

Tomasz Adamski

Zakład Kulturoznawstwa

Trzy Anny – czyli wybrane portrety kobiece w filmach Carlosa Saury

1. Hiszpania – kontekst

Hiszpania to kraj pełen demonów, o czym dobrze wiedział wielki malarz F. Goya, lecz również L. Buñuel, a w ślad za nim C. Saura, L. Berlanga, F. Arrabal, czy P. Almodóvar.

Tam, za Pirenejami, gdzie czuje się bliskość Afryki, żyje się za pan brat z demonami snującymi się po bezdrożach pustynnych starej i nowej Kastylii. Nigdzie też nie ma takiego spoufalenia ze śmiercią. Wszędzie pełno jej symboli, jej natrętnej, dotykanej niemal obecności. I w kościołach, i w procesjach wielkopostnych, i na arenach corrid.

Można by też powiedzieć, że Hiszpania jest w tonacji tak mroczna, jak ojczyzna I. Bergmana, H. Ibsena, czy A. Strindberga. Tak, ale gdy skandynawska aura wyrosła na glebie surowego klimatu protestantyzmu, to hiszpańska tkwi w ultrakatolicyzmie, ufnym, lecz zarazem na sposób średniowieczny nietolerancyjnym, często bluźnierczym, gdzie obok zakonów pokutniczych panuje jednak południowa, drapieżna bujność życia [Sobański 1978].

Panująca tam dyktatura narzuciła bardzo purytański styl rozumienia norm katolickich. To tam w czasie wojny (1928 r.) założono urząd cenzury, który funkcjonował przez następne 30 lat. Na fotografiach zamalowywano nagie torsy pięściarzy, a dubbing poprawiał mo-

ralnie dwuznaczne treści hollywoodzkie. W latach 60. nieco rozluźniono ten rygor, także dzięki pojawieniu się skąpo ubranych turystów z Europy północnej. Dopiero w 1964 r. cenzura pozwoliła na pokazywanie na ekranie kobiet odzianych w bikini; parę lat wcześniej dziewczęta paradujące w takich strojach byłyby aresztowane. Już w miesiąc po śmierci Franco w prasie zaczęły ukazywać się zdjęcia przekraczające dotychczasowe normy: na stronach hiszpańskich czasopism pojawiły się zdjęcia nagich piersi, potem całe akty, a już w 1978 r. w Madrycie pojawił się pierwszy sex-shop i po raz pierwszy oficjalnie pokazano film pornograficzny, a Kościół na dobre stracił pozycję arbitra publicznej moralności.

Odejście od norm kościelnych pociągnęło za sobą zmiany w dziedzinie zachowań seksualnych. Gdy nastały świeckie rządy demokratyczne, zdrada małżeńska przestała być przestępstwem, porzucono programy państwowe zachęcające do wielodzietności, zaś antykoncepcja stała się powszechnie dostępna. Podobnie jak w Grecji i we Włoszech to rodzina pozostała główną instytucją iberyjskiego społeczeństwa, niezależnie od tego, że wartości religijne traciły dawne znaczenie.

Nastąpiła też znaczna zmiana sytuacji kobiet, które przez długi czas pracowały na polach i w zagrodach często powierzając opiekę nad dziećmi starszym krewnym. Do lat 90. kobiety zyskały pełny dostęp do większości zawodów, chociaż nadal musiały poświęcić wiele czasu na prace domowe [Vincent, Stradling 1997].

Zmienił się także światopogląd kobiet, które stały się bardziej otwarte i tolerancyjne: 95% kobiet pomiędzy 18 a 45 rokiem życia akceptuje używanie środków antykoncepcyjnych, 84% popiera rozwody, 62% jest za legalizacją aborcji, a 43% zgadza się na cywilne małżeństwa homoseksualistów [Conde 1993].

*

Chciałbym w tym tekście spojrzeć na Hiszpanię oczami kobiet powołanych do życia przez jednego z największych hiszpańskich reżyserów – Carlosa Saurę, którego twórczość może okazać się istotnym pomostem łączącym współczesne kino hiszpańskie – te stworzone przez Pedro Almodóvara, oraz klasykę której twórcą był surrealista

Luis Buñuel. Uważam, że takie ujęcie problemu może okazać się o tyle ciekawe, że w Hiszpanii portret kobiety zestawiony jest z silnym, jednowymiarowym portretem mężczyzny jako macho. Interesującym może wydać się to, jaką rolę przyjmują kobiety wobec tak wykreowanego wizerunku mężczyzny. Ponadto kobiety wydają się być bardziej nieprzewidywalne w swoich zachowaniach, bardziej ulegające emocjom. Może są słabsze od mężczyzn, ale przez to zmuszone do bycia bardziej kreatywnymi w radzeniu sobie ze sztywnymi normami kulturowymi.

