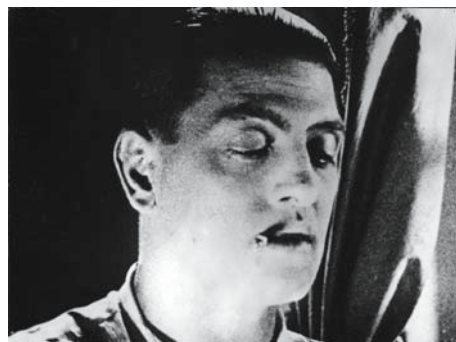


Instytut Sztuk Pięknych UMCS

MAREK LETKIEWICZ

Pies andaluzyjski – w stronę filmowej symulacji marzenia sennego

The Andalusian Dog – Towards the film simulation of dream



„Kino jest cudowną, niebezpieczną bronią,
gdy posługuje się nią wolny umysł”¹.

Luis Buñuel Portolés

Te słowa mógł napisać tylko rewolucjonista. Człowiek o poglądach radykalnie krytycznych wobec aktualnej kondycji ludzkiej i tradycyjnych, zastanych wartości. Artysta poszukujący własnej drogi. Ikonoklasta i moralista proponujący

¹ L. Buñuel, *Kino instrumentem poezji*, przeł. U. Aszyk, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 291. Wszystkie ilustracje zamieszczone w tekście cyt. [za:] http://www.bmlettres.net/IMG/jpg/Un-Chien-Andalou_photogrammes [21.10.2012].

nowe spojrzenie na rzeczywistość, zaangażowany w zmienianie oblicza świata². U podłoża tego procesu – w wypadku Luisa Buñuela (1900-1983) – leżała wiara w możliwość wyzwolenia prawdziwej natury człowieka na drodze przemian w sferze życia duchowego i intelektualnego, poprzez sięgnięcie do najgłębszych, najbardziej atawistycznych pokładów podświadomości.

Szła za tym jego własna koncepcja twórczości i sztuki, która zbliżyła go już na początku drogi twórczej – pod koniec lat dwudziestych XX wieku – do bliższego mu programowo ugrupowania surrealistów, na którego sztandarach widniało hasło: „Przekształcić Świat, zmienić życie”³. Była to formacja intelektualna kontestująca rzeczywistość, która wyłoniła się po rzezi pierwszej wojny światowej – godząca w ideologię liberalnego kapitalizmu i światopogląd burżuazyjny, ale równocześnie proponująca w zamian konstruktywny, nowoczesny program światopoglądowy, partycypujący w tradycji antyracjonalistycznej i antypozytywistycznej. Można mówić w tym wypadku wręcz o interferencji – nakładaniu się na siebie i wzajemnym oddziaływaniu – wypracowanych niezależnie elementów światopoglądu surrealistycznego i postawy Luisa Buñuela. Podobieństwa te doprowadziły w roku 1929 do faktycznego akcesu Buñuela do paryskiego ugrupowania surrealistów, do którego przepustką okazał się zrealizowany przez niego kilka miesięcy wcześniej film *Un Chien andalu*.



² P. B. Flint, *Luis Buñuel Dies at 83; Filmmaker for 50 Years*, “New York Times”, 30 lipca 1983, [za:] <http://www.nytimes.com/1983/07/30/obituaries/luis-bunuel-dies-at-83-film-maker-for-50-years.html> [2.10.2012].

³ K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1969, s. 13.

Ekspozycja

Un Chien andalu (*Pies andaluzyjski*), debiutancki, krótkometrażowy film hiszpańskiego reżysera Luisa Buñuela, zrealizowany w roku 1929 przy współudziale Salvadora Dali (1904-1989), uważany jest powszechnie za główne dzieło kina surrealistycznego⁴. Film ten należy do tych nielicznych arcydzieł kina eksperymentalnego, które spotkały się z żywym przyjęciem. Z jednej strony, obraz zyskał szerszą akceptację i trwały rozgłos („Po «triumfalnej premierze» Pies andaluzyjski został zakupiony przez Mauclaira ze «Studia 28»⁵ i „nie schodził z afisza przez 8 miesięcy”⁶). Z drugiej – równocześnie wzbudzał skrajnie odmienne emocje i uznany był za ze wszech miar niebezpieczny. Krytycy przyznali mu zatem miano najbardziej znanego filmu krótkometrażowego w historii⁷.

Scenariusz do filmu napisali wspólnie Luis Buñuel i Salvador Dali. Zdjęcia zrealizował Albert Duverger, wcześniej operator Jeana Epsteina (1897-1953), czołowego reżysera i teoretyka francuskiego impresjonizmu filmowego, u którego Buñuel terminował podczas realizacji filmów *Mauprat* (1926) i scen studyjnych do filmu *Upadek domu Ulsterów* (ukończonego w 1928)⁸. Główne role w filmie Buñuela kreowała para aktorów: Simone Marevil (1903-1954) i Pierre Batchef (1901-1932).

Un Chien andalu to siedemnastominutowy czarno-biały film, zrealizowany w klasycznym formacie wąskiego kadru, o proporcjach 1,33x1, w technice i konwencji estetycznej kina niemego, z charakterystyczną dla tego gatunku filmu pantomimiczną wyrazistością gry aktorskiej. Pierwotna wersja utrwalona została bez zapisu ścieżki dźwiękowej na taśmie filmowej w wytwórni Billancourt⁹. Jednak film nigdy nie był pokazywany bez dźwięku. Podczas pierwszego publicznego seansu 6 czerwca 1929 roku w Studio des Ursulines w Paryżu¹⁰ filmowe ob-

⁴ *Le Chien andalou*, „Deadline 6am”, <http://deadline6am.com/un-chien-andalou/> [21.10.2012]; *Un Chien Andalou (Un perro andaluz) – 1929*, http://www.taringa.net/posts/videos/14847132/Un-Chien-Andalou-_Un-perro-andaluz_---1929.html [21.10.2012].

⁵ L. Buñuel, *Moje ostatnie tchnienie*, przeł. M. Braunstein, Izabelin 2006, s. 123.

⁶ *Ibid.*, s. 124.

⁷ R. Ebert, *Un Chien Andalou*, [w:] *Great Movies: The First 100*. Chicago Sun Times, [za:] <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20000416/REVIEWS08/401010369/1023/> [21.10.2012].

⁸ *Ibid.*, s. 102.

⁹ *Ibid.*, s. 119.

¹⁰ Studio des Ursulines w Paryżu było pierwszym kinem specjalizującym się w projekcji filmów awangardowych. Zostało założone w roku 1925 (przy rue des Ursules 10) przez aktorów Armanda Talliera i Laurencje Myrge. Kino to działa do dziś, choć już w innej formule; por. <http://www.iletatunefoislecinema.com/memoire/2119/luis-bunuel-et-le-surrealisme> [28.09.2012].

razy dopełniane były muzycznie przez Buñuela – odtwarzanymi z gramofonu umieszczonego za ekranem – na zmianę tangami i fragmentami *Tristana i Izoldy* Ryszarda Wagnera¹¹.

Zamiast synopsisu

Było to dzieło inne od wszystkiego, co dotychczas powstało. „Najgęstsze i najbardziej zagadkowe siedemnaście minut w historii kina”¹² – ukazujące obrazy intensywne, żywe, ale jednocześnie fragmentaryczne i niejednoznaczne, trudne do zrozumienia. Dlatego film można opowiedzieć na wiele sposobów, zarazem jednak – paradoksalnie – nie sposób go zinterpretować w sposób zadowalający wszystkich.

