

Zmieszczaniaty komunista Luis Buñuel

AGNIESZKA TABORSKA

Luis Buñuel, surrealista, atleta, z zamiłowania entomolog, miłośnik broni palnej, na starość wyznawał, że zawsze chciał być pisarzem. Nie znośił wywiadów: *Dawno temu powiedziałem wszystko, co miałem do powiedzenia i nie zmieniłem zdania*¹ – zbywał dziennikarzy.

Nim stracił wiarę w wieku szesnastu lat, jako chłopiec służył do mszy i codziennie przyjmował komunię. *Moje dzieciństwo naznaczył gwałtowny erotyzm, z początku poskramiany przez głęboką wiarę, oraz ciąga myśl o śmierci*². Mimo ówczesnej religijności zabawał siostry odprawianiem parodii mszy. Jako siedmiolatek paradował przebrany w stroje rodziców: cylinder ojca oraz turniurę i trzewiki matki, lub w sutannę wuja-księdza. *Może zdradzałem wówczas pociąg do fetyszyzmu i transwestytyzmu (...)*³. W czasach studenckich przebierali się z Lorką za zakonnice, po czym zaczepiali mężczyzn w tramwajach. W Paryżu chodził na bale zawsze w przebraniu uzupełnionym dyskretnym makijażem i sztucznymi rękami. Jeden kostium już mu nie wystarczał i pod habitem nosił na wszelki wypadek kompletny strój piłkarza. Na zdjęciu z 1925 roku pozuje w stroju siostry zakonnej obok żony i Juana Vicensa w mnisim habicie. Zamiłowanie do gry, błazenady i przebieranek zachował przez resztę życia, w zmianach tożsamości widząc sposób na rozbudzenie wyobraźni. Jak wszystkie jego działania i ta zabawa pomagała otwierać drugie, trzecie i czwarte dna: patrzenie na świat cudzymi oczyma zawierało niezwykle potencjał poznawczy. Ucharakteryzowany na księdza, robotnika, oficera czy chłopka-roztropka, przemierzał dobrze znany sobie świat, który nagle zaczynał funkcjonować na całkiem innych prawach. Być może z tych właśnie eksperymentów wywodzi się jedna z zabawniejszych scen w *Dyskretnym uroku burżuazji*. Szukający posady ogrodnika biskup przebiera się w niej w strój roboczy, zostaje wyrzucony za drzwi przez państwa domu, po czym wprawia ich w osłupienie, zjawiając się po chwili w szatach duchownych. W spisanej pod koniec życia autobiografii *Ostatnie tchnienie...* Buñuel poświęcił ulotnym zmianom osobowości dużo miejsca: *Uwielbiam przebieranki i to od dzieciństwa. W Madrycie przebierałem się czasem za księdza i spacerowałem w tym stroju po ulicach – wykroczenie podlegające karze pięciu lat więzienia. Przebierałem się też za robotnika. W tramwaju nikt na mnie nie patrzył. Wszyscy przecież wiedzieli, że nie istnieję.*

Z jednym z moich przyjaciół, było to też w Madrycie, lubiliśmy odgrywać paletos, nieokrzyszanych chłopców. Szliśmy do gospody, a ja mówiłem do właścicielki, przymrużywszy oko: „Niech pani poda mojemu przyjacielowi banana, to coś pani zobaczy”. Brat go i zjadał nie obierając.

Kiedys, będąc w przebraniu oficera, zbesztalem dwóch artylerzystów, którzy mi nie zasalutowali, i odeslałem ich do oficera dyżurnego. Innym znowu razem wraz z Lorką, który też był w przebraniu, spoikaliśmy młodego, znanego wówczas poetę (zmarł on bardzo młodo). Federico zaczął mu wymyślać. Tamten nas nie rozpoznał.

