

LUIS BUÑUEL

stovar cineastov

Antiburžoazni, nekonvencionalni, baročni, k ekscesom nagnjeni, melodramatiki, ciniki, nasilni, erotomanski režiser: podobne definicije so kot vse definicije omejujoče in kaj malo koristne, toliko manj koristne za razumetje avtorja, kakršen je Luis Buñuel, ki se je zmerom izmikal predalčkanjem in se ni nikoli bal zahajanj v protislovja. Nasprotno, kot »neškodljivi nihilist« (kakor se je označil v avtobiografiji) ali »veseli pesimist« (za kakršnega ga je označil Truffaut) je vztrajno zavračal preverjene pozicije ali sistematizirajoče oznake ter tako v temah kot v slogu raje udejanjal diskretni šarm ambivalence. Če nič drugega, nam morajo kompleksnost sil za njegovimi filmi in formalna raznolikost njegovih del, ki so doživljala ostre obsodbe in fantastično povzdigovanje, lucidne analize in skrajno popačene interpretacije, pomagati, da se osvobodimo formul.

Težave, na katere je naletela kritika ob Buñuelu, bi bile lahko omiljene, čeprav ne opravičene, zaradi parcialnosti in nepopolnosti podatkov: še danes se mnogi njegovi filmi niso pojavili na našem trgu in v preteklosti so pogosto prihajali neredno in po naključju; le retrospektiva na beneški Mostri leta 1984 je omogočila celostno vrednotenje njegovega opusa. Toda težave so ostale tudi, ko je bilo treba poseči po primerjavah; pri filmih, ki jih ni bilo moč stlačiti v prisilne jopiče razvrstitev, je namreč prihajalo do dvomov o avtorju, namesto da bi spremenili metode interpretacije.

Buñuel je torej lahko primeren za verifikacijo praznin, pomankljivosti in zaostajanj kritike: stari pojmi, kot na primer realizem in angažiranost, so se pogosto pokazali ozki in posplošeni v soočenju z vsestransko mobilnostjo izhodišč; način raziskovanja, ki preferira udobno ločevanje pomembnejših od manj pomembnih del, čistih od nečistih, se je moral umakniti zahtevnejšemu in produktivnejšemu prizadevanju tistih, ki so kljub razlikovanjem skušali povezati, odkriti prisotnosti, doumeti podobnosti v različnem; zvito sprevračanje zagovornikov vnaprejšnjih danosti je razkrilo svojo krhkost: po averziji, ki je bila pogosto huda, je prišlo obdobje sprejemanja, naravnano v povzemanje in s tem v prazenje; toda buñuelovska ironija je o tem že govorila, postopek je bil torej predvidljiv. Čeprav zbledela, je vseeno pustila sledi in zagadelj ni odveč ponovno poseči po številnih zapisih tistih, ki danes častijo Velikega starca.

Kot vemo, mu film veliko dolguje. Buñuel, eden redkih, ki je šel skozi njegovo zgodovino od izuma zvočnega filma do elektronske dobe, nam je razkril, kako različna sta pola ustvarjalne svobode in tržne pogojenosti, a kljub temu lahko prideta skupaj, če ju je nekdo sposoben združiti; prepričal nas je, da je nevarno sejati dvome, nas prisilil, da razčistimo z našimi moralnimi stališči in z našimi gledalskimi nagnjenji, o čemer pričajo mnogi cenzorski posegi; pomagal nam je razumeti, da je skepticizem močno orožje; ta veliki pripovedovalec zgodb v podobah je imel povedati veliko več kot vsi tisti, ki so iz razglašene angažiranosti naredili poklic. Kot sem že dejal, mu veliko dolguje tudi kritika, če zaradi drugega ne, zato, ker jo je odvrnil od simplifikacij.

Prva, dokaj trdoživa simplifikacija je značilna za tiste, ki so hoteli ali še hočejo videti v njegovih delih dve plati, eno, ki jo je moč pripisati avantgardističnim pobudam, in drugo, čvrsto zasidrano v naročju realizma. Toda filmi te kategorije zapletajo. Ravni se prepletajo, zamenjave med realnostjo in imaginarnim so nenehne (to lahko potrdijo že zadnji trije filmi); celo na videz tako »objektivna« dela, kot *Los Olvidados*, potrjujejo, da je Buñuel razumel surrealistično

izkušnjo kot potrebo po posegu v realnost, po deformaciji, a tudi razkritju le-te prav s pripomočki objektivnosti; ta film živi zlasti s prispevkom »temačnih« sil, ki izrazito poudarjajo njegov zagonečni vidik ter ga približujejo govorici mita in metafore. Sicer pa je danes branje zgodovinske avantgarde kot potrditve enega samega pola (govorica nasproti reprodukciji, konstrukcija nasproti konstataciji, da se razumemo) zgolj jalova sholastika.

Jasno je, da se težave tu niso končale; določeni kritiški odzivi na zadnja dela, ko je bil Buñuel že »posvečen« avtor, so namigovali na dejstvo, da gre v bistvu za elegantna in virtuoza, vendar iztrošena povzemanja, značilna za nekoga, ki ponavlja prehojeno pot kot da bi poveljeval že zdavnaj minulo kulturno obdobje. Na ta način so hoteli zmanjšati vrednost prispevka, ki je znova jasno zastavil nekatera že obravnavana in slabo obdelana vprašanja: kakšna naj bi bila teža Buñuelovih vračanj in v čem naj bi bil pomen *raztezanj* kot posledice ponovnega obravnavanja tem in oblik, ki so se pri njem že pojavljale. Splačalo se je torej ozreti nazaj in ponovno preučiti nekatere avtorjeve »konstante«.

Dejansko gre za ponavljajočo se pristnost pomenljivih predmetov¹, ki motijo potek pripovedi. Gre za navidezno subjektivni simbolni repertoar, ki se dejansko nanaša na vzdušje, značilno za določeno generacijo² in ki nas sili v konfrontacijo z ljudskim izročilom ter z religioznimi in kulturnimi konvencijami; režiser v vsakem filmu oživilja ta repertoar tako, da ga zdaj sprejme, zdaj sprevrne in mistificira. Gre za prave pravcate obsesije, katerih korenine lahko zasledimo že v literarnih zapisih, polnih namigovanj in domislic³. Še več, gre za zapleten niz tematskih in formalnih vzorcev prizorišča rituala in (socialnih in verskih) ceremonij z gledališkimi ozadji, na katerih se pogosto pojavljajo (oseba in njen »dvojniki«) nekateri poudarjeni osebni odnosi (na primer stari in mladenič), razkriti postopki vrednotenja, razčlenjene povezave (na primer spolnost-denar-lastnina), če omenimo le eno, ob primeru filma *El*.

