskega vodenja svojevrstne naslednike; ne "posnemovalce", temveč avtorje, ki so od svojih igralcev zahtevali "igralski minimum" oziroma kar "igralsko neobstoje nost".

Kaurism kijev vzklik "I want no acting in my movies" je  e ponarodel, pa tudi sicer so njegovi alienirani luzerji brez vsakršne obrazne mimike ali vokalne intonacije najprepoznavnej i "nasledniki" Bressonovih junakov, medtem ko Hartleyevi igralci predstavljajo predvsem satirično evokacijo literarnega, "mimobe nega" dialoga, kjer se protagonisti obnašajo kot da sogovornik ni prisoten, saj praviloma govorijo drug mimo drugega.

Adaptacije drugih virov

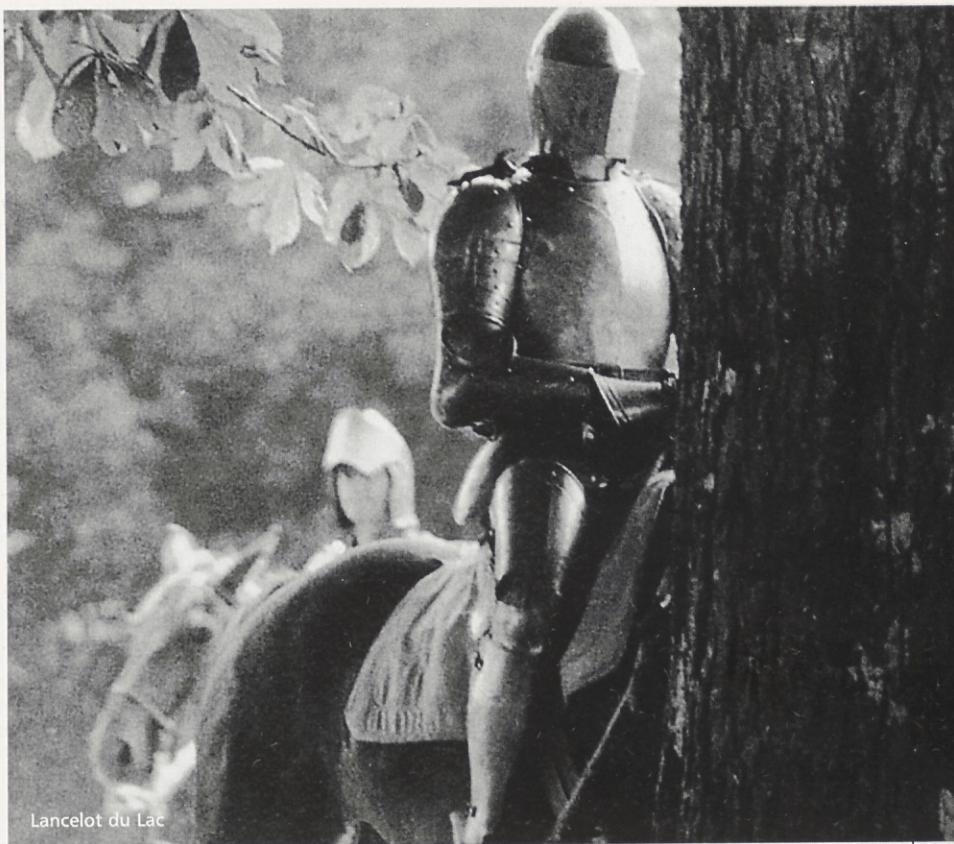
Hudič, verjetno je edini Bressonov zares izvirni scenarij, zasnovan in napisan izključno v avtorjevi glavi, kar v opusu tega asketa, "Janzenista", morda preseneča. Je Bressonovo najoriginalnej e delo; ni ne adaptacija romana (Bernanos za *Dnevnik vaškega župnika* in *Mouchette*; Dostojevski za *Krotko žensko* in *Bele noči*; Diderot za *Dame iz Boulonskega gozda*; Tolstoj za *Denar*), ne adaptacija zgodovinskega dogodka (*Ivana Orleanska*, *Lancelot*, *Na smrt obsojeni*), niti dialogov drugih piscev ne uporablja (Giraudoux za *Angele greha*; Cocteau za *Dame*), opaziti ni niti "odmevov" drugih del (*Zlo ina in kazni* v * eparju* in *Idiota* v *Srečno*, *Baltazar*). Obstaja svojevrstna resnica Bressonovih ekranizacij: literarnih predlog nikdar ni jemal kot generalno referenčna dela, temveč je običajno vzel le delce oziroma moralo zgodbe, kot denimo *Zločin in kazni* Dostojevskega za * eparja*.  e Bazin je v oceni *Dnevnika vaškega župnika* opozoril, da je Bresson

