

Barok powracający w *Psie andaluzyjskim* Luisa Buñuela

Notatki drugie, poprawione

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

Z uzasadnionych względów retorycznych notę, którą zwyczajowo umieszcza się w porządku przypisów, daję w tym miejscu, w następującej treści: niniejszy esej jest zmienioną i uzupełnioną wersją pracy, na podstawie której ponad dekadę temu zaliczałem zajęcia z historii filmu powszechnego na łódzkim filmoznawstwie. Tekst ten wydał mi się obecnie ciekawym punktem wyjścia rewidującego spojrzenia na tytułowe dzieło Buñuela. Mówiąc o rewizji, mam tu na myśli nie tylko odrobinę przekorną interpretację samego filmu, w zasadniczym zarysie tożsamą z tą pierwotną, ale także złagodzenie pewnych sformułowań i skorygowanie samego siebie w myśl tego, jak film przemawia do mnie dziś. Być może ton nie tylko anegdotyczny będzie miała związana z tą rewizją uwaga, że gdy już odczytamy jakieś dzieło i „przypieczętujemy” stosowną interpretacją, ono ukradkiem, tajemniczo i poza naszymi oczami zmienia swe oblicze. Naraz nasze analizy gubią trop, a widziane po latach, nie wydają się już tak trafne. Nawet pierwotnie dobrane lektury zdają się jakby chybione, przypasowane tylko z grubsza. To zapewne efekt tego, że upływający czas każe nam jaskrawiej widzieć naiwność swoich wcześniejszych sądów. Jeśli jednak ostatecznie nie wycofujemy się z nich, to wyłącznie z racji tego, że potencjał rewizyjny tkwi nie tylko w samych filmach, ale i w komentarzach do nich. Moje rozpoznania dotyczące filmowego debiutu Buñuela oddaję zatem jako świadectwo lektury podwójnej, świadectwo utrwalające pierwotne i ponowne widzenie filmu oraz jego zapośredniczoną, poprawioną reinterpretację. I jeszcze rzecz obowiązkowa do odnotowania – wracając po latach do szkicu swojego tekstu oraz dyskusji o samym filmie, zauważam, że pewne spostrzeżenia czy nawet ogólniejsze konstatacje, które wydawały mi się odkrywcze, mogły mieć autora innego niż ja. Może to kwestia wskazania pewnych tropów bądź atrakcyjność jakichś mniej czy bardziej ogólnych sformułowań, które stały się dla mnie inspiracją, a może po prostu moje sądy wypowiedzieli na głos już inni. *Pereant qui ante nos nostra dixerunt.*

* * *

Nie bez znaczenia jest może fakt, że książka Heinricha Wölfflina *Podstawowe pojęcia historii sztuki*¹ – wydana w 1915 r. i uznawana dziś za klasyczną pozycję europejskiej humanistyki, dająca nowatorską naonczas wykładnię rozwoju dziejów

sztuki jako cyklicznego procesu ewolucji form przedstawiania, procesu kształtowanego przez alternujące style renesansowe (klasyczne) i barokowe – w swym zasadniczym temacie odwoływała się do działalności artystycznej sprzed paru stuleci, ale w szczególny sposób była osadzona we współczesności. W recenzji wznowienia Paulina Korpala-Jakubiec pisze bowiem, że praca Wölfflina rodziła się w specyficznych okolicznościach społecznych i kulturowych, w okresie, gdy (...) *w samej sztuce trwały gorączkowe poszukiwania odpowiednich wizualnych form wyrazu dla doświadczeń artystów: elegancki, a jednak uderzający fowizm, mocny, twardy ekspresjonizm, rozedrgany futurizm, kontemplacyjne malarstwo abstrakcyjne Kandinskiego, intelektualny kubizm, groteskowa dada, nostalgiczne obrazy de Chirico i Chagalla, malarska metafizyka Paula Klee, uciekający do rejonów podświadomości i snu surrealizm*². Ten właśnie surrealizm, w tym jedno z jego sztandarowych dzieł – *Psa andaluzyjskiego* (1929) Luisa Buñuela – można zatem przy pewnych zastrzeżeniach widzieć jako przejaw modernistycznych czy modernizujących aktywności artystycznych, które wpisują się w Wölfflinowski styl barokowy jawnie antytetyczny względem stylu klasycznego³. Tym zaś byłoby w obrębie kina wszystko to, od czego odcinała się awangarda filmowa lat 20. Tendencję modernistyczną, a w zasadzie przedwojenne stadium modernizmu filmowego, sygnalizują tu w zgodzie z rozpoznaniem Rafała Syski, który akcentował formalne cechy kina awangardowego (w istotnym zakresie tożsame ze specyfiką stylu barokowego). Twórcy awangardowi, pisze Syska, *zasugerowali potrzebę sformułowania autonomicznego, czystego i totalnego języka filmu (...). Awangarda lat 20. zainteresowała filmowców materiałowymi aspektami realizowanych dzieł i odrzucała klasyczne chwytły dramaturgiczne utrwalone już w tradycji kina rozrywkowego, sugerując widzowi ogląd filmu ze względu na samą jego formę, a nie tylko fabularne atrakcje – tu pretekstowe bądź całkiem nieobecne*⁴. Tak pojmowany surrealizm filmowy, kładący nacisk na formalne ukształtowanie dzieła, mógłby być zatem postrzegany jako styl barokowy sprzeniewierzający się klasyczności czy uznanemu i respektowanemu kanonowi.

