

Interpretacja w sukurs narracji

Przypadek *Mrocznego przedmiotu pożądania*
Luisa Buñuela

PIOTR JAKUBOWSKI

Narracja – niezależnie od tego, czy dyktują ją struktury ludzkiego umysłu, czy zostaje nabyta przez wczesny kontakt z bajkami i historiami, czy istnieje w świecie, ludziach, zdarzeniach i tylko czeka na odkrycie, czy każdorazowo jest konstruowana i im narzucana – umożliwia włączanie tego, co obce, nieznane, niepokojące w porządek symboliczny. Wydobywając z gęstej, przypadkowej i niezbornej przestrzeni całość zamkniętą i znaczącą, przynosi określone korzyści epistemologiczne (poznanie z możliwością komunikowania), aksjologiczne (koniec opowieści jest związany z kwalifikacją moralną i stanowi wskazanie odpowiedniego odbioru), ale i metafizyczne (schematy narracyjne nie budują przezroczystego rusztowania dla poszczególnych realizacji, przynosząc co najmniej jeden przekaz wartościujący: ideologię porządku, ideologię sensowności świata i życia). Zaburzenie linearności¹, rozrywanie właściwej opowieściom łączności między porządkiem następowania, przedstawiania i wynikania (w sensie logicznym), wreszcie wprowadzanie miejsc niejasnych, przemilczeń jest przeważnie nastawione na określony efekt estetyczny, związany z twórczą aktywnością odbiorcy (nawet gdy jest ona automatyczna). Na przykład fragmentaryzację i przetasowanie fragmentów opowieści odbiera się jako pewną układankę i próbuje się ustalić wzajemne relacje chronologiczne między zapamiętanymi epizodami (najczęściej zresztą jedna scena, udostępniana widzowi dopiero w późniejszych partiach filmu, pełni rolę brakującego centrum, wokół którego krążą konkretne zdarzenia; wraz z jej ujawnieniem zazębia się struktura fabuły). Jeśli zaburzenie jest wprowadzone zgodnie z kluczem (np. opowiadanie „od tyłu”), to odkrycie owego klucza odciąża pracę porządkowania, przerzucając związane z nim siły na zapamiętywanie (na YouTube można obejrzeć *Memento* /2000/ Christophera Nolana w odwrotnej, czyli „normalnej” kolejności – w ten właśnie sposób, choć oczywiście mniej doskonale, na przekór percepcji, ów film jest odbierany i przyswajany w umyśle widza jako całość). Tego typu zaburzenia automatycznie „wywołują w odbiorcy detektywa”, który nie spocznie, póki nie uzupełni tego, czego brak, nie uszereguje tego, co rozproszone i nie wytłumaczy tego, co niejasne.

Ataku na rygory narracyjności można też dokonywać na mniej „mechaniczne” sposoby, chociażby otwierając czy wieńcząc opowieść epizodami w żadnej mierze nieuprzywilejowanymi, usuwając tym samym znaczący determinizm czy teleologię. Jeszcze inną metodą jest realizacja prostej, nawet banalnej historii, przedstawienie jej za pomocą konwencjonalnych środków technicznych i kompozycyjnych, a wszystko to jako kontrast dla elementarnego znaczenia, które – niczym wirus czy

kamyk w bucie lub w trybach maszyny – uniemożliwia odbiorcy rozpoznanie i przyswojenie. Każda narracja oczekuje dopełnienia (można się tu odwołać do koncepcji *mimesis III* Paula Ricoeura, czyli ponownego ukształtowania pola praktyki w odbiorze dzieła²). Częstokroć ów odbiorczy suplement jest utrwalony w uwewnętrznionych schematach recepcyjnych, stanowiąc nadek automatyczny, czasem jednak, jako precedens, wobec którego pozostają one nieefektywne, stanowi wyzwanie. Można to ująć inaczej: tam, gdzie zawodzi rozumienie, pojawia się interpretacja, i to ona staje się jedyną nadzieją ukształtowania u odbiorcy porządku narracyjnego. Tak właśnie dzieje się w przypadku ostatniego filmu Luisa Buñuela – *Mrocznego przedmiotu pożądania* (1977), inspirowanego powiastką Pierre’a Louÿsa *Kobieta i pajac* (*La Femme et le Pantin*, 1898), w którym reżyser powierzył rolę Conchity Perez dwóm aktorkom³ – Hiszpance Ángeli Molinie i Francuzce Carole Bouquet, by obie nękały nieszczęsnego Mathieu (Fernando Rey).

Poszukiwanie rozumienia zaczyna się od pytania o źródło, genezę niejasności. W 1958 r. Buñuel przyszedł do realizacji *Kobiety i pajaca*, jednak zrezygnował z tego projektu wskutek nalegań producenta, by rolę Conchity powierzyć Brigitte Bardot⁴. Powieść Louÿsa powróciła na jego warsztat niespełna dwie dekady później, wówczas przez pierwszy dzień zdjęciowy w postać Conchity wcieliła się Maria Schneider. Współpraca z dość kapryśną aktorką nie układała się harmonijnie, dlatego szybko ją zerwano. W tym momencie, w aurze impasu, zapadła decyzja o bezprecedensowym wykorzystaniu dwóch aktorek do jednej roli. Jak do tego doszło? Pierwsza opowieść z pierwszej ręki (autobiografia Buñuela pt. *Ostatnie tchnienie*): po zwolnieniu „pewnej aktorki” reżyser był pełen obaw, że producent Serge Silberman zatrzyma realizację. Poszedł więc z nim do baru i tam, nagle, przyszło mu do głowy: *ale dopiero po drugim dry-martini, żeby wziąć dwie aktorki do tej samej roli*. Producent podchwycił pomysł, który Buñuel przedstawił mu raczej jako dowcip, i film, *dzięki barowi, został uratowany*⁵. Opowieść druga z ręki drugiej (Michela Delaina dla francuskiego tygodnika „L’Express”): w czasie zdjęć okazało się, że Marii Schneider *nie pasowała rola* (...). „*Co robić?*” – *zastanawiał się Buñuel*. (...) *Powiedział Silbermanowi – mowa najpewniej o tym samym spotkaniu – „Zna pan moją żonę, Jeanne. Jesteśmy małżeństwem już 46 lat, ale czasami wydaje mi się, że jej zupełnie nie znam. Zanim zaangażowaliśmy Marię Schneider, zaprosiliśmy na zdjęcia próbne dwie aktorki (...) Trzeba je znaleźć. Z tych dwóch kobiet zrobimy jedną: anioła, a zarazem demona”*⁶. To, czy słowa reżysera, rzucone na lekkim rauszu w barowy harmider, były li tylko radością odkrycia dotychczas nieprzemierzonej drogi, czy już od początku wiązały się z pewną treścią, pozostanie na zawsze niepewne. Te dwa zeznania nie muszą się wykluczać: początkowy, młodzieńczy w duchu gest dezynwoltury z czasem „obrócił” znaczeniem, którego – wobec pewnej konieczności i/lub oczywistości – nie można było usunąć. Faktem jest, że kiedy w dalszej części *Ostatniego tchnienia* Buñuel powraca do wątku dwóch aktorek, mówi już o *historii niemożności zawładnięcia ciałem kobiecym*⁷. Znana jest również wskazówka, której miał udzielić Fernando Reyowi: *Nikt nie widzi rzeczy takimi, jakie są, ale jak jego pragnienia i stan umysłu każą mu je zobaczyć*⁸.