Wiele lat później, kiedy Louis Malle kręcił w Meksyku „Viva Maria” w wytwórni Churubusco, gdzie wszyscy mnie znają, włożyłem zwykłą perukę i poszedłem w stronę planu. Minąłem się z Louis Malle’em, a on mnie nie poznał. Zresztą nikt mnie nie poznał, ani zaprzyjaźnieni technicy, ani Jeanne Moreau, z którą już kiedyś kręciłem, ani nawet mój syn Jean-Louis, zatrudniony jako asystent.

Przebranie się jest pasjonującym doświadczeniem, które śmiało polecam, bo pozwala zobaczyć inne życie. Kiedy jesteście przebrani na przykład za robotnika, sprzedawca odruchowo podaje wam najtańsze zapalki. W drzwiach nikt was nie przepuści. Dziewczyny w ogóle na was nie patrzą. Ten świat nie dla was jest stworzony⁴.

Od 1946 roku Buñuel mieszkał pod miastem Meksyk, w towarzystwie żony, dwóch synów, nim jeden osiadł w Paryżu, a drugi w Kalifornii, oraz kilku psów. Pytany o styl życia, którego trudno było nie nazwać mieszczańskim (Carlos Fuentes porównał bezosobowe wnętrze jego domu do gabinetu dentystycznego⁵), odpowiadał: *Jestem mieszczańskim, ale „dyskretnym”*. Gdybym był burżujem *comme il faut*, nie robiłbym filmów, tylko „żył z kamieniem”⁶. Max Aub nazwał go całkowicie zmieszczańiałym komunistą. Owszem, jestem sadystą – odparł na to Buñuel – *ale poza tym całkiem normalnym człowiekiem*⁷. Atakowany przez jednych za krytykę Kościoła katolickiego, przez innych za zbytne przywiązanie do katolickiej tradycji, zgodziłby się pewnie z cytowanym przez Josę de la Colina meksykańskim powiedzeniem: *Nie jestem ani ateistą, ani katolikiem, raczej wręcz przeciwnie*⁸.

Rozdźwięk w jego osobowości, sprzeczność między nonkonformizmem filmów a mieszczańskim życiem hiszpańskiego patriarchy znalazły wyraz w jego postaciach filmowych, przypominających swego twórcę przeglądającego się z rozbawieniem w trochę krzywym zwierciadle.

*

Buñuel wystąpił w trzech swoich filmach. Największą rolę zagrał w *Psie andaluzyjskim*, w pierwszej, legendarnej scenie przecinając brzytwą oko bohaterki. Epizodycznie, à la Hitchcock, przewinał się jako przechodzień w *Piękności dnia* i mnich w *Widmie wolności*. Kilkakrotnie wykorzystał własne sny. Idea *Psa andaluzyjskiego* zrodziła się ze snu o oku przeciętym brzytwą. W *Dyskretnym uroku burżuazji* młody żołnierz opowiada sen Buñuela o spotkaniu z nieżyjącymi kuzynem i matką. We śnie melancholijnego porucznika sypialnia, w której umiera okrutny ojczym, jest wierną repliką sypialni rodziców reżysera. Autobiograficzny klimat cechuje większość jego filmów, zarówno opartych na oryginalnych scenariuszach, jak i będących adaptacjami powieści. Szczególnie widać to w czterech filmach nakręconych w ciągu ćwierci wieku i opowiadających historie starzejących się mężczyzn pełnych wewnętrznych konfliktów: w *El* z 1952 roku, *Viridianie* z 1961 roku, *Tristanie* z 1969 roku i *Mrocznym przedmiocie pożądania* z 1977 roku.

Buñuel twierdził, że najwięcej jego cech ma Francisco Galván, paranoiczny bohater *El*, który wiedziony opętańczą i całkowicie bezpodstawną zazdrością, popada w rosnący obłąd, aż kończy jako mnich nie wychodzący poza mury klasztornego ogrodu. Dzieli on z innymi Buñuelowskimi postaciami męskimi skłonności do fetysyzmu: zakochuje się od pierwszego wejrzenia w odzianych w modne pantofelki nogach wypatrzonej w kościele nieznajomej, a w kulminacyjnej scenie szaleństwa udaje się do sypialni żony uzbrojony w tajemnicze narzędzia męki: sznur, nici z igłą, nożyczki, waciki i jodynę.

