

# Wnętrze salonu – wnętrze piekieł?

Anioł zagłady Luisa Buñuela (1962)

KRZYSZTOF LIPKA

*Jedynie bariery to te w twojej głowie.*  
(napis widniejący swego czasu na murze Filtrów w Warszawie)

*Z sytuacji bez wyjścia należy wyjść wejściem.*  
Tristan Bernard

## Ostentacyjny urok burżuazji?

Obraz ten, cały niemal zamknięty w jednym wnętrzu, niepokojąco zapowiadają pierwsze kadry, czysto zewnętrzne: najpierw jako tło czołówki oglądamy portal gotyckiej katedry przy akompaniamencie drętwo brzmiącego chorałowego śpiewu i organów. Już teraz warto zwrócić uwagę na rolę muzyki w tym pełnym symboli filmie.

Następnie ukazuje się zamknięta krata bramy pałacu miejskiego, w którym potoczy się akcja. Oto dwa gmachy, symboliczne, które mają odegrać rolę znamioną, niemal jak główne osoby dramatu. Dwie budowle o swoistej dialektyce, tradycyjnie uznane za szczególnie dla człowieka uświęcone i przychylnie – dom własny i dom Boży. Tym razem zawiodą go oba.

W pałacu, przy eleganckim bulwarze o wymownej nazwie Calle de la Providencia, gotuje się właśnie przyjęcie. Dziedziniec, fasada, obszerny hall, dostojne schody, to wszystko, co prowadzi do salonu, stanowi przedproże piekieł, w których rozegra się dramat. Państwo zaprosili dwadzieścia osób na kolację po operze (*Lucja z Lammermooru*); primadonna, pianistka, dyrygent, mason, architekt, pułkownik, lekarz, żigolak czy niebieski ptaszek... damy w futrach, panowie we frakach i cylindrach – przekrój wyższej socjety.

Tymczasem wieczór zapowiada się fatalnie, służba z niewiadomych przyczyn odczuwa konieczność opuszczenia domu nawet za cenę odprawienia z pałacu na dobre. Kucharze i lokaje wymykają się chyłkiem, z uporem odmawiają pozostania, zamiast wyjaśnień podają jawne wykręty, mimo nacisku pracodawców i – jak sami twierdzą – *nieprzyjemnej nocy*. Kuchnia jest zresztą pokazana tylko przelotnie, ze względu na służbę i jej rolę. Sama służba zostaje scharakteryzowana jak niemal podludzie, także traktowani, wytresowani, bezosobowi, ale też obdarzeni szczególnym instynktem. Zakończenie filmu pokaże jednak, że trzoda ludzka nie jest zróżnicowana, baranki biegnące do kościoła to zarówno klasa wyższa, jak i niższa.

Tymczasem w nieskazitelnym wnętrzu, bardziej przypominającym salon niż jadalnię, przy długim, suto zastawionym stole, pomiędzy porcelaną i srebrnymi kandelabrami, już krążą zdania bez znaczenia, grzecznościowe zwroty, zdawkowe wypowiedzi i – jak zwykle najbardziej konkretne – uszczypliwości i plotki. Po drodze, sukcesy, tournées stanowią w zasadzie tylko tło dla złośliwości i obmowy, ulubionych zajęć zgromadzonych na eleganckiej fecie.

Buñuel już na samym początku sugeruje, że nie idzie tu bynajmniej o krytykę społeczną, dwukrotnie wprowadza nieprawdopodobny chwyt formalny (taki, na jaki stać tylko jego), by zmusić widza do uwagi, zadziwienia, zastanowienia. Dwukrotnie bowiem pojawiają się powtórzone sceny, po prostu dwa razy to samo, tak jak gdyby omyłkowo źle zmontowano taśmę. Najpierw obserwujemy paradny westybul połączony z klatką schodów z białego marmuru; właśnie chcą się bokiem wymknąć dwie poczciwe służące. Jednak w ucieczce chyłkiem przeszkadza im gremialne wejście gości, gospodarz woła lokaja, ten się nie zjawia, zaprasza więc wszystkich na górę w płaszczach. Dwie kucharki obserwują tę scenę z ukrycia, po chwili widzimy je, jak znów chcą się przekraść przez to samo wnętrze, tym razem filmowane od tyłu; zachowują się niemalże jak myszy, wyglądają i na widok ludzi chowają się do nory. Jednak ku zaskoczeniu widza okazuje się, że zostaje ponownie pokazana dokładnie ta sama scena, kucharki znów się cofają, a goście wkraczają szumnie do hallu. Ukazanie kobiet na początku powtórki od pleców było tylko reżyserskim wybiegiem, by nas chwilowo zmylić. Paradna klatka schodowa, a wraz z nią całe domostwo, nabiera niejasnego znaczenia niemalże zakłętego zamku z dziwacznej baśni.