O *intentio auctoris* niewiele więcej da się powiedzieć – reszta w rękach ślepców (w starożytnym, ale i Buñuelowskim tego stanu rozumieniu) z drugiej strony ekranu. Analiza ich komentarzy (co istotne, nawet krótkie notki recenzenckie nawiązują do rozdwojenia Conchity, jakby bez wyjaśnienia tego zabiegu nie było

w ogóle możliwe mówienie o filmie) pozwala przyjrzeć się asekurującej i porządkującej pracy interpretacji, która próbuje przewyciężyć niezborność narracyjną.

Françoise Ghillebaert w tekście *The Double in Buñuel's „That Obscure Object of Desire”* wskazuje, że dwie aktorki grające jedną rolę stanowią symbol ambiwalencji uczuć Mathieu („manipulacji id”), który w Conchicie chciałby widzieć zarówno wyidealizowaną przez działanie czasu inkarnację swej zmarłej żony (marzeniu temu miałyby czynić zadość Francuzka), jak i przedmiot umożliwiający realizację wyuzdanych popędów, zaspokojenie *ekspresyjnego pragnienia podsyćcanego być może rygorami chrześcijańskiej kultury i latami wdowieństwa*⁹ (ognista Hiszpanka). Problematiczne w tej interpretacji jest utożsamienie Conchity/Bouquet ze zmarłą żoną Mathieu, bowiem uzasadnia je wyłącznie klasa, dystyngkcja, tajemnicza dostojność Francuzki, przy abstrahowaniu od jej „ciemnej strony”: nieczułości, wzgardy, bezwzględności (byłyby to chyba podświadome projekcje). Znaczący, zdaniem badaczki, miałby być gest odwrócenia zdjęcia żony Mathieu, którego dokonuje Conchita/Molina, przybywszy do jego podmiejskiej posiadłości (dziewczyna nie wyraża dodatkowo zgody na spędzenie nocy w byłej sypialni małżonków). Pierwsze przejście między aktorkami następuje, gdy Mathieu wzywa wieczorem do swego salonu nowo zatrudnioną pokojówkę, która go zauroczyła podczas obiadu (przy posiłku obsługiwała Conchita/Bouquet, zaś do buduaru mężczyzny wchodzi Conchita/Molina). Takie „prostackie” traktowanie, schadzki, zaloty, umizgi – twierdzi Ghillebaert – *nie są stosowne wobec kobiety, która prezentuje się jak dama [appears to be ladylike]*, dlatego też podświadomość Mathieu przemienia Francuzkę w Hiszpankę. *Obie reprezentacje Conchity* – pisze badaczka – *obrazują identyczność, której Mateo poszukuje w swej wizji kobiecości. Conchita pociąga go bowiem jako dziewczica, ale również przez swój potencjał seksualny. Tak też dwie kobiety, podwojenie każdej z nich, kontrolują jego pragnienia seksualne. Conchita/Molina drażni go nieugięciem, stając się tym samym reprezentacją poczucia winy wobec jego popędu, podczas gdy Conchita/Bouquet podtrzymuje jego zainteresowanie obietnicą przyszłej rekompensaty seksualnej*¹⁰.

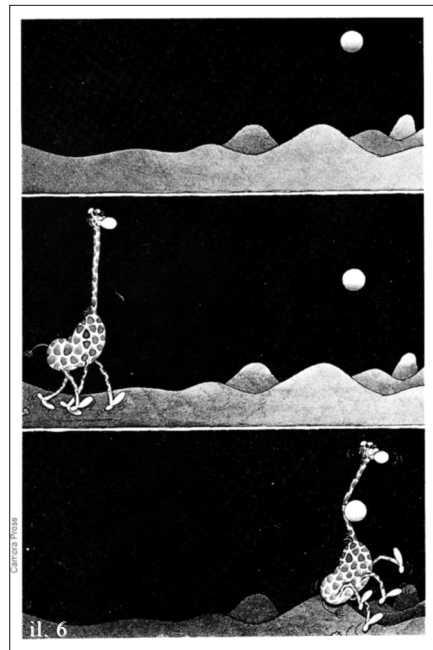
Katherine Singer Kovács również wskazuje, że Buñuel w wielu filmach pokazywał, jak *sfrustrowane pragnienia mężczyzn prowadzą do spaczenia [distortion] ich wizji świata*¹¹. Conchita stanowi próbę, z której zindoktrynowany burżuazyjnymi i chrześcijańskimi restrykcjami Mathieu nie potrafi wyjść zwycięsko. Objawia on tym samym swą ostateczną niezdolność do *l'amour fou*, surrealistycznego ideału miłości szalonej, czyli *potężnej siły, która mogła prowadzić mężczyzn do łamania konwencji społecznych i ich własnych zasad moralnych*¹².

Ghillebaert analizuje też słynną scenę przed lustrem, w którym przegląda się rozneglizowana Conchita/Bouquet, zaś Mathieu, miast przyjąć inwitację do wspólnego podziwiania jej odbicia, upaja się bezpośrednim kontaktem z ciałem dziewczyny. Jak sugeruje badaczka, mężczyzna, nie patrząc na odbicie, lecz zatapiając się w „cielistość” Conchity, *neguje jej istnienie niezależne od jego pragnień*¹³, uprzedmiotawia ją więc w swym pożądaniu. Dokładna analiza sceny przed lustrem dopełnia tę interpretację o wspomniany aspekt autocenzury i samoograniczeń. Conchita/Bouquet wychodzi w koszuli nocnej z łazienki (choć do łazienki weszła i przebierała się w niej Conchita/Molina). Na samym początku obejmuje czule Mathieu i całuje się z nim. Pocałunek zostaje przerwany, gdyż dziewczyna dostrzeżga otwarte okno i nakazuje

