

Estetyka wynaturzeń i obsesja rozkładu – obraz ciała w filmach Luisa Buñuela

IWONA KOLASIŃSKA

*Człowiek nie zauważa rzeczy, które nie są jakoś
zdeformowane. Banalność jest niewidzialna.*
Charles Baudelaire

Gnicie pociąga mocniej niż piękno.
Octave Mirbeau

W *Ostatnim tchnieniu* znany ze swego czarnego humoru i prowokacyjnej ironii Luis Buñuel stwierdza: *Zainteresowania estetyczne zajmowały bardzo niewiele miejsca w moim życiu i śmiech mnie ogarnia, kiedy któryś z krytyków mówi na przykład o mojej palecie*¹. W innym zaś miejscu podkreśla swoją niektłamaną awersję do *prefabrykowanego piękna*, które *przesłania to, o czym film opowiada*², istotę rzeczy. Dla artysty takiego jak Buñuel sztuka jest raczej terenem ekspresji określonego światopoglądu, w którym dopiero ujawniają się jakości estetyczne. W tym sensie Buñuel nigdy nie przestał być surrealistą, jako że dzielił z surrealistami przekonanie, iż piękno (swoiście pojęte) jest dostępne w każdym przeżyciu. Zgodnie z deklaracją André Bretona surrealiści nie poszukiwali w sztuce piękna (tradycyjnie rozumianego), ale na drodze nieskrępowanej ekspresji pragnęli *spotkać nie obumarłe piękno, ale piękno żywe*³. Ideał piękna nadrealistycznego wiązał się z czterema kategoriami: *piękna konwulsyjnego, cudowności, grozy i czarnego humoru*, przy czym każda z nich *odnosiła się do innych jakości estetycznych i zakładała inny rodzaj przeżycia estetycznego*⁴. W przypadku Buñuela idea *żywego piękna* przybrała postać piękna wynaturzonego, którego symbolem w sztuce pozostaje oblicze Gorgony.

Buñuel – jak zauważył Konrad Eberhardt – należy do twórców, którzy *wierzą w sztukę, w potęgę jej oddziaływania, w jej siłę oczyszczającą*⁵. Film był dla niego rodzajem oręża pozwalającego wytrącić widza ze stanu błęgiego samozadowolenia. *Chcę – mówił Buñuel – pozbawić mieszczchańską publiczność ukonjenia, i w sensie społecznym, i nawet estetycznym; unikam więc tzw. Piękna, które może zafałszować prawdę o dzisiejszym społeczeństwie*⁶. Realizacja tego zamiaru była możliwa tylko dzięki zintensyfikowaniu doznań odbiorcy za sprawą określonego typu obrazowania. W praktyce artystycznej Buñuela ważną rolę odegrało upodobanie do zaskakujących deformacji rzeczywistości – tyleż zamierzonych, ile wynikających z przyjęcia określonej perspektywy oglądu świata „okiem”

entomologa obserwującego otoczenie w nienaturalnym zbliżeniu. Stąd człowiek ukazany jako rzeczywistość zoologiczna, sensualizm, fascynacja brzydotą i rozkładem materii, triumf pierwotnej Natury i obumieranie wrażliwości, manifestacja karykaturalnych aspektów rzeczywistości i ludzkiej natury, obrazy deprawacji i degeneracji człowieka, elementy groteskowej makabry. Nawet jeśli Buñuel z ironią odnosił się do prób przypisywania mu malarskiej „palety”, jego konsekwencja w obrazowaniu świata na ekranie pozwala sytuować go pośród artystów znajdujących upodobanie w demitologizacji rzeczywistości przez karykaturalne wyolbrzymienie brzydoty człowieka i jego uniwersum. Filmy Buñuela zaludniają ludzkie kreatury przywołujące na myśl bestiaria z płócien Hieronima Boscha i Pietera Bruegela Starszego; ożywa w nich tradycja sztuki hiszpańskiej spod znaku Francisca Goi, sztuki lubującej się w wytrącaniu widza ze stanu obojętności widokiem wynaturzonych potworów; w kreacji monstrów niejedna ze scen filmowych reżysera w niczym nie ustępuje płótnom Odilona Redona czy makabryczno-groteskowym wizjom Alfreda Kubina. W sztuce Buñuela do rangi medium urasta ludzkie ciało prezentowane na ekranie w sposób wysoce wyrafinowany.

Za sprawą Buñuela widz odnajduje symbolikę ciała jako *nowy wymiar egzystencjalny, modus istnienia autentycznego*⁷. Obraz ciała jest dla Buñuela metonimiczną figurą odbijającą całe uniwersum. W filmach Buñuela znalazła bowiem ilustrację myśl Mircei Eliadego, że ciało może stać się w sztuce *antropokosmosem*⁸. Wyobraźnia reżysera oscylowała wokół idei *ciała rytualnego*⁹, którego symbolika jest związana z manifestacjami kratofanicznymi (przejawianiem się mocy) i hierofanicznymi (objawianiem się sacrum). Buñuelowi, który chętnie przyznawał się do „korzeni” swojej sztuki, tj. do uwrażliwienia na *kulturę grecko-romańsko-chrześcijańską*¹⁰, z racji choćby tych inspiracji nieobca była kompetencja antropologa kultury czy antropologa społecznego. Obcując z ekranową wizją reżysera, odbiorca sztuki Buñuela ma świadomość, że za obrazowaniem ciała nacechowanego symboliką antropocentryczną kryje się „podmiot” dokonujący diagnozy kulturowego *status quo*.

Ludzkie panopticum – estetyka potworności i tajemnica grzechu

Filmy Buñuela podważają wiarę w „piękno” człowieka – zarówno fizyczne, jak i moralne. Deformacja ludzkiej natury wydaje się zasadą obowiązującą. Postacie Buñuela – zarówno pierwszo- jak i drugoplanowe z reguły w jakimś sensie są ułomne. Ułomność fizyczna idzie tu w parze z utratą wrażliwości, a piękno zostaje zdegradowane przez deprawację moralną. Na czoło pochodzących Buñuelowskich kreatur wysuwają się ślepcy (wobec których reżyser żywi szczególną awersję), dalej miejsce zajmują głuchoniemi, pozbawione kończyn kaleki, karty, chorzy, upośledzeni umysłowo, bandyci, żebracy, paranoicy i cała galeria *homo demens*; tworzą oni *melancholijną procesję*¹¹ przypominającą, że ułomność człowieka jest jego stanem permanentnym.

Klucz do rozumienia Buñuelowskiej wizji „kalekiego świata” można odnaleźć już w kulminacyjnej scenie prologu *Psa andaluzyjskiego* (1928). Oto młody człowiek (sam Buñuel) ostrzy brzytwę, brzytwa dotyka oka kobiety, wolno przecina je, widzimy proces okaleczenia i jego efekt, z oka wypływa galaretowata masa. Te dwie minuty otwierające *Psa andaluzyjskiego* to jedna z *najbardziej*

szokujących – jak twierdzi Linda Williams – *sekwencji w historii kina*¹². Nie przypadkiem Buñuel czyni przedmiotem agresji oko, ponieważ to właśnie *oko w swej wrażliwości na gwałt konstytuuje granicę tego, co widzowie mogą, a czego nie mogą tolerować. Czy jest tak dlatego – pyta Williams – że gwałt dokonany na oku jest obrazem najszybciej odczuwanym jako wizualny gwałt „dokonany” na widzu?*¹³ Paradoksalnie odpowiedź na tak postawione pytanie można znaleźć w napisanym już w 1928 roku przez Georges’a Bataille’a (wydanym pod pseudonimem Lord Auch) eseju *Oko*, gdzie immanentny wstręt widza wobec tej sceny Bataille wiąże z jej *powabem* graniczącym z horrorem, a przerysowane obrazy *wyrwanego oka* odsyłają do momentów *największej obsceniczności*, do sfery urojeń erotycznych. Ten gwałt na żywym organie prefiguracyjnie zapowiadający serię szokujących obrazów ilustrujących stan okaleczenia urasta u Buñuela do rangi symbolu *całego aktu twórczości filmowej*¹⁴ odzierającej widza ze złudzeń, wymierzonej przeciwko fałszywemu pięknu. Buñuelowski obraz przecinanego oka implikuje znaczenie dwu spojrzeń: agresora (a więc tego, kto dzierży brzytwę – w tej roli sam Buñuel) i ofiary (kobiety), czyli spojrzenia aktywnego (twórcy) i *pustego spojrzenia* biernego oka wystawionego na gwałt. Williams zauważa, iż *nawet dla widza nieświadomego tożsamości człowieka dzierżącego brzytwę (...) jasne jest, że jego funkcja w prologu przypomina funkcję twórcy. Funkcja ta jest podwójna: składa się na nią widzenie i cięcie, cięcie zaś jest ironicznym symbolem ręki artysty przy pracy, tnącego ciągły materiał „rzeczywistości” w kombinacji o nowym znaczeniu*¹⁵. Jednym z tych znaczeń jest ustanowienie *ślepoty jako figury retorycznej dla innego rodzaju widzenia*. Buñuel na swój przewrotny sposób przywraca wzrok oślepiionemu – widzowi, który co prawda *odczuwa przemoc brzytwy jako własne oślepienie*, lecz równocześnie jest zmuszany do *spojrzenia na działanie samej figury*¹⁶. W tym kontekście nie dziwi fakt, że centralne miejsce w panopticum Buñuela zajmuje ślepiec.

W *Złotym wieku* (1930) już samo pojawienie się ślepca na ulicy prowokuje agresję. Młody człowiek (w tej roli Gaston Modot), prototypowy antybohater Buñuela, wyraźnie poirytowany jego widokiem, kopiąc go, wyładowuje na nim swoją frustrację. Ślepy żebrak z *Los Olvidados* (1950) jest równie odpychający fizycznie jak zdeprawowany moralnie. Okrutny i podły z natury, nawet wtedy gdy staje się obiektem prześladowań bandy młodocianych zwyrodnialców, nie jest typem niewinnej ofiary. Na próbę obrabowania go odpowiada ciosem łaski zakończonej żardzewiałym gwoździem, przed napaścią i gradem kamieni broni się, uderzając kijem na oślepiec. Występny, rozpustny i zdeprawowany wykorzystuje małego Ojitos, molestuje nieletnią dziewczynę, denuncjuje na policji szefa bandy chuliganów – Jaibo. Jako ślepiec nie wzbudza litości, jest równie nieludzki jak jego oprawcy. Ironią losu jest fakt, że to właśnie on pozostaje przy życiu.

Doskonałym potworem Buñuela jest ślepiec Don Amalio z *Viridiany* (1961). Fizycznie odrażający (z wyłupiastym martwym okiem i opuszczoną powieką) i moralnie zdeprawowany (jako donosiciel i rozpustnik) jest najbardziej antypatyczną figurą wśród żebraków. I to właśnie on – ten brodaty ślepiec rozparty za stołem zajmuje centralne miejsce wśród biesiadujących żebraków w pozie niczym Chrystus pomiędzy Apostołami z płótna Leonarda da Vinci. Buñuelowski obraz staje się gorzką trawestacją wzniosłej ewangelicznej sceny Ostatniej Wieczerzy. Miejsce ubogich rybaków przeżywających wielką chwilę swego człowie-

czeństwa przypadło nędznym wykołajeńcom, którzy swym biologicznym istnieniem potwierdzają upadek człowieczeństwa. Odrażający w swej obłudzie, pysze i wyuzdaniu ślepiec jako niekoronowany „król” tych bankrutów życiowych, a potem demiurg zniszczenia podważa sens Chrystusowego miłosierdzia i ofiary. Gorzka ironia kryje się za faktem, że niemal doskonały w swej potworności Don Amalio, posiadający pewien rys niepokojącej, tajemniczej i przewrotnej wielkości, opuszczając miejsce orgii zamienione jego laską w pobojowisko, mówi: *Bóg zapłać dobrym ludziom, którzy ugościli w tym domu bezbronnego ślepcę.*

W *Piękności dnia* (1967) z kolei to rekwizyt – ciemne okulary, zwykle stały atrybut ślepcy – staną się widowym znakiem podwójnego życia Seweryny, która ze skromnej i pełnej zahamowań erotycznych żony przeradza się w wyrafinowaną prostytutkę oddającą się wyuzdanym rozkoszom w domu schadzek Mme Anaïs; znakiem wyboru „grzesznej” drogi jako realizacji potencjalnych możliwości tkwiących w ludzkim losie. Te same ciemne okulary jako znak „mężowskiej ślepoty” powrócą w finale filmu w obrazie sparaliżowanego Piotra uwięzionego na wózku inwalidzkim, zaś moment ich zdjęcia (poprzedzony relacją Hussona) zostanie ustanowiony jako symbol ponownego „przejrzania na oczy” osłabiony faktem zacierania w filmie granic pomiędzy realnym a wyobrażonym.

Wreszcie w finale *Mlecznej drogi* (1969) pojawia się dość dwuznaczny epizod ze ślepcami, którym Chrystus przywraca wzrok. Oto dwaj ślepcy o pustych, martwych oczach wzniesionych ku niebu, wyjęci niemal z obrazu Pietera Bruegela *Ślepcy. Parabola* (1568), białymi laskami torują sobie drogę w ciemnościach i podążają na spotkanie z Chrystusem, oczekując cudu. Filmowy „syn Dawida” powtarza gest Chrystusa z Ewangelii, odrobinę ziemi zwilża śliną i dotyka oczu ślepców, mówiąc: *Według wiary waszej, niech wam się stanie.* I oto jeden z cudem uleczonych wykrzykuje w euforii: *Dostrzegam ludzi, zupełnie jakbym widział chodzące drzewa,* a drugi zwraca się do Chrystusa: *Panie, ptak przeleciał, poznałem po szumie skrzydeł.* Cud się dokonał, a jednak uleczony rozpoznaje ptaka (którego nigdy nie widział) nadal po łopocie skrzydeł. Gdy zaś w ostatnim obrazie filmu ślepcy podążają za swym Mistrzem, Buñuel filmuje nogi pielgrzymów, by zderzyć równy krok Chrystusa i jego uczniów z niepewnym krokiem byłych ślepców ponownie torujących sobie drogę laskami. Kiedy napotykają przeszkodę w terenie – głęboki rów, właśnie owym laskom powierzają swoje bezpieczeństwo. Czyżby nie przejrzeni, bo ich wiara była zbyt mała? A może tylko *zachowują odruchy ślepców, gdyż nie przyzwyczaili się jeszcze do swego nowego stanu?* A może Boski cud okazał się daremny, a Pan nie dostrzegł tego faktu? Buñuel nie daje jednoznacznej odpowiedzi, a przecież na swój przewrotny sposób, przedstawiając alegoryczną wizję wszechogarniającej „ślepoty”, bliską parabolii o ślepcach wiodących ślepców P. Bruegela Starszego, pozostaje wierny Pismu Świętemu, gdzie zostało napisane: *Ślepi są przewodnikami ślepych, a jeśli ślepy ślepego prowadzi, obaj w dół wpadną*¹⁷ (Mt., 15, 14). Tyle tylko, że w Biblii były to słowa potępienia faryzeuszy.

Sięgając po motyw ślepoty jako metaforę pewnego typu istnienia, Buñuel wykorzystuje jej znane konotacje: mityczne – w micie o Edypie oślepienie i los żebraka są karą za ojcobójstwo i kazirodztwo; biblijne – ślepotą jako kara Boża (Rdz 19, 11; Pwt 28, 28; J 9, 2; J 9, 39) bądź motyw błędzenia (Mt 15, 14), a także malarskie, jak wspomniany już obraz-przypowieść o ślepcach wiodą-

cych ślepców, zapewne „donikąd” (P. Bruegel St.). W świecie Buñuela ułomność nie jest warta współczucia, bo idzie w parze ze złem. Idealnym wcieleniem zła pozostaje dla Buñuela ślepiec, który nie tylko nie dostrzega zła, ale sam je czyni. Jest figurą pozwalającą zobrazować stan obumierania materii. W postaci tej materializuje się „rzeczywistość psychologiczna” twórcy, który przyznaje, że z obrazem ślepcy wiąże się jego szczególnie traumatyczne wspomnienie: *Pewnego dnia jakiś ślepiec zaprowadził nas do siebie i przedstawił nam swoją rodzinę ślepców. W domu tym nie było żadnego źródła światła, żadnej lampy. Ale na ścianach wisiły obrazy. Wszystkie przedstawiały cmentarze, wszystkie zrobione były wyłącznie z włosów. Włosiane groby, włosiane cyprysy*¹⁸. W filmowym świecie Buñuela ślepiec jest metaforycznym obrazem śmierci, a ślepotą figurą retoryczną na oznaczenie potrzeby innego typu widzenia. Buñuel bowiem jakby mówił do swych widzów: *Jesteście jako ślepcy, którym na nowo trzeba otworzyć oczy.*

Sedno antropologii filmowej Buñuela stanowi fenomen zła i pierwotnego okaleczenia człowieka. Fizyczna ułomność jest zawsze częścią lub odbiciem kalekiego świata. W *Los Olvidados* pozbawiony nóg kaleka, choć staje się ofiarą napaści ulicznego gangu wykończonych chłopców, nie budzi współczucia, bo sam – egoistyczny i zły – nie jest więcej wart od swych prześladowców. W *Szymonie z pustyni* (1965) złodziej, któremu za sprawą cudu Szymona zostają przywrócone amputowane dłonie, nie potrafi dziękować, zaś tłum będący świadkiem wydarzenia jedynie pomrukuje z zachwytem: „nieźle”. Karlica i trędowaty z *Viridiany*, wyzwoleni spod opieki protektorki, zapominają o okazanym im miłosierdziu i w czasie uczt-orgii bezczeszczą pamiątki po zmarłym don Jaimie. Głuchoniemy Saturno z *Tristany* (1970) odbiera od wszystkich kuksańce za lenistwo i głupotę, nie jest już jednak niewinnym chłopcem, kiedy w zaciszu latryny oddaje się rozkoszom onanii bądź w domu don Lopego daje upust swemu pożądaniu. Piękno zostaje skażone bądź przez okaleczenie fizyczne – np. amputację nogi (w przypadku *Tristany*), bądź deprawację moralną (w przypadku podwójnego życia Seweryny z *Piękności dnia*) czy piętna siniaków Conchity (w *Mrocznym przedmiocie pożądania*). Tylko karły Buñuela – w *Nazarinie*, *Mlecznej drodze*, *Mrocznym przedmiocie pożądania* – nie są potworami: przypadły im role adoratora, posłańca lub powiernika. W filmowym świecie Buñuela *fizyczne okaleczenie sprzężone jest z ludzkim okrucieństwem i obojętnością*¹⁹, a deformacji fizycznej odpowiada upadek moralny.

Równie ułomne jak postaci będące wybrykami natury są w filmach Buñuela istoty wykluczone – wyrzuceni poza nawias społeczeństwa. Wyniszczeni i schorowani, wegetujący na skałach bandyci ze „Złotego wieku” symbolizują *stadium pośrednie pomiędzy światem zwierzęcym a współczesną cywilizacją*²⁰. Odcięci od cywilizacji mieszkańcy skalistych, jałowych gór zachodniej Hiszpanii – Hurdowie z *Ziemi bez chleba* – na skutek niedożywienia wykazują zmiany degeneracyjne: niedorozwój fizyczny i umysłowy. Nędzarze i wykończone dzieci z *Los Olvidados* wegetujący na przedmieściach Mexico-City są źli, okrutni i bezwzględni. Włóczędzy i żebracy z *Viridiany* są konsekwentni w swej niszczyielskiej pasji i wyuzdani w rozpuście. Nawet przedstawiciele tzw. elity towarzyskiej z *Aniela zagłady*, uwięzieni w salonie państwa Nobile i odcięci od świata, stopniowo zdradzają oznaki zezwierzęcenia aż w końcu odnajdują w sobie już tylko pierwotną część natury. Stają się *kukielkami żywego ciała*²¹, które z wolna się dekomponują, rozkładają, śmierzdzą. Naznaczeni przez los w swym



Pies Andaluzyjski reż. Luis Buñuel (1928)



zdziczeniu i zezwierżeniu nie potrafią i nie chcą wyzwolić się z kręgu zła. Trzecią kategorię potworów Buñuela stanowią opętani jakąś misją bądź obsesją – szaleńcy. Galerię Buñuelowskich *homo demens* tworzą: charyzmatyczny przywódca bandy Jaibo z *Los Olvidados*, owładnięty obsesyjną zazdrością paranoik Francisco z *El/On*, posępny i diaboliczny Alejandro z *Otchłani namiętności*, maniak seksualny i urojony morderca Archibaldo ze *Zbrodniczego życia*, mityk-szaleniec Castin ze *Śmierci w ogrodzie*, faszyzujący gwałciciel i morderca Joseph z *Dziennika panny służącej*, maniackalny święty i mistrz ascezy Szymon z *Szymona z pustyni*. Każda z tych postaci zyskuje znamiona kratofaniczne jako realizacja Buñuelowskiego założenia o potworze tkwiącym w człowieku.

Pokazując ludzkie potwory, Buñuel wkracza w regiony wstydlive, a nawet wstrętne. Jego zainteresowanie dla istot ułomnych i kalekiego świata podzieli dopiero Werner Herzog. Tyle że, jeśli Herzog wyrażał w ten sposób sprzeciw antycywilizacyjny, to Buñuel rzucał wyzwanie *wobec manichejskiej wizji świata* i kwestionował koncepcję uniwersum opartego na prostym antagonizmie pomiędzy złym Szatanem a dobrym Bogiem²². Obaj robili filmy tak, jakby chcieli uwolnić się od swych obsesji, jak ktoś, kto pozbywa się zmyry. Herzog jednak przyznawał: *W moich filmach jest wiele kalekich i zniszczonych istot ludzkich, a także dużo okrucieństwa. Ale staram się odnaleźć w tych istotach także ludzką godność, która przewyższa cierpienie. Nie robię filmów o potworach*²³. Tymczasem Buñuel nie odnajduje w swych „potworach” godności, nie obdarza ich też współczuciem. O ile bohaterowie Herzoga, zarówno ci przeżywający *dramat alienacji ludzi ułomnych* (w filmach *Nawet karty były kiedyś małe*, *Upośledzona przyszłość*, *Kraina milczenia i ciemności*, *Zagadka Kaspara Hausera*), jak i odmieńcy ogarnięci świętym szałem (jak Aquirre czy Fitzcarraldo) reprezentują postawę heroiczną i niejednokrotnie podejmują walkę przeciwko „zepsuciu” dobra w sobie lub świecie, to bohaterowie Buñuela nieustannie przypominają o tym, że *człowiek jest ciągle zwierzęciem (...) jest ciałem i zjadaczem ciała, jak inni mięsożercy*²⁴. Nie przypadkiem powracające w jego filmach obrazy rzeźni i krwawego mięsa pointują akcję i stają się jednym z elementów budowania analogii pomiędzy światem ludzi i zwierząt (np. rzeźnia – miejsce mordy jako kontrapunkt dla ludzkich namiętności w *Brutalu*, transport mięsa w *Marzenie jedzie tramwajem*, scena kanibalizmu z *Anioła zagłady*, matka z bezkształtnym kawałem mięsa w dłoniach ze snu Pedra w *Los Olvidados*). Diagnoza Buñuela jest wstrząsająca. *Jesteśmy ciałem – mówi Buñuel – a więc nie jesteśmy nazbyt różni od mięsa, które jemy, czy zwierząt, z których ono pochodzi*²⁵. W filmach Herzoga jest miejsce dla optymizmu, bowiem pełnię człowieczeństwa można osiągnąć, przezwyciężając zakłęty krąg zła. Buñuelowska wizja ludzkiej egzystencji jest mroczna i przejmująco tragiczna. Buñuel – jak pisze Schillaci – *zacierą różnicę pomiędzy dobrem i złem (przez porządek odwrócony), niszcząc w ten sposób mit moralnej pewności i zastępując go głęboko cyniczną moralną dwuznacznością*²⁶. Kreując swe kalekie istoty, pragnie nie tyle fizyczną deformacją człowieka dać kwintesencję zła w świecie, lecz pokazać, że jest on *częścią uniwersum źle zrobionego*²⁷.

W filmach Buñuela uderza obsesyjnie konkretna obecność ludzkiego ciała naznaczonego deformacją i rozkładem. Buñuel sugeruje, że w naturze człowieka zawiera się natura świata, podobnie jak on skazanego na zagładę – w sensie

dosłownym bądź moralnym (znamiona rozkładu materii oraz finalny triumf zła nad dobrem wpisany w strukturę filmów Buñuela są tego przykładem). Paradoksalna fascynacja tym, co odrażające i wynaturzone, swoisty kult brzydoty (przedmiotowy antyestetyzm w obrazowaniu ciała) składają się na negację, a nawet kompromitację kanonów tradycyjnej estetyki i stanowią fundament nowej estetyki opartej na estetyzacji brzydoty, za którą kryje się metafizyczny bunt artysty. Ideał estetyczny Buñuela (choć nigdzie nie sformułowany *expressis verbis*) wywodzi się z ducha poetyk ekspresji i kreacjonizmu (baroku, romantyzmu, modernizmu, nadrealizmu) lansujących „ostre” wartości estetyczne oraz tej tradycji sztuki malarskiej (sygnowanej m.in. nazwiskami Hieronima Boscha, Pietera Bruegela Starszego czy nadrealistów z Salvadorem Dali na czele), na którą złożyło się stopniowe przewartościowanie zasad estetycznych – przekonująca „rehabilitacja brzydoty” i tego, co odrażające, zwyrodniałe, obumierające. Wpisując się w określoną tradycję artystyczną ustanawiania „brzydoty” jako funkcji estetycznej, Buñuel wykorzystał ją do spotęgowania ekspresji własnej wyobraźni twórczej oraz prowokacyjnej pasji obrazoburczej. Można w tej „niezdrowej” fascynacji monstrami i kalekami upatrywać jedynie wyzwolenia się i ucieleśnienia „demonów Buñuelowskiej wyobraźni”, ale trzeba też dostrzec metafizyczną zadumę artysty nad kondycją ludzką i wyzwanie rzucone wobec absurdu istnienia, a nawet samego Boga, milczącego i obojętnego na cierpienie i ludzkie nieprawości. Buñuel koncentruje uwagę na tym, co w ludzkiej kondycji bolesne i obrzydliwe, a nawet odpychające. Jest to przejaw dążenia do odmitologizowania sztuki; Buñuel bowiem, odwołując się do takiego, a nie innego typu obrazowania, przywołuje okrutną prawdę o człowieku – chorym, brzydkim, kalekim, zwyrodniałym w swym zezwierzęceniu i rozpuście. Tym samym pozwala widzowi uzyskać wiedzę o samym sobie, wiedzę niekiedy trudną do akceptacji, ale ocalającą. Wybór istot kalekich (jako filmowych protagonistów) koresponduje z kreowanym przez Buñuela obrazem świata, podlegającym nieuchronnemu prawu rozkładu i odradzania się. Ciało człowieka staje się więc w filmach Buñuela „antropokosmosem” w tym sensie, że odzwierciedla zgniliznę i proces obumierania otaczającego świata.

Obsesja rozkładu materii – świat jako zgnilizna; nekrofilia i obraz funeralny

Wyobraźnia transgresyjna Buñuela oscyluje wokół przedstawień rozkładu i zgnilizny, które – zdaniem Georges’a Bataille’a – są jednocześnie odrażającym warunkiem życia. Bataille pisał: *Wstydzimy się, że życie otrzymaliśmy od zgnilizny; śmierć, która na powrót nas w nią wtrąca, jest nie mniej nikczemna niż narodziny*²⁸. Obsesyjnie powracający u Buñuela temat ciała w stanie rozkładu i degeneracji świata zaświadcza o paradoksalnym sprzężeniu wstępu i fascynacji Buñuela tymi obrazami.

Złoty wiek (1930), który początkowo miał nosić tytuł *Bestia andaluzyjska*, pozostawia nieodparte wrażenie, że społeczeństwo jest w stanie totalnego rozkładu: zezwierzęcone, przegniłe „od korzeni”, pozbawione jakiegokolwiek wrażliwości, zdegenerowane i zdeprawowane. Bandyci są nędzni, pokazani w stanie skrajnego wyczerpania, równie straszni w swej zwierzęcości jak skorpiony

(z prologu filmu). Majorkowie przybywają na ziemię, która dopiero co pochłonięła trupy ich poprzedników – arcybiskupów. Kochankowie oddają się miłości w błocie, czemu towarzyszą odgłosy kloaczne. Zaprawa położona na kamieniu węgielnym – przyszłym fundamencie „wiecznego miasta” (Rzymu) przypomina ekskrementy. W cesarskim Rzymie, „czasami w niedzielę”, domy rozsypują się w gruzy. W Rzymie współczesnym łożo w sypialni dziewczyny zostaje zbrukane przez obecność krowy. Młody człowiek z wyraźną przyjemnością kopie i przewraca na ulicy ślepcę, a potem policzkuje podczas wykwintego przyjęcia matkę wybranki. Ojciec z zimną krwią zabija synka z flinty, polując nań jak myśliwy na upatrzonego zajęcia. Tak zwani ludzie z towarzystwa w swej degeneracji i obojętności tolerują zbrodnię, która tylko na moment zdoła przykuć ich uwagę. Wreszcie w epilogu z zamku Selligny wychodzą czterej zwyrodnialcy, uczestnicy perwersyjnej orgii, a jeden z nich – hrabia de Blangy (osobnik o twarzy Chrystusa), przed opuszczeniem go dobija ocalałą z rzezi dziewczynę. Ten bluźnierczy w swej wymowie akt akcentuje transgresję ostatecznego tabu, jaka się już dokonała.

Nie mniej wstrząsające są sceny z *Ziemi Hurdów* (1932). Film ukazuje skrajny przypadek ludzkiej degradacji spowodowanej warunkami życia. Kraina Hurdów jest spaloną słońcem ziemią jałową. Z jednej strony w domach pozbawionych okien chłopcy żyją w smrodzie i gnoju, z drugiej zaś widzimy przepych kościołów. Nędza przybrała niespotykane rozmiary, a życie sprawia wrażenie koszmarnego snu. To „ludzkie śmietnisko” zamieszkują skretyniali i doprowadzeni do stanu otępienia chłopcy, zidiociałe i trawione szkorbutem dzieci, wyglądający na starców wyniszczeni głodem młodzi ludzie (jak ta kobieta z dzieckiem na ręku, mająca wkrótce umrzeć), wynędzniali chorzy wstrząsani dreszczem febry. Obok kretynów, otępiałych i chorych są trupy: mężczyzna umiera na ulicy na malarię, zwłoki dziecka w koszyku unosi nurt rzeki.

Człowiek jest kreaturą, ale wrażenie wszechogarniającego koszmaru pogłębia dodatkowo natura, która także ulega rozkładowi. Oto koza – karmicielka, źródło dochodu mieszkańców – stacza się ze skalistego urwiska i spada w przepaść, rozbijając się o skały. Oto osioł dźwigający ule pada pod ich ciężarem, a uwolnione z nich pszczoły zakluwają go żądłami. Oto wynędzniały pies rozszarpuje zębami padlinę, która przyciąga jeszcze roje zgłodniałego ptactwa. Oto w szkole ma miejsce wykład na temat pewnego rodzaju komarów, których ukąszenie wywołuje wysoką gorączkę, zaś na ulicy opuszczony człowiek umiera na malarię. Jeśli w krainie Hurdów istnieniu ludzi towarzyszy wieczny strach, to ich naznaczona znamieniem śmierci i rozkładu jałowa egzystencja budzi grozę. Buñuelowskie zamiłowanie do obrazów gwałtownych i szokujących osiąga tutaj swoje apogeum nie dzięki wyobraźni, a rzeczywistości uzyskującej natężenie koszmaru. Straszliwa prawda obrazu zostaje pogłębiona przez komentarz z offu – chłodny i wypowiedzany z rezerwą, potęgujący uczucie lęku i odrazy u widza.

Los Olvidados (1950) to kolejna niepokojąca wizja, w której okrucieństwo jest właściwie wszelkiemu stworzeniu. Szare rudery na przedmieściach Mexico-City zamieszkują nędzarze i wykolejone dzieci. Ich światem rządzą wyłącznie instynkty i siła fizyczna. Na tle podmiejskiej brzydoty Buñuel umieszcza sylwetki kilku ludzkich kreatur: okrutnego ślepcę-sadystę, beznogiego kadłuba – karykatury człowieka, pięknej acz zwyrodniałej matki, a przede wszystkim zdeprawowa-

nych, odartych ze złudzeń i napawających przerażeniem dzieci. Dzieciństwo w ujęciu Buñuela utraciło już przywilej niewinności. Nędra i zło dorosłych demoralizują dzieci. Stają się one okrutne, bo zło jest dla nich jedyną możliwością obrony. Egzystują na ulicach, przedmieściach i śmietnikach niczym groźne rośliny, *na krawędzi, poza którą otwiera się nicość*²⁹.

Ich przywódcą jest zły, brutalny, perwersyjny, sadystyczny, zdolny do każdej zbrodni Jaibo. Najpierw nakłania kolegów, by okradli ślepcę, potem kamieniem zabija Juliana-odszczępieńca, wreszcie uderzeniami kija z zaciekłością pozbawia życia Pedra, przyjaciela i świadka pierwszego morderstwa. Po dokonaniu tych zbrodni ginie w rumowisku zastrzelony przez policję, a w chwili agonii prześladowuje go widmo parszywego psa. Jego śmierć, tak jak i czyny, budzi przerażenie, ale czyż nie większą trwogą napęlnia pogrzebane za życia dzieciństwo Jaibo? To, że ginie Pedro, ów *jedyny promyk światła zagubionego w ciemnościach*³⁰, jest okrucieństwem świata, ale że ten ostatni „dobry” pośród łobuzów po śmierci trafia na wysypisko śmieci, jest już perfidią losu. Kiedy w ujęciu zamykającym film ciało Pedra stacza się z nasypu w nicość śmierci i rozkładu, odruch grozy jest uprawomocniony. *Los Olvidados* znaczy „zapomniani” przez Boga i ludzi, życiowi wykołajeńcy, skazani jak Jaibo i Pedro na samounicestwienie. Z perspektywy wielkomięjskich slumsów Mexico-City na horyzoncie nie widać jutrzenki – oto kwintesencja Buñuelowskiej niesamowitości. W *Los Olvidados* Buñuel pokazuje rzeczywistość w stężeniu przekraczającym nieomal granice naszej zdolności odbioru, a robi to ze szczególną gwałtownością, co przywołuje na myśl słowa Rilkego: *(...) piękno to jedynie ten stopień straszliwości, jaki jeszcze potrafimy znieść*³¹.

Skrajny stan upodlenia osiągają bohaterowie *Aniela zagłady* (1962). Niemal od pierwszych kadrów filmu w domu przy ulicy Opatrzności, panuje duszna atmosfera śmierci i rozkładu. Salon państwa Nobile staje się widownią przedziwnych i absurdalnych zachowań ludzkich. Zgromadzone w nim towarzystwo po spożytej kolacji ulega niewytlumaczalnej niemocy, która nie pozwala na opuszczenie salonu. Jego drzwi stają się magiczną granicą nie do przekroczenia. Wszyscy zostają uwięzieni i skazani na siebie. Stopniowo zrzucają maski hipokryzji, wyzbywają się eleganckich manier i strojów, wyzwalają z krępujących konwenansów i balastu kultury. Jednocześnie uwalnia się ich biologiczna natura: pragnienie, głód, pożądanie, nienawiść. W końcu dochodzą do szczytu deprawacji, która uzyskuje natężenie koszmaru.

Stajemy się świadkami śmierci, fizycznej i obrzydliwej, z cuchnącym i rozkładającym się ciałem. *Kiedy umiera pierwszy uwięziony, trzeba coś zrobić z ciałem. Mężczyźni wkładają trupa do alkowy. Ale mija dzień, dwa i ciało zaczyna gnić. Trzeba zatykać szpary w drzwiach. Smród jednak ciągle się przedostaje, ktoś mdleje. Potem zaczynają umierać inni*³² – oto bezmiar ludzkiego upadku i upodlenia. Pozostali przy życiu zmieniają się w stado hien, które głód popycha do walki o resztki z kolacji. Jakby nie wystarczyło tej moralnej i fizycznej degrengolady, zgromadzeni w salonie stają się ofiarami własnych halucynacji. Pewną damę prześladowają koszmary: ucięta ręka sunąca po podłodze i wspinająca się samoistnie na stół. Inna kobieta nie jest w stanie zapanować nad natręctwami, nieustannie wyczesuje włosy, wykonując rytualny ruch, którego monotonia oraz wypadające kosmyki przypominają o rychłej śmierci, ewokują obraz trupa. Wreszcie zarżnięcie baranka na środku salonu nie ma nic z ofiary dziękczynnej.

W salonie państwa Nobile żywi i umarli sąsiadują ze sobą, czuć straszliwy fetor rozkładającego się ciała zmarłego oraz chorej na raka skóry Blanki. Śmierć, modlitwa, seks, narkomania, próby samosądu, zabójstwa – istna Apokalipsa... Krąg niesamowitości zacieśnia się. Nikt już nie mówi o ocaleniu, ktoś tylko zastanawia się, jak to wszystko mogło się stać...³³ Przypomnienie i repetycja sytuacji wyjściowej wydaje się kluczem do wolności, jednak na krótko. W finale filmu ci sami ludzie zgromadzeni na mszy dziękczynnej w miejscowym kościele ponownie ulegają własnej niemocy... Dzwony biją na trwogę, stado owieczek wbiega do Kościoła, a zgromadzeni trwają w nim jak zakłęci. Oto Apokalipsa spełniona. Oto prawdziwy obraz grozy. Dorobek kultury i cywilizacji został zaprzepaszczone. Wytworni goście państwa Nobile odnaleźli w sobie pierwotną część Natury. *Anioł zagłady* to film, w którym Buñuel, przekonany o potęgę sztuki i jej funkcji katartycznej, potraktował kamerę niczym karzący miecz biblijnego anioła³⁴.

Georges Bataille pisał: *Naturalna dziedzina zakazu obejmuje nie tylko seksualność oraz nieczystości, ale i śmierć. Zakazy dotyczące śmierci mają dwa aspekty: jeden wzbrania zabójstwa, drugi zaś ogranicza kontakt z trupami*³⁵. W swej sztuce Buñuel dokonuje transgresji wszystkich możliwych tabu: wstępu wobec zgnilizny (pokazując świat w stanie rozkładu), odrazy wobec nieczystości (nie stroniąc od motywu ekskrementów i obrazów defekacji), zakazu obcowania z trupami (wprowadzając rytuał nekrofilii), zakazu przedstawiania odrażającego aspektu śmierci – gnicia (przez motyw profanacji zwłok w obrzędach funeralnych).

Cała sfera nieczystości jest obwarowana zakazem kulturowym. Najsilniejszy lęk i wstręt budzą w naszej kulturze ludzkie odchody (krew menstruacyjna, ekskrementy i mocz jako produkty defekacji i wydalania). Buñuel już w *Złotym wieku* dopuszcza się transgresji, gdy sugeruje, że to, co wstydliwie ukrywane, jest fundamentem naszej kultury i cywilizacji. *Złoty wiek* był wyraźną prowokacją jako zamierzona demistyfikacja i demitologizacja źródeł kultury. Poczynając od *Prologu* (prezentującego moment z życia skorpionów), w filmie następuje seria scen, w których motywem wodzącym są ekskrementy. Allen S. Weiss, śledząc kształtowanie się wizji ekskrementalnej w *Złotym wieku*, powołuje się na tekst Pola de Limbourg *Człowiek anatomiczny* (będący fragmentem XV-wiecznego manuskryptu zatytułowanego *Les très riches heures du Duc de Berry*) zamieszczony w surrealistycznym dzienniku „Minotaure” (tom szósty, zima 1935) i koncentrujący się na astrologicznej symbolice ciała ludzkiego. W tekście tym „pejzaż” ciała został zobrazowany dwunastoma symbolami astrologicznymi, tak że określonej części ciała jest przypisany konkretny znak zodiaku, w tym znak skorpiona jest odpowiedzialny za zarządzanie strefą genitaliów. Skorpion – umieszczony w tym miejscu – jest symbolem seksu, ekskrementów i śmierci, mieszkańcem strefy mroku i piekła³⁶. Dlatego *Prolog Złotego wieku* (sekwencja pierwsza: *Skorpiony*) daje się odczytywać jako preludium do dalszej symbolizacji – generowania dwu typów fantazmatów: seksualnej perwersji (wówczas ekskrementy stają się symbolem erotyzmu analnego i syndromu koprofilii) oraz sublimacji (ekskrementy jako produkt rozkładu i efekt odrzucenia ciała, także „materia prymarna”, są prototypem sztuki i wszelkiej aktywności).

Zasadniczy moment wizji ekskrementalnej stanowi ceremonia wmurowania kamienia węgielnego – fundamentu przyszłego miasta Rzymu. Ceremonia ta zostaje przerwana krzykiem kobiety mocującej się z mężczyzną w błocie, krzykiem oddającym stan napięcia i ekstazy. Brutalne rozłączenie pary przez celebrytów przybyszy wyzwala serię przedstawień będących fantazmatami mężczyzny. Kolejno następują obrazy: zadumanej kobiety w toalecie, muszli klozetowej i rozwiniętego zwoju papieru toaletowego, ognistej erupcji wulkanu zderzonej z odgłosem uruchomionej spłuczki klozetowej. Uprawianie miłości w błocie budzi jednoznaczne skojarzenie z koprofilia, a kondensacja obrazów toalety i wulkanu, ekskrementów i lawy, zgodnie z zasadą ekwiwalencji (o której pisze Georges Bataille w *L'Anus solaire – Słonecznej odbytnicy*) jest rodzajem *kosmiczno-cieleśnej metafory na oznaczenie perwersyjnej modalności erotyzmu*, jako buntu przeciw *społecznym i naturalnym normom*³⁷ określającym postępowanie człowieka. Kultura przypisuje ekskrementom dwojaką funkcję – znaku marnotrawionego produktu rozkładu oraz autonomicznej kreatywności. Pierwsza wiąże się z perwersją erotyczną, druga ze sztuką w ogóle.

W ceremonii wmurowania kamienia węgielnego zostały wyeksponowane jeszcze dwa elementy tego przedstawienia – to, iż kształtem i konsystencją kupka cementu przypomina ekskrementy oraz charakter przemówienia wygłaszanego podczas ceremonii, skomponowanego jako potok słowny, językowa paplanina. W tym bełkocie daje się wyodrębnić jedynie metalingwistyczny termin „materia pierwotna” wprowadzony określeniem „caca” (oznaczającym kupkę – stolec dziecka). „Materia pierwotna” (w znaczeniu leksykalnym *materia chaotyczna, potencjalnie czysta*, Weiss powołuje się na słownikowe znaczenie terminu przytoczone za *Le Petit Robert: Dictionnaire de la langue française*) jest w tym przypadku *eufemistycznym synonimem ekskrementów, fekaliiów, stolca*³⁸. W *Złotym wieku* owa „materia prymarna” jest cementem w formie łajna, które staje się fundamentem wiecznego miasta – Rzymu. Pokazując Rzym – centrum zachodniej cywilizacji i centrum chrystianizmu – jako efekt sublimacji „materii pierwotnej” wszystkich kreacji, Buñuel dopuszcza się profanacji obszaru sacrum. Jednakże ten typ przedstawień ma uzasadnienie w obrazoburczej pasji Buñuela, który ucieka się w *Złotym wieku* do perwersyjno-transgresyjnej ikonografii, by wyrazić swą krytykę kultury.

Kulturowy nakaz odseparowania się od nieczystości i maskowania wszystkiego, co się z nimi wiąże, czyni motyw ekskrementów i czynność defekacji skutecznym sposobem na wyrażenie postawy kontestacyjnej. Buñuel powróci do niego jeszcze kilkakrotnie. W *Aniele zagłady* uwięzione w salonie państwa Nobile wytworne towarzystwo stopniowo pozbywa się gorsetów cywilizacji i dobrego wychowania, aż w końcu popada w marazm i zezwierzęcenie, staje się zdolne już tylko do wykazywania prostych odruchów biologicznych, jak głód, pożądanie, defekacja. Ekskrementy składają w małej, nieskanalizowanej alkowie, z której roznosi się fetor rozkładu ukrytego ciała i nagromadzonych nieczystości. W *Mrocznym przedmiocie pożądania* ekskrementy pojawiają się jako element składowy definicji kobiety. Komentując perypetie swego pana, kamerdyner Don Mateo – Martin, zatwardziały kawaler, przywołuje rzekomo opinię przyjaciela, w myśl której „kobieta jest workiem ekskrementów”.



Zbrodnicze życie Archibalda de la Cruz reż. Luis Buñuel (1955)



Viridiana reż. Luis Buñuel (1961)

W *Widmie wolności* (1974) pewne rytualne formy zachowań kulturowych Buñuel sprowadza do absurdu: np. życie towarzyskie rozkwita tu podczas wspólnych defekacji przy stole, natomiast spożywanie posiłków staje się czynnością intymną i wręcz wstydliwą. Jeden z epizodów (czwarty: *Profesor*) przedstawia dość osobliwe przyjęcie, w którym goście zasiadają wokół stołu na sedesach. Panie w podkaszanych sukniach a panowie w opuszczonych spodniach z wyraźnym namaszczeniem podczas ożywionej dyskusji oddają się przyjemnościom wydalania. Gdy zaś któryś z gości pragnie się posilić, dyskretnie opuszcza resztę towarzystwa, by udać się w ustronne miejsce (przypominające ustęp), gdzie w odosobnieniu spożywa posiłek, jakby załatwiał wysoce wstydliwą potrzebę fizjologiczną. Na natrętne dobijanie się do drzwi odpowiada z irytacją „zajęte”. Linda Williams określa ów Buñuelowski chwyt *zasadą odwrócenia tabu*³⁹. To, co normalne, przechodzi do obszaru wstydliwego, zaś to, co wstydlive i naganne, staje się normą. Takie odwrócenie mogłoby się wydać absurdalne, gdyby nie fakt, że powyższa scena jest obrazową ilustracją opowieści Profesora będącej treścią wykładu dla żandarmów. Profesor rzeczywiście zachowuje się tak, jakby ta publiczna defekacja była normą. Jednakże opowiedziana przez niego historia jest tylko częścią epizodu, który z kolei jest zaledwie jednym z ogniów filmu. Dlatego nauka płynąca z wykładu Profesora nie jest tożsama z przesłaniem filmu Buñuela. Linda Williams zauważa, że film *dotyczy arbitralnej natury opozycji* (jedzenie-defekacja waloryzowanej jako pozytywne-negatywne, akceptowalne-naganne, naturalne-wstydlive – przyp. I.K.), podczas gdy wykład Profesora *dotyczy szokujących efektów jej odwrócenia*⁴⁰. Nie zmienia to jednak faktu, że Buñuel daje gorzką, choć zabarwioną szczyptą ironii i humoru wizję świata *à rebours*, karykaturalny obraz naszej kultury znajdującej się w stanie totalnego rozkładu, porównywalny tylko z takimi filmami, jak *Złoty wiek* i *Anioł zagłady*.

Kulturowo określone obszary wstępu to niechęć wobec: zgnilizny (czyli dekompozycji ciała), natury ekskrementów podobnej do natury zwłok i wreszcie fizycznego kontaktu z trupami, które są częścią procesu *negacji śmierci danej już w kompleksie pierwotnym*⁴¹. Obok transgresji tabu nałożonego na wydaliny jako cielesne odpadki demaskujące wstydlive aspekty fizjologii ciała, w twórczości Buñuela daje się wyodrębnić jeszcze inny obszar transgresji tabu związanego z ciałem – jest nim obwarowany silnym zakazem kulturowym kontakt z trupami. W przekroczeniu zakazu dotyczącego umarłych natura transgresji zasadza się na tym, że przedmiot obrzydzenia (zwłoki w stanie rozkładu) staje się obiektem godnym pożądania; budzącym wstręt, ale i mającym moc przyciągania. Bataille pisał: *Jest oczywiste, że tym, co uczciwego i bezstronnego obserwatora świata sacrum wprawia w stan pełnego trwogi urzeczenia, jest jedność prerażenia i pożądania, nadająca temu światu charakter paradoksalny*⁴². Ten rodzaj paradoksalnej fascynacji leży u podstaw wszelkich zachowań mających posmak nekrofilii.

Rytuał nekrofilii jest jednym z obsesyjnie powracających obrazów Buñuela związanych zapewne z traumatycznym doświadczeniem artysty z okresu młodości – pobytem na cmentarzu Sacramental de San Martin w Madrycie: *Gdy się ściemniło, wchodzimy w milczeniu przy świetle księżycy na stary opuszczony cmentarz. Widzę na wpół otwarty grobowiec, schodzę kilka stopni i w wąskim pasemku światła dostrzegam lekko podniesione wieko trumny, spod którego wy-*

chodzą zeschłe, brudne włosy kobiece. Bardzo poruszony wołam wszystkich, schodzą za mną do grobowca. Te martwe włosy w świetle księżycy, które przypominałem w „Widmie wolności” (...), stanowią jeden z najbardziej wstrząsających obrazów, jaki oglądałem w życiu⁴³. W filmach Buñuela jest wiele scen – o znamionach nekrofilii czy profanacji grobu – w których bohater (zawsze mężczyzna) w ten czy inny sposób pragnie wskrzesić osobę zmarłą (kobietę).

W *Otchłaniach namiętności* (adaptacji *Wichrowych wzgórz* Emily Brontë, 1953) poraża ostatnia sekwencja filmu – sekwencja „gotyckiej nocy”, pod osłoną której dopełnia się fatalna miłość Alejandro i Cateriny, przekraczająca granicę grobu. To zarazem najbardziej przejmujący z Buñuelowskich obrazów nekrofilii, w których splot Erosa i Tanathosa znalazł wizualny wyraz w pocałunku Alejandro złożonym na ustach trupa kobiety. W tym obscenicznym akcie otwarcia trumny zostało pogwałcone ostatnie tabu związane z tajemnicą śmierci. Nie sposób nie odczuć mrozących krew w żyłach „podmuchów z zaświatów” przywołujących na pamięć makabryczną rzeczywistość opowiadań E. A. Poeo (by wymienić *Ligeię*, *Berenice*, *Portret owalny* i *Upadek domu Usherów*) owładniętego obsesją fetyszyzmu erotycznego i penetracji grobów. Miłość, która w filmie Buñuela *opiera się bardziej na agresji niż na więzi duchowej, a nieszczęście jest wieczne*⁴⁴, znalazła zwieńczenie w tej scenie szaleńczego uścisku i śmierci Alejandro w ramionach rozkładającego się trupa Cateriny, sceny o wyraźnych znamionach obrazoburstwa i profanacji.

Kwintesencją i zwieńczeniem pasji obrazoburczej Buñuela w demaskowaniu mrozących krew w żyłach ludzkich deprawacji jest *Viridiana* (1961). Rodzaj obsesji nekrofilicznej staje się tu udziałem wuja klasztornej nowicjuszki Viridiany. Zdziwaczały starzec Don Jaime nosi wielką tajemnicę: nie zaznawszy rozkoszy małżeńskich wskutek przedwczesnej śmierci żony, rekompensuje sobie ten brak podglądactwem połączonym z masturbacją (źródła cielesnej rozkoszy dostarcza mu widok córeczki Ramony skaczącej na skakance). Jakby nie dość było tej voyeurystycznej perwersji, dodatkowo treść życia Don Jaime’a dopełnia fetyszystyczno-transwestytyczno-nekrofiliczny obrzęd, jakiemu oddaje się w zaciśku swej sypialni: wyjmuje z kufra stałe rekwizyty – ślubną suknię zmarłej żony, jej pantofelki, gorset i przymierza je, pozwalając na drodze maskarady zachować obraz żony, która dla niego nigdy nie umarła. Ten akt to przedsmak przyszłej przyprawionej kazirodztwem nekrofilii: atmosfera zągęszcza się, gdy Jaime zapragnie wykorzystać niepokojące podobieństwo siostrzenicy do zmarłej i uczynić ją jej „dublerką”. Viridiana zasypia, a wuj kładzie ją na łóżku i pieści jej nieruchome ciało. I choć Don Jaime powstrzymał się od gwałtu, to czystość Viridiany została skalana. Nie pomogły z pieczołowitością zgromadzone akcesoria – symbole Męki Pańskiej: metalowy krzyż, gwoździe, młotek, cierniowa korona rozłożone w jej sypialni niczym talizmany chroniące od zła.

Najbardziej przejmująca i dwuznaczna jest scena nekrofilii z *Piękności dnia* (1967). Fakt zacierania w filmie granicy pomiędzy tym, co realne a fantazmatyczne przydaje jej tylko szczególnie niepokojącego uroku. W scenie tej pewien Książę inscenizuje w swoim zamku mroczny rytuał odnowienia pożegnania ze zmarłą córką noszący wyraźne znamiona transgresji tabu kazirodztwa i nekrofilii. Seweryna, naga, otulona jedynie w zwiewny, przezroczysty, czarny woal upięty na wianku z białych kwiatów, zajmuje miejsce zmarłej w ustawionej na

katafalku trumnie. Książę z bukietem asfodeli (asfodel – kwiat cmentarny służący za pokarm dla dusz zmarłych⁴⁵) pochyla się nad trumną, wypowiadając słowa, które mogą przyprawić o dreszcz: *Jaka jesteś piękna. Skóra jeszcze bielsza. Włosy jeszcze gładsze. Kochana córeczko, twoja twarz jest chłodna. Pamiętasz, jeszcze wczoraj bawiliśmy się razem, śmialiśmy się. Teraz jesteś tutaj, milcząca, nieruchoma. Chciałbym, żebyś mi wybaczyła. To nie moja wina, zbyt mocno cię kochałem*, po czym za moment monologuje dalej: *Jesteśmy sami, drzwi są zamknięte. Twoje oczy już nigdy się nie otworzą. Twoje kończyny są sztywne, robactwo wgrzyza się w twoje serce. I ten odurzający zapach zwiędłych kwiatów*. Im silniej Książę przywołuje obraz córki jako rozkładającego się trupa, tym mocniej narasta jego podniecenie, aż w końcu kładzie się pod katafalkiem, a trumna rytmicznie podskakuje, sugerując upojną onanię. W ewokowaniu obrazu „życia w śmierci” i chorobliwej fascynacji rozkładem ciała Buñuel osiągnął w tej scenie wyżyny mistrzów Poego czy Sade’a.

Trzy opowieści z *Widma wolności*: o fascynacji pewnym posągiem, karze za nią i zemście kapitana wojsk napoleońskich w akcie ekshumacji szczątków Donny Elviry (z Epizodu pierwszego: *Napoleoński kapitan*), o miłosnej „randce” w zajeździe dorastającego młodzieńca ze znacznie starszą ciotką i odkryciem powabów jej ciała (z Epizodu trzeciego: *Pielęgniarka*), o dziwnej więzi Prefekta policji ze zmarłą (aczkolwiek ciągle obecną – we wspomnieniu, w postaci repliki) siostrą, znajdującej swój finał w penetracji rodzinnego grobowca (z Epizodu siódmego: *Dwaj Prefekci*), nie tylko wzbogacają nekrofilską obrazowość Buñuela, lecz i demaskują jej funkcję w filmie. Pierwsza historia, rozgrywająca się w kościele w Toledo, jest opowieścią o niezwykłym pożądaniu pewnego napoleońskiego Kapitana wobec kamiennego posągu kobiety zdołającego grobowiec i ekshumacji doczesnych szczątków Donny Elviry, które zapragnął sprowadzić do swego łóża. Już sam fakt uczynienia z posągu obiektu miłosnej adoracji wskazuje na postużenie się przedmiotem wbrew jego naturalnemu przeznaczeniu. Kamienne posągi emanują chłodem śmierci, stąd fascynacja posągami z natury rzeczy ma posmak nekrofilii. Obrazowość nekrofiliska jest zaś jedną z najśmielszych transgresji. W historii napoleońskiego Kapitana pogłębia ją dodatkowo (z chwilą ekshumacji szczątków Donny Elviry i domniemanej realizacji pomysłu „sprowadzenia ich do łóża”) – drastyczne pogwałcenie grobu i naruszenie tabu śmierci, jak również naruszenie praw natury: po otwarciu trumny i odsunięciu całunu okazuje się bowiem, że ciało zmarłej oparło się działaniu czasu i nie zostało dotknięte pośmiertnym rozkładem. Wyobrażenia nekrofiliska (zgodnie z tradycją traktowana jako jeden z aspektów postawy dekadencej), operująca elementami sadyzmu i wampiryzmu, daje surogat niewyraźnej w języku oficjalnej kultury syntezy Erosa i Tanathosa, odkrywa ambiwalentną przyjemność i dwuznaczne piękno. Jest też jednym z przejawów postawy kontestatorskiej i ten jej charakter pociągał zapewne Buñuela najbardziej. W *Widmie wolności*, pomimo drastyczności przedstawień (o czym zaświadcza zarówno profanacja grobu, jak i innych elementów sacrum), trudno dopatrywać się funkcji blasfemicznej obrazowości nekrofilskiej, a to ze względu na fakt, iż profanacja została tu doprowadzona *ad absurdum*. Ponadto przez ujęcie opowiedzianej historii w ramę gatunkową „opowieści gotyckiej” (a więc cytatu) czytanej przez służącą państwa Foucauld, Buñuel sugeruje wyraźny dystans ironii wobec przyjętego typu obrazowania.

Podobnie rzecz ma się w epizodzie trzecim *Pielęgniarka*, w scenach przedstawiających niezwykle związek François de Richemont ze znacznie od niego starszą ciotką. Także w tym przypadku mamy do czynienia z przejaskrawieniem i spiętrzeniem dziwaczności właściwym zjawisku groteski. Chłopiec u progu dojrzałości (przyszły maturzysta) w tajemnicy przed rodziną aranżuje schadzkę z własną ciotką w oberży, pod osłoną nocy, w czasie burzy (w scenerii rodem z gotyckiego romansu). Ciotka jest starszą kobietą (nieznaną z imienia ani z nazwiska) i pojawia się jako „czarna dama” w ciemnych okularach, niczym widmowa kochanka idealna (fantazmat mężczyzny). Zakochany chłopak pragnie nie tylko jej bliskości, ale i widoku jej ciała. Kiedy kobieta w końcu ulega perswazjom młodzieńca i ofiarowuje jego oczom swą nagość, wzbraniając się jednak przed dotykiem, zaskakuje fakt, iż w jakiś dziwny, niewytłumaczalny sposób jej ciało zachowało jędrność, świeżość, powab i piękno właściwe jedynie ciału młodej dziewczyny. Momentowi obnażenia towarzyszy jednak znowu sceneria i okoliczności znane z opowieści gotyckiej: dobiegający zza okien szum ulewnego deszczu, grzmot, nagle zgaśnięcie światła spowijające pokój w ciemnościach.

W epizodzie siódmym: *Dwaj Prefekci*, prefekt policji staje się nowym Orfeuszem, który w poszukiwaniu swej Eurydyki – zmarłej siostry – zapragnie zgłębić „tajemnicę śmierci” i w tym celu uda się na cmentarz z zamiarem otwarcia rodzinnego grobowca. Funkcję wyzwalacza wspomnień prefekta, który pozwolił mu na nowo odnaleźć „młodość swego pragnienia”, pełni przypadkowe spotkanie w kawiarni z kobietą w czerni łudzaco przypominającą jego siostrę (obie role zagrała Adriana Asti). Poruszony jej niezwykle podobieństwem do zmarłej prefekt przywołuje ostatnie obrazy z nią związane (dane w retrospekcji): szczególnie intymny – gdy naga grała dla niego *Rapsodię* Brahmsa i szczególnie porażający – okoliczności i rodzaj jej śmierci spowodowanej straszną chorobą (niedrożność jelit), w której ekskrementy są wypluwane ustami. Rozmowę Prefekta z nieznaną przerywa tajemniczy telefon od zmarłej siostry, zapraszającej go na spotkanie w rodzinnej krypcie celem odkrycia *prawdziwej tajemnicy śmierci*. Pod osłoną nocy prefekt udaje się na cmentarz i jak Alejandro z *Otchłani namiętności* zbiega po schodach do grobowca, gdzie odnajduje szczelnie zamkniętą trumnę zmarłej, spod wieka której wystaje pukiel długich, rudych włosów. Dotyka tych włosów, potem bierze do ręki słuchawkę telefonu wiszącego opodal. Wreszcie niczym napoleoński Kapitan owładnięty obsesją nekrofilicznego pragnienia, usiłując otworzyć trumnę zmarłej siostry, powtarza temat zakazanego pożądania (obecnie nekrofilicznego i kazirodczego równocześnie). Tym razem jednak akt profanacji szczątków został udaremniony przez żandarmerów arestujących zwierzchnika. Kiedy Prefekt zostanie zabrany, światło latarki demaskuje poprzednie obrazy jako jego złudzenie optyczne: na ścianie nie widać żadnego telefonu, spod pokrywy trumny nie wydostają się żadne włosy. W *Widmie wolności* transgresyjne pożądanie erotyczne (kazirodztwo, nekrofilia) jest tylko jednym z fantazmatów, jednym z aspektów animowania rozmaitych iluzji, w tym także, a może przede wszystkim iluzji wolności.

Jest cechą człowieka, że stara się usuwać bądź ukrywać ślady procesów gnilnych. Wstręt do rozkładu materii człowiek uśmierza rytuałem żalobnym akcentującym uroczysty wymiar śmierci. Obrzędy rytualne związane z pochów-

kiem zmarłych mają na celu maskowanie wpisanego w naturę rozkładu ciała. Ceremonia neguje fizjologiczny aspekt śmierci, a wypełnia kulturowy nakaz szacunku dla zmarłych. Pogrzeb jako ostatnia posługa dla zmarłego jest ceremonią rytualną, która skłania do odświętności. Tymczasem w filmach Buñuela i ten podniosły moment, i cała sfera uroczystego przedstawienia śmierci podlega demitologizacji. Ceremonie rytualne są jednym z tych rytuałów symbolicznych, w których zasadniczą rolę pełni ludzkie ciało. Buñuel akcentuje właśnie ten cielesny aspekt „rytuału”. Ceremonie wystawienia bądź grzebania zwłok stanowią znaczący, pointujący, dramaturgiczno-narracyjny element filmów Buñuela. Istota tych obrazów sprowadza się jednak do desakralizacji funkcji zabiegów funeralnych.

W finalnej scenie *Psa andaluzyjskiego* rytuał grzebania zwłok przybiera kształt szokującego obrazu pary (kobiety i mężczyzny trudnych już do identyfikacji) po szyję zakopanej w piasku. Poprzedza go seria przedstawień budzących nieuchronne skojarzenie z fizjologicznym aspektem śmierci – rozkładem ciała, takich jak: mrówki rojące się w dłoni bohatera, ucięta ręka leżąca na chodniku, rozkładająca się ośla padlina na klawiaturze fortepianu, bohater w mankietkach i żabocie leżący na łożu-katafalku, trupia główka jako znak śmierci, naciek rakowy na wargach bohatera. Ich kulminacją jest właśnie scena na plaży: z piasku wystają nieruchome głowy niefortunnej pary (niespełnionych kochanków) i sterczą osobno, spalone słońcem. Scenariusz precyzuje, że postacie te są *ślepe, w rozdartej odzieży, wystawione na działanie żaru słonecznego i chmur owadów*⁴⁶. Ów finalny obraz „pogrzebania ciała” w scenerii plaży – jako pustyni bez horyzontu stanowi epilog *Psa andaluzyjskiego* zatytułowany ironicznie *Au printemps* (*Wiosną*) i przedstawia postacie ludzkie jako *ofiary gnicia, ślepoty i śmierci*⁴⁷.

Miejsce dzikie i odosobnione stanowi także scenerię śmierci i pochówku w *Złotym wieku*. Na skalistym wybrzeżu w oczekiwaniu na inwazję Majorkańczyków umierają i giną z wycieńczenia lokalni bandyci. Zmobilizowani przez swego szefa do obrony, wychodzą na spotkanie przybyłych osadników, ale wyczerpani, trawieni chorobą i pragnieniem, pozostają jeden po drugim na skałach tych samych, na których znaleźli już wieczny spoczynek arcybiskupi. Ich szkielety w strojach pontyfikalnych wieńczą skały w miejscu, gdzie wcześniej odprowadzali modlitwy. Ceremonii pogrzebowej dopełniła już sama natura. Tymczasem na ziemi, która pochłonęła trupy bandytów i arcybiskupów, naznaczonej przez fetor rozkładu, Majorkańczycy stawiają fundament pod zachodnią cywilizację – pod imperialny Rzym. Buñuel anuluje odświętny charakter ceremonii wmurowania kamienia węgielnego sugerując, że wieczne miasto powstaje na fundamentach przemocy, zgnilizny i ekskrementów. Film zamyka scena bestialskiej orgii w zamku Selligny i mordu dokonanego na dziewczynie przez hrabiego de Blangy oraz obraz krzyża z wiszącym na nim, niczym ściągnięty skalp, puklem długich włosów. Istotą tych przedstawień jest kondensacja. Wcześniejszemu obrazowi biskupów na skałach zredukowanych następnie do szkieletów, a potem przywoływanych przez relikwie odpowiada postać hrabiego Blangy z twarzą Chrystusa zastąpioną ikonograficznym skrótem krzyż – skalp⁴⁸. Krzyż jest tu tradycyjną ikoną chrześcijaństwa przypominającą o ofierze śmierci Chrystusa, zaś skalp przywołuje na myśl niechlubne momenty w dziejach tegoż chrze-

ścijaństwa. Buñuel akcentuje w ten sposób pewien paradoks. Zestawienie krzyż-skalp odpowiada kondensacji hrabia de Blangy – Chrystus i pokazuje, że świętość ma współdział w świętokradztwie, które pozostaje do niej w opozycji⁴⁹. Podobnie jak w *Złotym wieku*, gdzie przedstawienia funeralne mają posmak profanacji, w wielu innych filmach Buñuela ciało i godność zmarłego zostają upodłone, a ceremonie funeralne tracą podniosły charakter.

W *Ziemi bez chleba* cmentarz za rzeką porosły chwasty, trupy zmarłych z wycieńczenia walają się po ziemi jak ścierwa, a ciało dziecka odpyływa w koszyku niesione prądem rzeki. W *Los Olvidados* ciało małego Pedra zadźganego nożem przez Jaibo zostaje wyrzucone na śmietnik, a umierającego na podmiejskim rumowisku Jaibo przesładuje widmo parszywego psa. W *Rzecz i śmierci* lawinowo następujące po sobie zabójstwa, którymi rządzi prawo wendety, wydają się bez końca. Buñuel piętrzy obrazy makabryczne: *obraz wielkiej, leniwej rzeki niosącej trupy, obraz ludzi, którzy przyzwyczaili się do śmierci, którzy wymordowują się bezustannie, pchani potężniejszą od nich siłą obyczaju, którzy idą na śmierć jak ćmy w ogień*⁵⁰. W *Zbrodniczym życiu...* Archibaldo znajduje zaspokojenie swej frustracji seksualnej z chwilą ujżenia trupa kobiety. W końcu dopuszcza się swoistego mordu rytualnego. Inscenizuje symboliczną ceremonię całopalenia: zastępując woskowym manekinem realną kobietę, wrzuca go w ogień ceramicznego pieca. Przez moment, gdy niknie w płomieniach replika oryginału – woskowa kopia Lavinii sprawia wrażenie, że prostuje się, zgina, wydaje ostatnie tchnienie.

W *Tristanie* bohaterka w żałobie wraca ze służącą Saturną z pogrzebu matki; sama jednak ceremonia zostaje pominięta, zaś jej symboliczny ekwiwalent stanowi inny obraz funeralny. Oto, będąc w kościele ze swym wujem, Tristana pochyla się (całym ciałem) nad kamiennym sarkofagiem kardynała i wpatruje się w jego twarz. Scena ta nawiązuje do pewnego doznania Buñuela, które wspomina w *Ostatnim tchnieniu*: *...kilka minut skupienia nad spoczywającym ciałem kardynała z alabastru z bladymi i zapadniętymi już policzkami, szczegółem uchwyconym przez rzeźbiarza zaledwie godzinę czy dwie przed rozpoczęciem rozkładu. Twarz tę można oglądać w filmie „Tristana”. Catherine Deneuve pochyla się nad tym nieruchomym obrazem śmierci*⁵¹. Obraz ów kondensuje mającą się dokonać transgresję tabu erotycznego i tabu śmierci i antycypuje finalną scenę filmu, w której Tristana z równym chłodem i obojętnością patrzy na umierającego Don Lope, przybierającego na łożu-katafalku kształt rzeźby z sarkofagu.

W *Dyskretnym uroku burżuazji* (1972) wytworne towarzystwo, któremu na skutek nieporozumienia nie udało się zjeść kolacji u państwa Senechal, kieruje swe kroki do poleconej przez Thevenota oberży, podejrzanie jednak – jak na tę porę dnia wyludnionej. Podczas gdy goście zajmują miejsce przy stole i z namaszczeniem rozmawiają o rodzajach win, a następnie menu, zza sąsiednich drzwi dobiegają dziwne odgłosy (jakby szlochania), a kelner, miast tacy, niesie zapalone świece. Zaintrygowane kobiety odchodzą od stołu i zaglądną na zaplecze. Pokój spowija półmrok, a w jego centrum leży na marach ciało szefa oświetlone płomieniami świec. Sąsiadujący z salą restauracyjną pokój pełni funkcję kostnicy. Buñuel kreuje sytuację absurdalną, zderza dwie ceremonie, rytuał opłakiwania zmarłego z rytuałem jedzenia, wprowadzając dystans ironii wobec zrytualizowanych form życia burżuazji i napuszonej celebracji fizjologicznych, w gruncie

rzeczy, aspektów życia, tj. śmierci czy spożywania posiłków. Dla cynika Buñuela bowiem, podobnie jak dla Georges'a Bataille'a, *jedzenie, śmierć i reprodukcja płciowa to tylko potrójny luksus natury*⁵². Buñuel dodatkowo pointuje absurd sytuacji, w której nieboszczyk stał się przeszkodą na drodze konsumpcji, przez niefrasobliwe słowa jednego z pracowników oberży: *Mogę państwa zapewnić, że kolacja byłaby doskonała.*

Człowiek w filmach Buñuela w momencie śmierci zostaje odarty z godności. Buñuel nie maskuje, a wręcz sugeruje proces rozkładu materii, wpisując ludzkie ciało w rytm odnawiania się natury. Miejscem symbolicznego pochówku zmarłego mogą być skały, pustynia, rzeka, a nawet wysypisko śmieci. Ceremonie funeralne tracą charakter podniosły i uroczysty, sugerują upadek wartości hierofanicznych. Nie jest to bynajmniej przejaw braku wrażliwości artysty, Buñuel demaskuje tylko okrucieństwo świata. Pokazuje też, że kultura, stając się zbiorem czysto konwencjonalnych form, prowadzi do własnego samouni-cestwienia. W ostatnim tchnieniu Buñuel przyznaje się do pewnej paradoksalnej „fascynacji” ciałem ludzkim w stanie rozkładu: *Nie lubię widoku śmierci, ale jednocześnie pociąga mnie ona. Silne wrażenie wywarły na mnie mumie z Guanajuato w Meksyku, niewiarygodnie dobrze zakonserwowane dzięki właściwościom terenu tego jakby cmentarza. Widać krawaty, guziki, brud za paznokciami. Zdawałoby się, że można odwiedzić przyjaciela zmarłego przed pięćdziesięciu laty*⁵³.

Ludzkie ciało w filmach Buñuela jest obrazowane nie tylko jako pewna struktura (w wariantach: całość, fragmentaryzacja), lecz przede wszystkim jako materia podlegająca prawom rozkładu. Sugestię, że ciało kryje proces rozkładu, że ciało pozbawione życia jest wyłącznie mięsem, człowiek odbiera jako doznanie szczególnie traumatyczne. Buñuel odwołuje się do efektów makabrycznych, ponieważ one najsilniej oddziałują na wyobraźnię widza. Przedstawienie ciała jako mięsa podlegającego procesom gnilnym ma swoją bogatą tradycję literacką i ikonograficzną ukształtowaną choćby przez poetów średniowiecza i baroku, Baudelaire'a i malarzy surrealistów. Wśród protoplastów estetyki brzydoty stanowiącej jeden z wyróżników transgresyjnej wyobraźni Buñuela można by zatem wymienić: najoryginalniejszego poetę średniowiecznej Francji François Villona – jednego z największych poetów śmierci i wszystkiego, co się z nią wiąże, włączając zmysłowy obraz tego, co się dzieje z ciałem po śmierci oraz wszystkie obrzydliwości przemijania; poetów baroku nie stroniących od naturalistycznego traktowania tematu rozpadu materii jako symbolu kondycji ludzkiej; poetów kształtujących nowożytną tradycję turpizmu, poczynając od Wiktora Hugo z jego teorią groteski stanowiącą zasadniczy krok na drodze zrównania piękna i brzydoty (brzydota w jego koncepcji miała być wartością samoistną, a nie przeciwieństwem piękna); teorie romantyczne Teofila Gautiera, które wytyczyły drogę późniejszym „wielkim wyklętym”, jak Verlaine, Rimbaud, Lautréamont (poetom szczególnie cenionym przez nadrealistów); Baudelaire'owską symbolikę „ścierwa” oraz teorię piękna i jego odpowiedników mówiącą o „nowym pięknie”, które może iść w parze z brzydota (co znalazło wyraz w serii jego wierszy z *Kwiatów złota*); wreszcie koncepcję nadrealistycznych kategorii piękna i związanego z nimi przeżycia estetycznego sformułowaną przez André Bretona. Buñuelowski typ obrazowania ciała ma także

źródła w tradycji malarskiej, bo to właśnie malarze stworzyli podwaliny pod kształtowanie się estetyki turpistycznej, dokonali przekonującej „rehabilitacji brzydoty”, czyniąc tematem swych prac cielesny wymiar śmierci i podnosząc do rangi przedmiotu estetycznego postacie brzydkie i odrażające, modele stare i zmęczone, przerażające stwory materializujące treści nocnych koszmarów. Filmy Buñuela przywołują na pamięć bestiaria z płócien Hieronima Boscha, półludzkie figurki Pietera Bruegela Starszego, upiory wyobraźni i okrutne monstra Francisco Goi, zdeformowane stwory z sennych widziadeł Salvadora Dali.

Waloryzacja brzydoty jest zatem u Buñuela nawiązaniem do konkretnej tradycji estetycznej – ukształtowanej na gruncie literatury i malarstwa. Buñuel jest artystą, który traktuje tradycję tzw. sztuki wyklętej jako materiał stanowiący podstawę tworzenia nowych kombinacji estetycznych. Związki Buñuela z tą tradycją kształtują się tyleż na prawach fascynacji samą tematyką (śmierć i ciało jako materia podlegająca prawom rozkładu), ile zasadą estetyczną. Jako spadkobierca estetyki brzydoty potrafi wykorzystać bogactwo tej tradycji do spotęgowania walorów ekspresyjnych i oryginalności własnej wyobraźni twórczej. Kategoria estetyczna turpizmu (która w sztuce oznacza preferencję motywów brzydoty, kalectwa, choroby i śmierci oraz przedmiotów i zjawisk odrażających, naznaczonych piętnem rozkładu) miała w intencji Buñuela wyrażać bunt wobec rzeczywistości i kultury. Jako spadkobierca surrealizmu atakującego wiele tabu moralnych i estetycznych, ucieleśniający nadrealistyczną ideę buntu, Buñuel operował w swych filmach *środkami gwałtownymi i szokującymi, przejawskrawieniem, okrucieństwem i szyderstwem. Budził uczucie lęku. Ale czynił to w imię wartości, w którą wierzył – w imię wolności. Pragnął rozbić naiwny i krępujący wyobraźnię pogląd, że świat jest uporządkowany według raz na zawsze ustalonych pojęć*⁵⁴. Antyestetyzm dotyczący przedmiotu obrazowania (fizjologicznych aspektów ciała) nie oznacza jednak w przypadku Buñuela nihilizmu estetycznego, jako że nie dotyczy zasad konstrukcji obrazu; Buñuel bowiem bardzo starannie organizuje swe efekty wizualne. Pzejaskrawienie plugawych aspektów fizjologii pozostaje częściej w sferze wyrazistej sugestii niż przedstawienia wprost. Sztuka Buñuela, choć wydobywa *immanentną destrukcję obecną w przedmiotach, krajobrazach i istotach żywych*⁵⁵, pozostaje, co deklaruje sam artysta, zawsze na antypodach wszelkiej pornografii.

IWONA KOLASIŃSKA

- ¹ L. Buñuel, *Ostatnie tchnienie...* tłum. M. Braunstein, WAiF, Warszawa 1989, s. 80.
- ² Tamże, s. 208.
- ³ Por. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, WAiF, Warszawa 1985, s. 229.
- ⁴ Tamże, s. 229.
- ⁵ K. Eberhardt, *Podróże do granic filmu*, WAiF, Warszawa 1964, s. 149.
- ⁶ Por. M. Oleksiewicz, *Gra przypadku i wyobraźni*, „Kino” nr 4, 1975, s. 56.
- ⁷ M. Eliade, *Sacrum – mit – historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 53-54.
- ⁸ Tamże, s. 53.
- ⁹ Termin T. Miczki, w: *Rytualne funkcje ciała w kinie ceremonialnym*, „Powiększenie” nr 4, 1983.
- ¹⁰ L. Buñuel, dz. cyt., s. 213.
- ¹¹ P. Schillaci, *Luis Buñuel and death of God*, w: J. Wall (red.), *Tree European Directors*, Michigan 1973, s. 160.
- ¹² L. R. Williams, *An Eye for an Eye*, „Sight and Sound”, 1994, nr 4/4, s. 14.
- ¹³ Tamże, s. 16.
- ¹⁴ L. R. Williams, *Prolog do psa andaluzyjskiego – filmowa metafora surrealistyczna*, tłum. L. i W. Kalaga, w: „Kino” nr XIV/1, 1979, s. 31.
- ¹⁵ Tamże, s. 31.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Z wywiadu z L. Buñuelem, por. T. P. Turrent, J. de la Colina, *Entretiens avec Luis Buñuel*, „Cahiers du cinéma”, nr 464, 1993, s. 36.
- ¹⁸ L. Buñuel, *Ostatnie tchnienie...* dz. cyt., s. 70.
- ¹⁹ P. Schillaci, dz. cyt., s. 161.
- ²⁰ M. Przyłipiak, *Luis Buñuel – przekraczanie granicy*, w: K. Sobótka (red.), *Mistrzowie kina europejskiego*, Łódź 1996, s. 107.
- ²¹ A. Żutawski, *Apokalipsa, Apokalipsa*, „Kino” nr 2, 1968, s. 62.
- ²² P. Schillaci, dz. cyt., s. 162.
- ²³ W. Herzog, *Każdy dla siebie... Rozmowa z Wernerem Herzogiem*, tłum. A. Bogobowicz, „Film na Świecie”, 1975, nr 11-12, s. 74-75.
- ²⁴ P. Schillaci, dz. cyt., s. 164.
- ²⁵ Tamże, s. 164.
- ²⁶ Tamże, s. 177.
- ²⁷ Tamże, s. 162.
- ²⁸ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 67.
- ²⁹ K. Eberhardt, *Podróże do granic filmu*, WAiF, Warszawa 1964, s. 129.
- ³⁰ Tamże, s. 126.
- ³¹ A. Fouque-Graugnard, *Buñuel poeta*, „Film na Świecie” 1976, nr 3-4, s. 116.
- ³² J. Fuksiewicz, *Filmy Luisa Buñuela*, „Dialog” 1964, nr 1, s. 73.
- ³³ E. Królikowska, *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*, Warszawa 1988, s. 96.
- ³⁴ K. Eberhardt, dz. cyt., s. 150.
- ³⁵ G. Bataille, dz. cyt., s. 67.
- ³⁶ A. Weiss, *Between the Sign of the Scorpion and the Sign of the Cross. L'Age d'or*, w: R. Kuenzli (red.), *Dada and Surrealist Film*, London 1996, s. 159.
- ³⁷ Tamże, s. 160.
- ³⁸ Tamże, s. 161.
- ³⁹ L. R. Williams, *Figures of desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1992, s. 168-170.
- ⁴⁰ Tamże, s. 170.
- ⁴¹ G. Bataille, dz. cyt., s. 66.
- ⁴² Tamże, s. 81.
- ⁴³ L. Buñuel, dz. cyt., s. 68.
- ⁴⁴ M. Popkin, *College Touro, Wuthering Height and its „Spirits”*, „Literature / Film Quarterly”, 1987, XV / 2, s. 121.
- ⁴⁵ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985, s. 57.
- ⁴⁶ C. Murcia, „Un chien andalou”, *L'Age d'or Luis Buñuel. Etude critique...* Editions Nathan, Paris 1994, s. 30.
- ⁴⁷ G. Roof, *Buñuel and the Romantic Fantastic: Techniques of Doubling in his Avant-garde Works*, „Hispanic Journal”, 1992, t. 13, nr 1, s. 44.
- ⁴⁸ L. R. Williams, dz. cyt., s. 136.
- ⁴⁹ Tamże, s. 137.
- ⁵⁰ J. Fuksiewicz, *Filmy Luisa Buñuela*, „Dialog”, 1964, nr 1, s. 68.
- ⁵¹ L. Buñuel, dz. cyt., s. 50.
- ⁵² Por. G. Bataille, dz. cyt., s. 71.
- ⁵³ L. Buñuel, dz. cyt., s. 222.
- ⁵⁴ R. Kluszczyński, *Luis Buñuel: Pragnienie buntu i bunt pragnień*, w: J. Brach-Czajna (red.), *Estetyka pragnień. Praca zbiorowa*, Lublin 1988, s. 105-106.
- ⁵⁵ R. Benayoun, *Kpiarz rzeczy nieuchwytnych*, „Film na Świecie”, 1976, nr 3-4, s. 103.