Eseu

LUIS BUÑUEL

„În viață există un sens moral de care nu te poți dispensa"

Poate cel mai nonconformist și mai virulent critic social din istoria cinematografului, Luis Buñuel continuă de peste patru decenii să tulbure conștiințele, să le producă șocuri, să le violenteze, cu singurul scop de a-și vărsa mînia împotriva societății și moralei burgheze.

Spaniol de origine (născut în februarie 1900 la Calanda în Aragonia), Buñuel se formează în cadrul mișcării de avangardă din Franța anilor '30. Nevoit să părăsească Spania din cauza convingerilor sale, se stabilește la Paris și lucrează ca asistent al lui Jean Epstein (1925—26), păstrîndu-se totuși înafara mișcării suprarealiste. Un conflict între el și patronul studiourilor la care lucra va pune capăt colaborării cu Epstein și-l va îndemna spre avangarda suprarealistă spre care îl atrăgea în primul rînd prietenia cu Salvador Dali. Primele sale două filme vor fi rezultatul colaborării cu acesta, care-i scrie scenariile. La apariția „Cîinelui andaluz" (1928) suprarealiștii s-au grăbit să-l integreze mișcării lor, deși filmul era de fapt expresia luptei dintre convingerile radicale ale lui Dali („sistematizarea confuziei", „discreditarea totală a lumii reale") și înclinația vădită spre realitate a lui Buñuel. Că relația dintre ei n-a reușit să se fundamenteze stă mărturie cel de al doilea film, „Vîrsta de aur" (1930), scris de Dali, dar modificat substanțial de Buñuel, în urma căruia cei doi colaboratori s-au despărțit, nu însă înainte ca pictorul să fi declarat că Buñuel și-a trădat idealurile și a făcut un film concesiv. Atît de... concesiv era filmul încît oficialitățile l-au interzis, iar elemente fasciste au dărîmat cinematograful în care rula. Vîlva aceasta l-a făcut repede cunoscut, și Buñuel a fost invitat temporar la Hollywood, ca „observator", dar aici nu a găsit un mediu prielnic muncii sale și, neconformist cum era, a devenit repede indezirabil. După cîteva luni i s-a sugerat să se întoarcă în Europa; prilejul fusese refuzul său de a viziona un film al frumoasei vedete Lily Damita, refuz exprimat în termeni foarte tari: „N-am venit la Hollywood ca să admir pe ecran *las putanas*" (cf. Jerzy Toeplitz).

Întorcîndu-se în Europa, se oprește mai întîi la Madrid, unde îi cade în mînă întîmplător o carte a geografului și sociologului francez Maurice Legendre, de fapt o monografie, intitulată „Las Jurdes, etude de géographie humaine"; citind-o îi vine ideea unui film documentar despre această regiune din provincia Estramadura. Vom reveni asupra acestui film după o sumară privire asupra „Cîinelui andaluz" și a „Vîrstei de aur".

Contactul lui Buñuel cu suprarealismul, deși trecător, a lăsat urme puternice în activitatea ulterioară a cineastului. „Prin suprarealism am descoperit că în viață există un sens moral de care nu te poți dispensa. Prin el am descoperit pentru prima dată că omul nu este liber. Cred în libertatea totală a omului, dar am văzut în suprarealism o disciplină demnă de urmat" — declara el într-un interviu, după un sfert de veac de la experiența suprarealistă.

Deși înainte de cele două filme ale lui Buñuel se mai făcuseră încercări de cinematograf suprarealist (Germaine Dullac — „Scoica și popa", pe un scenariu de Antonin Artaud), „Cîinele andaluz" și „Vîrsta de aur" ating culmea expresiei suprarealiste și *Manifestul* din 1931 le va socoti opere fundamentale ale mișcării: „Nimic înafară de *Cîinele andaluz* și *Vîrsta de aur*, care se situează dincolo de tot ce există"... După Sadoul, cheia primului dintre aceste filme trebuie căutată în fraza lui Lautréamont: „Frumos ca întîlnirea unei umbrele cu o mașină de cusut pe o masă de disecție".

În fapt, filmul este o atitudine violentă împotriva moralei burgheze pe care Buñuel o disprețuiește. Limbajul însă este un intenționat amestec de absurd, de gratuit, de metaforă suprarealistă, amestec ce enervează și înfurie tocmai pentru că nu i se găsesc sensurile simbolice; Dali și Buñuel au declarat că asemenea sensuri nici nu există, că această căutare sistematică de accesorii trăsnite și absurde, de efecte „care uluiesc, de efecte tari și insuportabile este o deformare pe linia primei concepții a lui Einsenstein, aceea a *montajului de atracții*. Ambele au un izvor comun: teoriile omoloage ale diferitelor avangarde". (cf. George Sadoul). Cineaștii introduc aici o nouă viziune asupra obiectelor, le insuflă viață, le descopăr calități nebănuite, creează între ele relații ascunse. Multă bătaie de cap a dat exegeților una din secvențele celebre ale acestui film: un bărbat vrea să sărute o femeie, dar în mișcarea lui spre ea este împiedicat de două funii de care sînt legați: doi seminariști, un melon, un dop, două piane cu coadă pline cu măgari în putrefacție. Încercarea de a interpreta psihanalitic această secvență a eșuat, nu a dus la nici un rezultat. Chiar un exeget ca John Lawson găsește că în această secvență Buñuel a vrut să spună că bărbatul este oprit, în elanul său amoros, de piedici iraționale și că n-ar vrea ca noi să vedem aceste piedici cu ochii rațiunii; el vrea ca absurditatea lor să fie acceptată ca o realitate. Absurditatea întîmplărilor este subordonată, la Buñuel, atitudinii violente împotriva ipocriziilor și constrîngerilor proprii civilizației burgheze.

Acuzațiilor de *sadism* și *cruzime* regizorul le-a răspuns, rece, că nu este nici sadic, nici masochist, dar că folosește în mod teoretic aceste elemente ca pe niște atribute ale luptei și violenței, împotriva moralei burgheze pe care el o consideră *i-morală*. „Acest sadism — observă Virgil Teodorescu în România literară, 46/1970, p. 28 ar fi deci o cruzime necesară (...), o *cruzime salubră* în sensul pe care Rimbaud îl dă acestui adjectiv: *Que salubre est le vent*".

Bănuind, mai mult, un motiv freudian în acest film (dată fiind încîntarea lui Freud la vederea filmului), Lawson susține că regizorul ar fi transformat viața într-un coșmar freudian (estompat însă de mînia lui împotriva societății burgheze) și că n-a urmărit decît să arate că brutalitatea nejustificată și înspăimîntătoare este endemică în existența noastră.

Diversitatea de opinii asupra acestei opere se încheie cu calificativul lui Sadoul care, parcă mai exact decît toți ceilalți exegeți, vede în „Cîinele andaluz" exprimată cu o forță artistică impresionantă, o „imagine a unei tinereți intelectuale revoltate și confuze. Un puternic strigăt de furie neputincioasă, a cărei sinceritate îi dă o tragică umanitate".

Și mai violent, și mai puternic demascator este cel de al doilea film suprarealist al lui Buñuel, „Vîrsta de aur", apropiat — ca forță și capacitate de a-l revela pe om lui însuși — de opera lui Lautréamont și Rimbaud. Continuă și aici disprețul total față de valorile burgheze, iar atitudinea antireligioasă ajunge la paroxism. Faptul că Dali a părăsit lucrul la acest film și că Buñuel a efectuat substanțiale transformări asupra scenariului inițial, face să se strecoare în această operă numeroase elemente realiste, împletirea dintre real și ireal urmînd o cale aproape dialectică. Multe motive din acest film vor reveni în operele viitoare ale regizorului, tema iubirii și a morții străbătîndu-i opera pînă la cea din urmă peliculă. În „El", în „Abisele pasiunii", în „Pămînt fără pîine", „Uitații", „Viridiana" și în altele se regăsesc situații, puncte de plecare din „Vîrsta de aur".

Înclinația pronunțată a regizorului către lumea reală, pe care vrea să o descrie cu luciditate și cruzime nedisimulată, își găsește expresia în filmul următor, un documentar, „Pămînt fără pîine" (1932) sugerat de cartea — de care aminteam mai sus — a lui Maurice Legendre. Regiunea („Pădurea Hurdes", aflată pe versantul de sud-est al munților Sierra de Gate) este locuită de cea mai înapoiată populație din Europa. Los Hurdanos, oamenii acestui ținut, par uitați de lume și trăiesc într-o cumplită mizerie. Despre ei își propune Buñuel să facă un film pentru care își ia ca scenarist un poet — Pierre Unik. După o lună de muncă, pelicula a fost gata. Ea înfățișa tabloul zguduitor al unei umanități frustrate, condamnate să trăiască, să muncească și să piară în cea mai cumplită mizerie, roasă de boli, de foamete, de bătrînețe prematură. Filmul a fost considerat cel mai zguduitor documentar etnografic-peisagistic din cîte s-au turnat vreodată. Imaginea, de un realism aproape violent, și comentariul lui Pierre Unik, rostit cu voce calmă, fără patos sau angajare, conferă filmului o uimitoare putere de convingere. Atmosfera este întregită de o muzică blîndă, mîngîietoare — „Simfonia a patra" de Brahms. Combativitatea din totdeauna a lui Buñuel își găsește expresia cea mai limpede. El demască aici cu violență nepăsarea față de acești oameni condamnați la cea mai neagră mizerie, strigînd împotriva nedreptății, încercînd să trezească conștiințele. Arătînd cît de puternică poate fi degradarea umană, „Pămînt fără pîine" exprimă în același timp, profunda umanitate a omului. În mod firesc, oficialitățile spaniole au oprit acest film, premiera nu a avut loc, dar el a fost prezentat în Franța, în cinecluburi și la unele cinematografe avangardiste.

Exilat în America, cineastul nu lucrează nimic timp îndelungat, după care acceptă să facă filme în Mexic, unde se și stabilește pentru foarte multă vreme. În 1946 realizează aici „Marele cazino", o comedie agreabilă, după care începe lucrul la un film pe care și-l dorea și al cărui scenariu îl scrisese singur: „Los Olvidados" („Uitații"). Este un film pe care Sadoul îl apropie de romanele lui Asturias și Amado, socotindu-l un strigăt de groază și de milă, plin de duioșie sub aparenta-i cruzime, o tulburătoare mărturie despre viața copiilor părăsiți. Irațională în aparență, ideea filmului e desprinsă din realitățile mexicane, caracterul social al peliculei fiind evident. „Întrucît sînt un om cinstit — declara Buñuel — a trebuit să fac un film cu caracter social. Sînt conștient că aceasta este direcția în care voi evolua". Lawson se îndoiește însă — fără temei — de faptul că Buñuel ar fi deplin conștient de realitatea socială, bazîndu-și îndoiala pe faptul că cineastul ar reduce relațiile dintre oameni la violență. Lawson pare a confunda aici ideea lui Buñuel despre relațiile dintre oameni cu tonul violent al filmelor sale.

Activitatea mexicană a lui Buñuel mai cuprinde cîteva filme comerciale, dar și unele pelicule care trebuie numaidecît reținute: „Urcarea la cer", „Încercarea unei crime", „Robinson Crusoe", apoi ecranizarea romanului, „La răscruce de vînturi" de Emily Brontë, majoritatea fiind rezultatul investigării de către cineast a realităților mexicane.

După aproape 30 de ani de absență din Spania Buñuel se întoarce și continuă atacul valorilor burgheze. Virulența acuzației și ironiei culminează în capodopera sa „Viridiana" (1961). Încă de la „Cîinele andaluz" s-a păstrat la Buñuel o ură împotriva ipocriziei și constrîngerii proprii civilizației burgheze, ură îmbinată cu înclinația spre violență, spre absurditatea tragică a întîmplărilor. „Viridiana" se leagă astfel peste timp cu „Cîinele andaluz" și cu „Los Olvidados", brutalitatea, violența și dorința frustrată fiind reluate aici într-o structură filmică mai complexă. Lawson observă — referindu-se la unul din personajele principale ale filmului, Don Jaime — tendința cineastului de a ne convinge că natura umană este un cîmp pe care se înfruntă violent instinctele bune cu cele rele. Și tot el adaugă, comentînd fantastica scenă a orgiei cerșetorilor (o parodie după „Cina cea de taină"), că nemernicia cerșetorilor ar reprezenta degradarea fizică și morală a Spaniei contemporane. Făcînd această observație, el se bazează pe o declarație a lui Buñuel care zice: „Sînt împotriva moralei convenționale, a fanatismelor tradiționale... precum și a putreziciunii morale... Eu consider morala burgheză drept imorală și trebuie luptat împotriva ei".

Ca și în multe alte filme anterioare, dar cu mai multă forță și cu desăvîrșită maturitate artistică, Buñuel confirmă în „Viridiana" o libertate de idei și de expresie care a lovit întotdeauna falsurile și ipocrizia. Filmul adună, într-un splendid corolar principalele idei care străbat întreaga operă a cineastului, sugestii din toate temele, miturile și obsesiile care l-au urmărit o viață întreagă. Criticii francezi (care i-au acordat premiul lor, în 1961, alături de alte numeroase premii, între care cel mai important a fost „Palme d'or" la Cannes în 1961) consideră „Viridiana" ca pe „una din cele mai explozive opere ale cinematografiei mondiale", o operă în care Buñuel calcă în picioare cu vizibilă ușurință, toate tabuurile civilizației burgheze. Cu „Viridiana", Buñuel „este așa cum îl cunoaștem din legenda sa: cineastul tuturor absoluturilor, al tuturor îndrăznelilor".

În cronica sa pe care o scrie în 1962 în „Les Lettres Francaises", George Sadoul — remarcînd caracterul direct și cotidian al imaginilor, insolitul situațiilor și al întregului film, patima demnă de penelul lui Goya, perfecțiunea și sobrietatea regiei — scria: „Buñuel nu este un negustor de farse și capcane, ca Salvador Dali. El este un poet, un mare poet".

Aceste alese calități ale regizorului sînt la fel de evidente și în „Jurnalul unei cameriste", ecranizare după romanul lui Octave Mirbeau. De ce s-a adresat Buñuel romanului lui Octave Mirbeau, cînd e știut că el este regizorul care, adesea, își scrie singur scenariile sau face adaptări în care interpretează într-o manieră foarte personală cărțile de la care pornește? (v. „La răscruce de vînturi" după Emily Brontë). Pentru că cineastul angajat, criticul virulent al societății burgheze a descoperit în această carte elemente de critică socială foarte pronunțate, o adevărată radioscopie a familiei burgheze și, în același timp, date generale sau mai exact semnalele unor seisme sociale pe care el, Buñuel — permutînd acțiunea de la 1900 la 1925 — le asimilează mișcărilor care anunțau fascismul.

El găsea în cartea lui Mirbeau o temelie pe care își putea construi propriile revolte, propriile nemulțumiri de atîtea ori strigate cu violență pe ecran. Nu ecranizează fidel romanul, ci îl interpretează liber, păstrînd doar cîteva elemente anecdotice care-i sînt absolut necesare pentru demonstrație. În rest, inventează, transformă, aduce totul la numitorul comun al revoltei sale, al atitudinii sale critice. El n-a ecranizat „Jurnalul..." pentru a urmări cum o tînără evoluează de la slujnică la stăpînă, ci pentru ca, folosindu-se de ochiul critic al Célestinei, să-și desfășoare cruzimea analitică, frenezia descriptivă, să-și elibereze strigătul de revoltă. Onorabila familie burgheză este disecată ca un cobai de experiență și arătată în toată mizeria ei morală. Buñuel știe că societatea burgheză trebuie atacată în punctul ei cel mai nevralgic (și mai onorabil): familia.

Personajele lui Buñuel sînt, aproape toate, viciate (chiar Célestine, care e privită în general cu simpatie, nu e scutită de cîteva tente de ironie vizînd tocmai unele vicii), străbătute de patimi și obsesii. Joseph, voluntarul și calculatul servitor, e obsedat de o fetiță nevinovată pe care o ucide (sensul simbolic este aici evident: într-o asemenea lume a mizeriei morale și a viciului, puritatea este strivită); domnul Monteil e obsedat de servitoare, doamna — de biserică, Rabour de încălțămintea feminină (o obsesie cu trimiteri).

Cineastul construiește toate aceste personaje cu o aleasă știință a specificului tipologic, cu o minuțiozitate de sculptor miniaturist. Personajele se mișcă aproape întotdeauna în spații închise, semiobscure și arhiaglomerate de obiecte. Ele nu se pot detașa de obiecte cum nu se pot detașa de propriile lor vicii și patimi.

S-a spus despre Buñuel — cu admirație sau cu ură — că este *un rău*, că nu iartă nimic, că nu iubește oamenii, că e violent și crud. Iată, în încheiere, o părere a lui Buñuel despre el însuși:

„Lumea crede despre mine că nu iubesc oamenii. Nimic mai neadevărat. M-a acuzat că mă complac în a le arăta urîțenia, viciile, cruzimea, stupiditatea falselor iluzii și a credințelor. În realitate, toate durerile umanității sînt pentru mine motive de iubire. Pe acești oameni, aceste femei care sînt eroii filmelor mele și a căror urîțenie mi se reproșează, eu nu-i găsesc deloc uriți. Iubesc frumusețea și puritatea din ei".

Ștefan OPREA

Orfeu

STÉPHANE MALLARMÉ

Irodiada

1. Veche uvertură a Irodiadei

DOICA

(Incantație)

Negată, cu aripa neliniștită-n plînsul
Bazinului, el însuși negat, cu spaime-ntr-însul,
Cu biciuiri de aur în spațiul purpuriu,
O Auroră-alege, heraldic zid suriu,
Chiar turnul nostru — vatră de scrum și sacrificiu,
Mormînt din care scapă o pasăre, capriciu
Stingher al aurorii cu van penet opac...
O, din tărîmuri triste și putrede conac!
Nu, nici un clopot! Apa se resemnează-n vrană,
Necercetată astăzi de lebădă sau pană
Fără pereche: apa în părăsirea grea
A toamnei care-și stinge făcliile în ea:
A lebedei ce-n albul de criptă izolată
Sau pană-și scaldă capul integru, dezolată
De diamantul ager al vreunei stele, dar
Anterioară, care n-a scînteiat măcar.
Rug! Crimă! Auroră străveche! Crunte bice!
Un cer în purpuri! Lacul — al purpurei complice!
Iar peste rozuri pure, deschis, acest geamlic,
Odaia osebită-n chenar, calabalic
De timpi orbiți în lupte, bijuterie stinsă,
De fulgii lui Odată are-o pojghiță ninsă,
Iar în tapiserie, sub lustru,-n cîte-un pliu
Sibile reci cu ochii voalați ca din sicriu
Ce ispitesc din unghii îngălbenite Magii.
Una din ele, ninsă de crengi în naufragii,
Pe rochia mea pălită ca fildeșul închis
În cer cu păsări printre sclipiri de-argint ucis,
Pare, în zbor că pleacă-mbrăcată și fantomă,
Aromă care poartă, o, roze, o aromă,
Din patul gol ascuns de suflate lumînări,
Aromă de geroase aurării în nări,
Un pumn de flori uscate care trădară luna
(La ceara stinsă încă se desfrunzește una),
A căror suferință și lujerii căror
Se moaie-n doar o vază cu smalț moleșitor.
O Auroră-n lacrimi își tîrîise-aripa!

Umbră de vrăjitoare care descîntă clipa!
O voce-amintire a unui lung trecut,
Să fie-a mea deschisă la farmec ne-ntrecut?
Menită încă-n pliuri de cuget să rămîie
Bătrînă, ca un astru în imnuri de tămîie
Pe-o tulbure grămadă de chivote-n polei,
Prin cutele rigide și găurile ei
Împunse după ritmul și purele dantele
De giulgi cu ochiuri rare, ce lasă lin prin ele
Să suie-n disperare bătrînul licăr mat
Se-naltă: (o, ce spațiu-n chemări e rezumat!)
Bătrînul licăr palid de însolite-arginturi,
Al vocii-n lacrimi, nulă, tînjind după alinturi,
O să irumpă aur în fastul ei suprem,
Ea, încă, antifonul versetelor ce gem.
În ora agoniei și-a luptelor funebre!
Și, de tăcere multă și crîncene tenebre,
Totul la fel reintră-n trecutul fără zvon,
Învins, lipsit de vlagă, fatidic, monoton,
Cum apa în bazine străvechi se resemnează.

Ea a cîntat, adesea fără de noimă, piază
Neîndoioasă! patul cu pagini de velin,
Atîta claustrare și gol nu-ncape-n în!
Ce visului în cute nu-i mai posedă harul,
Nici baldachinul-criptă ce-și pustiise moarul,
Parfumul unor plete-adormite. L-a avut?
Rece copilă, dacă-n plăcerea ei și-a vrut
Plimbările în zorii cu flori brumînd sub zodii,
Și mai tîrziu cînd răul amurg rănise rodii!
Cornul, da unul singur e pe-un cadran cu bumb
De orologiu linced, cu Lucifer drept plumb,
Mereu rănește, veșnic o nouă oră fură,
Prin gîtul de clepsidră cu plînsă picătură,
În care ea colindă, doar ea, și-n umbră nu-i
Un înger s-o-nsoțească la mers cu pașii lui!
El, regele, nu știe aceasta, plătitorul
Că vechiul sîn, cu anii, și-a istovit izvorul.
Nu, tatăl ei nu știe, și nici ghețarul cel
Din nord care-i răsfrînge al armelor oțel,
Cînd pe-un morman de leșuri cu izuri de rășină
Și piepturile sparte, misterios, închină
Trompetele de negru argint la vechii pini!
Și totuși se va-ntoarce din codrii cisalpini!
Însă la timp? Căci toate-s vis rău și prevestire!
În unghia ce suie la geam, cu amintire
De trîmbițe, bătrînul cer arde, preschimbînd
Un deget într-un sfeșnic pizmuitor și blînd.
Și în curînd roșeața de tristă înserare
O să străpungă ceara din corpul ce tresare!
Dar nu de înserare — de roșu răsărit
Al zilei de pe urmă ce toate le-a-mplinit,
Atît de trist se zbate, că uit de ceas, roșeața
Acestui timp profetic ce plouă plîns pe fața
Copilei, exilată în pieptul ei secret,
O lebădă cu ochii în pene-ascunși discret,
Cum lebăda bătrînă-i ascunse-n pene, scursă
A penei disperare, în veșnica ei cursă
De năzuinți, să vadă alesul giuvaier
De stea în agonie, care s-a stins pe cer.

În românește de
Ștefan Aug. DOINAȘ