*

W 1952 r. Hiszpania zaczynała marsz w nowoczesność. Kończył się okres nędzy, w stolicy znikły ruiny spowodowane trzyletnim oblężeniem, ale większość mieszkańców Madrytu nadal żyła w dawnych strukturach społecznych odcięta od Europy barierami stanu wojennego, potem politycznego bojkotu, blokady ekonomicznej, wreszcie polityki frankistowskiego reżimu. Hiszpania wegetowała w biedzie i kulturalnym zacofaniu. Taka była w skrócie sytuacja, gdy w Madryckim Institute de Investigaciones y Expiencias Cinematograficas rozpoczęła studia dwudziestoletni Saura. Reżyser ten jest jedną z najciekawszych i najbardziej reprezentatywnych osobowości hiszpańskiego kina. Wszechstronnie wykształcony – pochodzi z rodziny o długich tradycjach artystycznych – potrafi znakomicie korzystać z bogatego zaplecza kulturowego swojej klasy i narodu. Realizuje filmy, które nawiązując do dorobku kulturowego kraju, łączą w sobie najistotniejsze cechy nowoczesnego kina: rozległe i bogate jeśli idzie o obszar penetracji treści, powagę inteligencji humanistycznych i ustawiczne poszukiwanie nowych form filmowej ekspresji [Królikowska 1988].

W filmach Saury możemy dostrzec wiecznie żywy i zbuntowany „żywiół hiszpańszczyzny”. Jego obrazy odwołują się często do znanych i mniej czytelnym elementom hiszpańskiego etosu kulturowego. Jest on godnym kontynuatorem intelektualnego, a zarazem wizyjnego nurtu hiszpańskiej sztuki, który odwołując się do metafizyki i eschatologii archetypu, mitu i symbolu przez całe wieki sztyfował niezwykłą rzeczywistość tego kraju. Aby nakreślić czynniki, które ukształtowały

osobowość tego twórcy i wymodelowały jego osobliwą sztukę, muszę odwołać się do kilku faktów z jego życia.

Otóż Saura przyszedł na świat trzydzieści dwa lata po Buñuelu w Aragonii. W czasach swojej najwcześniejszej młodości zajmował się fotografią, co na pewno odcisnęło piętno na jego dalszej twórczości. Warto też wspomnieć, że przez sześć lat wykładał na Madryckim Escuela Oficial de Cine, czyli w regularnej szkole filmowej [Królikowska 1988].

Carlos Saura nigdy nie ukrywał swojej fascynacji Buñuelem, którego symbolizm, hiszpańska poetyka, a także drapieżna niechęć do burżuazji są mu szczególnie bliskie. W jednym z wywiadów Saura został zapytany o rodzaj gry, pojawiającej się w jego pracach, która wydaje się zbliżać jego filmy do dzieł Buñuela. Chodzi tu o nieustanne balansowanie na granicy między realnym a nierealnym. Bohaterowie Saury tak, jak jego starszego mistrza, żyją nie tyleż w aurze zwyczajnej codzienności, co raczej w świecie nękających ich obsesji, fantomów wyobraźni. A oto jak Saura tłumaczył swoje związki z twórczością Buñuela: „Moje filmy są nie tyle związane z kinem Bunuela, co z tradycją i kulturą hiszpańską. Ten sposób widzenia świata odnajdujemy w całej literaturze hiszpańskiej: Gracian, Calderon, Cervantes. Ten sposób wzajemnego przenikania się rzeczywistości z fantastyką, realności z fikcją z wyobraźnią – wiąże się również ściśle z naszą historią. To inkwizycja narzuciła określony sposób myślenia, niebezpieczeństwo mówienia pewnych rzeczy wprost nauczyło ludzi uciekać do sformułowań okrężnych, wyrażania myśli za pośrednictwem bajek, baśni, opowieści fantastycznych nasyconych symboliką, metaforą, magią. Hiszpanie mają ten sposób myślenia i wypowiedzania niejako we krwi w ich życiu rola obsesji i marzeń jest niezwykle ważna ...” [Braucourt 1974, s. 18].

Chociaż w pierwszych pracach odczuwa się jeszcze silne wpływy włoskiego neorealizmu (*Los Golfos*) to wydaje się, że cała twórczość Saury jest raczej zakotwiczona w biografii artysty, oraz w wydarzeniach w których uczestniczył, lub które były tylko częścią zbiorowych doświadczeń jego generacji.