mężczyźnie zamknąć je. *Nikt nas nie zobaczy* – stwierdza Mathieu. *To bez znaczenia* – brzmi odpowiedź. Mężczyzna idzie więc spełnić polecenie dziewczyny, a kamera podąża za nim. Conchita znika z ekranu, by pojawić się ponownie, ale już w lustrze, które jest ustawione przy oknie (il. 1). Zbliża się (widać to właśnie w lustrze), rozpina koszulę i pokazuje piersi; spojrzenie kamery kieruje się na prawo tak, że jest już widoczne i odbicie w lustrze (od przodu), i plecy Conchity (il. 2). *Spójrz, jaka jestem piękna* – mówi. Mathieu obejmuje ją od tyłu, całuje szyję, pieści piersi (il. 3). *Czy mnie kochasz? Pragniesz mnie?* – pyta Conchita, patrząc na siebie w lustrze, podczas gdy twarz Mathieu jest zatopiona w jej włosach. *Tak, bardzo. Czemu pytasz?* Dziewczyna zabiera jego ręce. *Nie, później* – mówi kobieta, odwraca się tyłem do lustra, a przodem do kamery. *Nie jestem w nastroju* – zasłania piersi. *Nie jesteś w nastroju?* Odsuwa się od mężczyzny. *Nie, nie teraz* – przeprosza Conchita. Poza zwykłą, dającą się interpretować wprost rozmową bohaterów mamy tu jednak do czynienia również z warstwą sensów naddanych. W scenie tej bowiem (oprócz dwójki bohaterów) jest jeszcze obecna jedna postać: krzyż widoczny w lustrze. Krzyż gra w tej scenie. Widzimy go, gdy Mathieu zamyka okno, a Conchita zaczyna zbliżać się do lustra (il. 1). Dokładnie w momencie kiedy dziewczyna odsłania piersi, zasłania go swą głową (il. 2). Gdy Mathieu obejmuje ją, niejako nakłada kolejną „zasłonę” na krzyż. Dopiero kiedy dziewczyna ucieknie z jego ramion, krzyż pojawi się ponownie (il. 4). Przez krótką chwilę bohaterowie są tak ustawieni, że Conchita zasłania Mathieu (tak jak przed chwilą zasłaniała krzyż), w lustrze zaś można zobaczyć przestrzeń między nią i mężczyzną, a tam widoczny jest właśnie krzyż (il. 5). Oddziela on więc (w lustrze) to, co wydaje się jednością (w spojrzeniu kamery niezapśredniczonym przez lustrowane odbicie). Po pierwsze, krzyż znika, gdy zaczyna się kontakt między mężczyzną i kobietą, pojawia się zaś, gdy ten zostaje przerwany; po drugie, krucyfiks stanowi swoistą blokadę przed kolejnym kontaktem (niczym miecz w łożu). I rzeczywiście, w dalszym ciągu sceny ten sam krzyż jest już widziany bezpośrednio. Mimo iż wiadomo, że wisi na ścianie, stanowi (jako kolorowy znak na ekranie) fizyczną blokadę popędu Mathieu. Podobnie jak w pewnej żartobliwej historyjce obrazkowej logika dwóch wymiarów pokonała konwencję perspektywy (il. 6), tak o krzyż „zahaczył się” Mathieu (il. 7), i właśnie to – a nie pas cnoty czy kaprysy Conchity – było źródłem impasu seksualnego.

Częsty u Buñuela topos umizgów starca do młodej dziewczyny (*Kobieta bez miłości* /1951/, *Suzana* /1951/, *Viridiana* /1961/, *Tristana* /1970/ ¹⁴) ma w swej naturze coś perwersyjnego. Mathieu podąża za fantazmatem, jednak wobec szansy urzeczywistnienia redukuje go do tego, by „posiąść” dziewczynę, a następnie móc prowadzić regularną, higieniczną aktywność seksualną (utrzymywać organizm w niedoskwierającym stadium), ciesząc się przy tym komfortem estetycznym i zazdrością kolegów. Tytułowym „mrocznym przedmiotem” (jak wskazuje m.in. Iwona Kołasińska-Pasterczyk ¹⁵) miałby więc być mityczny hymen, którego przerwanie z męskiego punktu widzenia jest najczęściej symbolem dotarcia do końca, zdobycia, zwycięstwa (jak przerwanie taśmy na linii mety), wreszcie podpisem własności.

Niezwykle istotne, zdaniem Kovács, są admiracje oczu Mathieu, które Conchita nazywa „pięknymi”, „szlachetnymi”. Naprzemienne ukazywanie Mathieu opowiadającego swą historię w pociągu oraz wizualnej reprezentacji tej opowieści, a także częsty w filmie motyw szyby ¹⁶ wskazują, że mężczyzna jest w pewnym sensie voyeurem swej historii, który jednak dysponuje tylko jałowym spojrzeniem. Widzi



więc siebie i swoje pożądanie przez pryzmat burżuazyjnego *status quo* (mężczyzna czasem przecież musi), jak i moralności (no, ale bez żadnych bezeceństw). Conchita-człowiek, Conchita-żywiol nie mieści się w takim polu percepcji, stając się jedynie czymś, wobec czego rozważa się sposób użycia i jego konsekwencje: jak to będzie w i d z i a n e . Postrzega Conchitę i jej ciało jako rekwizyt w scenie, którą odgrywa i jaką obserwuje oczami swego środowiska. Jak pisze Kovács: *Stosując przypadkowe alternacje między dwiema aktorkami (...), Buñuel sugeruje, że odkąd Mateo zaczął pożądać Conchity, przestał ją w ogóle dostrzegać. Nawet Conchita zauważa: „To, czego pragniesz, to nie ja”*¹⁷.

W ten sposób Buñuel miałby obalać fałszywe wizje dotyczące etosu „romantycznej” natury pożądanego, ukazując, że opiera się ono przede wszystkim na impulsie aneksji i uprzedmiotowienia, a przy okazji rozprawiać się również z innymi złudzeniami, chociażby tymi, które powieliła literatura sentymalna. Głównie polscy autorzy celują w deprecjonowaniu dzieła Louÿsa. Jerzy Górzński mówi o prozie *niezbyt wysokiego lotu*¹⁸, Andrzej Kołodyński o *starej ramocie*¹⁹, zaś Elżbieta Królikowska o *literaturze mocno już zwietrzalej*²⁰. Podejrzewa ona, że Buñuel sięgnął po taki utwór w celu *demaskacji pustki schematu* oraz wykazania jego *nieprzystawalności do współczesnych czasów, anachronizmu całej konwencji*²¹. Mity o „ostatecznej niemożności zaspokojenia” czy „dwoistości kobiecej duszy” zostają doprowadzone, przez ukazanie „dwugłowej postaci”, do granic absurdu. Także wspomniany Kołodyński pisał, że *pomysł z dwiema aktorkami w jednej roli, zmieniającymi się ze sceny na scenę, sprowadza do absurdu tradycyjny wątek melodramatu, którego treścią jest dwoistość kobiecej natury*²².

Dla Grzegorza Królikiewicza dwie aktorki grające jedną postać są symbolem *uwikłania człowieka, który nigdy nie może zdobyć pewności co do relacji, w jakiej pozostaje z innym człowiekiem*²³. Wskazując, że obie kobiety czują potrzebę znecania się nad Mathieu, autor zaznacza, że każda inaczej ją artykułuje. Umożliwia to organizację na zasadzie opozycji: Hiszpanka jest „zdrowa” i w naturalny sposób steruje swoją agresją i dominacją, zaś Francuzka „chora” i wewnętrznie rozbita, dlatego potrzebuje nieustannej sztucznej stymulacji, jest więc schizofreniczką. Współobecność tych części uniemożliwia wypracowanie wobec drugiego człowieka systemu sprawdzonych oczekiwań: zasadą każdej relacji jest negocjacja między tymczasowymi „nastrojami”, poprzedzona koniecznością interpretacji w zetknięciu z „inną wersją tego samego”. Efekt jest dobitniejszy, jeśli jedno „jawienie się” skrywa dwa „bycia” i jeśli wychodząc właśnie od owej dwoistości, odkrywa się analogiczną dwoistość „jawienia się”, której wcześniej się nie dostrzegło. Zgodnie z taką optyką Buñuel „zanurzałby” odbiorcę w „przypadku klinicznym” głównego bohatera, by potem pokazać mu i wytłumaczyć historię choroby.