Po chwili z tym samym zabiegiem mamy do czynienia już przy stole. Pan domu wznosi, znów dwukrotnie, krótki toast na cześć primadonny, który niby skwapliwie podchwycony przez zebranych rozplywa się w ogólnej atmosferze wzajemnych niechęci. Wszyscy się tu ogromnie szanują i podziwiają, wychwalają się i popisują, przyklaskują sobie i troszczą, przyjaźnią się serdecznie, ale... nikt nikogo nie lubi; to się od razu rzuca w oczy.

Kiedy kelner wnosi „danie maltańskie” (wątróbka, miód, migdałki), nagle się ślizga, wywraca i wywala zawartość półmiska na posadzkę, wybucha ogólna radość z nieprzewidzianego epizodu – oto najlepsza charakterystyka środowiska. Lecz raptem... wszyscy są przekonani, że ta scenka została celowo wyćwiczona i zaranżowana, bo to przecież w stylu pani domu, choć jak na styl to niezbyt wiele. Nie dowiemy się, skąd taki obrót sprawy. Ot, kolejny sygnał, że dzieje się coś absurdalnego i niepokojącego. Całą tę serię dziwactw przypieczętowuje stado owiec przenoszące się swobodnie spod stołu w przyległym saloniku na drugie piętro, po schodach, a ten niezwykle pochód zamyka udomowiony niedźwiedź.

Scena kolacji, nudnej i wypełnionej pustostłowiem, umownie się urywa, po czym następuje dalszy ciąg przyjęcia w salonie, nie mniej błahy i powierzchnowy. I tu trafiają się wypadki drobne, lecz niecodzienne; ktoś rzuca z zewnątrz kamieniem w szybę, goście tańczą do walca Chopina (!), powtarza się dziwaczne i mało wiarygodne wieści – o nagłych chorobach, nowotworach, wypadaniu włosów i zdradach małżeńskich – w sztucznych i paradoksalnych dialogach, trącących kpinią (z widza) czy purnonsensem; na fortepianie gra się rzekomo *pizzicato*, podczas gdy to technika możliwa tylko na instrumentach strunowych drewnianych, a masoni, nie wiadomo po czym się rozpoznający, ślą do siebie misteryjne gesty.

- *Jak on się czuje?*
- *W ciągu kilku godzin zostanie kompletnie łysy. (...)*
- *To pańskie czwarte dziecko?*
- *Nie jestem pewien, straciłem rachubę.*

Służący przynosi płaszcz i znika, z gośćmi pozostaje tylko najbardziej związany z domem kamerdyner Julio. Za chwilę mają wszyscy oglądać inkabut (*sic!*)<sup>1</sup>, ale nie dowiadujemy się o zapowiedzianym przedmiocie niczego więcej.

Często przywoływany przy okazji twórczości Buñuela surrealizm nie ma tutaj większego zastosowania, film jest wiele poważniejszy od elementów surrealistycznie zestawianych w absurdalne całości; nonsensowne szczegóły *Aniolo zagłady*, epatowanie wydumany detalami, ni to żartobliwe, ni to zwiariowane wypowiedzi i sytuacje są na usługach głębokich znaczeń, symboliki o dużym ciężarze gatunkowym i wstrząsającej momentami wymowie. W zasadzie wszystko jest podporządkowane ideologii, a to, co się może powierzchownie wydać bez sensu, należy do misternej tkanki intrygi, która w całości jest metaforyczna i stanowi wyłącznie parabolę rozległej krytyki nie tyle społeczeństwa, ile współczesnego humanizmu. Buñuel to przecież mistrz przewrotności, kpiny i drwiny, ironii i szyderstwa, persyflaży i mistyfikacji, ale przede wszystkim to niebywały mistrz ekranu, który potrafi ludzi widza, że opowiada po prostu barwną historię toczącą się na granicy realizmu i absurdu czy też zwidu i jawy, podczas gdy prowadzi go jak na smyczy wprost nad tragiczną przepaść.

### Zakłete wnętrze?

Wszystko, co się tutaj wydarza, stawia jedynie pytania. Więcej pytań niż odpowiedzi. Więcej niejasności niż zdecydowania. Wielki to walor jak na dzieło kina, gdzie tak często oczywistość aż się prosi o jakąś domieszkę niepewności i wahań.

Podczas sekwencji zrutynizowanych rozrywek towarzyskich reżyser znajduje okazję, by dokładnie ukazać wnętrza pierwszego piętra. Salon został tak zaplanowany przez autorów, by mogły tam się odbyć wszystkie możliwe epizody, włącznie z najbardziej drastycznymi. Anioł zagłady może się pojawić w każdej najzwyczajszej chwili, nawet na drzwiach szafy.