Film rozpoczyna się od szoku. Widzimy człowieka (Luis Buñuel), który ostrzy brzytwę (zbliżenie) i próbuje jej ostrość na własnym paznokciu, spogląda na księżyc (plan średni) „przecinany” lancetową chmurą (plan totalny). Po chwili spoglądamy na kobietę (w planie średnim), za którą stoi mężczyzna unoszący brzytwę do jej oka. Ostrze rozcinania powłoki oka (duże zbliżenie). Widzowie ulegają przy tym niemal fizycznym, dotykowym odczuciom, powodującym wewnętrzny zgrzyt.

W dalszych sekwencjach filmu widzimy rowerzystę w dziwnym ubraniu, jakby parodii ceremonialnego stroju klero. Spoglądamy na kobietę stojącą pośrodku tłumu, której policjant uprzejmie podaje podniesioną z bruku odrąbaną dłoń. Po chwili kobieta ginie potrącona śmiertelnie przez auto. W dalszej sekwencji – zbliżenie męskiej dłoni z raną stygmatu, z której wynurzają się mrówki. Dalej przed naszymi oczyma przesuwają się całe korowód kolejnych trudnych do sensownego opowiedzenia sekwencji filmowych. Co to wszystko znaczy?

Sąd nad filmem i Buñuelem

Szczegółowa egzegeza treści filmu jest wyjątkowo trudna, o ile w ogóle jest możliwa. Od początku panowała natomiast zgodność co do jego generalnego przesłania. Film odczytywany był jako projekcja podświadomości, pełna obrazoburczych, delirycznych obrazów o inspiracjach sięgających pogranicza zaburzeń obsesyjno-kompulsywnych. Ekstatyczne wizje interpretowane były – zgodnie

¹¹ Buñuel, *Moje ostatnie technienie...*, s. 121.

¹² S. König, *Ein andalusischer Hund*, cyt. [za:] <http://www.filmzentrale.com/rezis/einandalusischerhundsk.htm> [21.10.2012].

z intencją autorów – jako objawienia uderzające w puste rytuały tradycji i kwestionujące dogmaty „logiki” zastanego porządku świata. Obraz ten postrzegano zatem jako dzieło godzące orężem filmu w wygodny dla możliwych tego świata stan rzeczy. W wieku XX – wieku kina – była to bardzo groźna broń globalnego medialnego masowego rażenia.

Z tego powodu Luis Buñuel postrzegany był jako człowiek wyjątkowo niebezpieczny dla konserwatywnego establishmentu. Opinię tę umocniła jeszcze jego druga realizacja – utrzymany w podobnym duchu film *L'Age d'Or* (*Złoty wiek*) z 1930 roku, zakazany skutecznie po premierze i niepokazywany przez wiele lat. Na to, jak ważne były to filmy, wskazuje paniczna reakcja tzw. czynników oficjalnych oraz ultraprawicowo nastawionej części społeczeństwa. „Kilkudziesięciu donosicieli przewinięło się przez komisariat policji, powtarzając «Należy zakazać wyświetlania tego bezwstydnego i okrutnego filmu»” – wspomina Luis Buñuel w wydanej na krótko przed śmiercią autobiografii *Moje ostatnie tchnienie*, dodając: „[...] Przeżyłem [wówczas] początek obelg i gróźb, które ścigały mnie do starości”¹³.

Następstwa były istotnie poważne. Buñuel większość swojego dalszego życia spędził właściwie w roli dysydenta, poza rodzinną Hiszpanią – dokąd powrócił dopiero przed śmiercią – na przymusowo-dobrowolnej emigracji w Stanach Zjednoczonych, Meksyku i we Francji¹⁴, mimo że był jednocześnie uwielbiany i odnosił wielkie sukcesy na polu tzw. kina mainstreamowego. Zrealizował potem ponad trzydzieści obrazów filmowych. A takie filmy, jak *Dziennik panny służącej* (1964), *Piękność dnia* (1967), *Dyskretny urok burżuazji* (1972), *Mroczny przedmiot pożądania* (1977) zdobyły światowy rozgłos i nadały mu status jednego z czołowych reżyserów w całej historii kina.

Ale gdyby nawet nie wyreżyserował tych wszystkich filmów, to i tak przeszedłby do historii kinematografii jako autor *Psa andaluzyjskiego*. Bynajmniej jednak nie z powodu jego wywrotowych treści, bo recepcja filmu była od początku różna. Generalnie film podobał się, czym Buñuel był mocno zaniepokojony. Złościł go zwłaszcza pozytywny odbiór filmu w niektórych kręgach burżuazji i mieszczaństwa, co podkopywało jego wiarygodność jako buntownika i stawiało pod znakiem zapytania jego pozycję w kręgu surrealistów. Toteż, aby jakoś usprawiedliwić się, w przedmowie do *Surréaliste la Revolution* (nr 12) z grudnia 1929 roku napisał w tonie rezygnacji: „Co można zrobić z ludźmi [chodzi o burżujów i mieszcuchów – M. L.], którzy kochają to co jest nowe, nawet jeśli

¹³ *Ibid.*

¹⁴ A. Kyrou, *Luis Buñuel*, [w:] *Encyclopædia Britannica*, por. <http://www.britannica.com/EB-checked/topic/84784/Luis-Bunuel> [21.10.2012].

jest to sprzeczne z ich najgłębszymi przekonaniemami [...]?” Inaczej ocenił tę sytuację „papież rewolucyjnej kinematografii”, Siergiej Eisenstein (który oglądał film w Szwajcarii, w sierpniu 1929 roku, a więc wkrótce po jego premierze). Odczytał on ten film jako wytwór odchodzącej formacji światopoglądowej, obraz ukazujący „stopień rozpadu burżuazyjnej świadomości”¹⁵. Być może obaj mieli rację, a wyjaśnieniem tego dwugłosu interpretacyjnego mogą być słowa samego Buñuela, który napisał: „Rewolucjoniści [...] wywodzili się przeważnie z dobrych rodzin. Mieszczenie buntowali się przeciwko mieszczaństwu. Tak było i w moim przypadku”¹⁶.



Symulacja marzenia sennego

Wobec tych wątpliwości ponadczasowa wartość filmu polega dzisiaj nie tyle na nowym spojrzeniu Buñuela na świat – bo ostrze obrazoburczej niegdyś wymowy tego dzieła z czasem przytępiło się – ile na użyciu filmu jako środka przekazu zastosowanego w rewolucyjny sposób. Bo *Pies andaluzyjski* nie jest reprezentacją obrazów sennych czy opowiadaniem snów na jawie, jak to było wcześniej. Obraz ten jest filmową symulacją marzenia sennego, przeżywanego po raz pierwszy w historii publicznie przez widownię pogrążoną w ciemnościach sali kinowej.

¹⁵ J. Baxter, *Buñuel*, Londyn 1995, s. 100.

¹⁶ Buñuel, *Moje ostatnie tchnienie...*, s. 123.