Bernanosovo novelo pravzaprav *zanikal*. Postopek bo v njegovi metodologiji dela postal stalnica. Bresson roman tretira podobno kot svoje "modele", kot hladno dejstvo, realnost, ki jo je treba sprejeti takšno, kakršna je. Romanov, ki jih vzame za temelj, ne krajša in zgoščuje, temveč jih *obtesa*. Kar ostane, je del originala, kar pomeni, da roman funkcionira le kot *vir inspiracije* filma. Ali kakor pravi Bazin: "Namesto, da bi bil film zgolj substitut romana, ga Bresson postavi ob bok knjigi, ustvari par." Z drugimi besedami, film v Bressonovem primeru v razmerju do romana nikakor ni manjvredno delo; ne gre za "prevod" romana, za "duplikat", temveč za grajenje sekundarnega dela, novo estetsko kreacijo, katere temelj predstavlja roman.

Klasični primer Bressonovega "tesanja" predloge predstavlja *Lancelot du Lac*, film, ki se naslanja na legendo o kralju Arthurju, vitezih okrogle mize in iskanju mitološkega graala. Primer je dobesedno ekscesen, saj je v tem skrajno fragmentiranem, težko gledljivem in mestoma celo nerazumljivem delu Bresson večino originalnih dogodkov preprosto eliminiral, posamezne dogodke – predvsem skrivno romanco med Lancelotom in Guinevere – pa razširil. Po drugi strani si je tovrstni poseg lahko dovolil, saj je Arthurjeva legenda znana in splošno razumljiva. Eliminiranje in kompresiranje bodisi literarnih predlog bodisi znanih dogodkov je sicer ustaljen kreativni postopek, le da Bresson posamezne detajle oklesti le deloma, za njimi pa pusti ravno toliko informacij, da le-te gledalca zmedejo in se posledično sprašuje, če v teku filma ni česa zamudil. Nekatere karakterje malce bolj izpostavi, hkrati pa ne postrže z nobenim indicem, ki bi jih utegnili konkretno povezati; gledalcu preprosto ne nameni dovolj namigov, da bi le-ta lahko razvil relevantno narativno povezavo. In če pomislimo, da v *Lancelotu* – z izjemo Guinevere – vsi protagonisti nosijo oklepe in da so njihovi obrazi nemalokrat zakriti s ščitniki (kadar jih sploh pokaže, "modele" največkrat snema v hrbet ali noge), je zmeda skoraj popolna. Bressonova metoda v *Lancelotu* je seveda služila predvsem koncentriranju gledalčeve pozornosti na pravo mesto – na motive, vprašanja in dvome junakov, in ne na vznemirjenje in *glamour*, ki so jih historični epi običajno polni. V tem je tudi vznemirljivost Bressonovih junakov, saj se njegovi zgodovinski liki obnašajo identično kot liki v sodobnem svetu; Ivana Orleanska se obnaša podobno kot Mouchette, Lancelot podobno kot Fontaine iz *Na smrt obsojeni je pobegnil*.

"Podvajanje" naracije, notranji monolog

Bressonov realistični stil je bil večkrat kritiziran prav zaradi avtorjevega namernega "podvajanja" naracije, kakor metodo označuje Susan Sontag, ki da ubija vtis "vsakdanjosti" v njegovih filmih. A "podvajanje", pretirano poudarjanje "vsakdana" uporablja mojster prav zato, da bi ustvaril distinkcijo do uveljavljene percepcije. Z uporabo ponavljajoče se akcije in pleonastičnega dialoga Bresson nemalokrat podvoji ali celo potroji naracijo, povedano drugače, isti dogodek nam predstavi na dva ali tri različne načine. Lep primer najdemo v *Žeparju*, kjer Michel svoje misli vsakodnevno zapisuje v dnevnik. Bresson najprej pokaže Michelovo zapisovanje v zvezek, nato napisano še prebere: "Sedel sem v avli ene največjih bank v Parizu". Nakar Bresson dejansko pokaže, kako se Michel odpravi v banko in se vsede. Gledalec je isti dogodek percipiral na tri različne načine, skozi pisano besedo, izgovorjeno besedo ter vizualno akcijo!