Całość w zasadzie rozgrywa się w amfiladzie paradnych komnat, eleganckich pomieszczeń, gdzie nie ma nic ekscentrycznego, nic zaskakującego, by tym lepiej kontrastować z nader ekscentryczną fabułą i nonsensownymi epizodami. Widzimy bezmyślne bogactwo puszące się na każdym kroku. Ośrodkiem akcji stanie się komnata o nietypowym kształcie, pełna zakamarków, nisz, ściennych szaf, z jednego boku zamknięta estradą z fortepianem i zasłaniana kurtyną. To typowy, przeładowany mieszczański salon: boazerie i kotary, filongi, gzymy, fasety, rzeźby i stiuki, meble wypoczynkowe, luksusowe, kryształowe lustra i żyrandole, obrazy i bibeloty. Drzwi obszernych ni to szaf, ni to alkierzyków, pomieszczonych w ścianach jedne obok drugich, pomalowano w postaci mitologiczne i religijne, wśród których wyróżnia się anioł z włócznią, może bliski fabule archanioł Michał.

Wszystko to przekazuje bezustanna parada zdjęć i sekwencji, precyzja montażu, a przede wszystkim misterny (czy wręcz misteryjny) ruch kamery, która krąży niemal cały czas po jednym pomieszczeniu. Kamera nieco nonszalancko wychwytuje detale i niby niechęący dostrzega znacznie więcej niż bohaterowie filmu, dostrzega

właśnie ich nieumiejętność dostrzegania. I sugestywnie nam to przekazuje. W taki sposób, że widz jest uprzywilejowany, wie o wydarzeniach więcej niż ich uczestnicy, ogląda poszczególne epizody i jako jedyny zna ich sumę.

Przestrzenie i ściany, zakątki i przejścia, tapety czy draperie można by opisywać całymi stronicami, niemal centymetr po centymetrze – wszystko to razem na nic się zda, nie odtworzy aury tego wnętrza, atmosfery za chwilę już przerażającej i niesamowitej, bo jej szokująca tajemnica weźmie się znikąd i z niczego, z fanaberii, sama wyrośnie z akcji, z upływu czasu, z tłumy, z psychozy, z lęku i czarów, ze wszystkiego, co niewyjaśnione i niewytłumaczalne. To jednak ma właśnie wielkie znaczenie, że komnata kipi bogactwem, że jest doskonałym wzorem siedzib wyższej sfery mieszczaństwa, zasobnej w finanse bardziej niż we wrażliwość i intelekt, sfery snobistycznej, pretensjonalnej, pysznej i wzdurliwej, wyniosłej i zawsze winnej. Tu Buñuel niewątpliwie daje upust swym lewicującym przekonaniom.

Wszystko, co się przydarzy tym przedstawicielom plutokracji i – cokolwiek by mówić – inteligencji twórczej (co nie jest bez znaczenia), znajduje pełne usprawiedliwienie w charakterze tych ludzi, celowo tutaj odmalowanych od najgorszej strony, ukazanych w ich oczywistej bezdennej głupocie, w ich egoizmie i braku pokory, w ich pustocie i wypruciu z wszelkich zainteresowań czy pasji, w ich rzeckomej ogładzie i nudzie bezustannego przesytu. Jeżeli wszystko, co zdarzy się w tym wnętrzu, jest parabolą losów społeczeństwa, to jest to parabola skrajnie krytyczna, choć nie to stanowi sedno sprawy. Pokazuje, jak ryba psuje się od głowy, jak człowiek, wynosząc się ponad innych, podpisuje wyrok na samego siebie, jak nie ma dla niego ucieczki przed własną beznadzieją i usprawiedliwień dla rutyny istnienia. Wszystko tu tak zostało ukazane, byśmy nie mieli ani krzty współczucia dla tego zbiorowiska gnuśnych umysłowo mieszcuchów i byśmy niemal żalowali, że wywiną się z opresji obronną ręką. Wywiną się tylko pozornie, nic nie będzie im darowane, przynajmniej przez Buñuela.

Pytanie zatem, cóż to tak niesamowitego się stało? Otóż właśnie rzecz w tym, że nie stało się nic, po prostu państwo wpadli w fobię, w histerię, zbiorową sugestię, hipnozę, zwyczajnie przywidziało im się, że nie są w stanie wyjść z salonu, opuścić gościnnego domu, wydostać się poza zakłete cztery ściany. To dopiero ironia: absolutna niemożność opuszczenia przyjęcia! Anioł zagłady jest zasiewem grozy wśród ludzi żyjących w dostatku, w luksusie, wśród sztucznych radości, wśród wzajemnych uprzedzeń, idiosynkrazji, złośliwostek. Anioł zagłady jest – jak każdy anioł – inteligencją wolną, ale zniewalającą, która niewidzialnie staje we wnętrzu, pośród winnych i zamyka im wyjście.