Uczestnicy spektaklu filmowego, poszukując klucza otwierającego dostęp do zrozumienia irracjonalnej treści, budują w swoich umysłach wolne skojarzenia pomiędzy alogiczną narracją, nonsensownymi sytuacjami i napisami oraz wieloznacznymi gestami i symbolami. Katalizatorem pobudzającym ich wyobraźnię jest efekt wyolbrzymienia, przerysowujący znaczenia. Wobec tej sytuacji medialnej nie wystarczą już same zdolności do analitycznego, logicznego myślenia, cechujące myślenie konwergentne (lewopółkulowe), dające się zmierzyć za pomocą prostego testu tzw. ilorazu inteligencji (IQ), z którego korzystamy przy odbiorze większości filmów opartych na klasycznej, linearnej, literackiej fabule. Ten typ zdolności nie sprawdza się w odniesieniu do recepcji *Psa andaluzyjskiego*. Odbiorcy bezwiednie odwołują się zatem do predyspozycji myślenia dywergentnego (prawopółkulowego), które jest spontaniczne, wyobrazeniowe, intuicyjne i syntetyczne oraz ma zdolność do wytwarzania empatii i wolnych skojarzeń, a więc cech zaliczanych do inteligencji emocjonalnej (EQ). Dzięki dominacji takiego sposobu recepcji, uzupełnionego refleksjami na drodze myślenia synwergentnego – łączącego synchronicznie myślenie konwergentne z dywergentnym – *Pies andaluzyjski* ewokuje odczucia bliskie przeżywaniu autentycznego marzenia sennego.

Synergia dźwięku i projekcji ruchomych obrazów

Ważnym elementem w symulacji marzenia sennego jest sposób użycia ścieżki dźwiękowej. Dzisiaj film *Pies andaluzyjski* znamy z wersji audiowizualnej, udźwiękowionej według autorskiej koncepcji Luisa Buñuela – po ponad trzydziestu latach od realizacji – przy okazji jego reedycji w roku 1960 przez Les Grand Films Classiques. Dodano wówczas zsynchronizowaną z obrazem ścieżkę dźwiękową, zawierającą tanga oraz preludium i muzykę ze sceny *Śmierci Izoldy* z Wagnerowskiego dramatu muzycznego *Tristan i Izolda*¹⁷.

Buñuel w sposób kreatywny użył tu wtórnie „gotowych” – skomponowanych do innych celów – utworów muzycznych. Włączył je do swojego dzieła jako ekspresyjny środek wyrazu, wkraczający inwazyjnie w rytmikę, dynamikę i poetykę dzieła filmowego. Ale równocześnie – co miało zapewne miejsce już na pierwszym, niesynchronizowanym z muzyką pokazie paryskim z roku 1929 (dotyczy bowiem generalnie problemu użycia muzyki w całym niemym kinie) – muzyka służy tu jako środek interpretacji nastroju obrazu filmowego i dywersyfikacji niedociągnięć technicznych.

¹⁷ Napisy czołowe filmu *Un Chien andalu*, edycja „Les Grand Films Classiques”, 1960.

Działania te można nazwać inżynierią psycho- i socjomedialną, dość typową dla warsztatu filmowego tamtego czasu. Zmierzały one do manipulacji oceną rzeczywistości poprzez oderwanie widza od codziennego otoczenia i poddaniu synergii wzajemnie wzmacniających się bodźców: kinetycznych, akustycznych, optycznych i kognitywnych, których współdziałanie przypomina odczucia codziennego mentalnego doświadczania świata w umyśle człowieka. „Ze względu na sposób działania mechanizm tworzący obrazy filmowe jest najbardziej ze wszystkich środków ludzkiej ekspresji podobny do umysłu człowieka [...]” – napisze po latach Buñuel w tekście *Kino instrumentem poezji* opublikowanym w roku 1958¹⁸. A w innym fragmencie tego tekstu dodaje: „[...] Oddziaływując na widza w sposób bezpośredni, pokazując mu istotę i zjawiska realne, wyizolowując go dzięki ciszy i ciemności z tego, co można by nazwać jego środowiskiem psychicznym, kino jest w stanie oczarować go jak żadna inna forma ludzkiej ekspresji. Widz siedząc wygodnie w ciemnej sali, oczarowany jest światłem i ruchem, które oddziałują nań niemal hipnotycznie. Widz kinowy na skutek tego specyficznego hipnotycznego uśpienia, traci w znacznym stopniu zdolność rozumienia”¹⁹.

Arkana sztuki uwodzenia umysłów mógł Buñuel podpatrzeć u Epsteina²⁰, a także zaobserwować w innych arcydziełach filmowych tego okresu, w tym zapewne zwłaszcza w dorobku cenionego przez niego wówczas nade wszystko Fritza Langa²¹, którego film *Zmęczona śmierć* zrobił na nim tak wielkie wrażenie, że – jak napisze po latach, u schyłku swojego życia – po obejrzeniu go „nie miałem już cienia wątpliwości, że chcę robić filmy”²².

Pies andaluzyjski i sztuka totalna

Stwierdzenie „chcę robić filmy” – w tamtym czasie i miejscu – oznaczało konieczność konfrontacji z europejską praktyką i myślą filmową oraz z leżącym u ich podłoża kontekstem kulturowym i związanym z nim systemem wartości, motywacji, ideologii i światopoglądów. Na gruncie filmowym oznaczało to więc znalezienie się w obliczu szczególnie wówczas aktualnej estetycznie i atrakcyjnej medialnie koncepcji filmu jako: „siódmej sztuki [...] wypełniającej przestrzeń pomiędzy sztukami przestrzeni [chodziło o architekturę, malarstwo i rzeźbę –

¹⁸ Buñuel, *Kino instrumentem poezji...*, s. 291.

¹⁹ *Ibid.*, s. 289.

²⁰ Buñuel, *Moje ostatnie tchnienie ...*, s. 102.

²¹ *Ibid.*, s. 101.

²² *Ibid.*

M. L.] i sztukami czasu [mowa o muzyce, poezji i tańcu – M. L.]”²³. Luis Buñuel nazwie ją po latach bardziej poetycko – mianem „siódmej muzy”²⁴.

Termin i estetyczna koncepcja siódmej sztuki ukute zostały i wprowadzone do teorii filmu w roku 1911 przez Ricciotto Canudo (1879-1923) – mieszkającego w Paryżu włoskiego krytyka literackiego – w eseju *La Naissance d'un sixième art (Narodziny siódmej sztuki)*²⁵. Canudo nadał filmowemu medium szczególną rangę i znaczenie zwrótnika spinającego w jedną wszystkie tradycyjne media sztuki. „Film jest potrzebny, żeby powstała sztuka totalna, do jakiej zawsze zmierzały wszystkie sztuki” – pisał w roku 1911 w *Manifeste siedmiu sztuk*²⁶. W takim ujęciu film znalazł się w roli metasztuki i apostoła dziejowej misji w dziele kontynuacji i rozwijania tej linii koncepcji estetycznych, która leży na przedłużeniu wątków romantycznych, dziewiętnastowiecznych idei komplementarności sztuk i *Gesamtkunstwerk (Sztuki totalnej)*, do których nawiązywał dadaizm²⁷, zafascynowany ideą sztuki totalnej propagowaną przez Wasyla Kandyńskiego²⁸; linii, która prowadzi do współczesnych nam multimediiów.

Na tej drodze film, jako nowy technologiczny środek przekazu, wypromował innowacyjne, adekwatne dla niego środki wyrazu i nową estetykę kina. Punktem zwrotnym był wynalazek taśmy filmowej i genetyczne powiązanie jej z technologią fotografii, animacji stroboskopowej, projekcją magicznej latarni i linearną, przyczynowo-skutkową strukturą dzieła literackiego oraz rytmiką i linią melodyczną utworu muzycznego. W wyniku tego po raz pierwszy w historii pojawiło się medium wizualne zdolne do realizacji, utrwalania i odtwarzania długich sekwencji narracyjnych ruchomych obrazów – narzędzie sztuki totalnej i środek przekazu łączący wszelkie sztuki wizualne ze sztukami opartymi na linii czasu, zdolne do wytwarzania w umyśle widza wzajemnie potęgujących się różnorodnych współwrażeń. Sprzyjała temu postępująca równolegle do zmian technologicznych ewolucja filmowych środków wyrazu. Jak pisał w roku 1911 Canudo: „Kino – sztuka totalnej syntezy, dziecko Maszyny i Sentymentu nie jest już niemowlęciem, weszło w okres dzieciństwa, a niebawem wkroczy w okres młodości, obudzi się w nim marzenie i inteligencja”²⁹.

²³ R. Canudo, *Manifest siedmiu sztuk*, przeł. I. Dembowski, [w:] *Europejskie manifesty kina...*, s. 43.

²⁴ Buñuel, *Kino instrumentem poezji ...*, s. 288.

²⁵ Canudo, *op. cit.*, s. 44.

²⁶ *Ibid.*, s. 41.

²⁷ H. Richter, *Dadaizm: sztuka i antysztuka*, przeł. J. S. Buras, Warszawa 1983, s. 50.

²⁸ *Ibid.*, s. 57.

²⁹ Canudo, *op. cit.*, s. 40.

Pies andaluzyjski jako narzędzie introspekcji

Jeśli film *Un Chien andalu* poddamy ocenie według tych kryteriów, to zaliczyć go należy już do młodzieńczego okresu kina. Mamy w nim i „marzenie”, i „inteligencję”, bo dzieło to jest rodzajem introspekcji, spojrzeniem w głąb własnego wnętrza z zamiarem wydobywania z niego istoty przeżyć psychicznych. *Pies andaluzyjski* nie jest prostym filmowym zapisem ikonografii snu. Sekwencje sennie nie są tu także figurą stylistyczną klasycznej narracji filmowej zwaną *dream sequence* (sekwencja marzenia sennego), używaną zwykle do tworzenia suspense lub rozwijania charakterystyki postaci przez przerywanie toku głównego wątku krótkimi interludiami, służącymi wprowadzeniu retrospekcji (*Flashback*) lub antycypacji (*Flashforward*), i/lub do wyrażania fantazji stojących na skraju tego, co świadome i nieświadome³⁰. *Un Chien andalu* jest podróżą do głębin irracjonalnych pokładów marzenia sennego, prowokującą do analiz i interpretacji najbardziej niedostępnych rejonów życia psychicznego. Bo kino to „najlepszy instrument do wyrażania świata snów, emocji i instynktów” – napisze w roku 1958 w tekście *Kino instrumentem poezji* Buñuel³¹.



³⁰ M. Montgomery, *Dreaming Up Dream Sequences*, "Videomaker" (grudzień 2010), ss. 57-59, [za:] <http://www.videomaker.com/article/14611/> [21.10.2012].

³¹ Buñuel, *Kino instrumentem poezji...*, s. 289.

Mity założycielskie

Według relacji Buñuela pomysł filmu *Un Chien andalu* zrodził się przypadkiem, z konfrontacji dwu pokrewnych, paranoicznych wizji sennych. Buñuel, który na zaproszenie Salvadora Dali przyjechał do jego domu w Figueres, wspominał, że właśnie śniła mu się: „postrzępiona chmura, przecinająca księżyc, i ostra brzytwa nacinająca oko”. Na co Dali w rewanżu opowiedział swój sen, w którym widział „rękę pełną mrówek. I dodał «Może zrobimy film»”³².

Ciekawe, że co innego pamięta Salvador Dali. Według niego pomysł Buñuela na wspólny film był bardzo przeciętny. Jego scenariusz oparty na opowiadaniu Ramóna Gómeza de la Serna (1888-1963) został odrzucony przez Dalego³³. Ale na szczęście Dali właśnie napisał scenariusz, który – jak stwierdził – miał dotyk geniuszu. Buñuel entuzjastycznie odniósł się do tego projektu. Zdecydowali się jeszcze dodać kilka wtórnych pomysłów i nadać tytuł – *Le Chien andalou*³⁴.

Pojawia się tu trudny, o ile w ogóle możliwy do weryfikacji, dwugłos. Ukazuje on, jak ostrożnie podchodzić należy do wszelkich wypowiedzi obu autorów scenariusza na temat tego filmu i okoliczności związanych z jego powstaniem.

Marzenie senne jako metoda kreacji

Jak by nie było w rzeczywistości, film powstał i obie opisane przez Buñuela sennie sekwencje znalazły w nim swoje miejsce. Uznać więc możemy, że sen był tu katalizatorem twórczej myśli. Nie było to zjawisko odosobnione w owym czasie. Wykorzystanie treści snu i zasobów podświadomości jako źródła kreacji znane było już wcześniej sztuce nowoczesnej. Metoda ta była pierwotnie elementem warsztatu artystycznego dadaistów, a równolegle z opisywanym zdarzeniem posługiwali się nią surrealiści³⁵, którzy sądzili, że między procesem artystycznym a procesem marzenia sennego zachodzi ścisła analogia³⁶.

Ale metoda poszukiwania w snach twórczych rozwiązań trudnych problemów nie była pomysłem ani dadaistów, ani surrealistów. Ta droga pobudzania nieszablonowego, konstruktywnego myślenia, prowadząca do nowatorskich roz-

³² Buñuel, *Moje ostatnie tchnienie...*, s. 119.

³³ E. Adamowicz, *Un Chien andalu (Luis Buñuel and Salvador Dalí, 1929)*, Nowy Jork 2010, s. 7.

³⁴ *Ibid.*, s. 5.

³⁵ Richter, *op. cit.*, s. 332.

³⁶ K. Janicka, *Surrealism*, Warszawa 1973, s. 55.

wiązań, satysfakcjonujących zarówno twórcę, jak i obiektywnego obserwatora³⁷ – znana pod nazwą „inkubacji snów” – ma długą, sięgającą czasów starożytnych tradycję³⁸. Nowoczesne praktyki wykorzystywania inkubacji snu jako techniki kreatywnej zawierają w sobie elementy odzwierciedlające te starożytne korzenie, do których odwoływali się zwłaszcza surrealiści³⁹.

Pies andaluzyjski i automatyzm psychiczny

Zbieżność formy i treści scenariusza *Psa andaluzyjskiego* z efektami surrealistycznego „pisma automatycznego” – rejestrującego cisnące się do głowy myśli, pozbawione wszelkiej kontroli estetycznej i moralnej, traktowanego jako zapis spontanicznej automatycznej czynności umysłu⁴⁰ – bywa źródłem opinii, że scenariusz tego filmu powstał właśnie na drodze przelewania na papier – poza wszelką kontrolą świadomości – potoków słów⁴¹.

Zdaje się to potwierdzać także wypowiedź Buñuela, który napisze po latach: „[...] kiedy pracowaliśmy z Dalim nad scenariuszem «Psa andaluzyjskiego», uprawialiśmy już pewien rodzaj pisma automatycznego, byliśmy surrealistami choć jeszcze nie nazwanymi”⁴². Ale stwierdzenie „w pewnym sensie” nie oznacza, że faktycznie posługiwali się świadomie i w całej rozciągłości techniką „pisma automatycznego” ani że byli w owym czasie surrealistami. Buñuel poznał surrealistów już po napisaniu scenariusza i realizacji filmu, a przed jego premierą. „Odbyło się to w kawiarni «Cyrano» na placu Blanche [w Paryżu], gdzie grupa codziennie się spotykała”⁴³. Natomiast faktyczne przystąpienie do grupy surrealistów miało miejsce już po pierwszym publicznym pokazie *Psa andaluzyjskiego*⁴⁴, który odbył się w kinie Ursulines⁴⁵, po którym nastąpiło oficjalne

³⁷ D. Barrett, *The Committee of Sleep: A Study of Dream Incubation for Problem Solving*, “Dreaming”, vol. 3, No. 2, 1993; [za:] <http://www.asdreams.org/journal/articles/barrett3-2.htm> [7.09.2012].