Lancelot du Lac

Bressonov najbolj priljubljen način "podvajanja" je seveda *off* narativni glas, notranji monolog, ki se med drugim pojavlja v *Dnevniku vaškega župnika*, *Na smrt obsojenem* in *Žeparju*. V vseh treh glavni junak svoj notranji monolog zrecitira z "dolgočasnim" glasom, brez vsakršnih dikcijskih odstopanj, sama *off*-naracija pa je običajno le ponovitev tistega, kar je gledalec ravno videl na platnu. V *Dnevniku* gre župnik, obupan, obiskat Torcyškega vikarja; ko mu služkinja sporoči, da bo odsoten vsaj teden dni, se župnik razočaran nasloni na vrata, nakar slišimo njegov glas: "Bil sem tako razočaran, da sem se moral nasloniti na vrata." V *Na smrt obsojenem* je vrstni red obrnjen; Fontaine v najprej pove, "da sem spal tako glasno, da me je stražal zbudil", nakar slednji stopi v celico in ga prebudi.

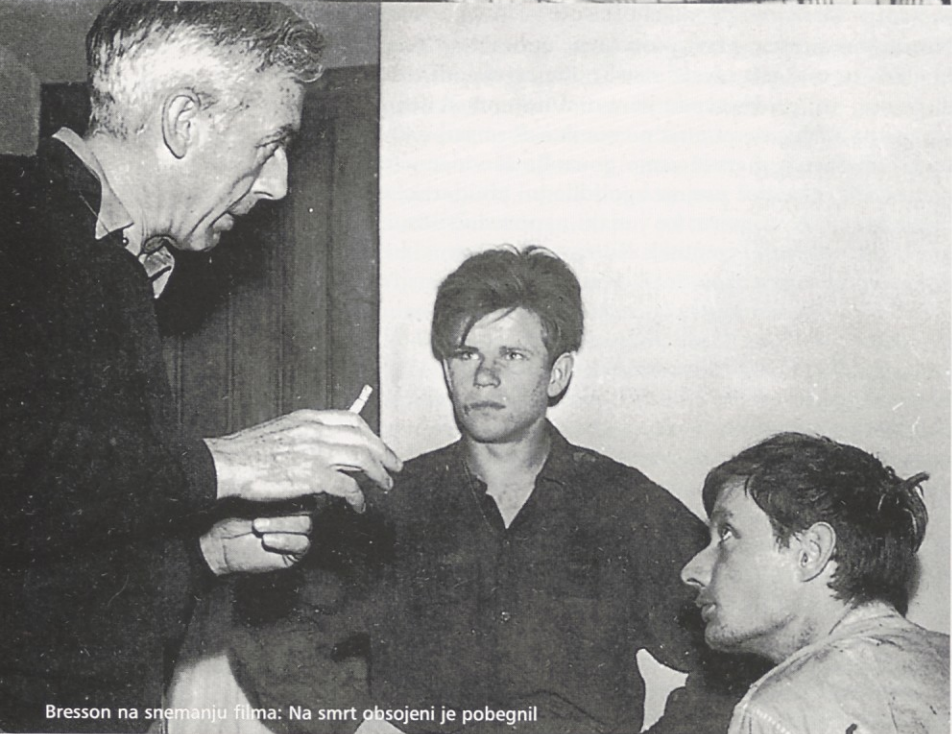
Notranji monolog režiserji običajno uporabljajo, da bi gledalcu razširili zavest ali občutke ob določenem dogodku, no, pri Bressonu je ravno obratno, junakov *off* glas gledalcu ne ponuja ne novih informacij ne dodatnih čustev, marveč samo ponavlja že videno, natančneje, gledalec prejme zgolj hladni poudarek "vsakdana". V primeru, ko junaki napovedo tisto, kar bomo naslednji trenutek videli, se Bresson dobesedeno roga enemu tradicionalnih modelov narativnega zaznamovalca – suspenzu, ki ga avtor seveda ne želi. Prav zato je bressonovska idealna tematika npr. Ivana Orleanska ali zgodba o Lancelotu; obe zgodbi sta vsakomur poznani, nihče ne pričakuje suspenza, kadar pa bi le-ta po vseh normativih moral igrati pomembno vlogo – v "zaporniškem trilerju" npr., kot je *Na smrt obsojeni je pobegnil* –, Bresson vsa skrita pričakovanja ubije že v naslovu samem, saj izda zaključek. Skratka, formalni mehanizmi, katerih se Bresson poslužuje, niso niti malo spektakularni, saj se izogiba metaforam, paralelni montaži, geometrizaciji ali anti-kronologiji, vsem postopkom torej, ki bi utegnili pritegniti pozornost nase. Bressonova umetnost je umetnost aluzij, elips in odrekanja veznih prizorov.