Za punkt wyjścia swych analiz Królikiewicz przyjmuje więc wskazanie sposobu wprowadzenia drugiej aktorki tak, by nie dostrzegł tego widz. W *Mrocznym przedmiocie*, zanim nastąpi inauguracyjna zamiana i Conchita/Molina pojawi się po raz pierwszy na ekranie, kilkakrotnie możemy już zobaczyć Conchitę/Bouquet. Najpierw na dworcu, kiedy goni odjeżdżającego Mathieu, a ten oblewa ją wiadrzem zimnej wody [*siniaki na twarzy zamazują jej rysy*]²⁴. Zaś potem, już w retrospekcji, gdy grana przez Fernando Reya postać spotyka Conchitę (chronologicznie) po raz pierwszy. Ta, zatrudniona jako służąca w jego posiadłości, najpierw niesie kwiaty

[które zasłaniają część jej twarzy, odwracając od niej uwagę], a później usługuje Don Mateo i jego kuzynowi podczas posiłku [skupiamy się raczej na dialogu mężczyzn, Francuzka jest na dalszym planie]. Już na sam koniec karzeł (profesor psychologii) z przedziału, w którym Mathieu opowiada swą historię, stwierdza, że *to na pewno ta kobieta oraz że pięcioletnie dziecko by zgadło [ma to na celu ostateczne przekonanie skonfundowanych widzów]*. Wszystkie te wyjaśnienia budzą wątpliwości. Siniaki nie deformują rysów twarzy Conchity/Bouquet na tyle, by uczynić ją nierozpoznawalną; co więcej: przyciągają ku niej uwagę. Scena z karłem znajduje się przed pierwszą zamianą aktorek. W czasie rozmowy dżentelmenów Francuzka jest wielokrotnie wyraźnie widoczna w kadrze, a skupienie na rozmowie nie wyklucza obserwacji zachowania służącej, której Mathieu okazuje wyraźne zainteresowanie. W filmie jest również scena, którą Królikiewicz pomija: Conchita kwiatów już nie ma, a przy stole jeszcze nie usługuje (il. 8). Trudno powiedzieć, co w tym momencie mogłoby odwracać uwagę. Zatem uzasadnienie to nie przekonuje, nawet gdy Królikiewicz przytacza list pewnego studenta wydziału operatorskiego, który nie zauważył, że *jedną postać Conchity grają dwie „babki”*²⁵. Faktem jest jednak, że sam Buñuel przyznał, iż *wielu widzów nie zauważyło (...), że są dwie aktorki*²⁶ i – chociaż zdziwiony – podszedł do tego raczej afirmatywnie. Niemniej niedostrzeżenie obecności dwóch aktorek pozostaje zjawiskiem marginalnym, ciekawostką.

Bardziej subiektywna kwestia podobieństwa fizycznego obu aktorek jest przeważnie sprzeczona z orzekaniem o psychologicznym pobratymstwie Conchity Hiszpanki i Francuzki. Panuje tu znaczna polaryzacja opinii: część badaczy mówi o zbliżeniu aparycji przy kontraście charakteru, natomiast inni o rozdzieleniu fizyczności, co destabilizuje jedność zachowań. Te dwa stanowiska można pogodzić, mówiąc w kwestii wyglądu o różnicy, którą logika narracji przesuwają w kierunku podobieństwa, zaś w kwestii charakteru – o podobieństwie, które wobec kilku dających się wyznaczyć odmienności kontekstu i temperamentu Conchity/Bouquet (terroryzm, dystans) i Conchity/Molina (flamenco, „ogniistość”) ześlizguje się ku różnicy. Jednak na jakiej podstawie widz usuwa wprowadzone przez reżysera zaburzenie, odczytując zachowania osób inaczej wyglądających oraz zdarzenia, które je spotykają, jako przypisane jednej postaci i jej się przytrafiające? Dzieje się tak przede wszystkim przez założenie o koherencji narracji. Mathieu prosi kamerdynera o przekazanie Conchicie, by przyniosła mu likier. Kiedy do pokoju wchodzi z trunkiem na tacy aktorka inna niż ta, która w poprzednich scenach została zespolona z Conchitą, a Mathieu nie oponuje, nie pyta – jak zapewne robi to widz – czemu to nie Conchita przyszła, to wówczas odmiennosc kobiet zostaje przyćmiona schematem konsekwentnego przebiegu wątku w ramach chronologicznej spójności narracji. Przypuszczenie to zostaje potwierdzone w dalszych partiach filmu i tym samym funkcjonuje jako stała recepcyjna.

Estetyczne odczucie jedności opowieści jest silniejsze od percepcji odmiennych fizys aktanta. To potrzeba porządku łączy Conchity, a interpretacja sankcjonuje ów porządek. Na przykład Ghillebaert przyznaje, że od razu dostrzegła podmianę aktorek, jednak początkowo gotowa była upatrywać jej przyczyny w realizatorskiej „powściągliwości” Buñuela, znanego – po meksykańskiej „szkole przetrwania” – z umiejętności kręcenia filmów przy minimalnym nakładzie finansowym²⁷. Później jednak zrozumiała, że jest to zabieg głęboko przemyślany, co wywołało impuls zachęcający do interpretacji. Nie da się jednak, jak sądzę, utrzymać żadnego warunku,

który by determinował obecność w danej scenie Conchity/Hiszpanki, a nie Francuzki i na odwrót (wszystkie organizujące opozycje – zdrowa/chora, nęcąca/odrzucająca, święta/grzeszna – są sukcesywnie dekonstruowane w trakcie filmu). Podstawą interpretacyjnego dopełnienia narracji może być jednak rozdwojenie, duplikacja jako akt i fakt sam w sobie.

Z tego właśnie założenia wychodzi Dariusz Cezary Maleszyński, który dwie aktorki grające jedną, *podwójną rolę-postać* określa jako realizację *zasady dublera*. Może ona mieć dwojaką, przeciwstawną strukturę. Pierwszy (I) wypadek to *casus Mrocznego przedmiotu*, zaś w drugim (II) *jeden aktor gra dwie role, które łączy ta sama postać w jej aspekcie aparycyjnym bądź wewnętrznym*²⁸. Różnice między modelem I i II są ze swej natury filozoficzne: to respektowana przez artystę koncepcja człowieka kieruje jego rozstrzygnięciami. Zatem zgodnie z zasadą *II człowiek jest istotą nie do zastąpienia, nie do odegrania. Poszukiwanie różnic musiałoby ustalić granicę poszczególnego człowieka, ale jak się okazuje – niepodobna ich odnaleźć*²⁹. Natomiast zasada dublera I ustanawia relację między zduplikowanymi elementami. Na miejscu podwójnej bliskości (matka z córką... itd. oraz aktor sam ze sobą) mamy tu dopiero proces, pojednanie, a jednocześnie akt afirmacji i emancypacji. Przez swój zabieg Buñuel uwydatnia bowiem aktora, wynosząc ponad samą postać substancję postaci (czyli cielesne wypełnienie scenariuszowego konturu) – wówczas swą obecność zaznacza aktor-człowiek wykluczany przeważnie przez odgrywaną rolę. Buñuel, „pokazując aktora”, performuje swoiste prawo tożsamości: aktor to człowiek, człowiek to aktor. Zasada dublera jest więc – jak pisze Maleszyński – *jednolitą eksplikacją człowieka*³⁰, jego wielowymiarowej natury. „Społeczne role” Ralphi Lintona, „teatr życia” Ervinga Goffmana, metafora spektaklu czy zjawisko karnawalizacji – to sfera dyskursów i fenomenów, do której przynależy też zabieg Buñuela.