Za temi vračaji, pravimi pravcatimi usedlinami, je – kot smo dejali – nagnjenost k raztezanjem: začenja se z željo po obdelavi že uporabljenega gradiva, po postopku, ki ga poznajo tudi druge oblike izražanja, ko hočejo znova načeti nekatera vprašanja; že z *Viridiano* je režiser eksperimentiral, kako inventarizacija in koordiacija, se pravi, ponovna formalna ureditev, lahko ustvarita eksplozivno zmes. Če naredimo še korak dalje, lahko opazimo nagnjenost k preverjanju: ponovno načetje teme tedaj pomeni ponovno obravnavo lastne govorice, možnosti stopanja v korak s časom in tudi s filmom, ki se spreminja. Zdi se, da je v ozadju nikoli očitna, a tudi ne manj izrazita želja po ponovnem premisleku instrumentov, značilnih za tisto avantgardistično obdobje, ki ga doživlja nostalgčno in razočarano⁴.

Spomin, umerjen z ironijo in okrepljen z domišljijo, je temeljna postavka za razumevanje poznega Buñuela; vse to

¹ Buñuel včasih predmet tako karikira, da iz njega naredi pretvezo za celotno pripoved (*Zločinsko življenje Archibalda de la Cruz*).

² M. G. Profeti v zelo pametnem dokumentarcu o nekaterih »pojavih« iz Španske kulture pri Buñuelu govori o »popolnoma neprivati« simboliki. (prim. *Buñuel in generacija 27: opombe o skupnih oblikah ter »Quaderni e letteratura«*).

³ Ti spisi so skupaj s filmskimi, ki so skoraj vsi datirani med 1922 in 1933, sedaj zbrani v redakciji Agustina Sáncheza Vidala v *Obra literaria* (Literarno delo), založba Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982.

⁴ Buñuel je pogosto priznal svoj dolg do nadrealizma, vendar v avtobiografiji ni pozabil izraziti nekaj kritike, čeprav previdne in zaradi oddaljenosti zmerne: »Večina teh revolucionarjev – kot na primer *señoritos*, ki sem jih obiskoval v Madridu – so bili mamini sinčki ali, še bolje, dediči dobrih meščanskih družin. Meščani, ki so se upirali meščanstvu. Tudi sam sem tak primer... Včasih pravim, da je nadrealizem zmagal in stvarih drugotnega pomena in propadel pri bistvenih« (*O mojih poslednjih vzdihih*).

LUIS

slovar cineastov

so tudi pomembni ključi za branje njegove sijajne avtobiografije. Spomin ne pomeni obžalovanja, temveč prej pobudo za ponovno premešanje kart, zadovoljitev vzgiba po nenavadnih povezavah, za združevanje heterogenih form: *Diskretni šarm buržuazije* in *Fantom svobode* sta se porodila predvsem iz tega. Toda, ali nam ni Buñuel že v preteklosti pokazal, da je žanre moč preplesti, jih spraviti v interference? V njegovih delih se niti vedno znova zadržnejo; in v ozadju je vedno starodavna, toda živahna težnja – užitek v pripovedovanju. Spominjati se pomeni tako tudi ponovno urediti in znova videti. Ravno gledanje nam omogoča, da različnost del tega avtorja povežemo od samega začetka. Njegov prvi film, *Andaluzijski pes*, neke vrste manifest buñuelovskega in surrealističnega filma, ni slučajno pomenil povabilo na odločen *prerez* (sloviti prvi prizor), na prevratno dejanje, potrebno za novo vizijo in – istočasno – za sprožitev procesa osvobajanja nove subjektivnosti. Od tedaj – *Zlata doba* to potrjuje – so bili filmi pogosto oblikovani kot opis poti k odpiranju, k »drugemu«, in kot pravi skeptik je Buñuel vsakič prišel do ugotovitve, da se mora znova ukloniti, da prevladujejo subjektivne in objektivne sile prisile.

Če dobro pogledamo tudi literarna in filmska dela, je prav tu, v prvih filmih osnovno jedro, ki se pozneje razvije po zapletenih in nikakor gladkih poteh. Lahko bi rekli, da se v vsem Buñuelovem delu dogaja to, kar se dogaja v skoraj vseh filmih, kjer zelo »značilni« prolog vsebuje *in nuce* elemente kasnejše analize: moč domišljije *Andaluzijskega psa* in *Zlate dobe* in komplementarna moč konstatiranja iz *Las Hurdes*, tvorita obvezen prehod. V teh filmih je tudi na splošno videti, da je potrebna oblikovna domiselnost, raziskovanje možnosti govornice, kar je naš avtor do zadnjega odklanjal in le delno izkoriščal.

Vendar bi bilá pódoba Buñuela kot večnega inovatorja zelo pripravna. »Nepravilnost« prvih del mu prav gotovo ni olajšala vključitve v produkcijski sistem. Koliko režiserjev tudi po petnajst let ni naredilo filma? Dolga zgodovinska pot režiserja ga je pripeljala do tega, da je obračunal s težkimi pogoji industrije, z vsiljenimi, a vseeno sprejetimi zahtevami tržišča, brez protesta zaradi izdane inspiracije. To nam pomaga razumeti mnoge izsiljene koncesije, razen tega pa nekoliko okerca bodisi nekoga, ki vztrajno goji mit o Neokuženem Avtorju, ali – nasprotno – nekoga, ki doma ali drugod igra vlogo tistega, ki bi rad tolmačil svet, če bi mu to dovoli.

Lotiti se problema odnosa našega avtorja do konvencij in utrjenih zvrsti pomeni zakomplicirati raziskavo glede na tisto, ki osvetljuje edini, čeprav prevladujoči vidik prekinitve in spremembe. Res pa je, da je Buñuel sam pokazal netolerantnost do mnogih filmov iz mehiškega obdobja⁵. Vse to pa nas nikakor ne pooblašča, da bi karkoli zanemarili ali pa na silo postavili okvire problema. Skratka, ne pomaga, če ekstrapoliramo okvire problema. skratka, ne pomaga, če ekstrapoliramo iz »manjših« del posamezne odlomke in aluzije, niti ni – drugače – koristno, če ista dela *obremenimo s tem, kar v njih vidimo kot anticipacijo kasnejših filmov*. Torej je tveganja dvojno, da naletimo na preveč izjem ali, obratno, da jih zanikamo, če vse povežemo. Potrebno je predvsem bolj zapleteno kritično delo, ki od

časa do časa kvalificira in najde razlago za izjemo ali pa jo uvede (v celoti ali delno) v celotno delo oziroma, jo poveže z drugimi filmi, potem ko podre videz in ujame skrite ali raztresene povezave in očitne in enotne konstante. To pač ne pomeni, da bi šli po linearni poti, ki ne opazi nihanj. To pomeni, da iščemo povezavo (ni važno kolikšno) tudi z deli, ki so različni zaradi različnih vzrokov; pomeni tudi zavedati se načinov, s katerimi Buñuel izraža ironijo, odkriti in poudariti vidik predvidljivosti (npr. pri »happy endu« v *Dekletu* ali *Suzani*). Še važnejše pa je, da ne izgubimo z oči celoten postopek znotraj shem in okoli konvencij.