– *To po prostu niemożliwe.*

– *Albo za bardzo normalne.*

– *Blokada sił woli z naszej strony.*

Tak można by tę historię racjonalnie zinterpretować, rzecz jednak w tym, że film racjonalny nie jest i być nie ma; przeciwnie, jego zadaniem jest ukazanie – za pomocą z pozoru nonsensownej przenośni – losu, który czeka człowieka. Oto zbudowaliśmy wysublimowaną kulturę po to, by się w niej zaplątać, zawikłać, udusić, popełnić zbiorowe samobójstwo z powodu nieracjonalnych, wmówionych sobie przyczyn; opływając w dostatki, odrzucamy je przymuszeni do tego własnym wstrętem do siebie i nagromadzonych zasobów. W tym kulturowych.



Jednak wytlumaczenie to w dalszym ciągu pozostaje spłycone. Zanim jednak poszukamy ostatecznych wyjaśnień, powinniśmy się dokładniej przyjrzeć wszystkiemu, co się w wykwinnych salonach wydarzy.

### Pozorna fabuła?

Zachowanie bohaterów jest oczywiście obliczone na maksymalne zdezawuowanie owej rzekomej kultury tej najkulturalniejszej warstwy. Podczas urojonego zamknięcia w zakłętej komnacie towarzystwo w przyspieszonym tempie przechodzi najrozmaitsze przeobrażenia nastrojów i działań, jakie są w ogóle możliwe w ludzkiej gromadzie, która znalazła się w potrzasku, a może nawet w jej gatunkowej historii; ma to znów oczywiście wymowę przenośną i – rzecz by się chciało – o charakterze wręcz łopatologicznym (odniesienie bohaterów do gromadki zdezoriorowanych w pałacu owiec). Górę biorą najgorsze instynkty, aspołeczne, egoistyczne, stadne, których eskalacja wyczerpuje zapewne listę obrzydliwości etycznych. Nie wspominając już o estetycznych; Buñuel jakby lubuje się pod tym względem w wypróbowywaniu wytrzymałości widza.

W absurdalnym świecie mnożą się absurdy. Nikt nie wychodzi, bo inni nie wychodzą, jeden się ogląda na drugiego, a tymczasem lęk przymusza do agresji i przemocy. Jedni poddają się gładko i odchodzą sami – chora na raka, starzec i beznadziejnie, a może tylko w rzekomej miłości szukający ucieczki zakochani. Pozostali krążą, snują się, siadają i podnoszą, obijają o meble, dialogi się same strzępią, coraz mniej kogokolwiek zajmując. Bohaterowie podejmują bezowocne próby przekroczenia zakłętej linii, wypchnięcia poza nią innego, prowadzą burzliwe narady, prowokują wzajemne złośliwości, wznoszą wspólne modlitwy, Bogu składają przyrzeczenia, obiecują pielgrzymki do Lourdes. Kolejno przechodzą przez płacze, panikę, kłótnie, policzki, obsesje.

– *Co tam spiskujecie?*

– *Proszę mówić głośno!*

Następują ekscyty i bijatyki, bójki o wodę, przyjmowanie narkotyków, pieczenie na ognisku trzech cudem schwytyanych owiec, zjadanie papieru, próby linczu. Snuje się zbiorowe plany śmierci, rozważa powody zagłady. Wreszcie pojawiają się halucynacje wywołane (zapewne tylko częściowo) głodem, bredzenie, magia i zaklęcia, interwencja masonów, napastowanie seksualne, wizje destrukcji, zwidy biegających dłoni, nakłanianie rzekomo winnego gospodarza do samobójstwa. Wzajemny wstręt, histeria, bestialstwo, samosąd – wszystko, co tylko może pojawić się wśród ludzi, zostaje tu bezlitośnie wywleczone. A w dodatku pomiędzy najdramatyczniejsze spięcia wplatają się akcenty złowrogiego humoru, który nie wynika bynajmniej z sytuacji, lecz z absurdalnych małostek.

– *Nie boję się śmierci, ale nie w ten sposób!*

Dyrygent umiera, trupa wynoszą do szafy, gdzie przedtem królowała wiolonczela. Natomiast anioł z włócznią na drzwiach, za którymi porcelana stołowa została użyta do celów fizjologicznych całkiem niezgodnych z jej przeznaczeniem, okazuje się aniołem zagłady zaledwie pocziwej szafy.

Z drugiej strony pokój, w którym się zebrali, to zarazem symboliczny obraz ich osobowego wnętrza, przeładowany i zagracony, nie zionie bynajmniej tandetą, jest pełen drogich i gustownych sprzętów, pamiątek i wspomnień, ale presją samego na-

gromadzenia nie pozwala się zlekceważyć, nie dopuszcza przekroczenia teatralnie wytyczonych granic. Zewnętrzne bogactwo jest tu odbiciem bogactwa wewnętrznego, lecz mechanicznego i zaprzepaszczonego. Po cóż im ono, skoro mogą się nim rozkoszować wyłącznie w pojedynkę, osobno, samotnie, po cóż, jeżeli nie mogą opuścić własnej osobowości, by równie pewnie wkroczyć we wnętrze innego?