Hudič, verjetno



Denar



Bresson na snemanju filma: Na smrt obsojeni je pobegnil

In če zaključim: morda je najboljši ilustrator njegove brezkompromisarske metode dela prav anekdota, ki jo nekoč povedal Bertolucci. Leta 1964 je Dino De Laurentiis, megalomanski italijanski producent, načrtoval ekranizacijo *Biblije*. Različni režiserji naj bi si izbrali po eno epizodo in jo karseda spektakularno posneli. Med njimi je bil Bresson (izbral si je *Noetovo barko*). Dino je bil navdušen, ko je videl, kako v studio v velikanskih zabojih prihajajo divje živali: sloni, žirafe, levi, nosorogi – vsi v parih. “*Ponosen sem, da bom prvi producent, ki je Bressona spravil na realna tla in ga prepričal v snemanje filma z resničnimi produkcijskimi kvalitetami*”, je navdušeno pripovedoval Dino, Bresson pa mu je v uho prišepnil: “*On ne verra que leur traces sur le sable.*” (“Videli se bodo le njihovi sledovi v pesku”). Bresson je bil še isto uro odpuščen. •

Kronologija:

1901: Robert Bresson se rodi 25. septembra v Bromont-Lamothu.

Študira v liceju Lakanal v Sceauxu. Ukvarja se s slikarstvom, občasno s fotografijo, nakar oboje opusti in se posveti filmu. Po kratkometražcu *Državni posli*, ki ga je posnel leta 1934, kot asistent pred vojno sodeluje pri številnih projektih.

1947: V Rimu za producenta D'Angela napiše scenarij o življenju Ignaca de Loyole, ki ni nikoli realiziran.

1949: Cocteau, Leenhardt in Bressonu ustanovijo revijo *Objectif 49*

1952: Napiše scenarij z naslovom *Graal*, ki ga bo realiziral šele leta 1974 podnaslovom *Lancelot du Lac*.

1952: V dvanajsti številki *Cahiers du cinéma* Bresson predloži svojo listo najljubših filmov: 1. Lov za zlatom (Gold Rush, 1925, Chaplin); 2. Luči velemesta (City Lights, 1931, Chaplin); 3. Oklepica Potemkin (Bronenosec Potemkin, 1925, Eisenstein); 4. Bežno srečanje (Brief Encounter, 1945, Lean); 5. Tatovi koles (Ladri di biciclette, 1948, De Sica); 6. Mož iz Arana (Man of Aran, 1934, Flaherty); 7. Zgodba iz Louisiane (Louisiana Story, 1948, Flaherty).

1953: Napiše scenarij po romanu *La Princesse de Cleves* Madame de la Fayette. V medijih se razvije polemika med Bressonom in Dellanoyem, ki pripravlja s Cocteaujem svojo adaptacijo romana. Dellanoy leta 1960 projekt nazadje realizira sam.

1963: V Rimu za producenta De Laurentiisa pripravlja epizodo iz Biblije. Spreta se, Bresson pa izkušeno kasneje komentira v svojih *Zapiskih*.

1973: Cocteauju pošlje javno pismo, naslovljeno *Térmoignage* in objavljeno v *Cahiers Jean Cocteau* no. 3, v katerem predstavi razliko v njunih kinematografskih konceptih.

1975: Pri založbi Gallimard izidejo dolgo napovedovani *Zapiski o kinematografu*.

1983: Posname *Denar*, svoj poslednji film. Predstavi ga v Cannesu in skupaj z *Nostalgijo* Tarkovskega prejme posebno nagrado žirije.

1999: 22. decembra umre.

Literatura:

V spisku virov so navedena le ključna, še danes široko razpoložljiva dela, še posebej, ker so v Quandtovem obširnem zborniku zajeti vsi najpomembnejši teksti, ki so se o Bressonovem delu pojavili od začetka petdesetih let do danes.