Gledano v celoti, Buñuelovi filmi nenehno napotujejo drug k drugemu. Obstajajo očitne stične točke (npr. *Suzane* in *Dnevnik sobarice*), vrstice priljubljenega načina branja (*Zločinsko življenje Archibalda de la Cruza*, *On, Ta mračni predmet želje*) potem so filmi, ki so videti kot razširitev drugih oziroma so sestavljeni iz latentnih namigov iz drugih filmov. Opazimo lahko, da se nekatere tendence okrepijo, mislim zlasti na pripovedno shemo poti, in na njeno postopno polnjenje s pomeni (*Vzeta v nebo*, *Smrt v vrtu*, *Nazarin*, *Mlečna cesta*). Nekatera nagnjenja se krepijo, npr. uporabljanje ljudskih običajev, ki iz obrobne ali opisnega elementa preide v antropološko dejstvo (*Nazarin*). Opazna je tudi splošna rast skeptičnosti: »reformatorske«, čeprav že »obremenjene« osebe iz *Vročice* v *El Pau* in *To se imenuje zarja*, postanejo osebe »praznine« v *Viridiani*, *Nazarinu*, *Simonu puščavniku*; toda na hitro ustvarjanje preprostih hipotez o linearosti bi prineslo gotov neuspeh še tako blagemu iluminizmu, kot dokazujejo *Pozabljeni*.

Zapletenost Buñuelovega razvoja kaže, da ni možno vsega zvesti na en sam vzorec. To še ne pomeni, da se ne pojavljajo sledi, povratki, ki jih lahko brez prevelikih poenostavitev povežemo v dve glavni točki – nadrealizem in Španija. Da jih ne bi preveč posploševali ali uokvirjali, jih ne smemo shematizirati ali poljubno ločevati, saj bi to preprečevalo medsebojno prepletanje in odpravljal težave pri dešifriranju (oziroma lajšalo povezave s poljubno raztegljivimi kategorijami, kot so antirealizem, antidogmatizem ali, na drugi strani, pripovedna nelinearnost, svoboden razvoj itn.).

Buñuel se je nadrealizmu pridružil eksplicitno⁶, vendar se mi zdi nujno poudariti, da se je ta precej pomembna izkušnja spremenila in posreden vpliv in v stalen vir sugestij. Če upoštevamo tak potek, potem mislim, da bi tej matrici lahko pripisali nekatere motive, začeni s sposobnostjo, da odkrije želje, ali z možnostjo, da na svoj način pridobi nazaj na pomirjujočo, ampak instinktivno »naravnost« oziroma (druga plat medalje), da prestreže moteče vmešavanje (erotika, vera, smrt), te temne labirinte, ki so močno fascinirali Bretona. Zanimanje za govorico in za govorico slik so prav gotovo še povečale goreče razprave iz pariškega obdobja (ki je osredotočeno na leta 1925–30), predvsem pa koncept domišljije kot sposobnosti »realizacije«, ki maje meje med realnostjo in »sanjami«, ki sili k uporabi novih področij izražanja. To obdobje je tudi neločljivo povezano z zanimanjem za dva najsvetlejša »satelita«, Freuda in Sada. Zdi se, da je prvi nedvomno vplival na Buñuelovo raziskovanje nekaterih subjektivnih mehanizmov (vsaj na nekatere procese substitucije); v nekaterih primerih se zdi, da že same sheme pripovedi povzemajo nekatere ugotovitve o »delu sanj«.

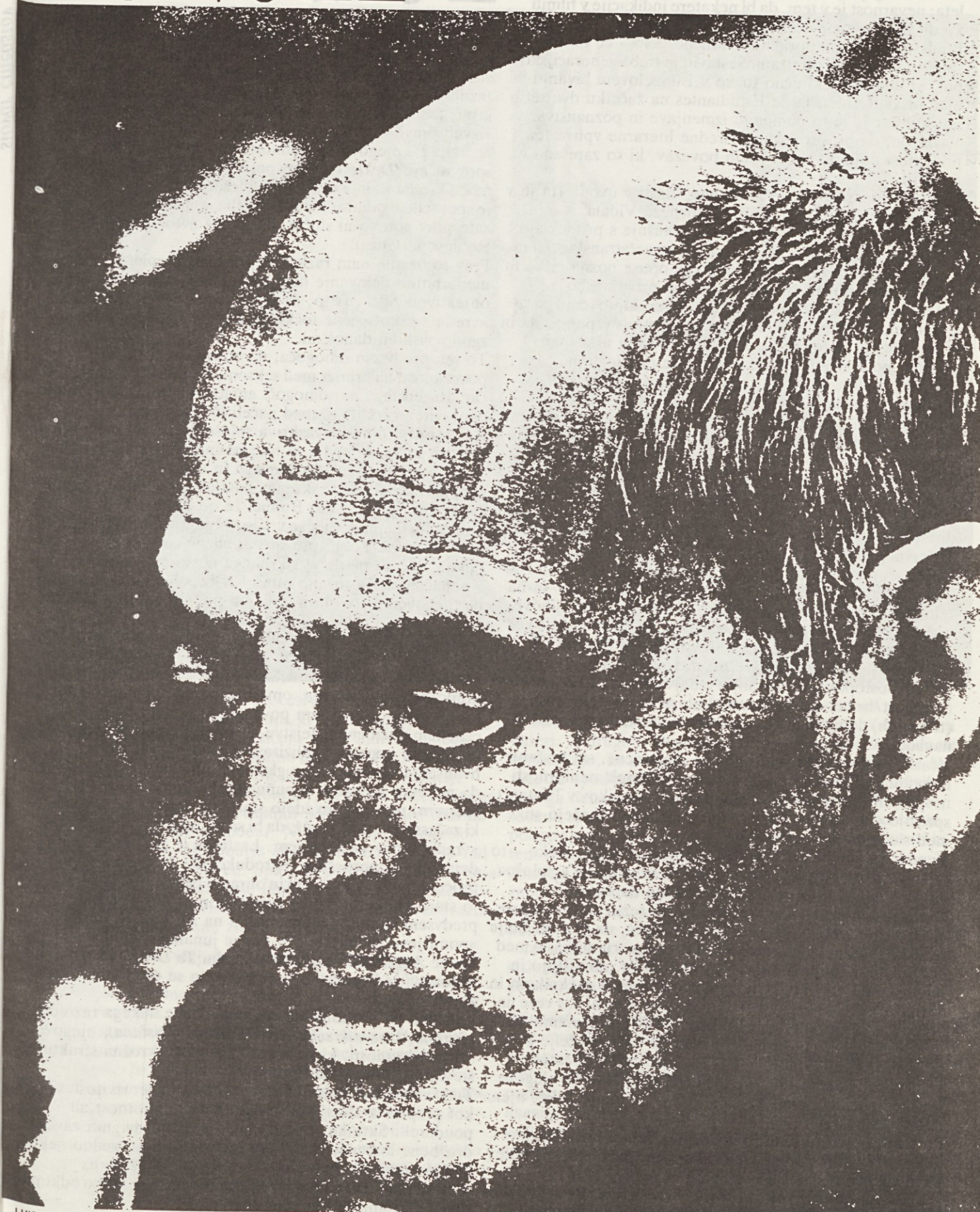
Avtor *120 dni Sodome*, ki je posredno ali neposredno citiran v več filmih (*Zlata doba*, *On*, *Nazarin*, *Mlečna cesta*), je plodna referenca, če upoštevamo buñuelovsko nagnjenje do tega, da postavlja instinktivnost nasproti sublimaciji ali družbenim kamuflažam, analizira stranpoti želje in vidi njene skrite povezave z nasiljem. A tudi nekatere pripovedne in formalne stalnice (npr. nagnjenje do zaprtih svetov ali do potovanja kot oblike iniciacije) imajo nemara sadovsko poreklo.