Zarówno Królikiewicz, jak i Maleszyński dokonują skrupulatnego przeglądu źródeł literackich, z których mógł czerpać Buñuel, tworząc swój ostatni film. Królikiewicz dopiero po prześledzeniu tradycji literatury hiszpańskiej dowiedział się, że film Buñuela powstał na podstawie konkretnej – i to francuskiej – powieści (fakt ten nie odcisnął się w porządku jego wywodu). Maleszyński w przypisie pod koniec artykułu oznajmił, że dzieło Louÿsa jedynie potwierdza jego domysły, więc zrezygnował z wtrąceń niewnoszących nic nowego. Mimo takich deklaracji sędzę, że lektura *Kobiety i pajaca* przynosi interesujący wątek interpretacyjny, w dużej mierze korespondujący z tropami Ghillebaert i Kovács.

W jednym z wykładów Buñuel atakował reżyserów filmów *ograniczających się do naśladowania powieści lub teatru, z tą różnicą, że [kino] dysponuje uboższymi od nich środkami wyrażania prawdy psychologicznej*³¹. Jednak wyraźna predylekcja adaptacyjna Buñuela nabiera pełnego wymiaru dopiero wobec dwu kolejnych sympatii jego – jak to określili – *niewinnej wyobraźni*: wstępu do rozumienia i radości spotkania nieoczekiwanego³². Twórczość Buñuela rozgrywała się w przestrzeni „między przypadkiem a tajemnicą” – znaczenie konkretnej powieści było o tyle istotne, że stanowiła ona materiał do naruszenia: tylko bowiem przez destabilizację uprzedniej całości otwiera się drogę niespodziewanemu. Dlatego też Buñuel przeważnie brał na warsztat utwór na wskroś konwencjonalny, zorganizowany zgodnie z klasyczną formułą narracji, podsycając przy tym jego niepokojące energie i dokładając wiele rozwiązań z niepowtarzalną autorską sygnaturą³³. Właśnie tak zdarzyło

się przy realizacji *Mrocznego przedmiotu pożądania*, w przypadku którego *dość ściśle podązał za książką*, dodając jednak pewne wstawki, całkowicie zmieniające ogólny wydźwięk³⁴ (chodzi o wstawki autorskie: początek i koniec filmu, worek, terroryzm, metaforykę szyb, zwierzęta wpadające w pułapki³⁵).

Akcja *Kobiety i pajaca* toczy się podczas karnawału. Don Mateo opowiada swojemu znajomemu Andrzejowi o własnych przeżyciach z Conchitą, próbując ostudzić w nim żar, jakim ten zapalał po przypadkowych zetknięciach z tą kobietą. Mateo odsłania maskę dystygowanej damy, za jaką chce uchodzić Conchita, ukazując bezwzględną sadystkę, którą jest (zaś u Buñuela przeciwnie: Conchita – własnie przez podwójne jawienie się – jest sobą, zanim niejako sobą się stanie; rozdwojenie zewnętrzne jest ujawnione wcześniej niż symptomy ambiwalentnego charakteru: najpierw następuje zamiana aktorek i dopiero potem pierwsze zachowanie *à la* Conchita). Pod koniec opowieści narrator stwierdza: *karnawał skończył się wczoraj, rozpoczyna się życie realne; uniosłem panu na chwilę maskę nieznanym kobiecie*³⁶. Choć w pełni potwierdzałyby to tezę Maleszyńskiego, to jednak w charakterystyce karnawału u Louÿsa jest zaakcentowany też inny jego aspekt niż „kostiumowość” świata i wszechobecność masek. *Karnawał w Hiszpanii* – pisze Louÿs – *nie kończy się (...) o ósmej rano w środę popielcową. Nad cudowną wesołością Seville panuje grobowy nastrój „memento quia pulvis est” zaledwie przez ciąg czterech dni: w pierwszą niedzielę postu karnawał odżywa* (s. 5). Zarysowuje się w ten sposób analogia między dwoma zjawiskami: karnawałem i (andaluzyjską) kobietą. Conchita z powieści prezentuje *ten prześliczny typ, co powstał z połączenia Arabów z Wandalami, Semitów z Germanami, a który (...) jednoczy w sposób zupełnie wyjątkowy wszystkie doskonałości dwóch przeciwnych sobie ras* (s. 9). Podobnie jak o połączeniu odmiennych ras, można też mówić o jedności zagorzałego *sacrum* i rozgorzałego *profanum*, ciała i ducha, karnawału i postu, w pewnym typie „ludowej”, by tak rzec, religijności. W opowiadaniu Louÿsa „rozdwojenie” Conchity, sugerowane jej zachowaniem, jest konstatowane wręcz kilkakrotnie: *były one [usta] tak dziecinne, a jednocześnie tak zmysłowe, że chwilami nie wiedziałem, czy drgania ich przyzywały pierś mamki czy usta kochanki* (s. 38), i później: *odpowiedziała tonem tak odmiennym, iż zdało mi się, że słyszę inną kobietę* (s. 95)! Zatem sama lektura *Kobiety i pajaca* mogła zasugerować Buñuelowi wykorzystanie dwóch aktorek do jednej roli (choć idea ta ujawniła się w przypadkowych okolicznościach). Co więcej, jak wskaże, przez ten pomysł reżyser mógł substytuować rozmyślnie pominięte kwestie z zazwyczaj wiernie odtwarzanych dialogów z utworu Louÿsa.

W *Kobiecie i pajacu* kilkakrotnie zostaje uwydatnione osobliwe pojmowanie religii, podzielane zresztą, zdaniem francuskiego autora, przez większość hiszpańskich kobiet, które wierzą *mocno, że niebo jest bezgranicznie pobłażliwe dla zakochanych, które chodzą na mszę, i że w potrzebie opiekuje się nimi, strzeże łóżka, rozpala łono* (s. 65). Conchita w powieści tłumaczy, dlaczego dopiero pojutrze zostanie kochanką Don Mateo: *Dzisiaj czarniejsza jestem od grzechów niż Cyganka, nie chcę stać się kobietą w takim stanie potępienia. Gdybyś mnie zapłodnił, dziecko moje byłoby przekłete. Jutro wyznam spowiednikowi wszystko, co robiłam przez tydzień, a nawet co będę robiła, w twoich objęciach, aby mi dał z góry rozgrzeszenie, to pewniejsze. W niedzielę rano na mszy przystąpię do komunii, a gdy będę miała w łonie ciało i krew Pańską, poproszę Boga, abym była szczęśliwą wieczorem i kochaną przez resztę życia* (s. 64).