W tym kontekście Buñuelowskiego *Psa andaluzyjskiego* – nieco obok dotychczasowych interpretacji⁵ – można odczytywać jako dzieło „barokizujące”, z tym wszakże zastrzeżeniem, że uzna się za oczywiste rozróżnienie baroku rozumianego historycznie i ahistorycznie. Różnica ta jest znacząca z tego względu, że pozwala widzieć barok nie tylko jako epokę o konkretnej cezurze, ale również jako tendencję antyklasyczną czy „ornamentyzującą” w innych stylach, niekoniecznie jednak – jak notuje Jadwiga Rytel – jako wynaturzoną fazę schyłkową danego stylu⁶. Wskazanie pojawiających się w *Psie andaluzyjskim* ech baroku nie wykraczałoby poza rutynowy opis cech stylistyczno-formalnych, gdyby było jedynie wyszczególnieniem pewnych narzucających się powinowactw między dziełem surrealistycznym a sztuką barokową, wyakcentowaniem „barokowego” bogactwa zgodnie z popularnym określeniem, ale już z odniesieniem do teorii Wölfflina dotyczącej specyficznej periodyzacji dzieł sztuki próba taka może być owocniejsza.

Heinrich Wölfflin, szwajcarski historyk i teoretyk sztuki, zaproponował podział jej dzieł na przeplatające się epoki klasyczne i baroki czy – by powtórzyć określenie precyzyjniejsze – style klasyczne i barokowe. Wyszczególnił jednocześnie pięć par przeciwstawnych cech, które charakteryzują zachowawczość stylów klasycznych i swoistą rewolucyjność baroków. Wśród tych opozycyjnych kategorii

formalnych – odnoszących się do szeroko pojmowanej formy przedstawieniowej odpowiednio renesansowej i barokowej oraz niezależnie od treści przejawiających się w określonych schematach wizualnych danego dzieła sztuki – znalazły się: linearyzm i malarskość, płaszczyzna i głębia, forma zamknięta i forma otwarta (czyli tektoniczna i atektoniczna), wielość i jedność (inaczej ujęte jako mnoga jedność i jednolita jedność) oraz jasność i niejasność (czyli jasność bezwarunkowa i warunkowa). Prawidłowości te Wölfflin dostrzegł przede wszystkim w malarstwie i rzeźbie, ale ich repetycyjny charakter wyłożył chyba najjaśniej w odniesieniu do form architektonicznych. Pisał: *W tym stanie rzeczy wielkie znaczenie ma fakt zaobserwowania określonych analogii rozwojowych we wszystkich architektonicznych stylach Zachodu. Klasycyzm i barok pojawiają się nie tylko w czasach nowożytnych i nie tylko w budownictwie antycznym, ale również na tak całkiem odmiennym gruncie, jakim jest gotyk* ⁷. Zaś uzasadniając impuls zapowiadający zmianę stylu w sztuce, swoiste „dlaczego?” rozwoju, dodawał: *Jednakże rozwój tam tylko się dokonuje, gdzie dostatecznie długo trwało przekazywanie sobie form, a chcąc to lepiej wyrazić: gdzie fantazja dostatecznie żywo wypowiada się formami, by wyzwolić barokowe możliwości* ⁸. Mamy zatem prawo sądzić, że skoro Wölfflinowska teoria odnosi się do ogólnych form przedstawiania w sztuce, nie do jej aspektu treściowego, a wyłącznie właśnie formalnego, to uzasadniona będzie jej aplikowalność także w stosunku do sztuki filmowej. Co istotne, jak dopowiada autor, *każdą z naszych pięciu par pojęciowych można interpretować zarówno w sensie dekoracyjnym, jak i imitacyjnym* ⁹. Z tym uzupełnieniem walor imitacyjny sztuki filmowej, odtworzeniowy względem rejestrowanej rzeczywistości, tym bardziej daje uprawnienie do identyfikowania wspomnianych prawidłowości także na gruncie kina.