Filmy Saury mają wymowę antyfrankistowską, nie tyle przez to, że były tak mocno nasycone krytycznymi treściami, co raczej przez

sam fakt podejmowania tematów zahaczających o politykę, a także przez umiejętne wyrażanie ich w formie groteskowo – satyrycznych symboli (*Anna i wilki*, *Nakarmić kruki*). Jednak wydaje się, że to, co Saurę zainteresowało szczególnie to nie ustrój, lecz człowiek jako istota o bogatym życiu wewnętrznym. Uwikłany jest on oczywiście w układy społeczne, ale nigdy niewykraczające poza sferę kontaktów bezpośrednich jakie człowiek nawiązuje z ludźmi, z którymi łączy go uczucie. Raz będą to układy najprostsze: małżeństwo, rodzina, a z drugiej strony uczuciowy trójkąt.

W ciągu czterdziestu lat, podczas których powstawały filmy fabularne Carlosa Saury, przedstawione w nich wizerunki kobiet ulegały ewolucji i transformacji. Ich analiza prowadzi do wniosku, że wprawdzie – z jednej strony – poprzez historię swoich bohaterek reżyser potrafił bardzo wiele powiedzieć o rzeczywistej sytuacji kobiet w okresie frankistowskiej dyktatury, to z drugiej strony, jak narzucone przez system wyobrażenia o roli kobiety w społeczeństwie i rodzinie ukształtowały jej zmitologizowany obraz. Kobieta hiszpańska postrzegana była przede wszystkim poprzez ów obraz, unieruchamiający ją w trwałej ramie ahistorycznie pojmowanej „odwiecznej kobiecości”. Saura od początku swej twórczości wydaje się tego w pełni świadomy i konsekwentnie stara się zgłębić mechanizmy powstawania wyobrażeń patriarchalnej społeczności o kobiecie, oraz przyczyny ich trwałości [Helman 2001].

2. Wiecznie samotna dziewczynka

(*Anna pierwsza*)

Cria cuervos, po polsku oznacza *Nakarmić kruki*. Tytuł ten pochodzi od starego hiszpańskiego przysłowia: „Nakarm kruki, a one wyklują ci oczy”. Film powstał w 1975 r., był to okres, który przyniósł Hiszpanii najdonioślejsze od lat czterdziestu wydarzenie polityczne – śmierć generała Franco. Po latach dyktatury tropiącej wszelkie symptomy indywidualnych poszukiwań artystycznych twórcy mogli przystąpić do pracy nad filmami, które ich naprawdę interesowały. Bez lęku o konsekwencje,

pozbawiając się także owego „wewnętrznego cenzora”, który kontrolował i selekcionował ich poczynania już w stadium zamysłu.

Podobnie było z Saurą, otóż po śmierci Caudillo reżyser nie musiał już walczyć z ograniczającą zewsząd cenzurą: „Dopiero teraz mając 43 lata mogłem podjąć inne tematy, zbliżyć się do kina bardziej intymnego, osobistego (...). Wraz ze śmiercią Franco poczułem się zwolniony ze świadczeń moralnych, społecznych i postanowiłem poruszyć inne aspekty mojego życia, które wydają mi się najważniejsze” [Królikowska 1988, s. 143].

I to właśnie w takim stanie ducha i w tak ukształtowanej sytuacji politycznej reżyser wydał na świat jedno ze swoich najsłynniejszych dzieł – *Nakarmić kruki*. Był to pierwszy film Saury, który przeniósł zainteresowania twórcy w sferę indywidualnych potyczek jednostki z losem. Nie dzieje się tu nic ważnego, nie dzieje się tu zgoła nic. Akcja rozgrywa się w świecie psychicznym bohaterki, rzeczywistość sąsiaduje tu z fantazją, prawda z fikcją, a jawa ze snem [Królikowska 1998].

*

Jest taka książka *Piotruś Pan* napisana przez Jamesa Barrie. To książka mówiąca o wiecznej samotności dzieci naznaczonych sieroctwem, o ich smutku i czekaniu, ponieważ mur jaki dzieli je od świata dorosłych jest nie do przebicia. Porozumienie wydaje się być niemożliwe. Mały człowiek szuka więc innych krain, w których samotność ciąży mniej, a wszystko jest proste i zrozumiałe.

Maite, Anna i Irene to trzy małe bohaterki filmu Saury, którym zabiorca śmierć zabrała najpierw kochającą matkę, a później w nocy na oczach Anny – ojca. To dlatego dziewczynki uciekają przed światem, podobnie jak *Piotruś Pan*, każda do swojej Nibylandii. Dla Irene zaczyna się ona już wtedy, gdy wpatruje się w okno chłopca, który nie napisał do niej listu z wakacji i później, kiedy wchodzi w kolorowy, czarodziejski świat ilustrowanych czasopism i żurnali, gdzie wszyscy są piękni, **dorośli** i uśmiechnięci. Wydaje się, że najmłodsza z dziewczynek, Maite jest jeszcze za mała, by zrozumieć, co się wokół niej dzieje i by zbudować swoją własną krainę. Za to pewnym jest, że najbardziej

potrzebuje Nibylandii Anna. Jest ona na tyle duża, by uświadomić sobie obecność otaczającego ją świata, a na tyle dzieckiem, by nie wierzyć w nieprawdziwy, podkolorowany świat dorosłych, który chce jej zaproponować Irene.

