

mehiško obdobje:

španska vas buñuelovega opusa



Nazarenec

Pričujoči zapis beleži vtise obsežne retrospektive filmov Luisa Buñuela, ki se je marca letos, ob stoletnici režiserjevega rojstva, pripetila v Slovenski kinoteki.

Morda ni naključje, da je Buñuel enega za drugim posnel svoj verjetno najslabši in nato (vsaj po mojem mnenju) najboljši film. Zdi se, da je po neprekinjenem nizu miniaturnih žanrskih mojstrovčin iz sredine petdesetih, katerih razpon sega vse od vrhunske melodrame do zlahtne črne komedije, Buñuel dobesedno potreboval oddih, da je lahko očistil cevi svojih ustvarjalnih kanonov in nato eksplodiral z *Nazarencom*. Sapo je pred tem zajemal v južnoameriškem pragozdu, kjer mu je z nenavadno dobro ekipo (njegov stalni scenarist Luis Alcoriza, pisec dialogov Raymond Queneau, zvezdniška igralska

zasedba) uspelo posneti nenavadno slab film, *Smrt v vrtu*, ki izgleda kot nizkopračunska filipinska verzija kakšnega *Indiane Jonesa*. Ob *Nazarenecu*, posnetem leta 1958, sem prvič zastrigel z ušesi sredi branja intervjuja, ki ga je v osemdesetih neki angleški kritik napravil z Andrejem Tarkovskim. Na vprašanje, kateri je njegov najljubši film vseh časov, je ruski mojster bojda nagubal čelo, nato pa po tehtnem razmisleku s svinčnikom na prtiček nakracal naslov omenjenega Buñuelovega filma. In nekam v kot papirčka na hitro stlačil še tri ali štiri druge naslove. *Nazarenec* se vsaj na prvi pogled ne razlikuje od ostalih Buñuelovih mehiških filmov, zlate dobe njegovega ustvarjanja: spet je tu nevpadljiva črno-bela fotografija, skrajno ekonomična mizanscena, standardno nadpovprečna igra vsaj dela igralske zasedbe, kritika organizirane