Naprzemiennność klasycyzmu i baroków jako obecna w sztuce tendencja wyższa uprawomocnia tezę o barokowości *Psa andaluzyjskiego* będącego dziełem *stricte* surrealistycznym, modernistycznym, dającym odpór dewaluującym się konwencjom przedstawiania, co było już w świadectwach recepcji filmu odnotowywane. Iwona Kolasieńska-Pasterczyk zauważała, że idąc wbrew tradycji, Buñuel już w *Psie andaluzyjskim* zapowiedział główne cechy swego stylu i sposobu obrazowania: *Składa się nań m.in. upodobanie do deformacji, przejawiania, przywoływania tego, co odrażające i wynaturzone, przedstawiania ciała jako materii podlegającej prawom rozkładu. Za dokonującą się w ten sposób kompromitacją kanonów tradycyjnej estetyki na rzecz ustanawiania fundamentów estetyki nowej, bazującej na efekcie szoku, kryje się metafizyczny bunt artysty. Buñuelowska estetyka szoku wywodzi się z ducha wyrazistych poetyk ekspresji i kreacjonizmu (poczynając od baroku, przez romantyzm, modernizm, aż po nadrealizm), lansujących wartości estetyczne „ostre”, wykorzystywane dla spotęgowania siły ekspresji bądź z intencją obrazoburczą* ¹⁰. Przynależność tego filmu do nadrealizmu z wyraźnym wskazaniem na barokową proveniencję pewnych rozwiązań formalnych podkreślał też Maciej Żurowski: *Nadrealizm jednego i drugiego [Buñuela i Salvadora Dalego, współscenarzysty filmu – dop. G. N.] wykazuje reminiscencje barokowe, bardziej autentyczne u Buñuela, który poza tym oczywiście góruje precyzją, zmysłem kompozycji, powagą swoich obsesji oraz głębią jadowitej myśli* ¹¹. Zgodność tez Wölfflina z wybranymi scenami filmu (do czego jeszcze powrócę) winna być zatem analizowana w kontekście tej właśnie przynależności *Psa andaluzyjskiego* do sur-

realizmu jako jednego z nurtów awangardowych – przełamującego kanon czy ogólnie pojętą klasycyzność i w tym właśnie sensie barokowego.

Aby wykazać tę specyficzność, odwołam się do zaledwie kilku punktów stycznych surrealizmu (w tym samego filmu Buñuela) i baroku. Podobieństwa być może wydadzą się wyraziste. André Breton, jeden z prawodawców ruchu surrealistycznego, w swym manifestie definiuje nadrealizm jako *czysty automatyzm psychiczny wyrażający rzeczywiste funkcjonowanie myśli*¹². Podobnie o mentalnym aspekcie twórczości barokowej pisze Herbert Read: *Barok jest psychologiczny w intencji, ale materialistyczny w środkach*¹³. Zbieżność tę można wychwycić z pominięciem niuansów samego automatyzmu jako techniki bezpośredniego „przelewania” myśli na nośnik. Chodzi tu jednak o samą zasadę przepływu. Jest więc automatyzm surrealistyczny transpozycją treści podświadomych na słowo, obraz czy dźwięk, czyli na coś mającego być fizyczny, percypowalny (na przykład niematerialne dźwięki) czy wręcz materialny (na przykład słowo pisane, plama barwna, klisza filmowa). Również barokowa intencja tkwiąca w psychice spełnia się w wymiarze fizycznym, choćby w złożoności kompozycji barokowej, którą Read widzi jako odwzorowującą *skłębienie psychiczne*¹⁴. Na podobnej zasadzie autor rozpoznaje surrealizm, który w jego ujęciu zakładał *zrzućenie barier fizycznych i psychicznych między świadomością a podświadomością, stworzenie nadrealności, w której spotka się to co rzeczywiste i nierzeczywiste, myśli i działania*¹⁵. Czy tak definiowana forma przedstawieniowa obu okresów byłaby w jakimś sensie zbieżna? Przy pewnym wysiłku interpretacyjnym można ją taką widzieć o tyle, o ile na przykład uznamy, że automatyzm surrealistyczny mógł mieć już w sztuce jakąś wymowną antecedencję, czyli że modernistyczna, barokowa metoda ekspresji już wcześniej zaistniała. René Passeron w *Encyklopedii surrealizmu* pisze o XVI-wiecznym malarzu chińskiej dynastii Ming, Siu-Wei, który tworząc spontaniczne rysunki tuszem, miał być jakoby prekursorem owego automatyzmu¹⁶. Nie warto chyba ryzykować stwierdzenia, że realizował on *avant la lettre* założenia nadrealizmu, ale z pewnością przykład ten mówi o tym, że pewne cechy sztuki surrealistycznej – mimo pozoru modernistycznej nowości – mogły się przejawiać już na dużo wcześniejszych etapach.