Tymczasem wnętrze – paralelnie do wnętrza bohaterów – jest systematycznie przeobrażane, demolowane, przystosowywane do przymusowej sytuacji. Wyrzuca się poza jego obręb przedmioty zbędne, powstaje na zewnątrz rumowisko rzeczy, niegdyś cennych i przydatnych, w obecnej sytuacji zawadzających, wszystko to ma swoje przenośne znaczenie. Lecz tymczasem w brutalny sposób oczyszczone pomieszczenie pod sam koniec filmu wygląda tak, jakby się niewiele zmieniło, dalej jest, pomimo tyłu przejść, wytworne, zatopione w nadmiarze nieprzydatnych dóbr. Odmienia się jednak diametralnie charakter wieloznacznie pojmowanego środowiska.

Jak głosi prokemika <sup>2</sup>, każdy z nas ma wokół siebie pewien zasób przestrzeni, który nieświadomie, z punktu widzenia psychofizjologicznego, traktuje jako osobisty. Człowiek w pewnych sytuacjach bardzo źle reaguje na wtargnięcie w tę przestrzeń innej osoby. W salonie dzieje się to permanentnie, na każdym kroku i ze wszystkich stron naraz wszyscy wchodzą w drogę wszystkim. W takiej sytuacji konflikty wynikają samoczynnie. Wnętrze to zatem w miarę biegu wydarzeń, w miarę narastania problemów przeobraża się z reprezentacyjnego w zamieszkałe, kłopoty wnoszą w nie autentyczność życia, dramat – fobię więzienia, lęk – przekleństwo losu i salon nabiera aury mistycznego przybytku, gdzie tendencje krzyżują się i przenikają, poszukując – lecz nie znajdując – nowej jakości. Dokonuje się niejasne misterium o charakterze pierwotnie sakralnym i zarazem profetycznie futurystycznym. Stąd też – w konsekwencji – drugie wnętrze, kościoła, gdzie groza osiągnie wyższą potencję, by zostać przeniesiona z przestrzeni prywatnej na społeczną, z wybranych na gmin i z sytuacji paradygmatycznej na totalność.

Na razie jednak oprawą dla rozgrywającego się w pałacu psychodelicznego spektaklu są rzadkie tylko sceny z zewnątrz – czysto rodzajowe, dla chwili oddechu i przeciwstawienia, spełniają funkcję formalną, która ma zarazem przekonać, że nie idzie tu wyłącznie o sytuację konkretną, ale o ogólną, nie o psychozę uwięzionych, bo i ci na zewnątrz są spętani, nie mając do uwięzionych dostępu. Przebitki z ulicy, zbiegowisko pod pałacem, zbiorowy lęk przekroczenia bramy, niepowodzenie saperów to całkowite odcięcie grupy wyższej od ludu i ludu od czołówki, odcięcie wybranych i porzuconych, bez względu na to, jak należy wszystkich razem oceniać.

Ale to tylko krótkie i przeważnie urwane sekwencje. Prawdziwy film rozgrywa się we wnętrzu. Trudno o bardziej zamknięte wnętrze w filmie! Bardziej zamknięci są tutaj tylko pojedynczy ludzie – „każdy w swojej nocy”.

### Wyjaśnienie?

Powiada się zwykle, że *Anioł zagłady* to parabola ukazująca reżym Franco. Może rzeczywiście Buñuel myślał o sytuacji konkretnej, ale bez względu na to zamierzenie film ukazuje przede wszystkim sytuację ludzkości odwróconej od transcendencji.

Ciekaw jestem, jaką wykładnię tego filmu dałby sam Buñuel, ale jednocześnie byłbym bardzo zdziwiony, gdyby zechciał ją dać. Takiego filmu się nie tłumaczy, bo niewytłumaczony zawsze ma szansę okazać się jeszcze głębszy, niż jest. Byłbym raczej chętniej przypuścił, że ten niezwykle inteligentny reżyser, ten niebywale świadom każdego efektu intelektualista, ten artysta o niespotykanym wyczuciu i wszechstronnym rozmachu nie byłby chętny podjąć poważnej egzegezy własnego dzieła. Są też powody, żeby tak myśleć: *Aniol zagłady* jest isticie przepastny, a w twórczości Buñuela nadzwyczajną rolę zawsze odgrywa intuicja. Taki artysta zawsze ma prawo powiedzieć: tak musi być, chociaż dlaczego – nie wiem i wiedzieć nie potrzebuję. Nie chcę bynajmniej sugerować, że Buñuel nie umiałby wytłumaczyć własnego filmu przeciwnie, jestem pewien, że potrafiłby dokonać tego najlepiej ze wszystkich i to na wiele sposobów, ale – jak mi się marzy – sytuacja byłaby artystycznie o wiele czystsza, gdyby film powstał nieświadomie, jako arcydzieło genialnej naiwności i wstrząsającego prorocтва.