Przyjrzyjmy się teraz bliżej małej dziewczynce o dużych, pełnych smutku oczach, która jest odtwarzana przez Annę Torrent. Warto tu wspomnieć, że jest to ulubiona dziecięca aktorka Saury i że to właśnie z myślą o niej reżyser przystąpił do realizacji *Cria Cuervos* [Sycówna 1980]. Film ten jest zapisem subtelnego stosunku małej Anny z rzeczywistością. Jest to ciąg przeżyć, w którym mieszają się kategorie obiektywizmu i subiektywizmu, perspektywy czasowe, osoby z tego i tamtego świata. A wszystko to razem jest wspomnieniem dorosłej Anny przywołującej dawne wydarzenia z wyblakłych fotografii rodzinnego albumu. Wszystko to nieuchronnie wskazuje, że osobowość Anny na równi kreowały wydarzenia rzeczywiste i fantastyczne. Reżyser zastosował też inny chwyt wzmacniający fakt ustawicznej, wręcz obsesyjnej obecności tych zdarzeń w życiu dorosłej kobiety. Osiągnął to przez obsadzenie w roli matki i dorosłej Anny tej samej aktorki – Geraldine Chaplin.

Nakarmić kruki to również film dotyczący mitu szczęśliwego dzieciństwa, które rzutuje potem na całe dorosłe życie. A oto jak sam reżyser wypowiada się o dziecięcych latach: „Nigdy nie wierzyłem w tak zwany raj dzieciństwa, wręcz przeciwnie – dzieciństwo to okres życia, w którym obecne są zarówno nocne mary, strach przed nieznanym, świadomość niezrozumienia przez innych, samotność, jak również radość i ciekawość życia, o czym tak często mówią pedagodzy” [Torres, Molina-Foix 1976, s. 49].

Podczas innego z wywiadów Saura tak oto scharakteryzował najważniejszą postać w filmie: „Anna, bohaterka mego filmu, to istota o delikatnej i niezwykle wrażliwej naturze. Broniąc się przed agresją dorosłych zbudowała swój własny świat. Jest w nim miejsce tylko dla tych, którzy mogą spełnić stawiane przez nią warunki. W jej świecie realność łączy się ze wspomnieniami, a marzenia i halucynacje stapiają się z codziennością” [tamże]. Warto zwrócić uwagę, że to właśnie Anna, owa mała dziewczynka, „rozdaje karty” w wykreowanym przez nią świecie, który nie jest wcale mniej okrutny i groźny niż rzeczywisty „świat doro-

ślych”. Gdy mała dziewczynka chce wymierzyć sprawiedliwość „złemu światu” usiłuje zlikwidować tych, którzy nie mieszczą się w jej kategoriach. To dlatego dysponując trucizną, po odprawieniu zaklęć i czarów podaje miksturę tym, którzy jej nie kochają – ojcu, a potem ciotce. I mimo tego iż jest to tylko jakiś zwierzchni proszek, który nikomu nie może zaszkodzić, Anna przez krótki okres może czuć się jak mała Lady Makbet.

Anna nie zgadza się z takim modelem świata, w którym istnieje śmierć, choroba, zło i cierpienie. To dlatego nie przyjmuje do wiadomości tego, że jej matka zmarła. Wierzy, że zmieniła się jedynie postać życia i że można ją ponownie przywołać, gdy zamknie się oczy. Takim chwilowym wyzwoleniem się z rzeczywistych problemów, wyjściem z czasu i zapamiętaniem się w przeżywaniu chwili jest skok Anny z dachu domu i szybowanie nad drzewami ogrodu i chociaż zdarzenie to jest tylko onirycznym symbolem, to należy je rozpatrywać w kategoriach ucieczki i chęci uwolnienia się od świata.

Wydaje się, że jedynym miejscem w którym może schronić się mała Anna jest dom. Ów mroczny, oniryczny dom jawi się jako jedyna ostoja mogąca oddalić ciąg ziemskich nieszczęść, jako miejsce, gdzie można odnaleźć raj utracony, złudę czegoś, co nigdy nie istniało. Ana poszukuje dróg, które pomogłyby jej oddalić się od świata prawdziwych, namacalnych zdarzeń. Ucieka we własny świat, w rozmowy ze zmarłą matką i w sen. M. Proust napisał, że „sen jest boski, ale nie stały; lada co go płoszy (...) podobny jest do młodości i do miłości – nie sposób go już odnaleźć” [Proust 1974, s. 132]. I Annie też umyka sen, czy raczej senny obraz matki, który dziewczynka stara się za wszelką cenę zachować pod zaciśniętymi powiekami.