Na planie szczegółowym o barokowej osobliwości surrealistycznego *Psa andaluzyjskiego* mówi już tytuł filmu, nie tylko enigmatyczny sam w sobie, ale też nieznajdujący żadnej eksplikacji w warstwie fabularnej dzieła, a raczej w jego obrazowych następstwach (trudno tu bowiem mówić o tradycyjnie rozumianej fabule czy akcji). W podobnie wieloznaczny sposób brzmi nazwa „barok” o nie do końca wyjaśnionej etymologii. Mówi się o wywiedzeniu tego terminu bądź to od portugalskiej nazwy perły o nieregularnym, ciekawym kształcie (*barroco*), co już w znaczący sposób koresponduje z dziwnym i zagadkowym *Un chien andalou*, bądź też od jednego ze sposobów dowodzenia (klasycznego sylogizmu *baroco*) polegającego na sprowadzaniu rzeczy do absurdu, jak wyjaśnia Jadwiga Rytel¹⁷. Owo sprowadzanie rzeczy *ad absurdum* też nie pozostaje bez związku z *Psem andaluzyjskim*, w którym w analogiczny sposób wszelkie zdarzenia zmierzają do niedorzeczności lub same w sobie mają taki charakter. W przypadku obu nazw możemy też mówić o sugestii odsyłającej do uduśnien formalnych cechujących sztukę barokową. Również podstawowe założenia baroku (przytaczane tu w zestawie popularnych skojarzeń czy haseł odnoszących się do tej epoki) znajdują swoiste upostaciowienie

w poszczególnych elementach filmu. Wystarczy przywołać powszechnie kojarzone z barokiem niezwykłości i dziwaczności stylistyczno-formalne, by zobaczyć, że właśnie jako takie jawią się zasadniczo wszystkie sceny Buñuelowskiego dzieła. Oniryczne obrazy, będące ikonicznym uzewnętrznieniem treści podświadomych, dziwne są same w sobie, bo odwołują się do nierealnej, alogicznej struktury snu, ale dziwią czy zaskakują też dlatego, że przydaje się im kwalifikator „osobliwości” z racji opozycyjności względem tego, co klasyczne, utarte, tradycyjne i harmonijne, krótko mówiąc, względem kanonu.

Barok, pokazując rzeczy osobliwe i odmienne, kreatywne i nowatorskie w sensie samego konceptu, staje się w pewien sposób natrętny, manifestuje swą obrazowość, demonstruje ją gwałtownie i bezpośrednio. *Pies andaluzyjski* w identycznie barokowy sposób posługuje się ostentacją. Cała obrazoburczość filmu (przecięte oko, odcięta dłoń) jest nastawiona na wywołanie szoku percepcyjnego, nienaturalnego wrażenia obcowania z czymś dziwnym (wrażenie to wzmagają silne zbliżenia, na przykład oka czy cmy). Te wszystkie obliczone na pokaz Buñuelowskie prowokacje mają też coś wspólnego z barokowym gongoryzmem (prawdopodobnie nieprzypadkowa jest tu zbieżność hiszpańskich korzeni tego kierunku literackiego i samego reżysera), który zakładał czerpanie walorów estetycznych z zaskakującego antytetycznego zestawienia, czyli konceptu. Powstająca w ten sposób szokująca metafora była celem całego zabiegu. Takie właśnie koncepty można znaleźć w *Psie andaluzyjskim*. Obok żywych osób spostrzegamy tu na przykład dwa trupy – sobowtóra i dziewczyny z ulicy (czy też postaci androgynicznej, jak określa ją François de la Bretèque¹⁸). Buñuel konsekwentnie epatuje widza koszmarnymi obrazami: przecięte oko, toczona przez mrówki dłoń, ośła padlina, ucięta ręka. Wszystko to jest szokujące i przeciwstawione temu, co żyje i temu, co jest lub przynajmniej kiedyś było normalne. Szczególnie ważna jest tu scena z ciągniętym przez bohatera „zaprzęgiem reliktyw przeszłości”. Nie tylko jest ona bowiem metaforą wyrastającą z konceptualnego ukazania niepokojących scen, ale także dowodzi przenikliwości, z jaką reżyser konstruuje sam koncept. W interpretacjach filmu scenę tę tłumaczono jako *alegorię społeczną – resztki starej burżuazyjnej kultury w stanie rozkładu*¹⁹. Być może trudno o bardziej wyszukaną egzegezę, skoro składowymi obrazu są absurdalnie powiązane (dosłownie) między innymi dwa fortepiany, ośle truchła i spętani zakonnicy, a domniemane znaczenie tej sceny rodzi się zgodnie z regułami przewrotnego gongorystycznego zestawienia. Zasadami takiego konceptu są również zawiła składnia i nadmierne stosowanie szyku przestawnego. Czyż nie taką właśnie metodą kieruje się Buñuel, gubiąc widza wśród nieuzasadnionych fabularnie określeń na planszach z napisami („Pewnego razu”, „Osiem lat później”, „O trzeciej nad ranem”, „Szesnaście lat wcześniej”, „Na wiosnę”), zestawiając kolejne sceny już tylko na zasadzie asocjacji wizualnej czy pozornie umotywowanego następstwa wydarzeń?