*Wzrusza mnie ta postać, opętana tak straszliwą zazdrością, tak strasznie samotna, tak udręczona w środku i tak brutalna na zewnątrz*⁹. Rozumiem go, gdy patrzy na ludzi kłębiących się w dole jak mrówki i powiada: „Chciałbym być Bogiem i móc ich rozgnieść...”¹⁰. Buñuelowskie filmy są jak przeplatające się opowieści: epizod z jednego przypomina zwykle jakąś scenę z innego. Francisco patrzący w dół z dzwonnicy i marzący o rozdeptaniu ludzi zapowiada mordercę strzelającego w tłum z wieżowca w *Widnie wolności*.

Siedem lat po śmierci męża Jeanne Rucar de Buñuel wydała wspomnieniową książkę *Memorias de una mujer sin piano* (*Wspomnienia kobiety bez fortepianu*), w której opisała pominięte w dedykowanym jej *Ostatnim tchnieniu...* domowe życie Luisa. Rysuje się w niej on jako zazdrosny despot: jak Don Lope w *Tristanie* niszczy osobiste pamiątki Jeanne, nie pozwala jej wychodzić z domu po piątej po południu, zmusza do porzucenia gimnastyki artystycznej, bo kostium nie dość zakrywa ciało, i do zaprzestania gry na fortepianie, bo nauczyciel wydaje mu się zbyt przystojny. Jeanne Rucar podejrzewa, że gdyby jej mąż żył w średniowieczu, ubrałby ją w pas cnoty. Fantazja na temat pasa cnoty zajmuje ważne miejsce w *Mrocznym przedmiocie pożądania*, a złowieszcze instrumenty, które Francisco Galván niesie do sypialni żony, także nasuwają myśl o zaszcyciu przedmiotu pożądania.

Fernando Rey, ulubiony aktor i przyjaciel Buñuela, wcielił się w *Viridianie*, *Tristanie*, *Dyskretnym uroku burżuazji* i *Mrocznym przedmiocie pożądania* w podobne do siebie i do reżysera postacie. Wielkopańska maniera, połączenie pełnej dystansu arogancji z łagodnością, elegancji z usposobieniem nieco melancholijnym, dekadencej próżności z sarkazmem i przywiązaniem do staroświeckich form kurtuazji brzmiących jak nostalgiczny dowcip w świecie technologii i zamachów terrorystycznych – to ich główne cechy. Don Jaime z *Viridiany*, Don Lope z *Tristany*, ambasador Mirandy z *Dyskretnego uroku burżuazji* i Mathieu z *Mrocznego przedmiotu pożądania* cieszą się sympatią reżysera.

Don Jaime jest właścicielem zapuszczonego majątku i żyjącym wspomnieniami wdowcem. Jego monotonna, zgorzkniałą egzystencję przerywa wizyta siostrzenicy, Viridiany, która ma wkrótce złożyć śluby zakonne. Urzeczony podobieństwem dziewczyny do zmarłej żony, przekonuje ją, by ubrała się w ślubną suknię nieboszczki, po czym bezskutecznie się jej oświadcza. Odurza ją więc środkami nasennymi i zamierza zgwałcić, lecz w ostatniej chwili zmienia zamiar. Nazajutrz kłamie Viridianie, że popełnił gwałt, w nadziei, że wiadomość ta powstrzyma ją przed powrotem do klasztoru. Gdy dziewczyna wyjeżdża bez słowa, Don Jaime – zapisawszy jej posiadłość – wiesza się na znanej nam z poprzednich scen skakance. Jego zniknięcie po pierwszej pół godzinie filmu daje sygnał do rozpoczęcia nieoczekiwanych wydarzeń, ale to już inna historia.



Fernando Rey i Carole Bouquet w *Mrocznym przedmiocie pożądania* (1977)



Fernando Rey i Silvia Pinal w *Viridianie* (1961)

Buñuel starannie unika manichejskich podziałów. *Don Jaime*, egoistyczny właściciel ziemski, wzbudza we mnie ciepłe uczucia. Identyfikuję się z nim trochę¹¹ – wyznawał ćwierć wieku po nakręceniu *Viridiany*. Czuję do niego sympatię między innymi dlatego (...) że ma poczucie humoru i trochę ironiczny stosunek do samego siebie¹². Jak mały Luis przebierał się w stroje matki, tak Don Jaime co wieczór przymierza ślubny gorset i szpilki zmarłej w noc poślubną żony. Jak Buñuel jest melomanem. Jak starszy dżentelmen z *Dziennika panny służącej* – fetyszystą. Jak Don Lope z *Tristany* gardzi zarabianiem pieniędzy i należy do kasty staroświeckich dżentelmenów nie nadających się do życia we współczesnym świecie. Jak Mathieu z *Mrocznego przedmiotu pożądania* i Francisco Galván z *El* jest *voyeur'em* lubiącym oglądać córkę służącej skaczącą przez skakankę. Jak Gaston ze *Złotego wieku* buntuje się przeciw nakazom społecznym, by w końcu stwierdzić, że nie potrafi od nich uciec. Jest człowiekiem łagodnym – słucha Mozarta i ratuje topiącą się pszczołę – i potencjalnym gwałcicielem. Postacią złożoną i dzięki temu wiarygodną.

Tristana jest najbardziej autobiograficznym filmem Buñuela i najsurowszą krytyką mieszczaństwa hiszpańskiego, zaś postać Don Lope – najostrejszą satyrą na typowego przedstawiciela jego męskiej części. Don Lope składa się z samych paradoksów: chwali się, że ma liberalne przekonania, a wypowiada kwestie tak mizoginistyczne, że nie powstydziliby się ich sam Tolstoj; uważa się za staroświeckiego człowieka honoru, lecz wykorzystuje dziewczynę powierzona mu przez matkę; jest piewcą wolności i autorytatywnym satrapą o reakcyjnych poglądach; w imię obrony słabszych pomaga uciec złodziejowi, lecz starcie robotników z policją niewiele go już obchodzi; gardzi pracą, ale lubi, by inni mu służyli; twierdzi, że walczy ze zgubnymi przyzwyczajeniami ludzkości, a żyje, jak żyło przed nim wielu prowincjonalnych donżuanów; uwodzi praczki, ale dba o pozory i wymaga okazywania mu szacunku; chce zmieniać świat, lecz pod warunkiem że zmiany te nie zagrażą jego wygodzie; uważa się za buntownika wobec tradycyjnego społeczeństwa, ale właśnie na takich jak on opiera się to społeczeństwo; chełpi się, że jest antyklerykałem i przeciwnikiem instytucji małżeństwa, po czym bierze z Tristaną ślub kościelny i spędza wieczory z zaproszonymi na podwieczorek księżmi. Jest bardziej mieszczański od Buñuela, który tylko zapowiadał, że na złość przyjaciół przed śmiercią każe zawołać księdza!

Na życiu Don Lope – jak na życiu wielu Hiszpanów – religijna edukacja wywarła silne piętno. *Odszedłem od religii* – wspominał Buñuel – *gdy miałem kilkanaście lat. Ale czy myślicie, że całkiem wyzbyłem się śladów katolickiego wychowania? Nadal zdarza mi się szczerze wzruszyć na widok procesji z obrazem Matki Boskiej, w której biorą udział nowicjuszeki w białych habitach i z wyrazem niewinności na twarzach*¹³.

Mimo wielu niekonsekwencji i niegodziwości Don Lope wzbudza jeśli nie sympatię to współczucie: na oczach widzów wałęsały się wszystkie jego ideały, on zaś przeobraża się w pogodzonego z nakazami społecznymi, ziniecznionego życiem starca, który miłością do kalekiej Tristany odkupił nieco dawne winy. Jest najciekawszą postacią w filmie i jedną z bardziej intrygujących w całym dorobku Buñuela.

Ambasador Mirandy z *Dyskretnego uroku burżuazji* to świetnie funkcjonujący w świecie terroryzmu i korupcji polityk, który ciągnie zyski z przemytu nar-

kotyków, ma romans z żoną najbliższego współnika, zna mechanizmy władzy, lubi i umie z niej korzystać. Jak wszystkie postacie grane przez Fernanda Reya zachowuje elegancką wyższość w każdej sytuacji: w konfrontacji z uzbrojoną terrorystyką czy z przedstawicielami wytwornego towarzystwa uparcie obrażającymi jego kraj – ulubionej scenie reżysera.

Mathieu z *Mrocznego przedmiotu pożądania* jest mężczyzną w średnim wieku, który bezskutecznie usiłuje osiąść wiecznie mu się wymykającą, tajemniczą Conchitę. Jak inni Buñuelowscy amanci zakochuje się w kobiecie nie tylko dużo od siebie młodszej, ale i – jak się przynajmniej wydaje – niedoświadczonej erotycznie. We współczesny świat przenosi dziewiętnastowieczną romantyczną ideę *amour fou* i obsesję na punkcie dziewictwa, nadając im cechy surrealizmu. Jak Don Lope z *Tristany* egoistycznie nie zauważa rozdzwienku między własnym postępowaniem a wyznawanym systemem wartości.

*Chyba zawsze – przyznawał Buñuel – interesowały mnie takie same postacie i podobne sytuacje*¹⁴. W *Mrocznym przedmiocie pożądania* powtórzył scenę przygotowań na przyjęcie kochanki z *Tristany*. Trwają gorączkowe prace, uwijają się robotnicy, dekorując pokój jak na powitanie pierworodnego dziecka, przejęty Mathieu alias Don Lope wszystko nadzoruje, ale doświadczony Buñuelowski widzi i tak dobrze wie, że nic dobrego z tego nie wyniknie. Conchita nie przyjdzie, a Tristana obróci dom przyszłego męża w miejsce kaźni ich obojga.

Gdy po klęsce Republiki Buñuel znalazł się w Nowym Jorku, w poszukiwaniu pracy zaczął się rozglądać za posadą kamerdynera. Pod koniec życia utrzymywał, że kamerdynerelem zawsze chciał zostać. W *Mrocznym przedmiocie pożądania* w usta kamerdynera-alter ego Mathieu włożył serię mizoginistycznych stwierdzeń, cytowanych raz za nie nazwanym z nazwiska niemieckim filozofem, kiedy indziej za bliżej nieokreślonym znajomym. Martin powtarza też słowa reżysera. *Lubię regularność i miejsca, które znam – pisał Buñuel w Ostatnim tchnieniu... – Do Toledo czy Segowii jeżdżę zawsze tą samą drogą. Zatrzymuję się w tych samych miejscach, oglądam i jem to samo. Kiedy mi proponują podróż do dalekiego kraju, na przykład do New Delhi, odmawiam zawsze, mówiąc: „A co ja będę robił w New Delhi o trzeciej po południu?”*¹⁵ Gdy wycieńczony traktowaniem Conchity Mathieu postanawia wyjechać do Singapuru, Martin zadaje mu to samo pytanie: *Co będziemy robić w Singapurze o trzeciej po południu?*

Jak inni Buñuelowscy zakochani i samotni mężczyźni Mathieu jest wiecznym *voyeuurem*: podgląda Conchitę to przez okienko w sypialni, to okratowaną bramę, to oszklone drzwi knajpy. Cierpi i staje się przedmiotem pośmiewiska i współczucia, błaznem à la Don Lope.

Tematem większości filmów są niespełnienia: niemożność zjedzenia posiłku w *Dyskretnym uroku burżuazji*, wyjścia z pokoju w *Aniele zagłady*, popełnienia morderstwa w *Zbrodniczym życiu Archibalda de la Cruz* czy skonsumowania seksu w *Złotym wieku* i w *Mrocznym przedmiocie pożądania*. Najbardziej sfrustrowani są przedstawiciele mieszczaństwa, na których skodyfikowane życie bez przerwy czyhają demony absurdu przypadku. Buñuel odnosi się do swych mieszczań z pełną rozbawienia rezerwą, która od czasu do czasu przeobraża się w ostrą krytykę. *Bon vivant* i wytrwały opowiadacz anegdot z chęcią wtrąca niespodziane epizody funkcjonujące jak reżyserskie „podpisy”. W *Dyskretnym*

uroku burżuazji w oczekiwaniu na jeden z wielu niedoszłych posiłków Thévenot z namaszczeniem objaśnia skomplikowany przepis na wytrawne martini. Scena jest tym zabawniejsza, że powaga Thévenota kontrastuje z namiętnością, która opanowała nagle gospodarzy, każąc im uciec przez okno, by z dala od gości, i w hołdzie dla *Złotego wieku* odbyć w krzakach akt miłosny. Lekcja przyrządzania eleganckiego aperitif u służy przede wszystkim zdemaskowaniu arogancji burżuazji: Thévenot demonstruje na przykładzie zaproszonego do wzniesienia toastu szofera ambasadora, że niższe klasy nie potrafią wychylić kielicha *comme il faut*. Czyli powoli, smakując jak koneser. Drugi, równie ważny powód umieszczenia sceny w filmie, to miejsce, jakie zajmował rytuał przyrządzania i picia martini w życiu Buñuela. W *Ostatnim tchnieniu...* zalety tego trunku doczekały się całostronicowego omówienia. Gdy paryska publiczność ustawiała się w rzadkie latem kolejki przed kinem, by obejrzeć film, który właśnie wszedł na ekrany, jego twórca powtarzał, że chodziło mu głównie o zapoznanie świata z przepisem na wytrawne martini.

*Lubię manie. Mam ich trochę i niekiedy o nich mówię tu czy ówdzie. Manie mogą pomóc w życiu. Żal mi ludzi, którzy ich nie mają*¹⁶. Inteligencja Buñuela objawia się i w tym, że te same manie wciąż na nowo śmieszą i wzruszają. Ale to już zasługa tego, że – jak niektóre jego wcielenia filmowe – ma dar rzadki i najcenniejszy: poczucie humoru.

AGNIESZKA TABORSKA

¹ J. de la Colina, T. Pérez Turrent, *Objects of Desire. Conversations with Luis Buñuel*, New York 1992, s. XI.

² V. Sanchez, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Madrid 1988, s. 19, cyt. za: R. Brandon, *Surreal Lives. The Surrealists 1917-1945*, New York 1999, s. 319.

³ J. de la Colina, dz. cyt., s. 151.

⁴ L. Buñuel, *Ostatnie tchnienie...*, tłum. M. Braunschtein, Warszawa 1989, s. 219, 220.

⁵ C. Fuentes, *The Discreet Charm of Luis Buñuel*, w: J. Mellen (red.), *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*, New York 1978, s. 62.

⁶ J. de la Colina, dz. cyt., s. 209.

⁷ M. Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Barcelona 1985, s. 149, cyt. za R. Brandon, dz. cyt., s. 365.

⁸ J. de la Colina, dz. cyt., s. 200.

⁹ Wywiad w „Nuevo Cine”, cyt. za: F. Aranda, *Luis Buñuel. A Critical Biography*, New York 1985, s. 161.

¹⁰ J. de la Colina, dz. cyt., s. 95.

¹¹ Tamże, s. 151.

¹² Tamże, s. 156-157.

¹³ Tamże, s. 130.

¹⁴ Tamże, s. 227.

¹⁵ L. Buñuel, dz. cyt., s. 220.

¹⁶ Tamże, s. 222.



Arturo de Cordova w *El* (1953)