W ostatniej scenie filmu dziewczynki idą do szkoły w takt wylansowanego hiszpańskiego przeboju *Pór que te pas*. Przed szkołą dołączają do grupy innych dzieci ubranych w takie same mundurki, następnie kamera oddala się ukazując panoramę miasta. I wtedy zaczynamy rozumieć, że opowiedziana historia była nie tylko opowieścią jednej samotnej dziewczynki, ale wielu osamotnionych hiszpańskich dzieci.

Najsmutniejsze wydaje się być to, że Anna mimo iż jest otoczona przez inne dzieci, tak naprawdę pozostaje sama, nosząc gdzieś pod za-

mnkniętymi powiekami swój własny wyizolowany świat, na który składają się wybrane przez nią zdarzenia i osoby. I tak naprawdę nic, co jest na zewnątrz już nie jest ważne. Nieważne jest to, że umarł jakiś generał, że umarli rodzice. Przecież ci, których się kocha żyją ciągle jeszcze w jej myślach i może się z nimi spotykać, kiedy tylko zechce.

Mała Anna zrozumiała coś, co pojął także Billy Pilgrim bohater *Rzeźni numer pięć* Kurta Vonneguta, gdy przebywał na planecie Tralfamadorii: „Najważniejszą rzeczą, jakiej nauczyłem się na tej planecie było to, że śmierć jest tylko złudzeniem. Człowiek żyje nadal w przeszłości, tak więc głupotą jest płakać na pogrzebie. Wszystkie chwile przeszłe, obecne i przyszłe, zawsze istniały i zawsze będą istnieć (...) to tylko my na ziemi mamy złudzenie, że chwile następują jedna za drugą, jak korale na sznurku i że chwila raz przeżyta jest stracona na zawsze” [Vonnegut 1990, s. 26]. Anna przyswoiła sobie tę prawdę bardzo dobrze i to dlatego z łatwością poruszała się po wymyślonych przez siebie światach. Niestety jej świat jest zrozumiały tylko dla niej i to dlatego Anna pozostanie wiecznie samotną dziewczynką.

3. Kobieta – przedmiot pożądania

(czyli Anna druga)

Mrożony peppermint to rodzaj drinku, którego niemal nie wypuszczają z rąk bohaterowie *Mrożonego peppermintu*, filmu który powstał w 1967 r. i dedykowany był Luisowi Buñuelowi. W kadrze po raz pierwszy pojawiła się G. Chaplin, późniejsza żona Saury, która towarzyszyć mu będzie w wielu filmowych przygodach. W jednym z wywiadów Saura tak oto wypowiadał się o tej współpracy: „Geraldine dzięki swojej anglosaskiej kulturze, swemu sposobowi widzenia świata i ludzi, a w szczególności kobiet, który całkowicie różnił się od mojego, wniosła do filmu bardzo dużo, wprowadziła wiele zmian do postaci Eleny. Elena nie jest Hiszpanką, to kobieta obca, wyobrażałem ją sobie w sposób bardzo schematyczny, powierzchowny, a należało ją sobie wyobrazić niejako z jej punktu widzenia – kobiety przybyłej z zewnątrz i obserwującej

mężczyzn, Hiszpanów. Geraldine ogromnie mi w tym pomogła” [Dem-bowski 1974, s. 17].

Mrożony peppermint to m.in. film o procesie tworzenia obrazu idealnej kobiety. Jego bohater Julian to lekarz w średnim wieku żyjący samotnie w prowincjonalnej Cuenice, mieście, gdzie od wieków nic się nie zmienia. Nie dostrzega kobiety w oddanej mu młodej sekretarce Annie, skromnej brunetce o urodzie i zachowaniu myszki. Julian jest świetnym fotografem i zapamiętałym czytelnikiem kolorowych magazynów pełnych zdjęć pięknych kobiet, wypiełgowanych w gabinetach kosmetycznych i wyposażonych we wszelkie możliwe akcesoria umożliwiające korektę niedociągnięć natury. Jednak Julian nie zadowala się tymi gotowymi obrazami, on je nieustannie koryguje, tworząc za pomocą nożyczek i kleju obrazy własne, satysfakcjonujące jego upodobania.

I oto pewnego dnia spotyka postać ze swych wycinanek. Jest to Elena, młodzianka żona starego przyjaciela. Jest piękną blondynką o figurze modelki, perfekcyjnym makijażu i spódniczce mini. Gdy Julian widzi ją po raz pierwszy odżywa w nim wspomnienie dziewczyny, którą zobaczył w Wielki Piątek w Calandzie w trakcie nocnego obrzędu bicia w bębny.

Warto też wspomnieć, że w Hiszpanii od pokoleń idealizowało się kobietę – jako cudowność, jako eteryczną prawie zjawę, typ wyobraźni romantycznej. Zarówno dziewczyna z bębniem, jak i przedmiot fascynacji Juliana, reprezentują właśnie ten typ kobiety, fantastycznej idealnej blondynki, Nordyczki, idealizowanej w Hiszpanii – a także alienację Juliana wobec tego ideału.