Cechy sztuki barokowej znajdujące echa w *Psie andaluzyjskim* to jednak nie tylko popularne hasła dziwaczności i niezwykłości. To również obfitość szczegółów i przepych, ale także ruch i niestałość, zgroza i kapryśność. Elementy te być może trudniej odnaleźć w filmie Buñuela, ale choć wewnątrz pokoju jest urządzone nader skromnie i podobnie ubrany jest bohater, to przecież daje się dostrzec pewne bogactwo w wielości rekwizytów, które w całej tej misternej konstrukcji grają rolę istotną. Nie sposób przecież odebrać brzytwie, krawatowi, pasiastemu pudełku,

książkom, rewolwerom, pelerynkom, rakiecie tenisowej czy wreszcie odciętej dłoni ich znaczenia jako desygnatów chociażby pewnych podświadomych treści ujawniających się w warstwie wizualnej. Ów przepych to w pewnym sensie także mnogość następujących po sobie obrazów, tych krótkich, szybko montowanych ujęć wspomagających u widza proces skojarzeniowy.

Podobnie rzecz ma się z barokowym ruchem i niestałością, które w *Psie andaluzyjskim* charakteryzują nie tyle samą konstrukcję przestrzeni (raczej statyczną w ujęciach ulic bądź wnętrz) czy relacje między poszczególnymi jej elementami, ile właśnie warstwę formalno-stylistyczną. Ruch rozumiany tu jako walor w pewnym sensie ornamentacyjny jest zatem widoczny między innymi w zbliżeniach (na przykład stopniowe zbliżenie, aż do detalu, na cme „trupią główkę”), ale także ukryty w zachowaniach bohaterów. „Ruchoma” jest przecież osobowość bohatera i jego sobowtóra, kobiety skłaniającej się raz ku temu, raz ku innemu mężczyźnie, nawet dziewczyny o androgynicznym wyglądzie kontemplującej na ulicy odciętą dłoń. Barokowy ruch wiąże się w *Psie andaluzyjskim* także z metamorfozą, kiedy kobieta przechodzi z pokoju bezpośrednio na plażę. Można tu zatem mówić o ruchomych i płynnych granicach w obrębie przestrzeni filmowej. Takie cechy barokowej sztuki, jak zgroza i kapryśność łatwiej już wytropić. Barokowa zgroza u Buñuela to nic innego, jak wszelkie budzące odrazę ujęcia: zwierzęca padlina, przecięte oko, insekty na ciałach pary uwięzionej w piaskach pustyni. *Pies andaluzyjski*, tak jak dzieła barokowe, budzi pewien niepokój nie tylko warstwą wizualną (owa kapryśność, w sensie przekornej, niekonwencjonalnej kompozycji obrazu), ale także całą płaszczyzną znaczeniową. Podskórnie obecna w całym filmie Freudowska psychoanaliza przywodzi na myśl rozmaite obsesje i żądze, jakie mogły targać podświadomością twórcy. Również w tym miejscu widać łączność między ułudą i zwodniczym charakterem dzieła a onirycznością filmu Buñuela. *Pies andaluzyjski* jest wszakże na swój sposób wykładnią snu.

Sztuka baroku to także sztuka kontrastów, które są widoczne również w *Psie andaluzyjskim*. Można tu znaleźć barokową grę przeciwieństw, igranie ze sobą pojęć przeciwstawnych. Marność ściiera się z daniem upustu zmysłom, z obfitością – tak właśnie przeciwstawieni są w filmie mężczyzna (rozdwojony i zmiażdżony kompleksami) oraz kobieta (stojąca ponad nim, odpychająca jego miłość, wyniosła). Na sposób barokowy jest także skonstruowany jałowy ruch (kiedy bohater jedzie na rowerze tylko po to, aby nieporadnie wywrócić się na chodnik) z jęczącym się bezruchem (tak wygląda „mrówiący się” tłum, z postacią androgyniczną pośrodku, obserwowany z okna przez parę bohaterów). Najbardziej jednak kontrastowo rysuje się postać bohatera. Ten nieudacznik ma w filmie sobowtóra o osobowości zupełnie odmiennej od pierwowzoru. Jest to w zasadzie *Doppelgänger*, mroczny brat bliźniak, którego cechuje tajemniczość i zagadkowość. Sam bohater *Psa andaluzyjskiego* to wreszcie w pewnym stopniu przeciwieństwo owego sobowtóra – inny temperament, inny poziom dojrzałości.