Arnaud, Philippe: *Robert Bresson* (Cahiers du cinéma, Collections "Auteurs", Paris, 1986)

Bresson, Robert: *Zapiski o kinematografu* (Slovenska kinoteka, Ljubljana, 1997)

Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (University of California, Berkeley, 1972)

Quandt, James (ur.): *Robert Bresson* (Cinemathèque Ontario Monographs, no. 2, Toronto, 1998)

Sontag, Susan: *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson* (v *Against Interpretation*, Farrar, Straus & Giroux, Inc., 1964)

Robert Bresson: Filmografija

1934
Državni posli
Les affaires publiques
Francija č/b 25 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson
glasba Jean Wiener
igrajo klovn Beby (kancler), Andrée Servilanges (princesa de Miremi), Marcel Dalio, Gilles Margaritis,

Béby, deželni poveljar Crogandije, sprejme povabilo in nastopi na treh slavnostnih prireditvah. Na prvi razkrije njegov spomenik, nakar široko razprta usta demonstraciji gasilskih spretnosti zagori namesto hiše slavljenčev frak; na proslavi ob splavitvi luksuzne ladje nikakor ne morejo razbiti steklenice s šampanjcem. Ko steklenico izstrelijo iz pištole, prebije trup in ladja se potopi. Medtem pa princesa sosedske province Miremie,

zaljubljena v Bébyja, ukrade letalo in leti proti Crogandiji.

1943
Angeli greha
Les anges du péché
Francija č/b 97 min.
režija Robert Bresson
scenarij R. L. Bruckberger, Robert Bresson, Jean Giraudoux
fotografija Philippe Agostini
glasba Jean-Jacques Grunewald
igrajo Renée Faure (Anne-Marie), Jany Holt (Thérèse), Mila Parély (Madeleine), Marie-Hélène Dasté (Mere Saint-Jean), Yolande Laffon (gospa Lamaruy), Paula Dehelly (Dominique), Sylvia Monfort (Agnes), Gilberte Terbois (sestra Marie-Josephe), Louis Seigner (upravnik zapora)

Thérèse, nekdanja prostitutka, se je ravnokar vrnila iz zapora. Najprej najde svojega nekdanjega zvodnika in ga ubije, nakar se skriva v dominikanskem samostanu, ki nudi zatočišče dekletom brez strehe nad glavo.

1945
Dame iz Bulonjskega gozda
Les dames du bois de boulogne
Francija č/b 84 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson, predelava poglavja romana *Fatalist Jakob in njegov gospodar* D. Diderota
dialogi Jean Cocteau
fotografija Philippe Agostini
glasba Jean-Jacques Grunewald
igrajo Paul Bernard (Jean), Maria Casares (Hélène), Elina Labourdette (Agnès), Lucienne Bogaert (Agnèsina mati), Jean Marchat (Jacques), Y. Etiévant (sobarica), Bernard La Jarrige, Nicole Regnault, Marcel Rouzé, Emma Lyonnel, Lucy Lancy, Marguerite de Morlaye

Hélène, mlada aristokratska vdova sumi, da se ji njen ljubimec Jean vse bolj izmikava. Ker bi rada svoje dvome dokončno razrešila, se nekega dne pretvarja, da ga več ne ljubi. Jean ji z olajšanjem odvrne, da sam čuti enako. Prizadeta se Hélène odloči, da se mu bo maščevala. Pripravi mu poroko z bivšo lahkoživko, po kateri presenečenemu Jeanu razkrije njeno preteklost.

1951
Dnevnik vaškega župnika
Journal d'un curé de campagne
Francija č/b 110 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson, po istoimenskem romanu Georgesa Bernanosa
fotografija L.H. Burel
glasba Jean-Jacques Grunewald
igrajo Claude Laydu (župnik Ambricourt), Léon Arvel (Fabregard), A. Balpétré (doktor Delbende), Jean Danet (Olivier), Jeanne Etiévant (gospodinjina pomočnica), André Guibert (župnik iz Torcyja), B. Hubrenne (Dufréty), Nicole Ladmiral (gospodična Louise), Martial Morange (pomočnik), Jean Riveyre (grof), Gaston Séverin (kanonik), Gilberte Terbois (gospa Dumouchel), Marie-Monique Arkell (grofica)

Mladi duhovnik Ambricourt, bolehen, a poln vneme, prispe v vasico na severu Francije, kjer prevzame mesto župnika. Že ob samem prihodu trči ob nerazumevanje svojih novih župljanov. Kmalu si nakoplje tudi sovrašтво grofa, ko mu spregovori o svoji zvezi z vzgojiteljico, gospodično Louise. Ko pa premaga grofičin upor proti bogu, ki se je rodil ob izgubi otroka, se vsi obrnejo proti njemu. Življenja ga reši rak.