Passusu tego brak w *Mrocznym przedmiocie*, podobnie jak i innych tego typu wtrąceń z książki. Gdy Mateo odkrywa absurdalny pas cnoty, Conchita mówi: *Szaleć będę, gdy Bóg tego zechce, a nie gdy zażądają mężczyźni* (s. 73); gdy przyłapuje ją, jak tańczy nago dla turystów, ta krzyczy: *Jak Chrystus nie zszedł z krzyża, tak ja nie odejdę stąd* (s. 89). Kiedy Conchita, odgradzona od niego kratą, pozwala sobie na chwilę prawdy, pośród obelg wyznaje: *Od zeszej zimy przystępowałam siedem razy do komunii na intencję, abym umarł nazajutrz po tym, gdy cię zrujnuję* (s. 102). W filmie pada co prawda stwierdzenie: *prosilam Boga*, ale – podobnie jak np. „o Boże!” czy „dzięki Bogu” – nie musi ono oznaczać takiej religijności, jakiej przejawem jest siedmiokrotne przystępowanie do komunii. Buñuel zrezygnował z aluzji do tej swości rozumianej pobożności, co musi być znaczące, zważywszy na znany jego stosunek do religii (zjadliwie krytyczny, ale na wskroś poważny). Reżyser uczynił swą Conchitę wyzwoloną wolnomyślicielką, gdy ta kpi z dewocji swej matki lub gdy mówi wprost, że grzech przedmażeńskie utraty cnoty jest jej obojętny.

Królikiewicz jednak słusznie zauważa, że *Mroczny przedmiot...* ma dwa równoległe przebiegi: jeden adresowany do świadomości, drugi do podświadomości (co stanowiłoby kolejne pokłosie surrealistycznej proveniencji autora). Odczytywanie tego filmu w dialogu z powieścią Louÿsa umożliwia rozjaśnienie wielu jego fragmentów. Wspomniany już krzyż na ścianie może nie tyle (jako superego) obezwładniać Mathieu, ile w jakiś sposób chronić, otaczać opieką Conchitę, walcząc po jej stronie. Inny przykład podsuwa sam Królikiewicz: po tym, jak Conchita wyznaje Mathieu, że trzyma go na dystans, gdyż jest dziewicą, następna scena zaczyna się od obrazu frontonu kościoła, co nadawałoby słowom dziewczyny moc przysięgi sakralnej (w *Kobiecie i pajacu* okazuje się, że Conchita naprawdę była dziewicą, natomiast Buñuel wprowadza na koniec zagadkowy motyw cerowania zakrwawionej koronki wyciągniętej z worka). Zgodnie z taką optyką reżyser w swym ostatnim dziele ponownie podejmowałby krytyczny dialog z systemem religijnym, chroniąc przed nim nie tylko człowieka, ale i Boga – chociażby przez odnoszenie się do uzasadnionego jedynie pragmatycznie i obyczajowo piętnowania sfer cielesności i przyjemności oraz przez wskazywanie konsekwencji, jakie mogą z tego wynikać. „Ludowy” opór wobec restrykcji mógłby stanowić alternatywę dla mieszczańskie hipokryzji.

Jean-Paul Sartre, analizując *Wściekłość i wrzask* Williama Faulknera, zauważył, iż zagmatwana i niezborna forma tej powieści nie jest efektem tego, że pisarz *wymyślił początkowo uporządkowaną intrygę, by ją następnie przetasować jak talie kart* (byłoby to działanie epigońskie), *lecz że nie mógł opowiedzieć jej w inny sposób, niż to uczynił*³⁷; oznacza to, że określone zdarzenia i zjawiska narzucają formie ich przedstawienia znaczące rozbitcie. Film *Memento* daje się „właściwie” ułożyć, ale zabieg ten nie pacyfikuje jego niepokojących pokładów (nie dzięki obecności zdarzeń enigmatycznych z punktu widzenia fabuły, ale z racji ukazanej sytuacji egzystencjalnej). W przypadku filmu *Nieodwracalne* (2002) Gaspara Noé analogiczne posunięcie – zwłaszcza wobec pozostawania w sprzeczności z tytułem, który odnosi się przecież do przedstawionych zdarzeń (czy właściwie zdarzenia) – staje się bezpośrednim źródłem sensu. Jednak jeśli chodzi ogólnie o przetasowanie chronologii, a nie tylko o jej odwrócenie, celowość tego chwytu często sprzeczna się do uatrakcyjnienia fabuły dzięki nadaniu jej charakteru układanki, a tym samym zapewnieniu odbiorcy rozrywki przez wprowadzenie go w tryb „śledztwa”.

Narracja dzieła, będąca przecież strukturą organizacji, nie zostaje bezpośrednio przetransferowana do umysłu widza bądź czytelnika, gdyż ten w procesie recepcji automatycznie dokonuje kolejnego uporządkowania wynikającego z własnych pragnień zrozumienia, porządku i komfortu. Czasem odbywa się to automatycznie i bez zakłóceń, czasami drobne zgrzyty zostają szybko załagodzone (np. niewiarygodna scena, która okazuje się snem). Zdarza się jednak, że kompozycja wymaga nieustannej czujności i aktywności (dokładnie jak w powieści detektywistycznej: każdy element może okazać się kluczowy, więc niczego nie można przeoczyć). W takim wypadku aktywność widza sprowadza się do kombinacji prowadzonej sukcesywnie, modelowanej i weryfikowanej z każdą nadchodzącą sceną. Nie tylko epistemofilia i pedantyzm, ale też pragnienie doznań sankcjonują takie działanie: przy przeoczeniu kluczowego szczegółu czy ułożeniu błędnej konfiguracji chronologicznej odbiór będzie chybiony, gdyż – by tak rzec – nie rozpozna się rozpoznania, tzn. nie będzie ono, jak w powieściach detektywistycznych, tym, co jednocześnie wiadome i nieznanne (czytelnikowi miały zostać udostępnione wszystkie wskazówki pozwalające wykryć przestępcę, zaś zadaniem twórcy było wymyślenie takich zabiegów, by mu to uniemożliwić³⁸), lecz zostanie odebrane jako obce i tym samym nieuzasadnione.