Reminiscencje barokowe w pierwszym filmie Buñuela nie wyczerpują się jednak na korespondencji pewnych jego elementów z głównymi cechami sztuki przełomu XVII i XVIII w., choć w tym zakresie są może najłatwiejsze do zaobserwowania. Dużo atrakcyjniejsze wydaje się jednak wychwycenie w *Psie andaluzyjskim* tych prawidłowości, które sygnalizowałem już, przywołując koncepcję Heinricha Wölflina. Odnosząc się do jego teorii periodyzacji dziejów sztuki, surrealizm można

zatem pojmować jako nurt w pewnym sensie barokowy, a w obrębie tego powinowactwa – dopuszczając pewną nieostrość – film Buñuela traktować jako antyklasyczny, opierający swą warstwę przedstawieniową na pięciu cytowanych kategoriach Wölfflinowskich, które są przeciwstawione cechom odpowiadającym renesansowemu (klasycznemu) widzeniu sztuki.

Na początek spójrzmy zatem na malarskość. Wölfflin opisuje ją jako będącą w kontrze wobec linearyzmu i tak doprecyzowuje: *Widzenie plastyczne i konturujące przedstawia przedmioty w wyodrębnionej formie, natomiast dla malarskiego oka występują one we wzajemnym powiązaniu* ²⁰. Film Buñuela ucieleśnia tak rozumianą kategorię w tym sensie, że jego kształt wizualny można traktować jako nieostry (nie w sensie optycznym), kreacyjny, zarzucający „konturowość” kina klasycznego, a w to miejsce dający surrealistyczne rozedrganie kompozycji, jej malowniczość, pewną niedosłowność. Podłużna chmura przesłaniająca księżyc w ujęciu poprzedzającym przecięcie oka czy krawat i pudełko w paski, które komponują się w ciekawie jednolity obraz, to przykłady tak rozumianej, przekornej malarskości. Można ją również określić słowami Żurowskiego jako *wielką różnorodność frapujących i sugestywnych obrazów* ²¹. Kategoria głębi czy rozmieszczenia głębinowego, jak precyzował to Wölfflin (*oko zaczyna kojarzyć przedmioty głównie w sensie ich rozmieszczenia przestrzennego* ²²), rysuje się w filmie Buñuela jeszcze wyraziściej. Reżyser filmuje bowiem sceny tak, aby przedmioty narastały w głąb ekranu. Charakterystyczne jest tu jedno ujęcie sekwencji z osłami, kiedy kamera „patrzy” na bohatera od strony klawiatury fortepianu. Widać wówczas w perspektywie kulisowej instrument muzyczny, martwe osły, bohatera i gdzieś daleko, w kącie pokoju, kobietę. Inne ujęcie, kiedy bohater jadący na rowerze jest filmowany frontalnie, też daje wrażenie głębi znikającej w tle ulicy. W swej teorii Wölfflin mówi także o jedności w znaczeniu złożonej budowy formalnej, o barokowej jednolitej jedności: *W obu stylach idzie o wrażenie jedności (...), jednakże w pierwszym wypadku uzyskuje się to poprzez harmonijne powiązanie samodzielnych części, w drugim zaś przez sprowadzenie wszystkich szczegółów lub podporządkowanie ich jednemu motywowi, który ma bezwzględnie charakter przewodni* ²³. Ta barokowa kategoria w *Psie andaluzyjskim* jest może mniej widoczna, ale daje się uchwycić niejako z racji przekorności samego dzieła. Jako że film jest pozbawiony fabuły w tradycyjnym sensie i może uchodzić jedynie za następstwo niepowiązanych wewnętrznie obrazów (Ernest Wilde ujmuje to dosadnie: *ciągłość narracji Buñuel niszczy od pierwszej sceny* ²⁴), to jedność niejako narzuca się w pracy interpretacyjnej, która jest poniekąd wpisana w ten film z nadania samego autora. Obraz jakby domagał się uspoólniającej, ujednoliciącej interpretacji, którą dyktują dwie przywoływane już popularne wykładnie: psychoanalityczna i oniryczna. Motywy sennego rojenia czy represjonowanych obsesji grałyby tu zatem rolę przewodnią zgodnie z propozycją Wölfflina, pełniłyby funkcję pozwalającą scalić obrazy, nadać im formalną jedność. W *Psie andaluzyjskim* występuje także kategoria niejasności (inaczej: jasności względnej czy warunkowej). Wölfflin pisze, że w stylu barokowym *jasność motywu przestała być samym dla siebie celem przedstawienia; od formy plastycznej nie wymaga się już przedstawienia w pełni, wystarczy, że daje wzrokowi istotne punkty oparcia* ²⁵. Ową jasność warunkową, przewrotną możemy identyfikować w tych partiach filmu, co do których stwierdzamy – najprościej to ujmując – że mają charakter zagadkowy, są nieprzejrzyste; to samo dotyczy niejednoznaczności stosunków międzyludzkich (kobieta od-