jurij meden

religije kot institucionaliziranega izvoda oblasti ter ljubeč, z dobronamerno grajo prežet portret duše mehiškega ljudstva. Tisti presežek, ki *Nazarenca* dviguje visoko nad (tudi sicer zavirljivo visoko) povprečje mehiških bratov in krepko presega ustaljene vzdevke (heretično, družbeno-kritično, nadrealistično, cinično, melodramatično), ki so se na Buñuelove filme lepili že po inerciji, pa je zrela in dovršena vsebina, morda edini resen in humornih zastranitev očiščen spopad španskega prekucnika z vprašanjem (krščanske) vere in odtisom njene ideologije na človeško naravo. S šaljivimi obeti Buñuel pomete že na samem začetku, ko nam predstavi protagonista, očeta Nazaria, ki bolj kot na katerikoli lik uradnega zastopnika religije v Buñuelovem opusu spominja na rahločutno dušo iz Bressonovega *Dnevnika vaškega župnika* (*Le journal d'un curé de campagne*, 1951). Za razliko od francoskega bledoličnega, ki je v procesu členitve svoje notranje razrvanosti plašno iztegoval tipalke med ljudstvom okrog sebe, pa mehiški oče, zaverovan v svoj prav, drzno in odločno krene po odrešenikovi poti. Buñuel v Nazariu utelesi enega najbolj zahtevnih izzivov narativne umetnosti: lik pristnega, mesenega in obenem ultimativno dobrega človeka. Tovrstno utelešenje brezkompromisne miline, v kalup popolne dobrote stlačeno človeško naravo, najdemo le še v *Idiotu* Dostojevskega; morda meče njeno senco vojak Witt iz *Tanke rdeče črte* (*The Thin Red Line*, 1998) Terrence Malicka. Dobrohotna narava očeta Nazaria, Nazarenca, se navzven manifestira v njegovih potrpežljivosti, blagih besedah, uslužnosti, velikodušnosti, radodarnosti, požrtvovalnosti, dojemljivosti in nenazadnje tudi v njegovih pripravljenosti, da v prid dobrim dejanjem zavrže tudi nemalokatero absurdno dogmo organizirane religije, ki ji sam pripada. Pod svoje okrilje vzame prostitutko, ki jo iščejo zaradi umora. Če je potrebno zaščititi nedolžne, se oče tudi zlaže, celo povzdigne svoj glas. Za razliko od kolegov, ki širjenje nauka enačijo zgolj s pridiganjem, Nazario aktivno posega v bedo okrog sebe in jo po svojih najboljših močeh poskuša blažiti. Zdravi bolne, oblači gole in se vztrajno otepa etikete preroka, resnično svetega človeka, s katero ga žigosa peščica hvaležnih ovac. Ker je film umeščen in zaznamovan z grobo realističnim, revnim okoljem mehiškega podeželja, se je marsikatera kritika (te so bile sicer nenavadno redke) ustavila pri kategorizaciji filma kot uspelega primerka sočutnega socialnega realizma. K tej (in samo tej) označbi je v veliki meri pripomoglo tudi dejstvo, da je resnični problem filma, vprašanje posameznikove moralne pozicije, slikan izključno kot odsev družbe na dejanja posameznika. O slednjih se v filmu dosledno nikdar ne razpravlja neposredno; dobrota očeta Nazaria je ves čas sama po sebi umevna, oče sam neuklonljivo dober kot "neuklonljivo" pač v vodi plavajo ribe. Ko je enkrat začrtal obrise svojega srca, se Nazario na svojem pohodu vanj ne zazre več. Jeklena vera v pristno dobroto človeške narave, v primarno nedolžnost človeškega srca ga vztrajno rine naprej, čeprav se sadovi dobrih dejanj za njegovim hrbtom prevračajo v še večje zlo in trpljenje. Ko se na primer na nekem gradbišču ponudi, da bo delal le za skorjico kruha, med sodelavce vnese zavist in jezo, saj sicer mnogih prebivalcev tistega kraja (ki bi delali za plačilo), skoporit delovodja noče zaposliti. Žalosten Nazario zapusti neprijazno okolje sovražnih pogledov; po njegovem odhodu delovodja celo ustrelj uporniškega delavca. V vse večjem kaosu njegova brezplodna naprežanja postajajo vse bolj ganljiva, čisto na koncu Nazaria celo aretirajo, saj zleze pregloboko v nos



uradne cerkve. Če so v začetku teksta našete Buñuelove formalne in vsebinske prvine v *Nazarencu* prignane vsaj za odtenek nad siceršnje povprečje, potem resnična vrednost tega prelepega filma izbruhne na dan prav v zaključnem prizoru, v katerem Buñuel z režijsko pretanjenim in domišljenim posegom preseže samega sebe in nam na neverjetno subtilen način postreže z enim najbolj turobnih in črnih zaključkov filmske pripovedi. Orožnik prek izsušene in vroče pokrajine vodi vklenjenega duhovnika. Nazario, razcapan in shiran, še vedno stopa ponosno, z dvignjeno glavo in neomajno vero. Ob poti srečata branjevko, ki se ji zapornik zasmili. Stopi do njega in mu pokloni ananas, lep, velik in sočen sadež. Skrajno osupel Nazario pogleduje zdaj proti sočutni ženski, zdaj proti dragocenemu darilu v svojih rokah. Policaj potegne za verigo in zapornik odkoraka naprej. Ob zloveščem zvoku bobnov (prvi glasbeni vložek v filmu) presenečeni obraz Nazaria presvetli strahotno spoznanje. Obličje, preveč strašno, da bi vanj zrli več kot nekaj sekund, nemudoma zakrije blagodejna tema in napis "konec". Priča smo namreč dokončnemu in pretresljivemu porazu dobrega očeta: nad dobrim dejanjem, ki ga je nekdo naposled namenil njemu, je bil Nazario iskreno presenečen. Kar mu je hip zatem v trenutku sesulo ves smisel njegovega obstoja, izgrajen na neomajni veri v dobroto. Če bi namreč v slednjo verjel res iskreno (kot je zmotno ves čas mislil), potem ga dobrota okrog njega (celo namenjena njemu) nikakor ne bi smela presenečati. Tam nekje, najgloblje spodaj, očitno raste zgolj plevel, nezaupanje in strah, vse ostalo je stvar slepih želja. Zdi se, da z *Nazarencem* Buñuel nepreklicno zapečati pesimistično koncepcijo pravega obraza človeške narave, obenem pa povsem zunaj filmskega polja ponudi novo upanje: v obliki iskrenega sočutja, ki ga doživlja gledalec, ko vstaja s stola in zapušča dvorano. No, seveda je zgoraj podana interpretacija le ena izmed številnih možnih. Serge Daney tako na primer v navezi z Buñuelom rad govori o transformacijah, ki jih Buñuelova reprezentacija ni zmožna niti v celoti prikazati niti se do njih vsaj približno opredeliti. Po Daneyevu so vzroki teh transformacij številni in nedoločljivi, njihova reprezentacija pa zgolj travestija, ki o naravi stvari ni zmožna povedati ničesar. Na pol v šali lucidno pripomne: "*Navsezadnje, če se zdi Nazarencem na koncu filma tako zelo pretresen, je prav lahko samo zato, ker ima rad ananas.*"

Nazarenc



Pozabljeni

Zmotno pa bi bilo trditi, da *Nazarenec* povsem zasenči vse ostale filme mehiškega obdobja Luisa Buñuela. Med leti 1947 in 1965 je Španec v na pol prostovoljnem izgnanstvu ustvaril več kot dvajset filmov, po neznani krivici skoraj povsem spregledan in nesporno najbolj kvaliteten kos njegovega opusa, ki ga večina zapisov o režiserju tako rada reducira na tisto famozno prgišče na stara leta v Franciji posnetih, z raznimi akademskimi nagradami okitenih filmov. Kar si morda lahko razlagamo z dejstvom, da so filmi mehiškega obdobja res težje dostopni, predvsem manj kričavo razglašajo režiserjeve nazore, zato pa jih pretaplja odkritosrčnost, ki jo v mojstrovih poznejših delih lahko le še slutimo. Problematika, ki jo je tako skrbno obdelal v *Nazarencu*, Buñuela v ostalih mehiških filmih na tako neposreden način niti ni zanimala, morda le v toliko, kolikor mu služi kot del mašinerije žanra, h kateremu se je takrat tako rad zatekal. Poleg *Nazarenca* je tako edini čistokrvni "art" film tistega obdobja le še *Pozabljeni*, brutalno realističen portret urbane mehiške mladine, prepuščene zgolj same sebi, utaplajoče se v svetu vedno hujšega kriminala in izrojenih moralnih vrednot, po katerih več velja tisti, ki si največ upa, in kjer je vsak poskus začetka boljšega življenja vnaprej obsojen na neuspeh, celo smrt. V *Pozabljenih* Buñuel izkaže družbeno angažiranost, ki tokrat izjemoma ni prepletena z njegovo povsem osebno strastjo po provociranju, hudomušnem draženju občutljivih in izumetničenih točk družbenega življenja. Kar nikakor ne pomeni, da *Pozabljeni* niso tudi zares razsrdili moralne večine, pomeni le to, da je njihova bridka ost tičala izključno v danem stanju stvari, ki ga je Buñuel kot tam živeči osveščeni režiser zgolj spretno povzel in kanaliziral. Možna je analogija z ameriško *Deklico*, Buñuelovo obsodbo rasizma (predvsem v sodobni ameriški družbi), vendar je tam v tok dogodkov neposredno vpleten tudi lik duhovnika, s katerim se Buñuel nenehno poigrava in tako *Deklico* zaznamuje predvsem z osebno noto, ki tokrat morda povsem po naključju pleše po razburkanem polju rasne neenakosti. Razcepljen med lastna prepričanja (presenetljivo družbeno korektna, naperjena proti rasizmu), nalogo streči ljudstvu (prikazanemu kot obenem fantomsko in zelo konkretno utelešenje podeželskih, *redneckovskih* blodenj o superiornosti bele rase) ter zavezanosti

Pozabljeni



moralnim imperativom svoje religije, duhovnik tava po prizorišču dogajanja, poskuša miriti sprte strani in racionalizirati njihove strasti. Kjer spodleti duhovniku, naposled uspe deklici, navidez pasivnemu subjektu, okrog katerega se pleče vsa zgodba, ki pa na koncu v zagrizenih srcih sovražnikov (beli kmet, črni ubežnik) vendarle zaneti plamen solidarnosti. Najvišjo ceno pa plača duhovnik, saj se izjalovi tudi njegova prvotna naloga: mladoletno deklico poslati v dekliški dom v mestu in jo iztrgati iz krempljev starega (pohotnega) kmeta, ki namesto da bi igral vlogo skrbnika, osirotelega dekliča nesramno snubi. Navzlic tej, resda hudo motni in tanki meji ločnici, ki Buñuelove mehiške filme deli na bolj ali manj žanrske in posledično bolj ali manj avtorske, pa je vsem filmom lasten Buñuelov režijski pristop; če namreč režiserjevo ekspresivnost skušamo očistiti povednosti, potem ostane bore malo, pravzaprav kmalu ugotovimo, da je skoraj nemogoče govoriti o neposrednem in lastnem režiserjevemu slogu. Zdi se, da skuša Buñuel tisto, kar pač ima za povedati, povedati na najbolj neposreden, nezapleten in ekonomičen način. Povsem zaman bi bilo razpravljati o kakšnih posebnih kompozicijah kadra, naštudiranih gibih kamere, vitalni vlogi off polja ali off glasu, montaži kot avtonomnemu izraznemu sredstvu. Tej tezi v prid govorijo tisti redki prebliski, ko Buñuel s čiste pozicije režiserja-umetnika, torej snovalca mizanscene, vendarle spregovori, izkaže živahno obvladanje obrti, ki zaplava nad golo ilustracijo teksta, in nato spet ponikne v zaverovanost v sporočilo, ki ga prenaša. Vsaj po en tak prizor bi lahko našli v vsakem njegovem filmu (na primer prej omenjeni zaključek *Nazarenca*), vendar ta ugotovitev nikakor ne poskuša razvrednotiti Buñuelovega opusa, ravno nasprotno. Tisto, kar Buñuela vendarle vzpostavlja za čistokrvnega avtorja, je prav ta njegova organska zlepljenost z zgodbo, ki jo podaja; ta njegova večna, neločljiva in neizbrisna zaznamovanost s tradicijo (nadrealizmom), ki je v njegovih delih preživela svoj čas, ter sledovi še starejše tradicije (stroga katoliška vzgoja, iz katere se je izrodil), ki ga spremlja prav vse do smrti. Iskrena nesposobnost, da bi prerezal popkovino, ki ga veže z vedno istim obrazom svojih številnih literarnih predlog, ter izredna spretnost, da znotraj relativno ozko začrtanih meja svojega univerzuma vedno znova najde kakšen kamenček, ki ga je šele treba odkriti, senco, v katero je treba še posvetiti. V luči tega spoznanja se celoten mehiški opus pokaže še bolj zanimiv. Prej sem omenjal žanrske vzorce, na katere se Buñuel v tem času tako rad naslanja: tu nedvomno prednjači žlahtna ameriška melodrama s paletto stereotipnih situacij in likov (afere in romance, prepovedane ljubezni, razvnete strasti, razkol med mladimi in starimi, tradicijo in modernim, revnim in bogatim slojem, usodni nesporazumi itd.), začinjena s prvinami pustolovskega filma (*Veliki kazino*, *Smrt v vrtu*), komedije (*Veliki labkoživec*, *V nebo vzeta*, *Zločinsko življenje Archibalda de la Cruza*), socialne drame (*Don Quintin*, *Nasilnež*), politične intrige (*Vročica v El Pau*) in celo paradnega ameriškega žanra, vesterna (*Reka in smrt*). Na vso moč različni filmi, pa vendar izključno Buñuelovski. Ne Buñuelovski v smislu dojetja njegovih poslednjih (francoskih) podob, ko naj bi v prvi vrsti iz vsake sikalo nezavedno, temveč Buñuelovski v smislu zavezanosti k stvarjenju podob kot edinemu možnemu načinu življenja. Ko se na primer kak Godard odloči za izlet v žanrske vode in v okvirih svoje prepoznavne forme zrežira pustolovščine Lemmy Cautiona v *Alphavilleu* (1965), je njegova naloga šestetokrat lažja kot naloga Buñuela, da na žanrskih postavkah temelječemu scenariju vdihne

lastno dušo. Skrbno pretehtana samorefleksija se postavlja po robu nezavedni nuji, katere rezultati so v končni fazi zato toliko bolj subtilni. Kar nas nemudoma napelje na razmišljanje o filmu *On*, na videz neskončno banalni in stokrat prežvečeni storiji o ljubosumju v zakonu, pa vendar spet enem izmed tistih mehiških filmov, po katerem se Buñuela najrajši spominjamo in ga uvrščamo med najbolj tipično njegove. Buñuel tu štarta iz temeljev, ki se vsaj na prvi pogled zdijo veliko pretrdi, da bi kdorkoli vanje lahko vtisnil osebno, avtorsko interpretacijo. Opravka imamo z arogantnim, vase zaljubljenim, tradiciji zavezanem in neznosno ljubosumnim aristokratom srednjih let, mlado in lepo žensko, ki v svojem moškem išče očetovsko figuro, na katero se bo lahko naslonila in se ob njem počutila varno, ter mladeniču, ki žensko resnično ljubi ter v njej vidi svojo družico in ne instituta predane in zveste žene. Zaplet je predvidljiv: ostareli aristokrat s svojo navidezno uglajenostjo spelje žensko dobremu mladeniču dobesedno izpod oltarja. Že na prvo poročno noč pokaže svojo pravo naravo (zobe), ko mlado ženo zaslišuje o njenih prejšnjih ljubimcih in si ne glede na njene izjave ustvari grdo mnenje o njeni nezvestobi, ki jo vsak droban gib v kasnejšem zakonskem življenju le še potrjuje in pogloblja brezno perverznih užitkov namišljenega rogonosca. Grobe besede, hišni pripor, celo udarci ne spametujejo nesrečne ženske, ki ji naposled ne verjame več nihče, saj mož na svojo stran pridobi tako njeno mater kot duhovnika, k kateremu se hodi žena spovedovat. Šele po dolgih letih jo zdrami srečanje s staro ljubeznijo, da končno uvidi srhljivost lastnega položaja; takoj zapusti moža in srečno zaživi z mladeničem, ki jo spoštuje kot žensko. Staremu aristokratu se, jasno, zmeša in pristane v samostanu, ona pa v novem zakonu in z otrokom (čigavim?) končno zaživi srečno. Pronicljiv portret paranoičnega uma je bila oznaka, ki so jo filmu pripisovali navdušeni kritiki, vendar *On* seže veliko dlje. Če nič drugega, potem je najbolj zgovorna izjava samega Buñuela, da se od vseh svojih likov najbolj identificira prav z Njim, ljubosumnim aristokratom. Pa tudi brez tega je očitno, da je snov na edinstven način obdelala mojstrova roka. Kar bi se skozi objektiv drugačnega pogleda hitro lahko prelevilo v pristno srhljivko, morbidno družinsko dramo ali plehko komedijo o skrajnih značajih, Buñuel predstavi na izrazito plastičen, povsem anti-suspensiven način, s katerim se kar najbolj približa realnosti. Učinek tega na videz poljubnega nizanja prizorov, ki neogibno vodijo k bridkemu koncu, privede do zanimive povratne percepcije pravih naklepov ljubosumnega moža in meja ženinega trpljenja. Vzpostavi se stanje nenavadne tesnobe, ki ves čas meji že na komično. Tovrsten način pripovedovanja zažari v izjemnem prizoru proti koncu filma. Pretepena žena, na katero je mož celo streljal, se po krajšem begu vendarle vrne domov, vendar od moža zahteva, da spita v ločenih spalnicah. On ji ugodí, vendar sredi noči vstane in se, oborožen z iglo, nitjo in britvijo, vtihotapi v njeno sobo. Ležernost, s katero Buñuel posreduje priprave na šokantno operacijo, vzame sapo. Gledalca postane sram, saj si v domišljiji začne slikati dejanje pohabitve (očitno skuša mož zašiti ženino spolovilo in jo tako napraviti nedostopno drugim moškim – ljubosumje je zraslo do te mere, da je povsem pogoltnilo njegovo normalno funkcijo soproga), na katerega Buñuel neposredno z ničemer ne napeljuje: mož je videti kot nespečnež, ki je sredi noči vstal, da bi v kuhinji popil kozarec mleka. In kaj za vruga med orodjem dela nabrušena britev? (Buñuel v smehu: "Kaj jaz vem ... morda ji skuša odrezati



klitoris.") Šele ženin krik, ki predrami služabnike, za nazaj opraviči mračne predstave in cel prizor se nepričakovano zaključi dobesedno z olajšanjem, izpade celo smešno (čeprav žena objokana beži iz hiše mož pa tistem trenutku zapravi poslednjo trohico razuma). Še enkrat: avtorja iz Buñuela dela njegov neustavljivi, nagonski način snemanja filmov, prisila, ki se ji sam z veseljem uklanja. Nagon, ki je prišel najbolj do izraza prav v mehiškem obdobju, ko se Španec še ni dodobra zavedel svoje pomembne pozicije – ta naravna ležernost se v njegovih kasnejših filmih zamenja z brezbriznostjo, samopašno zamaknjenostjo vase, ko odkritosrčnost naenkrat postane ničevost in prebliski genija le še prebliski spominov na stare dobre čase. •

Zločinsko življenje
Archibalda de la Cruza

Buñuelov mehiški opus

- 1947 Veliki kazino (Gran Casino)
- 1949 Veliki lahkoživec (El gran calavera)
- 1950 Demon in meso (Susana/Demonio y carne)
- 1950 Pozabljeni (Los olvidados)
- 1951 Ženska brez ljubezni (Una mujer sin amor)
- 1951 Don Quintin (La Hija del engaño)
- 1952 V nebo vzeta (Subida al cielo)
- 1952 On (El)
- 1952 Nasilnež (El bruto)
- 1953 Iluzija se vozi s tramvajem (La ilusión viaja en tranvía)
- 1954 Robinzon Crusoe (Las aventuras de Robinson Crusoe)
- 1954 Reka in smrt (El río y la muerte)
- 1954 Glas v viharju (Abismos de pasión)
- 1955 Zločinsko življenje Archibalda de la Cruza (Ensayo de un crimen)
- 1955 To se imenuje zora (Cela s'appelle l'aurore)
- 1956 Smrt v vrtu (La mort en ce jardin)
- 1958 Nazarenc (Nazarin)
- 1959 Vročica v El Pau (La fiebre monte a El Pau)
- 1960 Deklica (La joven/The Young One)
- 1961 Viridiana (Viridiana)
- 1962 Angel uničenja (El ángel exterminador)
- 1965 Simon puščavnik (Simón del desierto)

To se imenuje zora