Zupełnie inaczej dzieje się w przypadku takich filmów, jak na przykład *Teoremat* (1968) Piera Paolo Pasoliniego, czy właśnie *Mroczny przedmiot pożądania*, których fabuła daje się bezproblemowo streścić, jednak z niezwykłym trudem przychodzi ich rozpoznanie (w Arystotelesowskim sensie) i przyswojenie. Stawiają one bowiem opór na głębszym poziomie, ingerując w oczywiste ponoć poglądy o regulacjach świata (sygnałem tego mogłyby też być manifestacje robotnicze pojawiające się w *Teoremacie* czy powracające akty terrorystyczne z *Mrocznego przedmiotu*, które funkcjonują jako niepokojące tło, a jednak odcinają się od głównej nici fabuły, gdyż nie zostawiają znaczącego śladu w uporządkowanej egzystencji i poglądzie na świat bohaterów). Kiedy dzieło nie atakuje porządku swojej wypowiedzi, ale porządek świata, w obrębie którego spotykają się wspólnie z odbiorcą, ochronna kombinacja, jeśli nawet zostaje uruchomiona, okazuje się niewystarczająca. By ustanowić porządek narracyjny, połączyć rozdzielone i zasypać dręczący dystans, potrzebne jest dopełnienie interpretacji. I właśnie w ten sposób postępują praktycznie wszyscy piszący o *Mrocznym przedmiocie*... Bez interpretacji w ogóle nie sposób opowiedzieć o filmie Buñuela; samo skonstatowanie obecności dwóch aktorek to nieuchronnie za mało. To, co Kovács odnosi do Mathieu (że rozdwojenie Conchity jest wyzwaniem, któremu musi on sprostać), zachowuje ważność w przypadku każdego odbiorcy filmu. I tak jak mężczyzna zdobywa wreszcie dziewczynę, o czym może świadczyć scena pod koniec filmu, w której oboje spacerują pod rękę przez miasto, tak każdy z komentatorów-interpretatorów dochodzi do satysfakcjonującego rozwiązania, wpisując zabieg Buñuela w sensowne ramy. Jednakże w filmie Conchita w ostatniej chwili wyrwa się, zmuszając widza do zweryfikowania swej pierwotnej interpretacji. Zaraz potem następuje eksplozja.

Interpretacja ma to do siebie, że uwodzicielska sugestywność i odkrywczość jej uporządkowania są okupione nieusuwalną niestałością. Filmy, w których zawsze pozostanie coś do odkrycia, mogą liczyć na długotrwałą żywotność w twórczych odczytaniach. Również w ramach mieszczańskiego konwensu odwdzięczenia się – jako odpowiedź na ich dar.

PIOTR JAKUBOWSKI

- ¹ Oczywiście rzadko kiedy mamy do czynienia z linearnością i ciągłością idealną, zatem przez zaburzenia rozumiem takie zabiegi formalne, które stawiają wyraźny opór rozpoznaniu, gdyż nie zostały przekute w konwencje i zneutralizowane, jak chociażby następujące po sobie ukazywanie symultanicznych epizodów czy obecność retrospekcji, w których to wypadkach organizacja temporalna jest zwykle bezproblemowa.
- ² P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1: *Intryga i historyczna opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 2008, s. 83 i n.
- ³ W *I'm not there* (2007) Todda Haynesa w rolę Boba Dylana wcieli się piątka aktorów, w tym kobieta, starszy mężczyzna i młody Murzyn, jednak efekt, z jakim mamy do czynienia w *Mrocznym przedmiocie*, nie następuje, głównie dlatego, że film Haynesa od początku manifestuje eksperymentalne zapędy, zwiększając u widza akceptację pewnych posunięć. W przypadku realizmu ostatniego filmu Buñuela tego typu duplikacja wyraźnie narusza *decorum*.
- ⁴ Rok później ekranizację *Kobiety i pajaca* właśnie z Brigitte Bardot zrealizował Julien Duvivier.
- ⁵ L. Buñuel, *Ostatnie tchnienie...* tłum. M. Braunstein, Warszawa 1989, s. 46. Françoise Ghillebaert, broniąc swej tezy o głębokiej intencjonalności zabiegu duplikacji, proponuje, by całą tę historię potraktować jako prowokacyjny żart. Buñuel, to prawda, dyktuje swe wspomnienia w oparach postępującej amnezji; poza tym – w swej szlachetnej nonszalancji – przez całe życie był jak najdalszy od imperatywu wypowiadania słów w aurze jakiegóż powagi, historycznej rzetelności, strachu przed niekonsekwencją (F. Ghillebaert, *The double in Buñuel's „That Obscure Object of Desire”*, „Post Script” 2003, nr z 22 czerwca; korzystam z wersji tekstu dostępnej na: www.allbusiness.com/educational-services/746527-1.html /dostęp: 10.11.2010/).
- ⁶ M. Delain, *Tajemniczy Don Luis*, „Film” 1977, nr 39, s. 21.
- ⁷ L. Buñuel, dz. cyt., s. 242.
- ⁸ *Personne ne voit les choses comme elle sont, mais comme ses désirs et son état d'âme les lui font voir* (M. Drouzy, *Luis Buñuel Architecte du Rêve*, Paris 1978, s. 297; cytata podają za tekstem Ghillebaert).
- ⁹ F. Ghillebaert, dz. cyt. Buñuel w opowieści o swym życiu wspomina okres młodości, kiedy to: *Zacięte batalie instynktu z czystością, choćby tylko w myślach, przygnębiały nas, przytłaczały dręczącym poczuciem winy. Je-*
- zuici mówili nam na przykład: (...) Pragnienie i przyjemność są potrzebne, skoro Bóg tak chciał, ale wszelkie wyobrażenie nasuwane przez żądzę (...), wszelka myśl nieczysta powinny być wygnane z aktu cielesnego w imię jedynej idei: wydania na świat nowego sługi bożego. (...) Ten nieublagany zakaz stwarza poczucie grzechu, który może stać się rozkoszą* (L. Buñuel, dz. cyt., s. 16).
- ¹⁰ F. Ghillebaert, dz. cyt.
- ¹¹ K. S. Kovács, *Luis Buñuel and Pierre Louÿs: Two Visions of Obscure Objects*, „Cinema Journal” (USA) 1979, nr 1 (19), s. 92.
- ¹² Tamże, s. 93. Zgodnie z kierunkiem tej interpretacji worek-krzyż ukazują *brzemie* Mathieu, *przypomina jego środowisko i edukację, powstrzymujące go od zaspokojenia swych pragnień* (tamże, s. 94). Z drugiej strony, Ghillebaert nawiązuje do pojawiających się w filmie, inspirowanych świętym Bernardem z Clairvaux, a skrytykowanych przez Mathieu słów jego lokaja o kobiecie jako worku ekskrementów. To Conchita miałyby być owym „workiem”, którego nie może pozbyć się Mathieu. Imię Conchita (w zdrobnieniu: Concha – muszla lub naczynie w takim kształcie) może nasuwać skojarzenia z czymś obłym, do napełnienia, a więc równie dobrze z workiem, jak i macią. Niezdrobnione imię Conchity – Conception – oznacza poczęcie. Z kolei Iwona Kolaszińska-Pasterczyk zauważa dwuznaczność figury muszli, która z jednej strony sugestywnie przywołuje obraz płodności, zaś z drugiej stanowi skorupę, blokadę, schronienie (zob. I. Kolaszińska-Pasterczyk, *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Kraków 2007, s. 31).
- ¹³ F. Ghillebaert, dz. cyt.
- ¹⁴ Motyw ten jest realizowany w nadrzędnych ramach Buñuelowskiej „mitologii niespełnienia” (określenie Iwony Kolaszińskiej-Pasterczyk), którą zainicjował znany z *Psa andaluzyjskiego* (1929) obraz pleców kobiety znikających pod dotykiem męskich dłoni oraz scena, w której mężczyźni w zaspokojeniu pożądania przeskadzają dwaj mnisi przyczepieni linami do jego pleców oraz – za nimi – fortepiany z martwymi osłami między strunami a nakrywają tylną. Podobnie Jerzy Górzeński pisze, że: *„Mroczny przedmiot pożądania” stanowi swoistą klamrę sumującą jak gdyby (...) długi okres zmagania z wieczną obsesją i wiecznym nienasyconiem* (J. Górzeński, *Lepiej oblać wodą niż zabić*”, „Film” 1979, nr 14, s. 9).
- ¹⁵ I. Kolaszińska-Pasterczyk, dz. cyt., s. 28.
- ¹⁶ Mathieu i Conchita kilkakrotnie rozmawiają na tle lustra; mężczyzna z wnętrza swej rezydencji