⁵ Kar se mojih mehiških filmov tiče, bi bilo bolje, da bi jih večina izginila. Samo tile, se mi zdi, so zanimivi: *Los Olvidados*, *Robinson Crusoe*, *Susana*, *El*, *La vie criminelle d'Archibaldo*, *L'ange exterminateur*, *Nazarin*, *Simon du désert*, *The young one*. Druge sem smenal samo zato, ker sem moral delati za svoj obstoj» (L. B. v pismu Tinazziju, z dne 11. junija 1975). Filmi v letih 1946 in 1965 so bili posneti v Mehiki, razen *To se imenuje zarja*, *Viridiana*, *Dnevnik sobarice*. Vendar je rad poudarjal, da ni nikoli »prekršil svojih moralnih načel«, tudi v delih po naročilu ne.

⁶ »Posvečen« je bil, ko je bil v št. 12 revije »Révolution surréaliste« objavljen scenarij *Andaluzijskega psa* skupaj z jasno režiserjevo odobritvijo načel gibanja.

BUNUEL

Seveda je nevarno delati splošne razločke, morali bi
prebrskati, destilirati, povzročiti. Tako je tudi, kadar se
govori o odnosih z ljudsko tradicijo. Španija je prisotna kot
biografsko jedro ter kot zgodovinska in kulturna klima (ali
je to sploh potrebno omenjati?). Ndi se mi prinese, da ne
vztrajam preveč pri nedvomnih biografskih dolžnostih.
Kazalo delala (vredni vek, ki je pravilno, Calanda - kjer
se je na začetku stoletja rodil (1900), razredna razločenost
društva, vzgoja pri jezuitih od sedmega do sedemdesetega
leta, razredna je v letu, ki bi razločevali in razločevali.



Seveda je nevarno delati splošne zaključke, morali bi precizirati, dešifrirati, povezovati. Tako je tudi, kadar se govori o odnosih z ibernsko tradicijo. Španija je prisotna kot biografsko jedro ter kot zgodovinska in kulturna klima (ali je to sploh potrebno omenjati?). Zdi se mi primerno, da ne vztrajam preveč pri nedvomnih biografskih določilih: zaostalost dežele (srednji vek, ji je pravil), Calanda – kjer se je na začetku stoletja rodil (1900), razredna razdeljenost družbe, vzgoja pri jezuitih od sedmega do sedemnajstega leta; nevarnost je v tem, da bi nekatere indikacije v filmih zvedli na »zasebne« obsesije.

Predvsem je treba opraviti analitično delo – če pustimo splošne kategorije ob strani. Sestaviti je treba generacijsko pot, ki ima svojo ključno točko v Buñuelovem bivanju v madridski Residencia de Estudiantes na začetku dvajsetih let, kolikor je le-to pomenilo izmenjave in poznanstva.

Važno je, da preverimo neposredne literarne vplive ter prisotnost oblik in simboličnih povezav, ki so zapisane v tradiciji.

Vse to je sicer že precej raziskano, zlasti v uvodu (ta je v Španski verziji še širši), knjige Sancheza Vidala.

Zapletenost kulturne matice razne izkušnje s produkcijo, različni pogoji za delo, vse to se odraža v večstranskosti tém in stilov. Zato razvoj buñuelovskega opusa pozna viške in padce, zožitve in razširitve, izključuje programsko natančnost v korist temeljne ambivalence, kljub temu pa se vedno znova krepi in – čeprav krivoljasto – vzpenja, da bi se organiziral okrog tendenčne linije. Torej ni zaman poiskati povezave in določiti nekatere privilegirane interesne točke.

Predvsem opazimo, kako pogosto gre Buñuel po individualnih, zelo značilnih poteh. Zato lahko poudarimo razkorak med abstraktnimi načeli in zgodovinsko realnostjo, predvsem pa lahko odkrijemo vzgojno in zgodovinsko dediščino, ki jo prinašajo s seboj osebe-emblemi, na primer v *Zločinskem življenju Archibalda de la Cruza*, *On*, *Viridiana*, *Lepotica dneva*. Na tej raziskovalni liniji režiserju uspe, da opazuje in razbija sistem konvencij in kamuflaž, ki »naravnega« človeka zoperstavlja »družbenemu« človeku. To nasprotje je često ključ za buñuelovsko grotesknost. Na konkretnem področju pogosto opozarja na potrebe in na telo (hrana in spolnost kot osnovni gibali) in na njihove zadovoljevanje, na gone in deviacije. Pri tem uporablja kot orožje razkrivanje, odkriva naravo simbolnih form (*Tristana*) in obredov (*Diskretni šarm buržuazije*), uporablja pa tudi postopek približevanja: tedaj zbliža različne potrebe (spolnost/hrana–spolnost/smrt) ali pa sfere dejavnosti (telo/duh) delujejo druga na drugo in zmedejo naše etične navade.

Včasih postanejo te poti odločno alegorične, saj križanje individualnih poti pomaga razkrivati komplementarnosti nasprotnih situacij (obe paraboli glavnih junakov v *Tristani*), sprožijo dvomnost v njihovih odnosih in nakažejo stike med slučajem in usodo (*Nazarin*).

