

Okiem i uchem

„Kwartalnik Filmowy” nr 109 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725
(Online) <https://doi.org/10.36744/kf.257>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Marcin Giżycki

Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych
<https://orcid.org/0000-0001-7525-0205>

Złoty wiek – arcydzieło prowokacji

Słowa kluczowe:

Luis Buñuel;
surrealizm;
prowokacja

Abstrakt

Dziewięćdziesiąt lat temu, 31 czerwca 1930 r., w rezydencji Marie-Laure i Charles'a de Noailles w Paryżu odbył się pierwszy prywatny pokaz filmu Luisa Buñuela *Złoty wiek* (*L'âge d'or*). W końcu listopada tamtego roku film miał oficjalną premierę w Studio 28 w Paryżu. Kilka dni później (3 grudnia 1930 r.) doszło do jednej z największych awantur w historii kina. W stronę ekranu poleciały kałamarze i inne niebezpieczne przedmioty. Wszystko w filmie, łącznie ze starannie dobraną przez samego reżysera muzyką, było prowokacją, a planowany efekt okazał się spektakularny ku uciesze André Bretona i innych surrealistów. Giżycki przypomina te fazy i przy okazji zastanawia się, czy prowokacyjna treść filmu wciąż rezonuje w dzisiejszym świecie.

Dziewięćdziesiąt lat temu, 31 czerwca 1930 r., w rezydencji Marie-Laure i Charles'a de Noailles w Paryżu odbył się pierwszy pokaz jeszcze nieukończonego filmu Luisa Buñuela *Złoty wiek* (*L'âge d'or*)¹. W końcu listopada tamtego roku film miał oficjalną premierę w Studio 28 w Paryżu. Kilka dni później (3 grudnia 1930 r.) doszło do jednej z największych awantur w historii kina. W stronę ekranu poleciały kałamarze, laski i inne niebezpieczne przedmioty. Zdemolowano krzesła, zniszczono obrazy surrealistów wiszące we foyer. Wieść o antykościelnej wymowie filmu dotarła bowiem do skrajnie prawicowych organizacji: Ligi Antyżydowskiej (Ligue Antijuive) i młodych katolików z Ligi Patriotów (Ligue des Patriotes), które nie omieszkały wykorzystać okazji do zmanifestowania swoich antylewicowych poglądów². Trudno się oprzeć refleksji, że chociaż od tamtych wydarzeń minęło niemal stulecie, niewiele się zmieniło w odbiorze niekonformistycznej sztuki. Narodowcy i antysemita ciągle czuwają.

W rezultacie tych protestów policja zakazała wyświetlania filmu i powędrował on na półki na pięćdziesiąt lat pod zarzutem propagowania pornografii i symboli masońskich³. Żaden z peerelowskich półkowników nie przeleżał tak długo. Ponieważ inny film sfinansowany tamtego roku przez małżeństwo de Noailles, *Krew poety* (*Le sang d'un poète*) Jeana Cocteau, również miał kłopoty z cenzurą, Charles zdecydował się definitywnie skończyć ze wspieraniem awangardowych filmowców.

Według napisów końcowych do filmu prowokacyjny scenariusz *Złotego wieku* był wspólnym dziełem Buñuela i Salvadora Dalego. Rzeczywiście, zaczęli pracować razem w Cadaques, ale reżyser twierdził później, że wkład malarza ograniczył się tylko do sceny z mężczyzną niosącym kamień na głowie. *W niczym się nie zgodzaliśmy. Każdy z nas uważał pomysły drugiego za niedobre i odrzucał je*⁴. Mimo późniejszych sporów inaczej wyglądała współpraca obu Hiszpanów przy wcześniejszym *Psie andaluzyjskim* (*Un chien andalou*, 1929), który dał autorom przepustkę do kręgu surrealistów. Teraz urok „*Psa andaluzyjskiego*” całkowicie przysł – stwierdzał Buñuel w autobiografii⁵. Sprawa autorstwa *Złotego wieku* jest jednak bardziej skomplikowana, niżby to wynikało z niektórych wypowiedzi reżysera. Wiadomo, że po wyjeździe Buñuela z Cadaques Dalí nadal przysyłał pomysły do filmu i że były one niejednokrotnie wykorzystane⁶. Jednak swój wkład mieli też zapewne inni surrealiści oraz ich akolici, zwłaszcza Max Ernst, Pierre Prévert (który zagrał umierającego bandytę), Jean Aurenche, Jacques Brunius czy Felipe Cossío del Pomar⁷. Ernst na przykład uważał, że inspiracją do filmu była jego kolażowa powieść *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (*Sen dziewczynki, która chciała wstąpić do Karmelu*)⁸. Nie zabrakło też opinii, że *Złoty wiek* jest pastiszem francuskiego kina głównego nurtu, zwłaszcza komedii René Claira *Słomkowy kapelus* (*Un chapeau de paille d'Italie*) z 1927 r.⁹

Złoty wiek otwiera scena wyjęta (dosłownie) z filmu oświatowego na temat skorpionów. W pewnym momencie szczer użądłony przez skorpionia kona w drgawkach. Dramatyczność tego fragmentu nie dorównuje co prawda obrazowi kobiecego oka przecinanego brzytwą z *Psa andaluzyjskiego*, niemniej stanowi mocny wstęp do dalszych wydarzeń. Wątek głównym filmu jest namiętność, której konwenanse nie pozwalają się zrealizować. Para głównych bohaterów (Gaston Modot i Lya Lys) podejmuje kilka prób miłosnego zbliżenia, za każdym razem uniemożliwionych przypadkowymi okolicznościami. Do pierwszej próby dochodzi podczas dziwnej uroczystości wmurowania kamienia węgielnego pod przyszłe miasto Rzym (napis tłumaczy, że jest rok 1930!). Ceremonia ta odbywa się w miejscu, gdzie wcześniej czterech arcybiskupi, nazywani Majorkanami, odprawiali nabożeństwo. Teraz po hierarchach pozostały tylko szkielety. Krzyki rozkoszy kobiety zostają odebrane przez tłum jako wołanie o pomoc. Rzekomy napastnik zostaje aresztowany. Ponownie para schodzi się podczas przyjęcia w rezydencji jej ojca, markiza X (gdzie znów są oczekiwani

Majorkanie), i mimo różnych przeszkód spotyka się wreszcie skrycie w ogrodzie. Jednak tu też co chwila coś kochanków rozprasza: nagle rozbrzmiewająca muzyka, kiuk marmurowego posągu, telefon od ministra i na koniec pojawienie się porażonego migreną dyrygenta, na którego bohaterka przenosi swoje uczucie. Są jednak przynajmniej dwie sceny ekstazy: kiedy kochankowie wkładają sobie nawzajem palce w usta i gdy zapadająca w sen Lya Lys wypowiada zagadkowe słowa: *Cóż za radość zabić własne dzieci*, po których następuje zbliżenie na zakrwawioną twarz Modota w erotycznym uniesieniu.

Oczywiście gdyby *Złoty wiek* ograniczał się tylko do relacji między kochankami, byłby to film śmiały jak na swoje czasy, nawet bulwersujący, ale jeszcze nie surrealistyczny. O jego surrealizmie decydują niespodziewane sceny niepozostające, podobnie jak w przypadku *Psa andaluzyjskiego*, w związku przyczynowo-skutkowym z historią *l'amour fou* tworzącą główny wątek. Oto te najbardziej wbijające się w pamięć: 1) arcybiskupi odprawiający rytuały na nadmorskich skałach i na nich umierający; 2) poturbowani bandyci (lub rebelianci, ich herszta gra Max Ernst); 3) wychodzący z restauracji mężczyzna obsypany białym pyłem (mąką?); 4) drugi mężczyzna w meloniku (jak z obrazu René Magritte'a) niosący na głowie wielki kamień; 5) posąg z takim samym kamieniem na głowie; 6) człowiek na ulicy kopiący przed sobą skrzypce; 7) muchy na twarzy markiza X; 8) monstrancja w samochodzie, którym goście przybywają na przyjęcie; 9) ogromny wóz konny przejeżdżający przez salon podczas przyjęcia; 10) służąca wybiegająca z kuchni w płomieniach; 11) ojciec myśliwy strzelający do psotnego synka; 12) dłoń kochanka zmieniająca się w pozbawioną palców dłoń trędowatego; 13) minister po samobójstwie padający na sufit; 14) bohater wyrzucający przez okno płonąca choinkę, biskupa, pług, drewnianą żyrafę¹⁰ i pierze; 15) wielka krowa leżąca na łóżku w sypialni w pałacu markiza X. I jeszcze zakończenie, poprzedzone napisem *120 dni wcześniej* (nawiązującym do poetyki *Psa andaluzyjskiego*), inspirowane *120 dniami sodomy* markiza de Sade'a: uczestnicy orgii opuszczają zamek Selligny, a przewodzi im upozowany na Chrystusa hrabia de Blangis. Momenty takie, jak śmierć szczura, kopnięcie pieska, rozdeptanie żuka, pobicie niewidomego, zastrzelenie chłopca, płonąca służąca, defenestracja arcybiskupa skłoniły Freddy'ego Buache'a do stwierdzenia – może nieco przesadzonego, ale mówiącego coś istotnego o filmie – że „*Złoty wiek*” jest najpełniejszym katalogiem scen przemocy, jaki kiedykolwiek sporządzono w kinie¹¹. Surrealistycznej dziwności dodają jeszcze przedstawienia skrajnych rodzących się w głowie bohatera, jak w początkowej sekwencji z rozdzielaniem kochanków, kiedy oczami jego wyobraźni widzimy nagle Lyę siedzącą na sedesie, zestawioną z widokiem bulgoczącej lawy. Całości dopełniają absurdalne napisy jak z filmu niemieckiego, ale utrzymane w poetyce znanej z *Psa andaluzyjskiego*, wprowadzające niejasności w chronologii wydarzeń: *Kilka godzin później* (po skorpionach, a przed bandytą obserwującym arcybiskupów); *1930 AD. Ten kamień węgielny wmurowany w miejscu, gdzie zmarli Majorkanie, oznacza założenie miasta...* [tu następuje seria widoków Rzymu z lotu ptaka – M. G.] *cesarskiego Rzymu; Niekiedy w niedziele* (przed ujęciami burzenia domów wzdłuż pierzei ulicy) i cytowane już *120 dni wcześniej* – by przytoczyć kilka najbardziej charakterystycznych. Te śródtytuły nie dzielą jednak filmu na wyraźnie odrębne części jak w *Psie andaluzyjskim*.

Niemniej, jak dowodzi między innymi Paul Hammond, film dzieli się na sześć części, czyli tyle, ile segmentów ma ogon skorpiona¹². Pierwsza jest oczywiście oświatowa sekwencja ze skorpionami otwierająca dzieło (tu można zaobserwować budowę ogona tych pajęczaków). Na drugą składają się bandyci i biskupi. Trzecią tworzy uroczystość wmurowania kamienia węgielnego pod Rzym w miejscu śmierci arcybiskupów (przerwana na chwilę opisaną wyżej sceną miłosną), poprzedzona przybyciem uczestników na łodziach. Czwarta ma znów w dużej mierze charakter dokumentalny – składa się na nią najpierw seria widoków Rzymu, w tym także Watykanu, głównie z lotu ptaka. Ponieważ Rzym powstał, zgodnie

z logiką filmu, w niecały dzień i na nadmorskich skałach, mamy tu do czynienia ze znaną już z *Psa andaluzyjskiego* zwariowaną chronologią, ale również – jak ujął to Hammond – *kreatywną geografią*¹³. Później widzimy bohatera prowadzonego ulicami już zbudowanego Rzymu przez dwóch policjantów do momentu, kiedy okazuje im ważne papiery, zostaje uwolniony, kopie ślepego, wsiada do taksówki i odjeżdża. Część piąta rozgrywa się podczas przygotowań do przyjęcia w rezydencji markiza X i w trakcie samego zdarzenia. To tutaj kochankowie ponawiają próbę zbliżenia. Wreszcie ostatnia, najbardziej obrazoburcza część: upozowany na Chrystusa hrabia de Blangis opuszcza z innymi uczestnikami orgii zamek Selligny.

O ile erotyzm filmu musiał być szokujący dla mieszczańskiego widza wczesnych lat 30. ubiegłego wieku, o tyle sceny ukazujące martwych arcybiskupów, wyrzucenie hierarchy przez okno i Chrystusa w wydaniu de Sade'a były już absolutnie nie do przełknięcia, o czym Buñuel doskonale wiedział. Wszystko w filmie, łącznie z muzyką starannie dobraną przez samego reżysera¹⁴, było prowokacją, a planowany efekt okazał się spektakularny ku uciesze André Bretona i jego kolegów¹⁵. Premiera *Złotego wieku* zbiegła się ze znamienym zwrotem surrealistów ku aktywizmowi politycznemu, czego manifestacją było między innymi rozpoczęcie wydawania przez grupę pisma „Le Surréalisme au service de la révolution” w 1930 r. Jeżeli jednak ktoś spodziewa się, że grany przez Gastona Modota nonkonformistyczny bohater to postać budząca sympatię, zawiedzie się srodze. Jest to bowiem typ ze wszech miar antypatyczny: wybuchowy, okrutny, niepoohamowany, który gdy opęta go żądza, zapomina o swojej misji, o czym informuje go telefonicznie minister spraw wewnętrznych; w wyniku tego dochodzi do śmierci wielu dzieci, kobiet i starców. Cóż, główny bohater też należy do skompromitowanego świata sfer wyższych. Ironia Buñuela graniczy tu z autoironią. Ta ambiwalencja cechuje zresztą całą twórczość Hiszpana.

Z ziaren zasianych w *Złotym wieku* wykiełkowało później kilka największych dzieł reżysera, w których przechował się duch surrealizmu (tego prowokatorskiego, bluźnierczego), takich między innymi jak *Anioł zagłady* (napuszone przyjęcie z koncertem, zwierzęta w salonie, martwa kura w damskiej torebce), *Viridiana* (uczta żebraków upozowana na *Ostatnią Wieczerzę* i pierze rozrzucane przez jednego z uczestników), *Droga mleczna* (orgia religijna), *Dyskretny urok burżuazji* (małżeństwo, które nagle odczuwa tak silną potrzebę seksu, że porzuca gości), *Widmo wolności* (kogut i struś w sypialni, snajper, który strzela do ludzi, lecz uchodzi mu to na sucho) czy *Mroczny przedmiot pożądania* (niezaspokojone pożądanie). W tej kontynuacji wątków przejawia się właśnie wielkość mistrzów kina autorskiego – Buñuela, ale też Bergmana, Antonioniego czy wielkich animatorów z Janem Švankmajerem, braćmi Quay i Janem Lenicą na czele.

¹ P. Hammond, *L'âge d'or*, BFI Publishing, London 1997, s. 72.

² G. Edwards, *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*, Marion Boyars, London – Boston 1982, s. 63.

³ P. Hammond, dz. cyt., s. 61.

⁴ L. Buñuel, *Ostatnie tchnienie*, tłum. M. Braustein, WAiF, Warszawa 1989, s. 110.

⁵ Tamże.

⁶ P. Hammond, dz. cyt., s. 28. Autor nazywa nawet te pomysły „znakomitymi”.

⁷ Tamże, s. 33.

⁸ P. Hammond, *Lost and Found: Buñuel, „L'âge d'or” and Surrealism*, w: *Luis Bunuel: New*

Readings, red. I. Santaolalla, P. W. Evans, BFI Publishing, London 2004, s. 15.

⁹ J. Savage, „L'Amour Fou”: *Nationalism, Patriarchy and the Nuptial Farce in „L'âge d'or” and „Un chapeau de paille d'Italie”*, „Studies in French Cinema” 2007, nr 3. Zresztą *Pies andaluzyjski* też po części był parodią konwencji mainstreamu kina. Surrealiści uwielbiali burleski i wczesne seriele sensacyjne Louis Feuillade'a, natomiast nie cenili sobie artystowskich eksperymentów awangardy.

¹⁰ Nie przypadkiem przedmioty o fallicznym kształcie.

- ¹¹ F. Buache, *The Cinema of Luis Buñuel*, The Tantivy Press, London – New York 1973, s. 15.
- ¹² P. Hammond, *L'âge d'or*, dz. cyt., s. 7 i n.
- ¹³ Tamże, s. 25.
- ¹⁴ *Złoty wiek* był jednym z pierwszych francuskich filmów dźwiękowych. Buñuel starannie wybrał do jego ścieżki dźwiękowej klasyczne utwory symfoniczne – Mozarta, Beethovena, Mendelssohna i Wagnera –

z ulubionego burżuazyjnego repertuaru. Zestawienie takiej muzyki z szokującymi scenami miało jeszcze bardziej irytować mieszczańską publiczność. Zob. P. Barlow, *Soundtrack Available: Essays on Film & Popular Music*, Duke University Press, Durham 2001, s. 31-32.

- ¹⁵ Breton był rozczarowany brakiem podobnej reakcji na *Psa andaluzyjskiego*.

Marcin Giżycki

Krytyk i historyk sztuki; autor książek z dziedziny historii filmu i zjawisk kultury artystycznej. Wykładowca w Rhode Island School of Design w USA, profesor w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych w Warszawie. Opublikował m.in. *Nie tylko Disney – rzecz o kinie animowanym* (2000), *Koniec i co dalej?* (2001), *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku* (2002), *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych* (2006).

Bibliografia

- Barlow, P.** (2001). *Soundtrack Available: Essays on Film & Popular Music*. Durham: Duke University Press.
- Buache, F.** (1973). *The Cinema of Luis Buñuel*. London – New York: The Tantivy Press.
- Buñuel, L.** (1989). *Ostatnie tchnienie* (tłum. M. Braunstein). Warszawa: WAiF.
- Edwards, G.** (1982). *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of His Films*. London – Boston: Marion Boyars.
- Hammond, P.** (1997). *L'âge d'or*. London: BFI Publishing.
- Hammond, P.** (2004). *Lost and Found: Buñuel, „L'âge d'or” and Surrealism*. W: I. Santaolalla, P. W. Evans (red.), *Luis Bunuel: New Readings* (s. 15). London: BFI Publishing.
- Savage, J.** (2007). „L'Amour Fou”: Nationalism, Patriarchy and the Nuptial Farce in „L'âge d'or” and „Un chapeau de paille d'Italie”. *Studies in French Cinema*, 3.

Keywords:

Luis Buñuel;
surrealism;
provocation

Abstract

Marcin Giżycki

L'âge d'or – the Masterpiece of Provocation

Ninety years ago, on 31st June 1930, a private screening of Luis Buñuel's film *L'âge d'or* took place in a Parisian mansion of Marie-Laure and Charles de Noailles. At the end of November of the same year, the film officially premiered at Studio 28 in Paris. A few days later, on 3rd December, inkwells and other dangerous objects were thrown at the screen, and one of the biggest brawls in the history of cinema started. Everything in the movie, including the music carefully chosen by the director, was provocative, and the resulting tumult was well planned and it pleased André Breton and other surrealists enormously. Giżycki recalls these facts and deliberates whether this act of provocation still resonates in present-day world.