1956
Na smrt obsojeni je pobežnil
Un condamné à mort s'est échappé ou *Le vent souffle où il veut*
Francija č/b 100 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson, po zapisu oficirja Andréja Devignyja
fotografija L.H. Burel
glasba Mozart (*Maša v c-molu*, K. 427)
igrajo François Leterrier (Fontaine), Charles Le Clainche (Jost), Maurice Beerblock (Blanchet), Roland Monot

(pastor), Jacques Ertaud (Orsini), Jean-Paul Delhumeau (Hebrard), Roger Treherne (Terry), Jean-Philippe Delamarre (zapornik 110), César Gattegno (zapornik X), Jacques Oerlemans (glavni paznik), Klaus Detlef Grevenhorst (oficir iz Abwehra), Leonhard Schmidt (nadzornik), Max Schoendorff, André Collombet, Roger Planchon

1943. Poročnika Fontaina odvedejo v trdnjavo Montluc, nacistični zapor med okupacijo Lyona, v katerem naj bi izvršili smrtno obsodbo. V urah budnosti na smrt obsojeni Fontaine načrtuje svoj pobeg. Medtem v njegovo celico vselijo novega jetnika. Naj ga ubije – ali pa naj tvega in razkrije svoje načrte nekomu, ki bi bil lahko sodelavec Gestapa?

1959
Žepar
Pickpocket
Francija č/b 75 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson
fotografija L.-H. Burel
glasba J.-B. Lullii
igrajo Martin Lassalle (Michel), Marika Green (Jeanne), Jean Pelegri (glavni inšpektor), Dolly Scal (mati), Pierre Leymarie (Jacques), Kassagi (prvi sokrivec), Pierre Etaix (drugi sokrivec), César Gattegno (inšpektor)

Michel živi v zanikrni sobi v Parizu. Njegova mati umira; čeprav se ji izogiba, z nancem pripoveduje, da jo ima rad. Obenem prične z usakodnevnim žeparjenjem. Najprej se žrtev v metroju, bankah in tržnicah loteva sam, kasneje s partnerjema. Pred materino smrtjo spozna njeno skrbnico Jeanne, in čeprav čuti obojestransko naklonjenost, se ji ne upa približati.

1962
Proces Ivani Orleanski
Proces de Jeanne d'Arc
Francija č/b 65 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson
fotografija L.-H. Burel
glasba Francis Seyrig
igrajo Florence Carrez (Ivana Orleanska), Jean-Claude Fourneau (Cauchon), Roger Honorat (Jean Beaupère), Marc Jacquier (Jean Lemaître), Jean Gillibert (Jean de Châtillon), Michel Hérubel (Isambart de la Pierre), André Régner (d'Estivet), Arthur Le Bau (Jeann Massieu), Marcel Darbaud (Nicolas de Houppesville), Philippe Dreux (Martin Ladvenu), Paul-Robert Mimet (Guillaume Erard), Gérard Zingg (Jean Lohier)

Ivano Orleansko francoski vojaki leta 1431 prodajo Angležem, ki ji pričnejo soditi. Žensko obleko zavrača in vztraja, da bo poslušala le božji glas. Nazadnje na pritiske krščanskih tožilcev popusti in podpiše priznanje, toda ko sprevidi, da bo njeno odrešitev prineslo le mučeništvo, sprejme smrt na grmadi.

1966
Srečno, Baltazar
Au hasard Balthazar
Francija/Švedska č/b 95 min.
režija Robert Bresson
scenarij Robert Bresson
fotografija Ghislain Cloquet
glasba Jean Wiener, Schubert (*Sonata za klavir št.20*)
igrajo Anne Wiazemsky (Marie), Walter Green (Jacques), François Lafarge (Gérard), Jean-Claude Guilbert (Arnold), Philippe Asselin (ravnatelj, Marijin oče), Pierre Klossowski (prodajalec), Nathalie Joyaut (Marijina mati), Marie-Claire Frémont (pekova žena), Jean-Noël Barbier (starešina)

Oslíček Baltazar in deklica Marie preživita skupno otroštvo v igri. Nato se njuna življenska pot loči, saj Baltazarja prodajo. Začne se njegovo romanje od gospodarja do gospodarja, usak pa z njim drugače ravna. Enkrat je prenašalec kruha, drugič cirkuška žival, pa sopotnik potepuha in tovarna žival starega skopuha. Vedno pa opazuje svet s svojim stoičnim in zamaknjnim pogledom. Prav tako, pravzaprav vzporedno, pa tegobe sveta izkūša tudi Marie, saj jo mati ne razume, oče jo zavrne, izkoristi pa jo potepin, ki ji vzbudi sočutje.