³⁸ *Ibid.*

³⁹ M. Jimenez, *Dream incubation*, [za:] <http://asclepioscostarica.wordpress.com/2012/04/19/dream-incubation/> [21.10.2012].

⁴⁰ N. Pierron, *Luis Bunuel et le surréalisme*, [za:] <http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2119/luis-bunuel-et-le-surrealisme> [28.09.2012].

⁴¹ *Ibid.*; Adamowicz, *op. cit.*, s. 10; T. Goto, *Reality and Paradox in Un Chien Andalou*, [za:] <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/bunuel6.html> [21.10.2012].

⁴² Buñuel, *Moje ostatnie tchnienie...*, s. 121.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, s. 122.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 121.

„wyświęcenie” filmu *ex post* na dzieło surrealistyczne i „namaszczenie” Buñuela na surrealistę.

Od tego momentu *Pies andaluzyjski* wraz z jego scenariuszem – historycznie dzieło presurrealistyczne – został wciągnięty w orbitę działań surrealistów. Jego scenariusz został wprawdzie opublikowany najpierw w mieszczańskim czasopiśmie *La Revue du Cinéma* (co było przyczyną ostrego konfliktu z surrealistami), ale później pojawia się w belgijskim piśmie *Variétés*, „którego jeden z numerów poświęcony był w całości ruchowi surrealistów [...]”⁴⁶. Przedruk ten może budzić skojarzenia z publikowanymi na łamach wydawnictw surrealistycznych zapisami „pisma automatycznego”, wyniesionego do rangi dzieła literackiego. Wrażenie to mogą wzmacniać ponadto metateksty Buñuela, pisane *ex post*, jakby na marginesie scenariusza. Żeby ratować skórę i stworzyć przeciwwagę dla kompromitującej w oczach surrealistów publikacji w *La Revue du Cinéma*, Buñuel napisał: „[...] artykuł wstępny dla «Variété» i dla «Révolution surréaliste», w którym [jak wspomina] oświadczyłem, że mój film uważam po prostu za publiczne wezwanie do mordu”⁴⁷, dając tym samym swoją nową wykładnię filmu w języku retoryki surrealistycznej, sugerującą jego bliższe związki z ruchem surrealistów, niż miało to miejsce w rzeczywistości.

Destylacja snów

Można to zweryfikować, sięgając do tekstu Luisa Buñuela, w którym opisuje on warsztat koncepcyjny, jakim posługiwał się przy projektowaniu swojego drugiego filmu, *Złoty wiek* (1930). Pisze on: „przychodziło mi do głowy mnóstwo pomysłów, gagów jak na przykład wózek pełen robotników przejeżdżający przez elegancki salon, czy ojciec zabijający strzałem z karabinu własnego syna za to, że spadł mu popiół z papierosa [obie te sceny znalazły się w filmie *Złoty wiek* – M. L.]. Notowałem je na chybił trafił”⁴⁸.

Ten spontaniczny w zamierzeniu autorów scenariusza zapis sekwencji przyszłych obrazów filmowych po bliższej analizie okazuje się jednak paradoksalnie wytworem kontrolowanej wyobraźni. Dostrzegamy tu wyraźnie ślady procesu „destylacji marzeń”, poddawanych już na tym wstępnym etapie jednocześnie filtracji i kondensacji. Scenariusz nakierowany jest na specyficzny pod względem treści i formy typ konfabulacji. W warstwie merytorycznej charakteryzuje go odrzucenie wizji, których źródłem są tzw. autentyczne sny, odzwierciedlają-

⁴⁶ *Ibid.*, s. 124.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 126.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 131.

ce rzeczywiste wspomnienia lub doświadczenia⁴⁹, i zwrócenie się ku inspiracji sennymi marzeniami, definiowanymi jako sny, które zawierają niemożliwe lub dziwaczne treści, bliskie urojeniom i halucynacjom⁵⁰. Buñuel z Dalim postanowili przyjąć „[...] bardzo prostą regułę. Odrzucić wszelki pomysł, wszelki obraz, który mógł skłonić do wyjaśniania racjonalnego, psychologicznego czy kulturowego, otworzyć szeroko wrota temu co irracjonalne⁵¹. [...] wyeliminować stronę racjonalną i eksplikacyjną” – jak wspomina po latach Buñuel⁵². Idzie za tym kondensacja treści i formy, wykazująca analogie do struktury marzenia sennego, którego sekwencje kumulują w sobie naraz po kilka zdarzeń i idei, dlatego „sny są krótkie, syntetyczne i lakoniczne w porównaniu z zakresem i bogactwem marzeń na jawie”⁵³. Za nasyceniem gęstości entoptycznych wizji podążają: symboliczna forma, irracjonalne przesunięcia akcentów znaczeniowych, substytucje i przerysowane retusze. W filmie pojawiają się także charakterystyczne dla języka i struktury snu asocjacyjne powiązania, oparte nie na związkach przyczynowo-skutkowych, lecz na irracjonalnych skojarzeniach obrazów.

Także w strukturze relacji między sekwencjami filmu daje się wykryć cechy charakterystyczne dla marzenia sennego i wizji entoptycznych. To wyjaśnia, dlaczego narracja filmu *Pies andaluzyjski* ma równocześnie cechy ciągłości (w obrębie każdej sekwencji filmowej, gdzie przebieg zdarzeń rozwija się w sposób linearny), jak i nieciągłości (nieoczekiwanych przeskoków i zderzeń oderwanych wątków treści, na granicy sekwencji filmowych), co daje trudną do racjonalnego wyjaśnienia quasi-ciągłość całości narracji, opartą na irracjonalnej, asocjacyjnej, a nie przyczynowo-skutkowej logice następstw. W połączeniu z omawianym wyżej typem narracji przypomina to fantasmagoryczny charakter snów, w których różne miejsca i obiekty stale mieszają się ze sobą.

⁴⁹ J. L. Kavanau, *Sleep, memory maintenance, and mental disorders*, “Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neurosciences” 12: 2000, nr 2, s. 199-208, [za:] doi:10.1176/appi.neuropsych.12.2.199 [19.10.2012].

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Buñuel, *Moje ostatnie tchnienie...*, s. 119.

⁵² *Ibid.*, s. 106.

⁵³ R. Gray, *Lecture Notes: Freud's Conception of the Psyche (Unconscious) and His Theory of Dreams*, University of Washington (9 stycznia 2012), [za:] <http://courses.washington.edu/freudlit/Dreams.html> Retrieved 28 May 2012 [06.09.2012].