Lekarz z Cuenicy jest coraz bardziej zafascynowany sylwetką Eleny i jej intymnym, kobiecym światem. Powoli wypływają na powierzchnię jego fetyszystyczne pragnienia. Towarzyszy jej u fryzjera, kradnie sztuczne rzęsy, bada kasetkę z kosmetykami, ukradkiem wypróbując kolory jej szminek, ołówków, podkładu i pudru. Julian jest zafascynowany nie tym jaka Elena jest, nie jej osobowością, a raczej tym jak wygląda, jej maską i sposobami, przy pomocy których kreuje swój obraz – idealnej młodej kobiety pożądanego przez mężczyzn.

Ów twórca kobiecych wizerunków – wycinanek, podpatrując Elenę, dostrzega, że mógłby stworzyć taką właśnie kobietę z niepozornej Anny. Tu należałoby dodać, że rolę Eleny i Anny gra Geraldine Chaplin, a odmienne wizerunki tych dwu kobiet są sprawą ich charakteryzacji. Być może jest to symbol owych dwu stron „wiecznej kobiecości”, która fascynowała również Luisa Buñuela co szczególnie widać w *Piękności dnia*, czy *Mrocznym przedmiocie pożądania*. Julian stopniowo zaczyna przemieniać Annę, gdy pokazuje jej zdjęcia w magazynach, zachęca do ćwiczeń gimnastycznych, zwraca uwagę na szczegóły strojów i póż modelek, doradza wybór kosmetyków. Zakochana w nim dziewczyna potulnie podporządkowuje się poleceniom mężczyzny, doprowadzając do tego, że zaczyna przeobrażać się nie tylko w rezultacie jego instrukcji, ale i konkretnych fizycznych działań. Oto Julian przykleja jej sztuczne rzęsy, maluje usta, a na koniec zachęca do ufarbowania włosów. Przez ten cały czas nie rezygnuje z Eleny, która z nim flirtuje, ale ostatecznie odrzuca go i głęboko upokarza. To właśnie w tym momencie nie mogąc zdobyć kobiety swoich marzeń zazdrosny mężczyzna postanawia ją unicestwić. Dlatego odurza ją i jej męża narkotykami, a następnie spycha ich samochód w przepaść. Jednak przed dokonaniem zabójstwa ma miejsce scena, kiedy na wpół przytomnej Elenie Julian ściera starannie z twarzy makijaż, tym samym unicestwiając nieudany prototyp i niszcząc to, czym w istocie była dla niego Elena – żywą kobietę. A gdy po dokonaniu zbrodni wraca do domu czeka na niego nagroda. Wita go Anna, blondynka w białej sukni z bębenkiem dziewczyny z Calandy.

Teraz przez chwilę pragnę skupić się na sylwetce Anny i relacji jaka istnieje między nią a Julianem. Czy w tej grze, jaka jest między nimi Anna jest zwyciężcą, czy przegraną? Staje się zabawką mężczyzny, czy wszystko to robi świadomie, by zdobyć ukochanego i mieć nad nim władzę? Otóż z jednej strony nie ma ona dla siebie żadnego pola manewru. Jest własnością mężczyzny, rzeczą przezeń stworzoną, lalką przeznaczoną do zabaw, które on dla niej wymyśli, ale

Profesor J. Bralczyk podczas jednego z wykładów na Uniwersytecie Warszawskim powiedział, że prawdziwe zdanie zaczyna się właśnie po

„ale”. I tu właśnie owo „ale” znajduje rację bytu. To Julian stwarza Annę, ale to ona przejmuje reguły gry i z własnej woli poddaje się metamorfozie narzuconej przez Juliana. To Julian „rozdaje karty”, ale bez przyzwolenia Anny nie mógłby niczego dokonać. Kiedy tylko Elena zostanie usunięta, to Anna zajmie miejsce w sercu Juliana i niespodziewanie może teraz zacząć nad nim panować.

Taka sytuacja miała już miejsce w literaturze. Przyjrzyjmy się głównej postaci kobiecej w *Don Kichocie* Cervantesa. Otóż Dulcynea, owa chłopka marząca o tym, by zostać księżniczką; bo darzący ją miłością błędny rycerz widzi i kocha w niej księżniczkę zaczyna akceptować narzucone jej reguły gry i grać rolę księżniczki, ale czyni to dlatego, aby panować nad mężczyzną, którego kocha, ucieleśniając się w wizji postaci, jaką on sam stworzył.

Na potwierdzenie prawdziwości tego wyводу chciałbym teraz dopuścić do głosu reżysera: „W *Mrożonym peppermencie* szczególnie interesował mnie ów dwuznaczny aspekt zdobywania. Julianowi udaje się zdobyć Elenę jedynie pod postacią Anny, którą przemienia w Elenę, Anna zaś zaczyna rozumieć, że jedynie godząc się na tę metamorfozę zdoła zdobyć Juliana. Istotne jest tu nie tyle modelowanie kobiety kochanej jak pięknego przedmiotu ile to, że kobieta w ceremonii tej operacji uczestniczy z wyrachowaniem, czego mężczyzna ograniczony w swej wyobraźni w stworzonym przez siebie micie kobiety, nie jest w stanie zrozumieć. Można sobie postawić pytanie: czy postępowanie Anny jest dowodem jej uległości, czy też dominacji ...” [Dembowski 1974, s. 17].

I znów ma miejsce sytuacja, kiedy to w przedstawionym maskulistycznym modelu świata, w którym kobieta funkcjonuje na zasadzie jeszcze jednego luksusowego przedmiotu, to ona okazuje się panią sytuacji. I mimo iż na początku w oczach mężczyzny jest tylko pięknym gadżetem, to potrafi prowadzić podwójną grę i zdobyć to, na czym jej naprawdę zależy, w tym przypadku uczucie Juliana, który wyznaje Annie miłość, ale dopiero pod postacią Eleny.

4. „Anna i wilki”

(czyli *Anna trzecia*)

Anna jest młodą, niezależną kobietą, cudzoziemką. Podejmuje pracę wychowawczynie w tradycyjnym hiszpańskim domu, w którym stara, chora matka bezlitośnie tyranizuje swoich trzech synów i całe otoczenie. Film ten należy rozpatrywać przede wszystkim jako metaforę polityczną uwikłaną w starą, kastylijską legendę o matce – wilczycy i jej trzech synach – wilkołakach. Idąc tym tropem postać matki należy interpretować jako ówczesną Hiszpanię, a sylwetki jej synów jako trzy siły gnębiące kraj Basków. I tak byłyby to: militarizm, seksualne tabu i klerykaizm. Ale w mojej pracy nie chciałbym „rozczytywać” tego filmu drążąc ten wątek. Ważne jest to, że reżyser, klucz do odczytania owej metafory, ukrył w niemal baśniowej opowieści o młodej dziewczynie i mężczyznach, którymi ona próbuje manipulować, a oni chcą ją sobie podporządkować.

W filmie tym, jak i w innych dziełach Hiszpana, pojawia się ten sam motyw bezsilności protagonisty wobec siebie i otoczenia, wobec tego co było i tego co będzie. A jeśli ujawnia się bezsilność to jest także jej odwrotność – przemoc. I tu właśnie pojawiają się trzej bracia: niezrównoważony psychicznie bigot – Fernard, który chciałby obciąć jej piękne, długie włosy, erotoman – Juan, który pragnie ją posiąść i rozmiłowany w militariach Jose, który chce ją sobie podporządkować, a w ostatecznej konsekwencji – zabić. Każdy z trzech braci traktuje Annę jak zabawkę, jak atrakcyjny gadżet. Nie dając nic od siebie pragną ją posiąść, kierować, wykorzystać na swój użytek. Reżyser świadomie związał postać Anny z przygodą lalki, która była zabawką wychowywanych przez nią dziewczynek. Otóż pewnego dnia lalka została znaleziona zagrzebana w błocie z obciętymi włosami. Wtedy Anna po raz pierwszy pomyślała o opuszczeniu domu, odczuwając lęk przed zbroczeniem torturującym lalkę. Wydaje się, że bracia, patrząc na Annę widzieli ową lalkę z którą chcieliby sobie poczynać zgodnie ze swoimi upodobaniami. Gdy Anna próbuje się temu przeciwstawić musi zostać ukarana, a bracia egzekwują wobec niej swoje wymyślone prawa jak wobec przedmiotu.

Mężczyźni są zafascynowani nieujarzmioną kobiecością Anny. Fernard zwraca uwagę na jej długie, rozpuszczone włosy – symbol kobiety wolnej. (Należy tu pamiętać, że tradycja nakazywała mężatce ukrywać włosy, do dziś kobieta winna osłaniać głowę wchodząc do kościoła.) Juan natomiast podpatruje intymny świat Anny stale myszkując w jej pokoju; ogląda kosmetyki, dotyka sukienek, kładzie się do jej łóżka. Kiedy Fernard, stara się rozbudzić jej zainteresowanie światem swoich mistycznych, duchowych przeżyć, wydaje się, że to jego Anna darzy zaufaniem i że chciałaby dojrzeć do tego rodzaju doświadczeń i to dlatego chce dzielić samotność Fernanda w jego pustelni. Kiedy bigot ów żąda od niej, by pozbyła się swego „kobiecego rynsztunku” Anna posłusznie wrzuca w ogień to, czym pielęgnuje urodę. Najpierw musi zostać unicestwione to, co kreuje obraz Anny w oczach mężczyzny, potem dopiero ona sama. To dlatego na koniec filmu ma miejsce scena, kiedy trzech bracia niszczą w Annie to, co ich najbardziej fascynowało, a jednocześnie było ekwiwalentem jej kobiecości.

Anna prowadziła z braćmi grę, w której z góry skazana była na porażkę, bowiem w mężczyznach tkwiła jakaś mroczna, tajemnicza siła, która kazała im zabrać Annie to, co należało tylko do niej, jej włosy, jej ciało, jej życie. Kobieta nie miała żadnych szans, bo mężczyźni zachowywali się jak wilki, które poczuły krew, gonili za swą ofiarą do końca. Anna zapłaciła najwyższą cenę za to, że nie ukrywała swej kobiecości przed tymi, którzy pragnęli ją posiadać. Wydaje się, że była za piękna, za kobieca, za mocno otwarta i ufna, by wyjść z tej gry jako zwycięzca, by przeżyć. Najbardziej przerażające jest to, że tym, co trzech braci drażniło w Annie było to, że była ona wolną, atrakcyjną kobietą, a nie była ich własnością, kolejnym przedmiotem którym można rozporządzać wedle swojej woli.

*

Kobiety w światach kreowanych przez Saurę są jednostkami samodzielnymi, które muszą nauczyć się dawać sobie radę w świecie pełnym

złych, nieszczerych ludzi, którzy niejednokrotnie chcą je wykorzystać do swoich własnych celów. Stawiają czoło światu stwarzając własną rzeczywistość, jak czyniła to mała Anna z *Nakarmić kruki*, bądź próbują dostosować się do narzuconej im rzeczywistości, bądź wymagań innych, jak miało to miejsce w *Mrożonym peppermencie*.

Inne bohaterki ciągle jeszcze poszukują własnego ja, szamocząc się między strugami rzeczywistych zdarzeń. Bohaterka filmu *Anna i wilki* próbuje znaleźć odpowiedź w praktykach religijnych zaprzyjaźniając się z Fernardem.

Kobiety poszukujące, kobiety w pełni świadome siebie i otaczającego je świata, ale zawsze kobiety samotne mimo obecności rodzin, mężów, kochanków. Właśnie takie wolne postacie kobiet są wyzwaniem dla mężczyzn, konkwistadorów, zdobywców. Starają się oni usidlić owe ulotne, pełne wdzięku zjawy, narzucając im wytworzone przez siebie formy. Formy kobiet idealnych mieszczących się w stworzonych przez siebie projekcjach. Próbuje też okiełznać je samolubną, duszną miłością. Kobietom nie zawsze udaje się uciec od zastawionych na nie wnyków, a czasem po prostu nie chcą uciekać wrastając w sytuację, która im odpowiada. Niejednokrotnie też muszą zginąć, bo ich istnienie, jest dla innych wyzwaniem, którego nie mogą znieść. Gdyż kobiecość drażni i onieśmiela, dlatego musi zostać zniszczona. Dlatego Elena musi zostać zamordowana tracąc przed śmiercią esencję własnej płciowości zmazaną rękoma mordercy, a Anna musi zostać zagryziona przez wilki. Przeżywa jedynie pielęgniarka z *Mrożonego peppermintu*, bo przyjęła reguły gry tych, którzy je wyznaczają i mała Anna, która jest jeszcze zbyt młoda, by stać się prawdziwym zagrożeniem.

Bibliografia

- Braucourt G., (1974), *Ecran*, [w:] *Filmowy Serwis Prasowy*, nr 24, s. 16-18.
- Conde R., (1993), *Todos somos iguales, pero „unos” son mas iguales qe otras*, [w:] wyb. Sawicki P., *La España del cambio*, Warszawa.
- Dembowski J., (1974), [w:] *Filmowy Serwis Prasowy*, nr 24, s. 17.
- Dembowski J., (1974), [w:] *Filmowy Serwis Prasowy*, nr 24, s. 17.
- Helman A. (2001), *Portrety z wyobraźni – kobiety w filmach C. Saurya*, [w:] wyb. Radkiewicz M., *Gender w Humanistyce*, Kraków.
- Królikowska E., (1988), *Śladami Buñuela – kino hiszpańskie*, Warszawa.
- Proust M., (1974), *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. V, Warszawa, s. 132.
- Sycówna B., (1980), *Sny Carlosa Saurya*, [w:] *Kino*, nr 6, s. 47.
- Torres M., *Vincente Molina-Foix*, [w:] *Ecran 1976 r.*, nr 49.
- Vincent M., Stradling R. A., (1997), *Wielkie kultury świata – Hiszpania i Portugalia*, tłum. D. