

Luis Bunuel

Luis Bunuel urodził się w 1900 roku w Calandzie. Studiował filozofię na Uniwersytecie w Madrycie. Tam zaprzyjaźnił się z Salvadorem Dalí i z Federico Garcíą Lorcą.

W 1925 roku przyjechał do Paryża, aby zorganizować „Międzynarodowy Instytut Współpracy Intelktualistów”. Tam zostaje studentem Academie du Cinema, prowadzonej przez Jeana Epsteina, Camille’a Bardoux i Alexa Alaina. Korzystając z kontaktu z Epsteinem, zostaje jego asystentem przy realizacji filmów: *Mauprat* i *Upadek domu Usherów*. Marzył o nakręceniu własnego filmu. Marzenia mogłyby się zmaterializować, bo matka przysłała mu bardzo dużą sumę pieniędzy (135 000 franków), jednak, jak sam twierdził, szybko przepuścił te pieniądze w nocnych lokalach Paryża.

Związał się z surrealistyczną grupą z ulicy Blomet (Antonin Artaud, Michel Leiris, Mason, Roland Tual, Joan Miro oraz Luis Bunuel i Salvador Dalí, którzy dołączyli do grupy). Twórczość surrealistyczną traktował jako niezwykle ważny akt, z jednej strony metafizyczny, a z drugiej rewolucyjny społecznie. Wpisywał się w ten sposób w zasady manifestu Andre Bretona i podejście do twórczości prezentowane przez Aragona, Saupouaulta i innych poetów, pisarzy i malarzy surrealistycznych.

Roger Garaudy w książce „Droga Aragona” pisał: Najistotniejsze dla surrealistów to wyrwać się z klatki logicznych schematów, z pęt moralności i jej praw, a nawet z uległości wobec doznań naszych zmysłów... [...] Przeciw hamulcom sumienia w ogóle, przeciw ograniczeniom językowym – w postaci tabu seksualnych i społecznych, przeciw hamulcom estetycznym «dobrego smaku» i «dobrego tonu»[...] należy wyznawać kult buntu...”

Luis Bunuel, mimo upływu lat i wygaśnięcia surrealizmu, w swojej postawie wobec sztuki, w rozumieniu jej posłannictwa, pozostał wierny tym ideom. W jednym z wywiadów mówił: „Rzeczywistość jest wielostronna i może mieć dla ludzi niezliczone znaczenia. Chciałbym mieć pełną wizję rzeczywistości; pragnę wejść w cudowny świat rzeczy nie poznanych. Tylko to jest ważne – resztę mamy przecież codziennie w zasięgu ręki”.

Luis Bunuel był też anarchistą i skandalistą. Co prawda zawsze przewrotnie, z miną niewiniątka, tłumaczył, że jeśli coś wyszło prowokacyjnie lub wręcz bluźnierczo, to nie było to jego intencją – ale to tylko dyplomacja.

Kształtowanie opinii na temat jego filmów sprawia trudność nie tylko przeciętnemu odbiorcy, oceniającemu oddzielnie pojedyncze filmy reżysera, ale również krytykom, znającym całość jego dokonań. Świadomość niezależności twórczej artysty i wiedza, że „skandalizowanie” nie jest sprawą najistotniejszą w jego filmach, nie ułatwia filmoznawcom zrozumienia istoty jego twórczości – trudno znaleźć jednolite przesłanie w diametralnie różnym stylu jego arcydzieł.

Konrad Eberhardt pisał: „A więc Bunuel – twórca niezależny, nie mieszczący się w żadnych normach ideologicznych czy też filozoficznych, którego wielkość wyraża się nie tyle w doniosłości samej sprawy, w imię której występuje, ile w gwałtowności samego gestu,

w sugestywnej oczyszczającej sile wystąpienia. Takie postawienie sprawy także nie byłoby słuszne. Bunuel nie jest filmowym ekwilibrystą, któremu wszystko jedno o czym mówi”.

Luis Bunuel kręcił filmy w Paryżu, w USA, w Meksyku, a niektóre w Hiszpanii. Jednak, jak już wspominałem we wprowadzeniu do kina hiszpańskiego, był zdecydowanie hiszpańskim reżyserem. Co jakiś czas serwował widzom arcydzieła. W międzyczasie kręcił też filmy znaczące, mające jednak drugorzędną wartość. Przykładowo wymienię filmy: *Ziemia bez chleba* (1932), *El Bruto* (1952), *El* (1952), *Zbrodnicze życie Archibalda de la Cruz* (1955) czy *Szymon z pustyni* (1965). Nie stronił też od filmów czysto komercyjnych, trzeciorzędnych, niemal w seryjnych produkcjach.

Poświęćmy trochę uwagi przeglądowi najbardziej znaczących (z różnych względów) jego filmów.

Debiut Bunuela *Pies andaluzyjski* (1928) w pewnym sensie był dziełem przypadku. Salvador Dali wezwał go telegramem do Cadaques w Hiszpanii, żeby opowiedzieć mu swój sen (sen o mrówkach). Bunuel opowiedział z kolei swoje sny. Wpadli na pomysł, żeby z tego zrobić film.

Pisanie scenariusza trwało trzy dni, realizacja filmu – dwa tygodnie. Niespodziewanie doszło też do prezentacji filmu. W kinie „Ursulines” wyświetlany był film Man-Raya *Tajemnice zamku w De*. Po projekcji, właściciel sali kinowej zaproponował zgromadzonym surrealonom obejrzenie filmu „dwóch młodych Hiszpanów”. *Pies Andaluzyjski* został przyjęty entuzjastycznie. Spełnił, wydawałoby się, nieosiągalne marzenie surrealistów: „...rzeczywistość przekomponowaną według nieskodyfikowanych reguł kojarzenia podświadomości, znajdującą swój wyraz jak gdyby w poetyce snu – jak pisał Konrad Eberhardt.

Psa andaluzyjskiego można odbierać jako zbiór ironicznie absurdalnych skojarzeń. Wiemy jednak, że Bunuel (podobnie jak inni surrealiści) miał poczucie dziejowej misji, miał poczucie, że łamiąc uznane przez społeczeństwo estetyczne kanony, podważa cały społeczny porządek. Inne były cele obu twórców. Dla Dalego ważne były efekty, które zadziwią i oburzą mieszczańskiego odbiorcę. Bunuel chciał ukazać rzeczywistość podporządkowaną właściwościom snu, co miało stać się oczyszczającym, wybuchowym ładunkiem. Jest w filmie okrucieństwo, jest również podtekst erotyczny (ktoś napisał, że to senny szyfr erotycznego podboju).

Bunuel liczył, że film wywoła destrukcyjne reakcje, a tymczasem powierzchownie odczytany przez mieszczańskich odbiorców, stał się modny i umożliwił reżyserowi zrealizowanie kolejnego filmu (tym razem już bez udziału Salvadora Dalego, chociaż kurtuazyjnie umieścił w czołówce jego nazwisko).

Złoty wiek (1930), zrealizowany na życzenie (i przy finansowym wsparciu) hrabiego de Noailles, wywołał zamieszki (zdemolowano kino), burze protestów, kampanie prasowe i w efekcie został skonfiskowany.

Głównym motywem filmu jest miłość (w wymiarze uczuciowym i fizycznym), ujęta jako wyraz pełnej wolności człowieka, walcząca z „przegniłymi” instytucjami, do których Bunuel zaliczył instytucje państwowe, religijne, społeczne a w szczególności również arystokrację. Całość okraszona serią surrealistycznych sytuacji wywołała entuzjazm surrealistów, na czele z Andre Bretonem. Mimo to, świat *Złotego wieku*, to nie świat fantastyczny, ani nie senne majaki – to świat rzeczywisty, ale przekomponowany przez twórcę.

Andrzej Wajda, zafascynowany *Złotym wiekiem*, w jednym z wywiadów powiedział, że Luis Bunuel przekracza swoimi filmami barierę oczywistości.

Kolejny film *Les Hurdes, tierra sin pan*. (polski tytuł: *Ziemia bez chleba*) zainspirowany został reportażem o Hurdach, zamieszkujących prowincję w Pirenejach, w której nędza przybrała niespotykane rozmiary. Bunuel zgromadził okropności sprawiające wręcz wrażenie koszmarnego snu. Jednak to bardzo realistycznie przedstawiona rzeczywistość, która prześcignęła surrealistyczną wyobraźnię. Wszystko jest prawdziwe – również gniew i protest, jaki budzi ten film.

Po osiemnastu latach wegetacji i kręcenia trzeciorzędnych produkcji komercyjnych, Luis Bunuel, na zlecenie meksykańskiego Ministerstwa Sprawiedliwości, zrealizował film o młodzieży przestępczej, *Los Olvidados* (1951), nagrodzony na MFF w Cannes. Film jest oskarżeniem władz, systemu sprawiedliwości i meksykańskiej rzeczywistości. Charakteryzuje młodzież przestępczą w typowy sposób, ale ofiary są w równym stopniu przesycone złem. Reżyser ogranicza się do odkrycia okrucieństwa świata. Życie pokazywanych chłopców toczy się poza wszelką moralnością – przyjmują jedynie „obowiązujące zasady gry”.

W filmie Bunuel „nie przekracza bariery oczywistości”. W sposób dosłowny pokazuje rzeczywistość na tle pustki i szarości podmiejskiej brzydoty.

Po siedmiu latach powstał kolejny wielki film: *Nazarin* (1959). Film prosty, skromny, szary, niemal antibunuelowski (nagrodzony na MFF w Cannes). Antyklerykalny Bunuel zaskoczył filmem poświęconym księdzu, dramatowi księdza, który był wzorem świętości – filmem bardzo poważnym, bez żadnych przewrotnych podtekstów.

W dwa lata po *Nazarinie* Luis Bunuel rozpoczął prace nad filmem *Viridiana* (1961), nagrodzonym Grand Prix na MFF w Cannes. Zainspirował go obraz przedstawiający brodatego starca i dziewczynę o delikatnej twarzyczce. Po projekcji w Cannes wybuchł skandal. Film został oprotestowany i skonfiskowane zostały wszystkie hiszpańskie kopie filmu. Chodziło o bluźniercze szczegóły, zwłaszcza w jednej ze scen (uczta żebraków).

Jest pewna analogia pomiędzy *Nazarinem* a *Viridianą*. Viridiana jest nowicjuszką, która podobnie jak ksiądz Nazarin, stara się realizować przykazanie miłości bliźniego, zresztą dość naiwnie. Zupełnie inna jest też jej pozycja społeczna (jest bogata) i jej niepowodzenia mają inną rangę, niż dramat księdza Nazarina.

Natomiast sam film *Viridiana* emanuje niezwykłym bogactwem malarskiej wizji. Poszczególne kadry zaskakują bogactwem znaczeń, wciągają w gąszcz znaczeń

psychoanalitycznych, filozoficznych i moralnych. Dostrzec też można surrealistyczny rodowód w symbolice detalu i w różnych elementach sytuacyjnych.

Echa *Złotego wieku* pojawiły się w kolejnym filmie Bunuela, w *Aniele zagłady* (1962), pokazującym z niezwykłą precyzją, w okrutnym „krzywym zwierciadle” elity towarzyskie Hiszpanii lub Meksyku. Z podobnie wyrafinowanym szyderstwem reżyser rozprawia się z francuskim mieszczaństwem w filmie *Dziennik panny służącej* (1964).

W rok później kręci Bunuel czterdziestopięciominutowy film *Szymon z pustyni*, nagrodzony na MFF w Wenecji, utrzymany w konwencji surrealistycznej.

Kolejne ważne filmy to *Piękność dnia* (Grand Prix na MFF w Wenecji w 1967 roku), *Droga mleczna* (nagroda na MFF w Berlinie w 1969 roku), *Tristana* (1969), *Dyskretny urok burżuazji* (1972; nagroda BAFTA w 1974 roku), *Widmo wolności* (1974) oraz ostatni film Bunuela – *Mroczny przedmiot pożądania* (1977). Mimo różnych stylów i konwencji stosowanych w tych filmach, mimo różnego ich charakteru, Luis Bunuel nigdy nie odwrócił się od surrealizmu. Główne idee i przesłania tego nurtu widoczne są w tych jego filmach.

Ado Kyrou cytuje Luisa Bunuela: "Kino może być wspaniałym i niebezpiecznym orężem, jeśli poddane zostanie władzy swobodnego umysłu. Byłby to najlepszy instrument, aby wyrazić świat snów, emocji, instynktów. Mechanizm powstawania obrazów filmowych jest, jeśli spojrzeć na jego funkcjonowanie, ze wszystkich środków ekspresji ludzkiej najbliższy pracy uśpionego umysłu. Film wydaje się niezamierzoną imitacją snu".