Vendar pa imajo buñuelovski opisi neko stalno točko – to je želja in njena pota, njena moč razkrivanja. Ta splošna os, ki pogosto dobi za primer erotično napetost, je privilegirani preizkusni kamen in zato režiser rad njegove mehanizme *zrežira*, jih skoraj teatrelizira, da bi nam bolje razložil povezave: npr. med seksom in denarjem (ki sta med drugim snov mnogih komedij), med željo, domišljijo in šahom, med erotiko, religijo in smrtjo, med prekrškom in normo. Poskuša razviti dvoumni mehanizem, ki nas veže na prepovedi, to je na pravila tradicije, ki jih sprejemamo, ker so del našega sveta in naših navad pa tudi del želje po prekršku, s čemer hoče v nas ustvariti lažen občutek »različnosti«, sprostitev zavrtosti. Ali ni za številne njegove junake značilna ravno zavrtost (to je zatiranje želje, njena nezadoščenost)?

Po takih poteh, o katerih govorimo, lahko obračunamo s telesnostjo, lahko pogledamo v konvencije (zgrešena delitev na visoko in nizko, na normalno in nenormalno), v zamaskiranost in zavoje na poti (*Dnevnik sobarice* in *Lepotica dneva*), v postopke zgostitve, fetišizma, razdvojenosti, (*Ta*

LUIS

mračni predmet želje), v navidezne sprostivne meščanskih »sanj«, v ponavljajoče se in obsesivne mehanizme, ki brutalno prikazujejo mračno ozadje od *On*, do *Lepotice dneva* in zadnjega filma). Področje se tako razširi, da se nam zazdi, da so v posameznih postopkih splošni procesi bolj jasni; tedaj razumemo buñuelovski okus za vse, kar je »izven pravil« (ali ne bi bilo tu bolje reči, da ga privlači herezija?), njegovo sposobnost, da zaplete odnose, ki se sprevačajo (*Dekle*) oziroma postopoma dobivajo dvomljivo moč (*Viridiana* in *Tristana* sta bleščeča primera). V ozadju je sporočilo o odnosu narava-družba, ki ni tuje surrealizmu, zato prav gotovo ni slučaj, da je naš avtor posnel film o Robinsonu Crusu.

Prav to ozadje nam razloži neprestano prepletanje in medsebojno delovanje med subjektivnimi trenutki in objektivno zastavitvijo; tu gre za upoštevanje socialnih »vrednot«, kot stične točke med individualnimi goni in zgodovinskimi danostmi.

To mu predvsem omogoča, da odkrije vezi skrite povezanosti na primer med seksom, lastnino in denarjem v *On*. Razen tega mu omogoči analizo obrednih pojavov in ugotovitev razkoraka med načeli in realnostjo.

Za režiserja obredje razkriva splošen družben mehanizem nadomestitve, pojavlja se na različnih področjih v obliki splošno razširjenega družbenega in verskega obnašanja: zanj je značilno, da se skuša ponavljati in da ljubi zapiranje (povratki, kraji). Zato Buñuel že od *Zlate dobe* dalje rad uporablja templje, kjer se vršijo obredi (meščanski salon ali cerkev) – opisuje običajno ali teatralično vedenje, ki se v njih odvija, vsemu pa da vtis krhkega navideznega sveta, ki ga s popačenjem in ironijo minira. Obred ga lahko fascinira, da njegovemu izvoru in oblikam posveti cel film (*Mlečna cesta*).

Odnos med načeli in realnostjo je pogosto zaupan religiji (*Nazarin*, *Viridiana*, *Simon puščavnik*), njeni zgodovinski uveljavitvi, cerkvi. Buñuelov skepticizem ne pozna utopij prepoda in očiščenja, omeji se na ugotovitve. Ugotavlja predvsem močan sistem povezav, ki temelji na najbolj cenjenem družbenem dejstvu, lastnini. Le-ta je posvečena z mitologijo uporabe: stilizirano vedenje, svet videza, hvalisanja (dvojni obraz glavnega junaka v *El*). Ni slučaj, da nekateri mehanizmi buñuelovske komedije (*El gran calavera*) ponovno uvedejo stari trik spletke z bogatašem, ki začasno postane revež, da bi se poudarila povezava med »vrednotami« in denarjem. Lastnina je tudi in še bolj dejavnik, ki pospešuje reprodukcijske in regeneracijske procese buržuazije, krepi in ohranja privilegije, varujejo pa jo stare oblike obrambe (vojska) in zaščitniške sile, predvsem Cerkev: zopet mislim na *El*, kjer je Cerkev »pomirjevalni« začetek in konec junakove zgodbe, ter na konec *Angela uničenja*, na zahvalni *Te Deum*, ki ponovno vzpostavi red (začasno? pri Buñuelu se cikel lahko vedno znova odpre).

Lastnina pa je tudi simptom dekadence nekega razreda (*Suzana*, *Dnevnik sobarice*, *Viridiana*, *Tristana*), njegove samozadostnosti, ki se kaže v zaprtosti (krožna struktura številnih Buñuelovih filmov).

Tu je skoraj kot stalno ozadje zatiranje in nerazvitost, včasih kot preprosta aluzija ali pa kot daljša prisotnost ali poudarek. Skratka, Buñuel hoče pogosto dvigniti zaveso družbene inscenacije in nam pokazati, da je vedno nekdo, ki zgodovini pošteno plača davek; to pokaže brez sentimentalnosti pa tudi brez utopije, da bi se lahko odkupil, njegov pesimizem tega ne dovoljuje.

VIRIDIANA



Torej ga ne zanimajo toliko procesi družbenega prilagajanja ampak bolj procesi spreminjanja, ki dopolnjujejo zaprtost. Če pride do preobratov, se tičejo samo individualnega področja in ne vplivajo na celotno ureditev. Lik *služabnika*, ki ga je Buñuel podedoval od dolge literarne tradicije (mislim prav na pikareskni roman), ki je lik *priče*, vendar se z uporabljenimi združevalnimi postopki razširi tudi na dialektiko služabnik-gospodar. Ni slučajno, da pogosto nastopa »vmesni« lik sobarja ali majordoma, ki bi se rad vključil v vladajoči razred. Sploh je parabola vključevanja shema, ki drži pokonci cele filme in pomeni integracijo v sistem (*Dnevnik sobarice*) ali pa konec ideje o preobrazbi buržuazije kljub vsemu zna držati korak.