Spróbuję zatem dać swoje własne wytłumaczenie bez najmniejszej nadziei na to, że będzie udane i odpowiedzialne, bo w tej sytuacji nawet nie powinno. Zacznę od tego, iż nie sądzę, by ten film miał być płaskim potępieniem społecznych nierówności, napiętnowaniem wyzysku, lewicowym manifestem czy nawoływaniem do pokuty za oczywiste skądinąd winy. Jest na to zbyt finezyjny i natchniony. Tu idzie o coś znacznie więcej, a wyższa klasa mieszczańska prostu do tak poprowadzonej przeniósni najlepiej się nadaje. Odrzucam więc wszelkie oskarżenia, które tak łatwo na kanwie tego obrazu sformułować; choć, rzecz jasna, jak w przypadku każdego wielostronno dzieła, i przy takim spojrzeniu na *Aniola zagłady* można zasadnie obstać.

Wydaje mi się, że w założeniu opowiadanej przez film historii pojawia się specyficzna definicja człowieka jako gatunku od początku przeznaczonego do przekroczenia wszelkich swych możliwości, swojego przeznaczenia, losu, celu, do przekroczenia samego siebie. Dopiero przy takim założeniu przedstawiona opowieść nabiera eschatologicznej perspektywy.

Przecież człowiek istnieje po to, by przekraczać! Zatem: z powrotem do człowieka! Jak dokonać tej transcendencji, jak poznać się wzajemnie od wewnątrz? Wyjść poza siebie i wejść w drugiego? To jest tragedia człowieka: brak bezpośredniej, naturalnej, wzajemnej komunikacji na poziomie nie rzeczy czy słów, lecz najistotniejszej egzystencji.

Jeśli przyjrzymy się kolejno wszystkim gościom proszanej kolacji, to łatwo zauważymy, że mimo powierzchownego charakteru spotkania, nie ma wśród obecnych – z jednym może wyjątkiem – próżniaków. Każdy osiągnął coś istotnego w ważnym zawodzie, wiele doświadczył, niejedno przeżył; skąd zatem ten ból, ta pustka, ta jałowość wnętrza, która bije z ich życia?

Tutaj idzie o coś więcej, o przestrzeń potraktowaną symbolicznie i metafizycznie. Przestrzeń sama w sobie (o ile w ogóle istnieje) jest całkowicie indyferentna, to my ją ograniczamy, obliczamy, określamy. Przestrzeni nie zamykają ściany, drzwi, ogrodzenia. Naszą przestrzeń wytyczamy i zamykamy umownie, drzwi tylko są przypieczętowaniem i symbolem tego zamknięcia. Odgradzamy się naszą wolą, ogrodzenia budujemy wyłącznie z własnej chęci. Bardziej ze źle pojętej potrzeby psychicznej niż z rzeczywistej. Z lęku, z niechęci do świata, z pogardy dla innych. Indyferentna przestrzeń wchłania substancje toksyczne naszego wnętrza i więzi nas wśród rzeczy



jeszcze bardziej obojętnych niż ona. Buñuel pyta, jak Rilke: *któż to nas tak odwrócił, że cokolwiek byśmy czynili, jesteśmy w postawie odchodzącego?*<sup>3</sup>

Czy bowiem ta potrzeba odgrożenia się jest autentyczna, pierwotna, niezbywalna? Przeciwnie, jest wmówiona, sztuczna, zgubna, jest objawem gangreny i zapowiedzią agonii. Film jest wielkim moralitetem nawołującym do opamiętania, do odwrócenia się od rzeczy, a nawet od ludzi ku – człowiekowi. W stronę ducha, który bezpośrednio jest nam dostępny tylko w postaci osobowej.

Ten duch odnajduje się dzięki muzyce i w muzyce, żywszej i bardziej ludzkiej od uczestników bankietu. W sonacie Paradisiego<sup>4</sup>.

### Odczarowanie?

Wyjścia nie dają nam ani pałac, ani Kościół, ani sfera prywatna, ani publiczna, sakralna czy świecka. Wyjście poza siebie jest wyłącznie w drugiego, ale niestety jedynie przenośne, symboliczne, dzięki niepodważalnym wartościom, gdzie klucz może stanowić tylko paruzja transcendentaliów: prawda, dobro, piękno. O ile się o nich pamięta i potrafi uczynić z nich użytek. Goście popremierowej kolacji o tym właśnie zapomnieli. Taplają się w rzeczach i słowach, nie potrafią dotrzeć do własnej istoty.

Następuje znamienne przesunięcie, o którym Marquard powiada: *Sztuka – gdy sama rzeczywistość staje się zespołem fikcji – zmienia się ze swej strony w antyfikcję*<sup>5</sup>; wówczas pewna gra między rzeczywistością i nierzeczywistością uzyskuje specjalną rangę artystyczną. Ale czy tylko artystyczną? Skoro staje się antyfikcją, to jest czymś więcej niż ostrzeżeniem i przestrożą. Może stać się wskazaniem drogi do nowego etosu.

Wreszcie ktoś zauważa coś nieoczekiwanego i zadaje pytanie:

– *Jak często każdy z nas zmieniał pozycje? Jak podczas partii szachów?*

I raptem pojawia się zadziwiający obraz: wszyscy znajdują się niemalże w tym samym położeniu, co na początku. Przez miniony chaos i niespodziewane, przypadkowe ustawienie osób przebija myśl, że wszystko na świecie zależy od rozłożenia elementów. Wystarczy utrafić w odpowiedni układ, by to, co niemożliwe, okazało się łatwe i oczywiste. Układ rzeczy jest znów oczywiście wyłącznie figurą układu idei i wartości duchowych.

Wyjście z sytuacji zostaje odnalezione przypadkiem, prowadzi przez odtworzenie struktury czasu sprzed niedostrzeżonego i niedostrzegalnego momentu zaklęcia. Jest to *wyjście wejściem* (Tristan Bernard); trzeba wiernie odtworzyć wcześniejszy rozstaw elementów układanki, wrócić do konfiguracji sprzed kryzysu, do sytuacji początkowej. Bohaterowie będą mogli wyjść z salonu dopiero, kiedy wszyscy z powrotem znajdą się w kombinacji wejściowej, na tych samych miejscach, przy tych samych działaniach i słowach.

Czy ta parabola oznacza, że jako ludzkość mamy się cofnąć do źródeł, do stanu naturalnej niewinności? Oczywiście, nie. Odnajdowanie początkowego usytuowania osób i powrotu do wstępnych czynności bardziej przypomina czary niż odnalezienie naiwności stanu pierwotnego, zaś euforia rozwikłania perypetii szybko zniknie na skutek powtórki wydarzeń, tym razem w kościele. Buñuel bynajmniej nie ma zamiaru sugerować, że istnieją sposoby ratunku; przeciwnie, wyjście z sytuacji beznadziejnej wejściem, jest wyłącznie rozwiązaniem iluzorycznym, pozornym.

Na razie intuicja podpowiada bohaterom: nie ma innego wyjścia, trzeba odtworzyć scenę. Już przypadkiem znaleźli się na zbliżonych pozycjach, należy je tylko nieco skorygować i... najważniejsze:

- *Pamiętasz, co grałaś?*
- *Doskonale. Sonatę Paradisiego.*
- *Więc zagraj. Tylko sam koniec!*

I wybucha muzyka. Jakże świeżo, ożywczo, źródłowo! Tym szlachetniej, im więcej się zdarzyło, nagłe uładzenie, ucieleśnienie porządku; *miara, kształt i ład*<sup>6</sup>. Sonata Paradisiego, najdoskonalsza forma najpełniejszego stylu. Forma sonatowa, według której Tomasz Mann wydzielił i nazwał całą epokę nowoczesnej kultury<sup>7</sup>. Muzyka zaczarowuje i odczarowuje. Miłość jest zakłęta w dziele, nawet jeśli ludzie pozostają nieczuli. Gra – muzyka – sonata, oto najczystszy rytuał, najdalej posunięta w hierarchii bytów zmysłowa abstrakcja, esencja myśli, kondensacja uczucia, konstrukcja intelektu. Powrót transcendentalistów, paruzja dobra, prawdy, piękna.

- *Kto przemówił pierwszy?*
- *Co za wspaniała interpretacja!*
- *Tak, tak.*
- *Jaka szkoda, że nie ma klawikordu...*

Oto powraca dawna, prawdziwa sztuka, a więc ratunek. Oczywiście, ratunek w muzyce, w tradycji, w zagubionych wartościach, w szlachetnej doskonałości. Tylko kto o to dba? Kto to w ogóle zrozumie? Rozumienie nie jest potrzebne, po co sobie łamać głowę, bohaterów interesują wyłącznie rozwiązania doraźne, liczy się tylko to, że można uciec z tego wnętrza, wydostać się z koszmaru. Nie myśli się o tym, że każda ucieczka jest chwilowa, o ile nie dociecze się i nie wyeliminuje przyczyn.

A czy ktoś zastanowił się nad tym, że przeżycia, które ma za sobą, poniesie w sobie dalej? Że wnętrza filmowe, owa przestrzeń złowroga, nieludzka, ostateczna już zamieszkała w nim na zawsze? Że wyjdzie z salonu, ale to wnętrze zawarte we własnym wnętrzu bezwzględnie zatrzyma? A czy może przewidzieć, że minione zło powróci w tej samej postaci, tylko zwielokrotnionej, intensywniejszej, pogłębianej?

I czy z kolei widz Buñuela pojął, że wnętrze *Aniela zagłady* zamieszkało na dobre w jego wnętrzu, bo jest to film o nim, o nas, o naszym losie? O naszym uwięzieniu w klatce, którą sami sobie narzuciliśmy dla wygody własnej bezmyślności? Po co o tym myśleć? Wszyscy są optymistami, lepiej się łudzić i nie przewidywać ostatecznej tragedii, która – co oczywiste – tylko na moment została zawieszona.

- *Jesteśmy bardzo zmęczeni. Powinniśmy odpocząć.*
- *Jesteśmy wolni. To koniec...*

Powtórzenie sytuacji wejściowej wyprowadza ich z zakłętego kręgu. Ich wyjście zapowiada światło pojawiające się na ganku zamarłego domu. Wychodzą chaotycznie. Spotykają czekającą służbę. Idą ku sobie, wstrząśnięci, w milczeniu.

### Co dalej?

Mówiąc wprost, nie jest to film sympatyczny, optymistyczny, uspokajający; przeciwnie, gorycz tej analizy jest wprost proporcjonalna do rozległości zarysowanej alegorii. Jeżeli André Malraux twierdzi, że *kino, za każdym razem, kiedy*

usiłuje opowiedzieć jakąś historię, zniewala wszystkie marzenia na świecie<sup>8</sup>, to ten film pokazuje – inaczej – że kino potrafi marzenia zdeptać i zozydzić.

Oto już drugi powrót sytuacji wejściowej w tej historii: wieże kościoła – śpiew chorału – znowu muzyka wstępnie otwiera nowy łańcuch wydarzeń. Muzyka zapowiada wydarzenia i okazuje się ratunkiem w opresji, ale nie jest powiedziane, że będzie pojawiać się zawsze.

I dalej obraz wnętrza kościoła, kończy się msza, kamera przejeżdża po twarzach obecnych. Trzej księża błogosławią wiernych, nie bardzo wiadomo, która ze stron odnosi się do tego aktu bardziej rutynowo. I Anioł zagłady zjawia się na nowo, trzej księża nie mogą przekroczyć progu, wśród wiernych także zamieszanie, każdy cofa się od wyjścia. A więc następne wnętrza, sakralne, uświęcone, przynosi nowe nieszczęście czy nową karę, a może tylko dalszy ciąg tej samej.

Kościół okazuje się pułapką: powinien chronić wiernych, ale gdzie ci wierni? Tak określić towarzystwo z pałacu to jawna kpina. Niemniej kościół powinien chronić. Tymczasem to w nim hipnoza przenosi się z elitarniej garstki na całą ludność. Ostatni obraz pokazuje owce tłumnie podążające do kościoła – aż zbyt przejrzysta to alegoria, niby banalna, jak życie, lecz jakże wymowna, zwłaszcza w kontekście kościoła. Owca, symbol głupoty i bezmyślnej uległości, braku indywidualności, owczego pędu, baranów prowadzonych na rzeź – wystarczająco wiele, by usprawiedliwić fakt, że w całym filmie paralela z owcami jest nadużywana.

Ostatnie kadry, widok na portal, biją dzwony. Ale zamiast zbawczej muzyki słyszymy salwę do tłumu, krzyki, strzały; cud zdarza się tylko raz.

Resztę możemy sobie konstruować sami. Ale reszta nie jest potrzebna, powiedziane zostało wszystko. A może nawet więcej.

KRZYSZTOF LIPKA

<sup>1</sup> Nie byłem w stanie dociec, czy to błąd w polskiej liście dialogowej (inkunabuł?), czy też surrealistyczne słowo idące tropem Buñuela; żaden znany mi słownik (łącznie z Lindem) takiego hasła nie podaje.

<sup>2</sup> E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 2009.

<sup>3</sup> R. M. Rilke, *Elegia duinejska VIII*, w: tenże, *Poezje wybrane*, tłum. M. Jastrun, Kraków 1964, s. 160.

<sup>4</sup> Pietro Domenico Paradisi (1707-1791) wczesnoklasyczny kompozytor włoski, uczeń A. Porpory, ważny, choć mniej popularny; autorzy

filmu wybrali go raczej ze względu na nazwisko o symbolicznej wymowie.

<sup>5</sup> O. Marquard, *Aesthetica i anestetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007, s. 156.

<sup>6</sup> *Modus, species, ordo; Summa Aleksandri, II*, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, Wrocław – Kraków 1960, s. 255.

<sup>7</sup> Por. T. Mann, *Doktor Faustus*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1962, s. 75.

<sup>8</sup> Cyt. za: G. Picon, *Panorama myśli współczesnej*, tłum. zb., Paryż 1960, s. 338.