miennie reaguje na bohatera i na mężczyznę z plaży) czy przestrzennych (pasiaste pudelko najpierw wisi na szyi bohatera, potem trzyma je w rękach postać androgyniczna). Jasność względna jest tu więc rozumiana jako (nie)czytelność filmu, która daje się pod pewnymi warunkami rekonstruować, choćby w procesie interpretacyjnym. Może to być również taka jasność, którą opisuje Jacques B. Brunius: *jasność właściwa poetom, dzięki której pod warstwą pozorów dostrzegają oni szereg dramatycznych punktów kontaktu między umysłem i światem, szereg niezwykłych, ale prawdziwych kombinacji*²⁶. Ostatniej z Wölfflinowskich kategorii dzieła sztuki barokowej formie otwartej (cehuje ją *rozluźnienie reguł, odprężenie tektonicznej surowości*²⁷) – w *Psie andaluzyjskim* odpowiada charakterystyczne zakończenie. Para bohaterów, zapewne teraz już kochanków, jest po piersi zakopana w piaskach pustyni, symbolu nieskończoności i bezkresu. Co się z nimi teraz stanie? Odpowiedź na to pytanie pozostaje otwarta.

Iwona Kolasińska-Pasterczyk akcentowała silne zakorzenienie filmów Buñuela w malarstwie, także tym barokowym: *Reżyser nie stronił (...) od ewidentnych cytatów, stylizując kadry na konkretne obrazy malarskie – skrajne przypadki stanowią odwołania do malarstwa artysty barokowego Juana de Valdés Leala (...) w „Złotym wieku” (...) i „Aniele zgłady” (...)*²⁸. Tę słuszną uwagę warto wesprzeć spostrzeżeniem, również szerzej analizowanym przez Kolasińską-Pasterczyk, że nim w *Psie andaluzyjskim* bohaterka po raz pierwszy zobaczy przez okno rowerzystę, ogląda zawartą w książce reprodukcję *Koronczarki* Jana Vermeera. Kontemplacyjny namysł bohaterki nad dziełem sztuki barokowej, rozegrany w kilku krótkich ujęciach, można odczytywać jako ewidentną wskazówkę interpretacyjną daną nam przez reżysera, by w lekturze filmu podążać ku obszarom baroku, przez pryzmat tej sztuki odbierać całość dzieła. Inną z takich wskazówek, mniej oczywistą, znajdziemy w scenie z postacią androgyniczną przyglądającą się odciętej dłoni, choć w scenariuszu filmu jest ona wyrażona bardziej przejrzyście: *Trzeba pamiętać, że w chwili, kiedy policjant jej daje pudelko, dziewczyna jest opanowana niezwykłym wzruszeniem, które ją całkowicie izoluje od wszystkiego. Jest jakby zaczarowana przez echa muzyki religijnej, brzmiącej gdzieś daleko – może muzyki, którą słyszała we wczesnym dzieciństwie*²⁹. Jeśli widzieć (czy raczej słyszeć) echa baroku w filmie Buñuela, to również ta scena odsyłałaby do stylu barokowego dającego wyraz zmysłowości, stanom ekstatycznym, uniesieniom natury religijnej. Może i z tego względu *Pies andaluzyjski* w ogólnym kształcie wpisuje się w Wölfflinowską kategorię multiperiodycznie powracających baroków, które łamią kanon klasycystyczny. Na pewno zaś dlatego, że we wszystkich tych odsłonach jawi się jako – użyję tego sformułowania – barokowa, nieregularna perła.

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

¹ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006 (wyd. pierwsze: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962).

² P. Korpala-Jakubiec, *Powrót formy*, „Znak” 2007, nr 622 (marzec). Cyt. za wyd. online:

<http://www.miesiecznik.znak.com.pl/9270/powrot-formy> (dostęp: 14.06.2015).

³ Odwołując się do teorii Wölfflina, zdaje sobie oczywiście sprawę z jej licznych ocen krytycznych, które pojawiały się na gruncie teorii sztuki. Z ciekawszych warto wymienić choćby uwagi poczynione przez Arnolda Hausera

- w *Spolecznej historii sztuki i literatury* (tłum. J. Ruszczykówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974), gdzie Wölfflinowi zostały wytknięte na przykład pewne nieścisłości w ocenie pierwiastków barokowości obecnych już w renesansie czy przeoczenie warunków socjologicznych jako właściwego źródła przemiany stylu (tamże, s. 343). Jednocześnie, co ciekawe, Hauser zwraca uwagę, iż w świetle sądów Wölfflina dałoby się spostrzec, że pod pewnymi względami *wola artystyczna baroku ma charakter filmowy* (tamże, s. 344). Trudno byłoby szerzej polemizować z podobnymi subtelnościami, zwłaszcza że Wölfflinowska miara, którą przykładam do filmu Buñuela, nie ma charakteru aptekarskiego. Wskazuję jedynie na pewne dość wyraziste podobieństwa, które łatwo podważyć jak każdą interpretację. Należy też zaznaczyć, że temat barokowości stylu, baroku powracającego, rozmaitych nurtów neobarokowych czy nawiązań w tym duchu nie jest oczywiście niczym nowym – tak w ogólnie pojętej myśli humanistycznej, jak i w samej sztuce filmowej. I tym razem z kręgu przykładów trzeba wybrać choćby *What Is Baroque?* Erwina Panofsky'ego (w zbiorze *Three Essays on Style*, red. I. Lavin, MIT Press, Cambridge 1995) czy francuski neobarok filmowy z twórczością Jean-Jacques'a Beineixa, Luca Bessona i Leosa Caraxa.
- ⁴ R. Syska, *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 142.
- ⁵ Jednym z tropów najsilniej obecnych w tym filmie i bodaj najczęściej sygnalizowanych w jego analizach – poza równie często przywoływaną harmonijną wizją oniryczną – było ukształtowanie sensów podług wykładni psychoanalizycznej. Na ewidentne echa teorii Freuda zwracał uwagę choćby Maciej Żurowski w komentarzu do przekładu scenariusza w: L. Buñuel, *Pies andaluzyjski*, tłum. i kom. M. Żurowski, „Literatura na Świecie” 1974, nr 9 (41), s. 364-366, a także bezpośrednio bądź w polemikach m.in.: I. Kolasińska-Pasterczyk, *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Rabid, Kraków 2007, s. 13-15; A. Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemy*, w: *Historia kina. Tom 1. Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009, s. 759-760.
- ⁶ Ten pejoratywny wydźwięk ahistorycznego rozumienia terminu autorka sygnalizuje w rozprawie *Barok* w: Z. Libera, J. Pietrusiewiczowa, J. Rytel, *Literatura polska. Tom 1. Od średniowiecza do oświecenia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 121.
- ⁷ H. Wölfflin, dz. cyt., s. 196.
- ⁸ Tamże, s. 197.
- ⁹ Tamże, s. 192.
- ¹⁰ I. Kolasińska-Pasterczyk, dz. cyt., s. 12.
- ¹¹ M. Żurowski, dz. cyt., s. 370-371.
- ¹² Cyt. za: R. Passeron, *Encyklopedia surrealizmu*, tłum. K. Janicka, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993, s. 322.
- ¹³ H. Read, *Sens sztuki*, tłum. K. Tarnowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 122.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ Tamże, s. 197.
- ¹⁶ R. Passeron, dz. cyt., s. 142.
- ¹⁷ Z. Libera, J. Pietrusiewiczowa, J. Rytel, dz. cyt., s. 121.
- ¹⁸ F. de la Bretèque, *W zwierzęcej skali (Przyczynek do kinowego bestiariusza surrealistów)*, tłum. M. Oleksiewicz, „Film na Świecie” 1981, nr 11, s. 115.
- ¹⁹ P. Renaud, „*Pies andaluzyjski*”, czyli *symbolizm drugiego stopnia*, tłum. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1981, nr 11, s. 55.
- ²⁰ H. Wölfflin, dz. cyt., s. 20.
- ²¹ M. Żurowski w: L. Buñuel, dz. cyt., s. 371.
- ²² H. Wölfflin, dz. cyt., s. 20.
- ²³ Tamże, s. 21.
- ²⁴ E. Wilde, *Luis Buñuel – przeciw fetyszowi fabuły*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, K. T. Lubelski, Uniwersytet Śląski, Katowice 1983, s. 152.
- ²⁵ H. Wölfflin, dz. cyt., s. 21.
- ²⁶ Cyt. za M. Żurowskim w: L. Buñuel, dz. cyt., s. 372.
- ²⁷ H. Wölfflin, dz. cyt., s. 20. W kontekście formy otwartej intrygująco brzmią refleksje teoretyczne Oskara Hansena, który tę Wölfflinowską kategorię odkrył – jak twierdzi, nieświadom opisów poprzednika – już po Wölfflinie. Zob. F. Springer, *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hanse-nach*, Wydawnictwo Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków – Warszawa 2013, s. 31-34.
- ²⁸ I. Kolasińska-Pasterczyk, dz. cyt., s. 33.
- ²⁹ L. Buñuel, dz. cyt., s. 365.