V ta kontekst se vključuje vprašanje Buñuelove zgodovinske, če že ne »politične« aktivnosti. Mnogi so uporabljali površne argumente, ki so značilni za tiste, ki nočejo razumeti, da režiser nikdar ni hotel, da bi bila njegova stališča glede tega takojšnja, jasna in očitna, saj je njihova osnovna lastnost, da nosijo v sebi nasprotja in dvomnost. In tudi takrat, kadar ni hotel pristati na takšne preproste oznake, se vendarle ni odpovedal, da nebi zapazil datiranega vidika portretirane buržuazije, povezane z zastarelimi vrednotami. Potemtakem naj bi bila buñuelovska polemika značilna za neko že minulo kulturno obdobje. Mislim, da na to ni mogoče natančno odgovoriti, ampak kvečjemu dvomiti. Sprašujem se, na primer, ali buñuelovski opisi niso ohranili sposobnosti prepričevanja,

če upoštevamo, da uporabljena sredstva rabijo za dešifriranje razvoja *negativnega*, ki se skriva pod raznimi videzi. Z drugimi besedami, ko se obnašanje in vrednote spremenijo, in to zelo, ostanejo (morda) podobne le še začetne spodbude. Čeprav ne bi hoteli enačiti vrednosti nekega dela z njegovo »ideološko« produktivnostjo, se vseeno sprašujem, če premik pozornosti na procese, ki podpirajo konzervativnost, ne pomaga zakomplicirati in s tem narediti problematičen Buñuelov položaj. Analizo Buñuelovih raziskovalnih poti mora nujno skleniti zapis o njegovem stilističnem razvoju. Le-ta ima dve oporni točki, s katerima je v različnih odnosih: odklonilnem – kot nekdo, ki hoče prekiniti s motečo popkovino, in povračilnem – kot nekdo, ki se noče odpovedati obračunu z že storjenim, s shrepenelim komunikacijskim sistemom; ti točki sta pripoved in odnos do realnosti.

Pripoved. Je primernejša plat za opisovanje, za sestavljanje portretov, za analizo vedenja. Vendar je tudi v teh primerih linearnost pogosto spremenjena; tako se ironija nemoteno giblje med simboli (*Susane*), vrinjajo se gagi, figurativne potujitve, mežikanja (primer? policijski komisar, ki v *To se imenuje zarja* bere Claudela). Buñuelu ugaja neprestano prihajanje in odhajanje oseb, rad ima nepričakove razplete pripovedi (*Vzeta v nebo*), igro zamenjav (*La hija del engaño*), prekinitev pripovedi (*Zločinsko življenje Archibalda de la Cruza*), elipse (*El*), karikiranje konvencionalnega videza, tako da »eksplozira« (melodrama, zlasti obvezen prehod v

Viharnem vrhu, po katerem je naredil *Abímos de pasión*). Po drugi plati deloma ali pa polnoma prevlada vidik *nepravilnega*: tedaj naletimo na dizartikulirano pripoved, svobodno pisavo, ki sprejme slučaj in naključnost, ki išče vezi in izdaja naša pričakovanja (pravzaprav so to nepričakovana *približanja*, o katerih govori Bahtin pri Rabalaisu). V tem smislu je več postopkov: aluzija na »vaudevillu«, pripoved, ki jo tvorijo sestavljeni vložki (*Fantom svobode*) ali zareze, zaploditev ene sekvence iz druge, potem neprestane variacije na isto temo (*Diskretni šarm*...), zabavno spreminjanje smisla, digresije, časovni in prostorski preskoki (*Mlečna cesta*); pogosto se nakaže shema potovanja in torej srečanja, povzema se material (simboli, znamenja), ki se ga preobrne ali pa je spremenjen ton (ironija postane črni humor). Včasih povzroči potujitev tako, da v pripoved vključi pohujšljiv elemnet, ki je lahko neka moteča navzočnost (predmeta, živali, glasov) ali pa nenadno »nespodobno« dejanje (erotika, smrt) v obrednem vedenju.

Vse to je del zgradbe, kar pomeni, da je navidezna slučajnost v resnici pod nadzorstvom, da je prost razvoj tudi skrbno grajen, da so tudi manj motivirani odlomki kot na primer »klasičen« prehod med realnostjo in sanjami, organizirani. Buñuelova izvirnost potemtakem nastaja iz dialektičnega srečanja med dvema silama, ene, ki razvezuje in razčenjuje, in druge, ki drži skupaj in povezuje, pa čeprav na netipičen in nepravilen način.

Taki oblikovni vidiki nas vračajo k vprašanju ponavljanj. V Buñuelovih filmih se resnično ponavljajo pravi pravcati *topoi*. Najprej je tu že omenjena arhetipska struktura potovanja. Ta pripovedna osnova omogoča, da se po delčkih, z razvezavanjem gradi ali pa pride do simbolnega naboja, kot v *Nazarinu* in v *Mlečni cesti*. Nasprotna in zato komplementarna je uvrstitev pripovedi na prepovedan kraj, ki nastopa kot mikrokozmos, kjer zaprtost, obred, ponavljanje (»poredno ponavljanje«, pravi Deleuze)⁷ postanejo zelo pomembni (najbolj očiten primer je *Angel uničenja*). Situacijo pogosto »požene« nov dejavnik, realen ali imaginaren, ki spreminja ali obrača na glavo navidezen red in zato omogoča raziskovanje mehanizma pojavnosti. Krožen potek filma pogosto pripelje nazaj na začetek, v ravno tako navidezen zopet vzpostavljen red.

Tudi tukaj z vračanjem na »že poznane« situacije ali »že videne« osebe Buñuel z užitkom, ki ni brez ironije, stvari znova pregleda in jih zaplete: razvojne črte so zavile vstran, obrisi so se zabrisali, sestavine spremenile.

Realizem. Buñuel na tri načine zapleta in problematizira izhodiščno danost. Prvi, ki je najbolj pogost, je najbolj povezan z nadrealistično izkušnjo interakcije med realnostjo in imaginacijo: če ne drugod, že ves film *Lepotica dneva* sloni na začetni dvoumnosti, zaradi katere je lahko pripoved bodisi prevod objektivnega vedenja bodisi subjektivna projekcija glavne junakinje. Prepletanje nivojev hoče odkriti latentno vsebino pod manifestnimi dogodki. Drugi način je zbitje realistične danosti na regresivne situacije, ki so »pod pragom« naturalizma, kot pravi Deleuze, pri čemer se ta naturalizem »ne zoperstavlja realizmu, ampak poudarja poteze tako, da jih podaljšuje v privaten nadrealizem.« Postopek je v tem, da dejanja vzame iz konteksta zato, da se ga lažje analizira, bolje razume njegove implikacije, da pride do sveta izvirnih gonov; »dejanja«, nadaljuje Deleuz, »so presežena v smeri prvotnih aktov, ki jih ona sama ne vsebujejo, objekti so razgrajeni na koščke iz katerih se sestojijo, in osebe so zajete v energije, ki jih ne »organizirajo««. Prav na tej ravni se pokaže Buñuelov razkrivalni namen, raziskovanje.