Pies andaluzyjski wśród dyscyplin sztuki

Sekwencyjna struktura *Psa andaluzyjskiego*, odbiegająca od klasycznej, trzyaktowej kompozycji cechującej większość filmów, może mieć też inne (poza snem) inspiracje. Nie jest ona wynalazkiem Buñuela, bo już pierwszy pokaz filmowy braci Lumière składał się z sekwencji prezentujących odrębne epizody. Geneza takiej struktury sięgnąć może wstecz, poprzez performatyczne spektakle magicznej latarni, do teatralnej formy „parad”. A ściślej mówiąc, do takiej ich postaci, jaką przybrały one w wieku XVIII, po przeniesieniu z teatru jarmarcznego do teatru dworskiego. Wówczas to „parada-reklama” – krótka scenka lub fragment sztuki prezentowany za darmo przed spektaklem – przekształca się w dworską „paradę-skecz”. Dalej, kilka takich skeczów – podobnie jak w *Psie andaluzyjskim* – wiąże się w integralne przedstawienie o strukturze sekwencyjnej. W *Encyklopedii* Diderota i d’Alemberta czytamy: „Sławni pisarze, a z nimi wiele osób najlepszego smaku zabawiają się układaniem takich sztuk [...]”, a czynią to „[...] ze stanowiska filozofa, który zgłębia dowcip i obyczaj ludu aby dosadnie go odmalować [...]”⁵⁴. Przypomina to generalnie postawę twórczą Buñuela i Dalego, którzy, pisząc scenariusz do filmu, także uprawiali pewien rodzaj zabawy intelektualnej. Na genetyczne związki filmu awangardowego z teatrem wskazuje także wypowiedź Francisa Picabia – artysty związanego z grupą surrealistów, ideowo bliskiego więc Buñuelowi i Dalemu – który w wydany w roku 1924

⁵⁴ L. Kukulski, *Wstęp*, [w:] J. Potocki, *Parady*, Warszawa 1966, s. 10.

Maniście błyskawicznym pisał: „Kino ma w sobie coś z teatru, a teatr z kina [...]”, bo „[...] Teatr jest wobec kina tym, czym świeca wobec lampy elektrycznej, osioł wobec automobilu, latawiec wobec aeroplanu”⁵⁵. Ale „[...] surrealistyczne kino czerpie inspiracje mniej od dominujących konwencji Hollywood, niż od wolnych impulsów innych mediów, przede wszystkim poezji i malarstwa doby modernizmu” – jak pisze Philip Drummond w artykule *Surrealism and „Un Chien Andalou”*⁵⁶.

Także Luis Buñuel dostrzega w filmie nieosiągalny wcześniej potencjał zdolności do wyrażania introspekcji na drodze intuicyjnego, poetyckiego przekazu. W swojego rodzaju maniście, zatytułowanym *Kino instrumentem poezji*, napisze on po latach: „Zdaje się, że kino wynaleziono po to, by wyrazić stany podświadomości, do których korzeni głęboko zapuszcza się poezja”⁵⁷. Toteż film Buñuela nie jest filmową „prozą”, lecz „poezją” snu. Jego budowę możemy porównać metaforycznie do struktury szkła – ciała ciekłokrystalicznego – w którym lokalne zarodniki regularnych kryształów o przewidywalnym kształcie tkwią w nieuporządkowanej płynnej materii o tak dużym stopniu lepkości, że pomimo tego, iż dążą one do uporządkowania, nie mogą go osiągnąć. Podobną strukturę ma film Buñuela. Na poziomie sekwencji filmowych wprowadza punkty orientacyjne, odnoszące się do porządku realnego świata, by na poziomie wątków spinających sekwencje w całość pozbawić widza jednoznacznego, racjonalnego oparcia. W filmie, tak jak we śnie, mamy do czynienia z zawirowaniem czasu i przestrzeni. Zakłócenia czasu realizowane są za pomocą tekstów-interludów, plansz wprowadzanych pomiędzy sekwencjami, które wydają się praktycznym kluczem do zrozumienia linii fabularnej filmu, ale nim nie są. Zaburzenia przestrzeni wprowadzane są poprzez zaskakujące zmiany scenografii, np. aktorzy wchodzą do wnętrza z ulicy, ale opuszczają go tymi samymi drzwiami, wychodząc na plażę⁵⁸. Niezrozumiałość związków pomiędzy potężnymi, irracjonalnymi obrazami wprowadza dezorientację, ale jednocześnie przyciąga i zatrzymuje uwagę, prowokuje do refleksji i skłania do rozszyfrowywania wciąż od nowa intuicyjnie ledwo wyczuwanych sensów⁵⁹. „Lubię czytać to, czego nie rozumiem.

⁵⁵ F. Picabia, *Manifest błyskawiczny*, przeł. Ł. Demby, [w:] *Europejskie manifesty kina...*, s. 84.

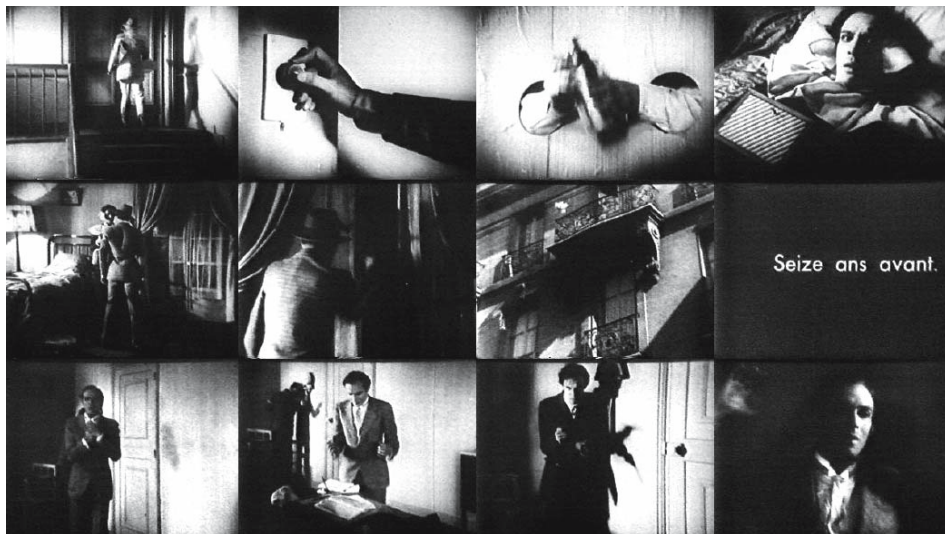
⁵⁶ Ph. Drummond, [*Wstęp*], [w:] J. Vigo, *Un chien Andalou: Luis Buñuel and Salvador Dali*, Londyn 1994, s. 3.

⁵⁷ Buñuel, *Kino instrumentem poezji...*, s. 291.

⁵⁸ M. Koller, *Un Chien andalu*, „Senses of Cinema”, [za:] <http://sensesofcinema.com/2001/cteq/chien/> [21.10.2012].

⁵⁹ Zob. <http://deadline6am.com/un-chien-andalou/> [28.09.2012].

Nie rozumiejąc, mogę sobie wyobrazić wiele interpretacji” – można tę sytuację spuentować słowami Salvadora Dali⁶⁰.



Dzieło otwarte

W recepcji widza *Pies andaluzyjski* nabiera dzięki temu cech dzieła otwartego. Prowokuje bowiem do wciąż nowych reinterpretacji. Niektóre z nich są bardzo dalekie od rozważań naukowych, inne bardzo im bliskie. Centralny temat tych dociekań stanowią analogie pomiędzy snem i filmem. Porównania te prowadzone są zwykle na płaszczyźnie interpretacji psychoanalitycznych, dla których naukową podstawą metodologiczną jest oniryczna teoria filmu. Koncepcję tę rozwinęli Raymond Bellour (ur. 1939), Guy Rosolato (1924-2012) oraz Lydia Marinelli (1965-2008), dla której inspiracją były próby przeniesienia narzędzi poznawczych i terminologii zaczerpniętej z dzieła Sigmunda Freuda *Die Traumdeutung* na grunt analizy i interpretacji filmów⁶¹.

⁶⁰ Cyt. [za:] <http://perso.calixo.net/~totem/tc/citations.htm>.

⁶¹ Lydia Marinelli, *Screening Wish Theories: Dream Psychologies and Early Cinema*, "Science in Context" (2006), 19, s. 87-110. Przykładem zastosowania tej koncepcji jest artykuł T. Goto, *Reality and Paradox in Un Chien Andalou*, [za:] <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/bunuel6.html> [21.10.2012].

Pies andaluzyjski – sen skomponowany

Choć zapewne treści sekwencji filmowych *Psa andaluzyjskiego* odzwierciedlają myśli, które absorbowały umysły jego autorów – i zawierają konsolidację ich wspomnień i doświadczeń, które występują w trakcie snu, do czego usiłuje dotrzeć interpretacja psychoanalityczna – to pamiętać należy, że nie jest to sen opowiedziany, a skonstruowany językiem medium filmowego. Co więcej, Dali i Buñuel nie są dokumentalistami snów, lecz postępują jak inżynierowie-konstruktorzy, zmierzający do osiągnięcia założonego celu, którym jest kreacja filmu artystycznego. Trzymając się zatem wstępnego planu światopoglądowego, wprowadzają i wykorzystują z premedytacją całą gamę środków języka filmowego i awangardowego języka wypowiedzi artystycznej, zastosowanego do budowania obrazu filmowego o strukturze i treści marzenia sennego.

Można to zaobserwować już na poziomie najbardziej ogólnym. *Pies andaluzyjski* składa się z dziesięciu sekwencji, których układ jest wyraźnie zaplanowany i skonstruowany zgodnie z prawami ówczesnej „gramatyki” języka filmowego. Kolejnością sekwencji na linii czasu rządzi alternacja planów, rejestrowanych naprzemiennie na zewnątrz (ujęcia ulicy i plaży) i we wnętrzach studia. Wprowadza to dynamikę i daje przestrzeni filmowej oddech.

Wątpliwy wykwinny trup

Wobec tego zaplanowanego porządku nie jest więc możliwe, by kluczem kompozycyjnym tego filmu rządziły reguły dadaistyczno-surrealistycznej intelektualnej gry zwanej *cadavre exquis* (wykwinny trup)⁶² – co często jest sugerowane⁶³. Gra ta nastawiona była na współkreację dzieła, którego postać finalna była z założenia zaskakującym owocem działania zamierzonego przypadku i intuicyjnych skojarzeniach. Technika ta polegała na kooperacji dwóch lub więcej współautorów, którzy kolejno dodawali – „w ciemno”, zwykle na zasadzie „pisma automatycznego” – następne moduły dzieła, bez możliwości wglądu w efekty działania poprzedników, a jedynie w nawiązaniu do nikłych, śladowych końcówek ich działania, zazwyczaj wobec tego błędnie interpretowanych, co było kluczem całej technologii i katalizatorem jej irracjonalnych efektów.

⁶² Nazwa pochodzi od frazy, która była nieoczekiwanym efektem tej gry: „Le cadavre exquis Boira le vin nouveau” („Wykwinny trup będzie pić nowe wino”), A. Brotchie, M. Gooding, *Surrealist Games*, Londyn 1991, ss. 143-144.

⁶³ P. Adams Sitney, *Meshes of the afternoon*, [w:] *The American Avant-Garde, 1943-2000*, Nowy Jork 2002, [za:] http://www.peripatetic.us/womenFILM/Meshes_of_afternoon.pdf.

Możemy przypuszczać, iż sugestie związków *Psa andaluzyjskiego* z surrealistyczną techniką warsztatu artystycznego *cadavre exquis* biorą się z dwóch przyczyn. Pierwszą są analogie, jakie występują na poziomie recepcji odbiorcy, który w obu przypadkach poszukuje w dziele znanych sobie z potocznej rzeczywistości sensów. A nie znajdując ich, buduje własne tropy. Druga przyczyna tkwi w pozorowanej analogii „warsztatowej” pomiędzy *cadavre exquis* a – przytaczaną już wyżej – wersją mitologii współkreacji scenariusza *Psa andaluzyjskiego*, przedstawioną *ex post* przez Buñuela. Opisując okoliczności powstania koncepcji filmu, przytacza on zdarzenie przypominające technikę wyłaniania się dzieła z kreacji *cadavre exquis*. Uważniejsza lektura tego tekstu wyklucza jednak takie wnioski. Dla przypomnienia: Buñuel pisze, że opowiedział Dalem sen z „chmurą przecinającą księżyc i ostrzem brzozy nacinającej oko”, na co Dali opowiedział, że widział we śnie „rękę pełną mrówek” i dodał „może zrobimy film”. Według relacji Buñuela: „[...] Nigdy nie pojawiła się między nami najmniejsza różnica zdań [...] Jeden mówił na przykład: «Człowiek wyciąga kontrabas». «Nie» – mówił drugi. A ten, który wystąpił z pomysłem, natychmiast godził się z odmową i uznawał ją za słuszną. Jeśli natomiast obraz zaproponowany przez jednego był aprobowany przez drugiego, od razu uznawaliśmy go za genialny, bezsporny i natychmiast wprowadzaliśmy go do scenariusza”⁶⁴. A więc nie jest to „gra w ciemno” charakterystyczna dla kreacji *cadavre exquis*. Karty są „wyłożone na stole” i starannie dobierane do irracjonalnego pasjansa.

Tkanym misterne, ujęcie po ujęciu, doskonale przemyślanym wzorem montażowym filmu nie rządzi więc gra przypadków. Świadczy o tym już pierwsza sekwencja filmu, która ma wszelkie znamiona sekwencji ustanawiającej – rozpoczynającej większość filmów figury stylistycznej, skonstruowanej w tym wypadku dla wprowadzenia widza w irracjonalną nadrzeczywistość filmu. Mamy tu znajomą ze snu Buñuela „chmurę przecinającą księżyc i ostrze brzozy nacinającej oko”⁶⁵. Ale w filmowej wersji ta zaledwie 38-sekundowa sekwencja składa się już z dwunastu ujęć, filmowanych ze statycznej kamery, zaplanowanych i wykonanych z premedytacją pod montaż: ujęcie 1. ostrzenie brzozy, zbliżenie, ujęcie subiektywne/ ujęcie 2. twarz mężczyzny, oczy skierowane w dół, półzbliżenie/ ujęcie 3. powtórzenie ujęcia 1, na końcu próba ostrości na paznokciu/ ujęcie 4. twarz mężczyzny, półzbliżenie/ ujęcie 5. mężczyzna przed drzwiami balkonowymi, spogląda za okno, po czym wychodzi na balkon, plan średni/ ujęcie 6. balkon, widok z zewnątrz, mężczyzna wchodzi i staje przy balustradzie, plan amerykański/ ujęcie 7. zbliżenie twarzy, mężczyzna spogląda w górę/ ujęcie 8. księżyc

⁶⁴ Buñuel, *Moje ostatnie tchnienie...*, s. 119.

⁶⁵ *Ibid.*

w pełni, ujęcie subiektywne/ ujęcie 9. jak ujęcie 7/ ujęcie 10. zbliżenie twarzy kobiety, za nią stoi mężczyzna, jedną ręką rozchyła jej powiekę, drugą unosi do góry brzytwę, zamierza się do cięcia i inicjuje ruch/ ujęcie 11. księżyc w pełni „przecinany” przez chmurę, kierunek i szybkość ruchu zgodny z ruchem brzytwy w poprzednim ujęciu/ ujęcie 12. duże zbliżenie oka przecinanego ostrzem brzytwy, kontynuacja ruchu z ujęć poprzednich, finał – z oka wypływa płyn. Tego nie da się zrobić przypadkiem. Potrzebna jest praktyka i świadomość warsztatu filmowego.

Trop parole in librata

Konstrukcja opisanego wyżej kolażu filmowego – grającego okiem i księżycem oraz brzytwą i chmurą – oparta jest na asocjacjach obrazu i ruchu. U ich genezy można widzieć koncepcję składni sięgającej do futurystycznej idei „słowa wyzwolonego” (*parole in librata*) Marinettiego, wyłożonej w jego *Manifeście technicznym* (1912) oraz w manifeście *Likwidacja składni. Fantazja bez drutu. Słowa wyzwolone* (1913). Idea ta postuluje zniesienie odziedziczonej po antyku składni. Rozłożenie języka na części składowe. Zestawianie elementów języka oparte na skojarzeniach myślowych, które odpowiadają nowoczesnemu sposobowi odczuwania. „Każdy rzeczownik powinien być sprzęgnięty z innym rzeczownikiem na zasadzie wzajemnej analogii [...] Do tej pary rzeczowników, należy wciąż według zasady skojarzeniowej, poszeregować dalsze obrazy, a to w celu oddania ciągłości, bez włączenia się indywidualnego «ja» artysty, czy pisarza. W rezultacie język przestawał być logicznym przebiegiem myśli, lecz jedynie następstwem uczuć i obrazów”⁶⁶. To jest jak gdyby przepis na pierwszą sekwencję filmu Buñuela. Ten typ składni rządzi jej montażem i decyduje o niesamowitej gęstości znaczeniowej osiągniętej tu za pomocą tak prostych środków wyrazu.

⁶⁶ Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978, s. 247-248.



„i nic poza *Psem andaluzyjskim*”

„Czy może być spektakl straszniejszy niż widok chmury zasłaniającej księżyc w pełni?” – napisze reżyser Jean Vigo (1905-1934) po obejrzeniu filmu *Un Chien andalou*. Lancetowata chmura przepływająca przed tarczą księżyca jest jak ostrze brzytwy rozcinające gałkę oka, z którego wnętrza – w finałowym ujęciu wstępnej sekwencji filmu – wypływa wodnista zawartość. „W obliczu takiego prologu trudno być obojętnym. Zapowiada on, że na ten film należy patrzeć innym okiem [...]”, skoro to prawdziwe uległo destrukcji – wewnętrznym okiem wyobraźni. Czy jak nazwie to Vigo – „nowym zestawem oczu”⁶⁷.

„Aby zobaczyć, zamykam oczy” – to słynne motto Paula Gauguina⁶⁸ w kontekście interpretacji Jeana Vigo można rozwinąć myślą Pabla Picasso, bo: „wszystko co można sobie wyobrazić, jest prawdziwe”⁶⁹. A „najwspanialsze w fantastyce jest to – doda André Breton – że nie ma już fantastyki: jest tylko rzeczywiste”⁷⁰ (czy raczej nadrzeczywiste). Ten collage arbitralnie dobranych, oderwanych od kontekstu cytatów – rozsianych od postimpresjonizmu do surrealizmu – nie jest

⁶⁷ E. Gonzalez, *Un Chien Andalou*, “Slant Magazine”, cyt. [za:] <http://www.slantmagazine.com/film/review/un-chien-andalou/369> [21.10.2012].

⁶⁸ Cyt. [za:] <http://perso.calixto.net/~totem/ttc/citations.htm>.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ A. Breton, *Manifest surrealizmu (1924)*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybrał i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 99.

zwykłym naginaniem faktów do tezy, ale ogniskuje on w sobie żywy nurt prądów, jaki kształtował się wokół awangardowych koncepcji sztuki, której wzrok skierowany jest generalnie do wewnątrz na eksplorację wnętrza człowieka. I to jest grunt, na którym powstał film Salvadora Dalí i Luisa Buñuela.

Pies andaluzyjski działa na widzów jak filmowy symulator marzenia sennego. Na efekt ten składają się wszystkie naszkicowane wyżej wątki problemowe, a więc te, które rzeczywiście wpływały na powstanie dzieła, jak także i te jedynie imputowane przez interpretatorów. One to bowiem wszystkie budują razem agregat kulturowy, osadzający dzieło w paradygmatach XX wieku, co zapewnia mu – w recepcji współczesnych – skuteczność oddziaływania. Dzięki temu bagażowi cywilizacyjnemu „zatapiają się” w filmie, puszcza wodze fantazji, może to czyni nas mądrzejszymi...

I na tym polega genialność *Psa andaluzyjskiego* – co sprawia, że chciałoby się podpisać pod słowami, pod którymi blisko osiemdziesiąt lat temu (w roku 1930) złożyli podpisy luminarze surrealizmu: Maxime Alexander, Louis Aragon, André Breton, René Crevel, Salvador Dalí, Paul Éluard, Benjamin Péret, Georges Sadoul, André Thirion, Tristan Tzara, Pierre Unik i Albert Valentin, którzy oceniając to arcydzieło napisali: „[...] i nic poza *Psem andaluzyjskim* i *Złotym wiekiem*, które wyrosły ponad wszystko, co istnieje”⁷¹.

SUMMARY

The subject of the article is a debut short film *Un Chien andalou* (The Andalusian Dog) made in 1929 by the Spanish director Luis Buñuel with collaboration of the artist Salvador Dalí. This film, regarded as the main work of surrealist cinema, is one of those few masterpieces of experimental cinema that received a lively reception of the wide audience. Critics even accorded him the name of the best-known short film in history.

This was a work entirely different from what had been made before: “the densest and the most puzzling seventeen minutes in the history of cinema” showing intense, vivid pictures but at the same time fragmentary and ambiguous, and hard to understand. A detailed interpretation of the content is difficult if possible at all. From the beginning, however, there was agreement about the general message of the film. It was read as the projection of consciousness, full of iconoclastic, delirious pictures with inspirations verging on obsessive-compulsive disorders. The ecstatic visions were interpreted, in accordance with the authors’ intentions, as revelations attacking the empty rites of tradition and challenging the dogmas of the “logic” of the existing world order.

⁷¹ [M. Alexandre i in.], *Złoty wiek*, przeł. I. Dembowski, [w:] *Europejskie manifesty kina...*, s. 94.

The timeless value of the film does not consist in Buñuel's new view of the world, because the edge of the once iconoclastic meaning the work has become blunted with time, but in the use of film as a medium of communication utilized in a new, revolutionary way. *The Andalusian Dog* is not a representation of dream images or it does not tell daydreams as this used to be before. Nor the dream sequences are a figure of speech in the classic film narrative called "dream sequence". The permanent value of *The Andalusian Dog* consists in that this motion picture is the first film simulation of dreaming while sleeping, evoking sensations close to experiencing an actual dream.

The article discusses mutually complementary issues. These are, inter alia, the synergy of sound and projection of moving pictures; *The Andalusian Dog* and total art; *The Andalusian Dog* as an instrument of introspection; dream as a method of creation; *The Andalusian Dog* and psychic automatism; distillation of dreams; *The Andalusian Dog* among art disciplines; the open work of art; *The Andalusian Dog* – the composed sleep. All these themes and aspects set this work in the twentieth-century paradigms, which ensures its effective impact even today. Owing to this we are "immersed" in the film and allow full play to fantasy: perhaps this makes us wiser...