1967

Mouchette

Mouchette

Francija č/b 82 min.

režija Robert Bresson

scenarij Robert Bresson, po delu Georgesa Bernanos

Nouvelle histoire de Mouchette

fotografija Ghislain Cloquet

glasba Jean Wiener, C. Monteverdi (*Magnificat*)

igrajo Nadine Nortier (Mouchette), Jean-Claude Guilbert (Arsene), Paul Hébert (oče), Maria Cardinal (mati), Jean Vimenet (stražar Mathieu), Marie Susini (stražarjeva žena), Martine Trichet (Louisa), Liliane Princet (vzgojiteljica), Raymonde Chabrun (prodajalka)

Mladotno Mouchette, hčerko zapitega prekupčevalca in matere, ki jo počasi uničuje tuberkuloza, vsi ponižujejo: tako v šoli, kot tudi v vasi in doma. Zato lahko sočustvuje z divjim lovcom Arsenom, ki ga je družba prav tako izobčila. Toda ta zlorabi njeno naklonjenost. Po materini smrti je nerazumevanje okolice vse močnejše in vztrajnejše, zato se Mouchette vrže v ribnik.

1969

Krotka ženska

Une femme douce

Francija barvni 88 min.

režija Robert Bresson

scenarij Robert Bresson, po istoimenski noveli F.M.

Dostojevskega

fotografija Ghislain Cloquet

glasba Jean Wiener, Henry Purcell

igrajo Dominique Sanda (Ona), Guy Frangin (On), Jane Lobre (Ana, služkinja), Dorothee Blank, Claude Ollier (zdravnik)

Ona takoj na začetku filma stori samomor. On, njen mož, pride k njenemu trplju in se prične spraševati za razloge njenega dejanja; pogovarja se sam s seboj ali s služkinjo, in kmalu izvedemo, da razlogi za poroko s hladnim in grabežljivim moškim niso ležali v ljubezni, temveč v njeni revščini.

1972

Bele noči

Quatre nuits d'un rêveur

Francija barvni 83 min.

režija Robert Bresson

scenarij Robert Bresson, po istoimenski noveli F.M.

Dostojevskega

fotografija Pierre Lhomme

glasba Michel Magne, Groupe Batuki, Christopher

Hayward, Louis Guitard, F. R. David

igrajo Isabelle Weingarten (Marthe), Guillaume des Forêts (Jacques), Jean-Maurice Monnoyer (najemnik), Giorgio Maulini, Lydia Biondi, Patrick Jouanné (gangster)

Jacques je mlad slikar, večinoma zaprt v svojem ateljeju. Kadar gre na ulico, opazuje neznane ženske; ne da bi jim, dvoril, samo opazuje jih. Nekega dne sreča na mostu Pont-Neuf Marthe, ki hoče skočiti v Seno. Martha Jacquesu zaupa, da je razmišljala o samomoru, ker se njen ljubimec po letu dni študija v tujini ni vrnil k njej. Jacques ji skuša vrniti vero v življenje, hkrati pa upa na njeno naklonjenost. Štiri dni se srečujeta na istem mestu, toda ko se ljubimec vrne, Marthe brez pomislekov zapusti Jacquesa.

1974

Lancelot du Lac

Lancelot du Lac

Francija/Italija barvni 93 min.

režija Robert Bresson

scenarij Robert Bresson, po delu Cretiena de Troyesa *Le Chevalier a la charrette*