Tretji način, ki je nasproten in zato komplementaren, je **poudarjanje** realistične danosti in smislu teatralizacije. Režija dogodka in obnašanja je način, kako razkrijemo njegovo nepotrebno, zato moramo ujeti in *flagrante* njegove mehanizme. Primer? Čudovita sekvenca v *Diskretnem šarmu*, kjer se nenadoma, iz navidez »nemotiviranega«

LEPOTICA DNEVA



vzroka, dvigne zavesa nad omizjem, od katerega povabljeni ali odhajajo (skoraj tako kot bi snemali maske) ali pa se »ne spominjajo svoje vloge«.

Na koncu tega prereza Buñuelovega filma najdemo potrdilo, da ga dvom ni nikoli zapustil zaradi pomirjujoče varnosti. *Z Mračnim predmetom želje* je skoraj storil zadnje dejanje, tu je videti, kot da bi se ironija dvignila v koncept (Buñuel nikoli ne izgubi ugodja) pripovedovanja. V zadnjih filmih opazimo pozornost do kompozicije, do študija njenih notranjih zakonitosti, vendar spomin in občutek za ponovno videnje ga mogoče pripeljeta do tega, da se sprašuje o smislu gledanja in pripovedovanja: zanj, ki je pred toliko leti začel z metaforo o viziji, je to povratak brez nostalgije, način projiciranja naprej. Gleda okrog sebe, videti je, da mu nekaj (koliko?) uhaja. Primerja svojo tradicijo, svoja sredstva z novimi načini odpiranja starih mehanizmov, pove do kod mu je uspelo razumeti in ne menja kart na mizi. Obračuna z nadrealizmom, tako kot v avtobiografiji, kolikor mu je pač rabil. Spreminjajočo se stvarnost gleda s svojo staro razočaranostjo in začudenostjo, ki ga nikoli nista zapustili.

Giorgio Tinazzi
prevedla Jožica Pirc

Ta tekst je avtor napisal posebej za
Ekranov Slovar cineastov

⁷ Prim. poglavje, ki je posvečeno Buñuelu in Stroheimu v *L'Image mouvement*.

BUNUEL

Bio-filmografija

Luis Buñuel se je rodil 1. 1900 v španskem mestecu Calandi kot sin premožnega trgovca, očeta sedmih otrok. V Zaragoza se šola pri jezuitih, nato gre po očetovem nasvetu v Madrid študirat agronomijo, sam pa se bolj zanima za filozofijo in književnost. Med študijem se je ukvarjal z boksom (bil je eden najboljših amaterskih boksarjev v Španiji), se spoprijateljil z Lorco in Dalijem, pisal pesmi, urejal filmsko rubriko v Gaceta Literaria ter vodil prvi španski filmski klub. Po končanem študiju se preseli v Pariz, kjer se je pričel družiti z nadrežlisti. Preizkušal se je v gledališču in bil asistent režije pri Jeanu Epsteinu na snemanju filma *Propad hiše Usher* (1928). Z Dalijem napiše scenarij za najbolj reprezentativno močno napadali, nadrealisti branili, toda film je bil nazadnje prepovedan. Zaradi težavnih pogojev za delo v Franciji in iz zanimanja za španske družbene probleme se vrne v domovino in posname dokumentarec o skrajni bedi španske vasice Las Hurdes *Zemlja brez kruha*. V letih 1933–35 dela na francoskih verzijah filmov Paramount produkcije v Parizu in na španskih verzijah Warnerjevih filmov v Madridu; sodeluje pri realizaciji štirih španskih komedij in posname dokumentarec o španski državljanski vojni *Španija 1937*. Proti koncu državljanske vojne se preseli v ZDA, kjer dela v filmskem oddelku Muzeja moderne umetnosti v New Yorku. Že skoraj pozabljen kot režiser, l. 1946 sprejme ponudbo producenta O. Dancingersa ki ga vabi v Mehiko: tako se prične njegovo »mehiško obdobje«, ko je bil še najbolj odvisen od producerskih zahtev in komercialnih projektov. Toda s *Pozabljenimi* spet izzove zanimanje evropske kritike in prejme nagrado za režijo na festivalu v Cannesu (1951). Do l. 1955 posname v Mehiki še 11 filmov, nekatere v mehiško-ameriški in mehiško-francoski koprodukciji. Prične dobivati ponudbe francoskih producentov, ki mu zagotavljajo večjo neodvisnost. Njegovi prvi trije francoski filmi so izraz revolta proti diktatorskim režimom v Južni Ameriki (*To se imenuje zarja*, *Smrt v vrtu*, *Vročica v El Pau*). V Mehiki še posname film *Nazarin*, po romanu svojega priljubljenega pisatelja Pereza Galdosa (film je nagrajen v Cannesu, 1959), v Španiji pa *Viridiano* ter špansko-francosko koprodukcijo *Angel uničenja*, (1962). Za *Lepotico dneva* je prejel zlatega leva v Benetkah (1967), za *Diskretni šarm buržoazije* pa oskarja za najboljši tuji film. Buñuelovi dolgoletni sodelavci so bili scenaristi Luis Alcoriza (scenarist 10 filmov), Julio Alejandro (*Nazarin*, *Viridiana*, *Simon puščavnik*, *Tristana*) in Jean-Claude Carrière (6 francoskih filmov). Buñuel je umrl 1. 1983 v Ciudad de Mexico.