- obserwuje ją przez okno, patrzy na jej odbicie w witrynie sklepu, spoziera przez szczelinę; kiedy ona tańczy nago dla turystów, on obserwuje to przez oszklone drzwi; kiedy ona kocha się z Morenito, on obserwuje to przez bramę. O szybie u surrealistów zob.: W. Osadnik, *Poetyka filmów Luisa Buñuela (próba analizy tekstowej)*, „Film” 1977, nr 38, s. 20-21, a także K. S. Kovács, dz. cyt., s. 92.
- ¹⁷ K. S. Kovács, dz. cyt.
- ¹⁸ J. Górzński, dz. cyt.
- ¹⁹ A. Kołodyński, *Mroczny przedmiot pożądania*, „Film” 1977, nr 14, s. 9.
- ²⁰ E. Królikowska, *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*, Warszawa 1998, s. 110.
- ²¹ Tamże.
- ²² A. Kołodyński, dz. cyt.
- ²³ G. Królikiewicz, *Ostatni sen Buñuela. Próba analizy filmu „Mroczny przedmiot pożądania”*, Łódź 1994, s. 95.
- ²⁴ W tym akapicie umieszczam w kwadratowych nawiasach eksplicacje Królikiewicza.
- ²⁵ Zob. G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 62-63. Wynika to z „ekonomii” mózgu (ludzie „zapisują” twarze osób, z którymi nawiązują kontakt nieistotny, w pamięci „płytkiej”, tymczasowej, a tym samym są skłonni do niedostrzegania „podmian” tych osób na inne, włącznie z przeciwną płcią i odmienną rasą), a także z automatyzmu oczekiwań percepcyjnych: ludzie nie widzą różnicy, bo się jej nie spodziewają.
- ²⁶ L. Buñuel, dz. cyt., s. 242.
- ²⁷ Takie uzasadnienia muszą odnajdywać dla siebie widzowie seriali telewizyjnych, w których zdarza się, że zmieniają się aktorzy wcielający się w jedną postać.
- ²⁸ D. C. Maleszyński, *Motyw dublera w filmie Luisa Buñuela „Mroczny przedmiot pożądania”*, w: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1982, s. 31.
- ²⁹ Tamże, s. 30. Zasada dublera II może służyć, po pierwsze, jako skrót narracyjny wzmacniający aktywność widza, kiedy to każdorazowo musi on domniemywać, z którym aktualnie bohaterem ma do czynienia (częstokroć zdarza się tak przy sagach rodzinnych); zaś po drugie – jako element semantyczny. Podwójne role (przykładowo tylko kobiece) przeważnie są organizowane w znaczące układy: matka – córka (np. *Nakarmić kruki /1976/ czy Elizo, życie moje /1977/* Carlosa Saury), matka – żona (*Zwierciadło /1975/* Andrieja Tarkowskiego), bądź utracona żona – przypadkowa kobieta (*Trzecia część nocy /1971/ i Opętanie /1981/* Andrzeja Żuławskiego). Dotyczy więc przeważnie relacji diachronicznych. Natomiast w przypadku ro-
- dzeństwa postaci zwykle zostają zróżnicowane na przekór naturalnym predyspozycjom do podobieństwa (chyba że mamy do czynienia z toposem brata lub siostry wracających po latach, a więc z pewną diachronią).
- ³⁰ Tamże, s. 38.
- ³¹ L. Buñuel, *Kino – instrument poezji*, tłum. J. Skórnicka, „Literatura na Świecie” 2000, nr 7-8, s. 52. Na temat literackich, i nie tylko, sympatii i antypatii Buñuela zob. rozdział *Za i przeciw w Ostatnim tchnieniu...* Czytamy tam, że Buñuela nudziła literatura zbyt trudna, eksperymentalna, wymagająca; znacznie lepiej czuł się w klimatach „lekkich” i nieobligujących, co częściowo tłumaczy wybór materiału do adaptacji. W literaturze interesujące dla niego były przede wszystkim wątki perwersji seksualnych. W ten sposób mariaż filmu i słowa pisanego objawiał się jako *seksualizm w dziedzinie treści i oniryzm w kategoriach formy* (E. Królikowska, dz. cyt., s. 100).
- ³² L. Buñuel, *Ostatnie tchnienie...* dz. cyt., s. 168.
- ³³ Szczególnym przypadkiem jest tutaj *Piękność dnia* (1967), zrealizowana na podstawie powieści Josepha Kessela o tym samym tytule. Buñuel przyznał, że za tą książką nie przepadał, ale stwierdził też: *uznałem za interesujące zrobienie czegoś, co bym lubił, wychodząc od czegoś innego, czego nie lubię* (wywiad z dziennikarzem „Cahiers du cinéma”, cyt. za: E. Królikowska, dz. cyt., s. 100). Kessel odnalazł w filmie Buñuela swoją książkę, ale też dostrzegł w nim o wiele, wiele więcej. Bardzo podobnie, jak sądzę, wyraziłby się o *Mrocznym przedmiocie...* Pierre Louÿs, gdyby miał szczęście go obejrzeć.
- ³⁴ L. Buñuel, *Ostatnie tchnienie...* dz. cyt., s. 242.
- ³⁵ Napisy początkowe informują, że film nie jest *d’après*, lecz *inspiré* powieścią Louÿsa. Dokładne omówienie elementów wspólnych obu dzieł oraz listę przesunięć przedstawia K. S. Kovács.
- ³⁶ P. Louÿs, *Kobieta i pajac*, tłum. J. Mareshowa, Warszawa 1921, s. 30. Cytaty przytaczam z uwspółcześnioną ortografią, następne numery stron podaję w nawiasach.
- ³⁷ J.-P. Sartre, *Czasowość u Faulknera. Refleksje nad „The Sound and the Fury”*, w: tegoż, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, wyb. A. Tatarkiewicz, tłum. J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 97-98.
- ³⁸ Zob. R. Caillois, *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, tłum. J. Błoński, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967.