fotografija Pasqualino de Santis

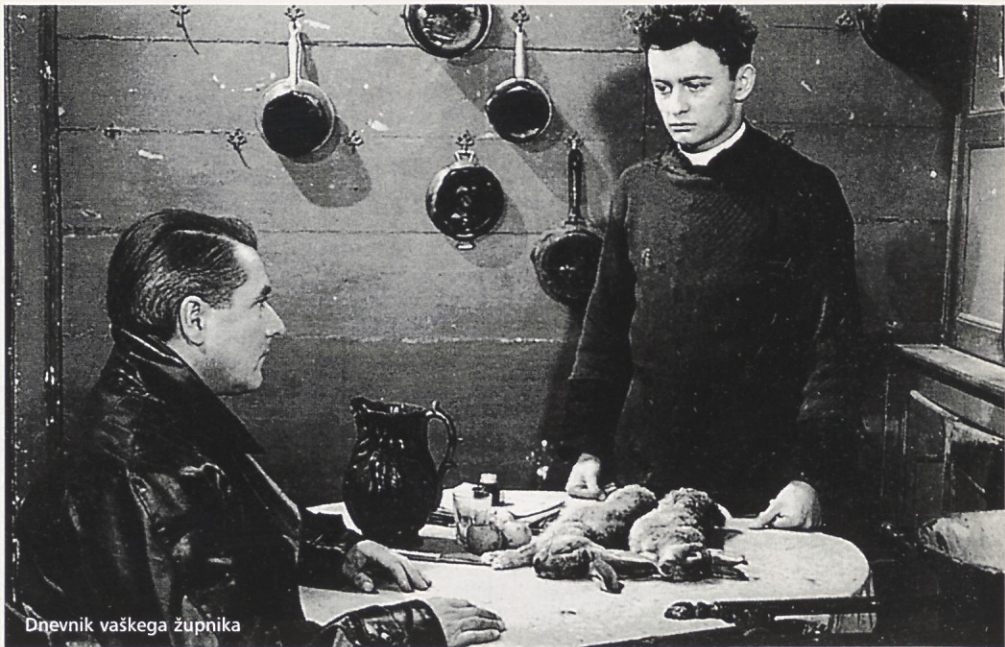
glasba Phillippe Sarde, Michel Magne

igrajo Luc Simon (Lancelot du Lac), Laura Duke

Condominas (kraljica Guenievre), Humbert Balsan

(Gauvain), Vladimir Antolek-Oresek (kralj Arthur), Patrick Bernard (Mordred), Arthur de Montalembert (Lionel)

Lancelot du Lac doživi poraz pri iskanju svetega Graala, zato zaprosi kraljico Guenievre, da ga razreši njegove prisega. Toda igra strasti bo odločila o usodi kralja Arturja in njegovih viteзов drugače, ter jih popeljala do končnega uničenja.



Dnevnik vaškega župnika

1977

Hudič, verjetno

Le diable probablement

Francija barvni 97 min.

režija Robert Bresson

scenarij Robert Bresson

fotografija Pasqualino de Santis

glasba Philippe Sarde

igrajo Antoine Monnier (Charles), Tina Irissari (Alberte),

Henri de Maublanc (Michel), Laetitia Carcano (Edwige),

Nicolas Deguy (Valentin), Regis Hanrion (psihanalitik),

Geoffroy Gausson (knjigarnar), Roger Honorat (načelnik)

Charles je mladenič, živi v Parizu. Od življenja želi več kot le površne resnice in materialne dobrine, ki mu jih ponuja sodobna družba. Študentske organizacije, ki proklamirajo destrukcijo, ga ne ganejo, religija in Cerkev še manj. Njegove prijatelje, še posebej Alberto in Edwigo, vse bolj skrbi, zato mu priporočita psihiatra. Charles sreča nekdanjega kolega in džankija Valentina; ponudi mu plačilo, če ga ustrelji.

1983

Denar

L'argent

Francija/Švica barvni 85 min.

režija Robert Bresson

scenarij Robert Bresson, po noveli Leva N. Tolstoja

fotografija Pasqualino De Santis, Emmanuel Machuel

glasba J. S. Bach (*Kromatična fantazija*)

igrajo Christian Patey (Yvon Targe), Vincent Risterucci

(Lucien), Caroline Lang (Elise), Sylvie Van den Elsen

(sivolasa gospa), Béatrice Tabourin (fotografinja), Didier

Baussy (fotograf), Marc Ernest Forneau (Norbert), Bruno

Lapeyre (Martial), François-Marie Banier (Yvonov

sojetnik), Jeanne Aptekman (Yvette)

Nek podjetnik Yvonu, dostavljalcu goriva, zavestno podtakne ponarejeni bankovec za 500 frankov, ki ga je njegov prodajalec Lucien sprejel od mladih študentov. Lucienovo krivo pričanje poruši Yvonovo verodostojnost, zato izgubi delo. Policija ga pod obtožbo sodelovanja pri orožnem ropu aretira. Med prestajanjem zaporne kazni mu umre hčerka, žena pa ga zapusti. Ko je Yvon ponovno na svobodi, izvrši umor in se preda policiji.