Un Chien andalou (*Andaluzijski pes*), 1928; s. S. Dali, L. Buñuel; i. Pierre Batcheff, Simone Mareuil.
L'Age d'or (*Zlata doba*), 1930; s. Buñuel, Dali; i. Gaston Modot, Lia Lys, Max Ernest; p. Vikont de Noailles.
Las Hurdes, Tierra sin Pan (*Zemlja brez kruha*), 1932; s. Buñuel, komentar Buñuel, Pierre Unik; p. Ramon Acin.
Don Quintin el Amargao, 1935; s. Buñuel in Eduardo Ugarte; r. Luis Marquina; Buñuel l. 1951 naredi remake – *La Hija del Engano*.
Centinela alerta!, 1936; s. Eduardo Ugarte, Luis Buñuel; r. Jean Grémillon; p. Filmfono, Madrid.
España leal en armas (*Španija 37*), 1937; s. komentarjem Pierra Unika in L. Buñuela.
Gran Casino, 1946; s. Mauricio Magdaleno; i. Libertad Lamarque, Jorge Negrete; p. Oscar Dancingers (Mehika).
El Gran Calavera (*Razuzdanec*), 1949; s. Luis Alcoriza, Raquel Rojas; i. Fernando Soler; p. Soler in Dancingers (Mehika).
Los Olvidados (*Pozabljeni*), 1950; s. Buñuel, Alcoriza; f. Gabriel Figueroa; i. Alfonso Mejia, Estella India; p. O. Dancingers (Mehika).
Susana/Demonio y Carne (*Suzana*), 1950; s. Jaime Salvador; f. José Ortiz Ramos; i. Rosita Quintana, Victor Mendoza; p. Internacional cinematografica (Mehika).
La Hija del Engano, 1951; s. Raquel Rojas, Alcoriza; f. José Ortiz Ramos; i. Fernando Soler, Ruben Rojo; p. Oscar Dancingers (Mehika).
Una Mujer sin Amor (*Žena brez ljubezni*), 1951; s. Jaime Salvador; i. Julio Villareal; p. Internacional cinematografica (Mehika).
Subida al Cielo (*Vzeta v nebo*), 1951; s. Cabada, Altolaquirre, Buñuel; i. Lilia Prado, Esteban Marquez; p. Islafilm (Mehika).
El Bruto (*Zapeljivka*), 1952; s. Buñuel, Alcoriza; f. Augustin Jimenez; i. Katy Jurado, Rosita Arenas; Internacional cinematografica (Dancingers), Mehika.
Las Aventuras de Robinson Crusoe (*Robinson Crusoe*), 1952; s. Buñuel, Felipe Roll (po Defoejevem romanu); i. Dan O'Harlihy, James Fernandez; p. Oscar Dancingers, United Artists.
El (On), 1952; s. Buñuel, Alcoriza; f. Gabriel Figueroa; i. Arturo de Cordova; p. Nacional Films, Estudios Tepeyac, Dancingers (Mehika).
Abismos de Pasión (*Brezna strasti*), 1953; s. Buñuel, Alejandro (po romanu E. Brontë *Viharni vrh*); f. Augustin Jimenez; i. Jorge Mistral, Irasema

Dilian, Emilia Prado; p. O. Dancingers (Mehika).
La Ilusion viaja en Tranvia (*Ukradli so tramvaj*), 1953; s. De la Serna, Buñuel, Jose Revueltas; i. Lilia Prado, Carlos Navarro; p. Armando Oriva Alba, Clasa Films Mundiales (Mehika).
El Rio y la Muerte (*Reka smrti*), 1954; s. Buñuel, Alcoriza; i. Columba Dominguez, Miguel Torruco; p. Armando Oriva Alba, Clasa Films Mundiales (Mehika).
La Vida criminal de Archibaldo de la Cruz (*Zločinsko življenje Archibalda de la Cruz*), 1955; s. Buñuel, Eduardo Ugarte; f. Augustin Jimenez; i. Miroslava Stern, Ernesto Alonso; p. Alianza cinematografica (Mehika).
Cela s'appelle l'aurore (*To se imenuje zarja*), 1955; s. Buñuel, Jean Férry (po romanu E. Roblès); i. Georges Marchal, Lucia Bosè; p. Les Films Marceau, (Pariz), Laetitia (Rim).
La Mort en ce jardin (*Smrt v vrtu*), 1956; s. Buñuel, Alcoriza, Raymond Queneau; i. Georges Marchal, Simone Signoret, Charles Vanel, Michel Piccoli; p. Dismage, Pariz, O Dancingers, Mehika.
Nazarin, 1958; s. Buñuel, J. Alejandro (po romanu Pereza Galdosa); f. Gabriel Figueroa; i. Francisco Rabal, Marga Lopez; p. Manuel Barbachano Ponce, Mehika.
La Fièvre monte à El Pao (*Vročica v El Pau*), 1959; s. Buñuel, Alcoriza, Charles Dorat, Louis Sapin; f. Gabriel Figueroa; i. Gérard Philipe, Maria Félix; p. CICC (Pariz), Filmex (Mehika).
The Young One (*Dekle*), 1960; s. Buñuel, Addis; f. Gabriel Fuguroa; i. Zachary Scott, Bernie Hamilton; p. George Werker (ZDA), Olmecca Films (Mehika).
Viridiana, 1961; s. Buñuel, J. Alejandro; i. Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey; p. Gustavo Alatriste (Mehika), Films 59 (Madrid).
El Angel exterminador (*Angel uničenja*), 1962; s. Buñuel, Alcoriza; f. Gabriel Fuguroa; i. Silvia Pinal, Jacqueline Andere, Enrique Rambal; p. Gustavo Alatriste (Mehika), Films 59 (Madrid).
Le Journal d'une femme de chambre (*Dnevnik sobarice*), 1963; s. Buñuel, Jean-Claude Carrière; i. Jeanne Moreau, Michel Piccoli; p. Serge Silberman (Pariz), Dear Film Prod. (Rim).
Simon del desierto (*Simon puščavnik*), 1965; s. Buñuel, J. Alejandro; f. Gabriel Figueroa; i. Silvia Pinal, Claudio Brook; p. Gustavo Alatriste (Mehika).
Belle de jour (*Lepotica dneva*), 1966; s. Buñuel, Carrière; f. Sacha Vierny; i. Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Pierre Clémenti; p. Henry Baum (Pariz).
La Voie lactée (*Mlečna cesta*), 1969; s. Buñuel, Carrière; i. Laurent Terzieff, Alain Cuny, Michel Pucolli, Pierre Clémenti; p. Serge Silberman (Pariz), Fraia Film (Rim).
Tristana, 1970; s. Buñuel, J. Alejandro (po romanu Pereza Galdosa); i. Catharine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero; p. Epoca Films (Madrid), Corona (Pariz), Selenia (Rim).
La Charme discret de la bourgeoisie (*Diskretni šarm buržoazije*), 1972; s. Buñuel, Carrière; i. Fernando Rey, Delphine Seyrig, Stéphane Audran, Bulle Ogier, Jean-Pierre Cassel; p. Serge Silberman (Pariz).
Le Fantome de la liberté (*Fantom svobode*), 1974; s. Buñuel, Carrière; i. Adriana Asti, Julien Bertheau, Adolfo Celi, Michel Piccoli, Monica Viti; p. Serge Silberman (Pariz).
Cet obscur objet du désir (*Ta mračni predmet želje*), 1977; s. Buñuel, Carrière (po romanu P. Louysa); i. Fernando Rey, Carole Bouquet, Angela Molina; p. Serge Silberman (Pariz).

Kratice:
s. (scenarij), f. (fotografija), i. (igralci), p. (produkcija), r. (režija – omenjena samo pri filmih, ki jih Buñuel ni režiral).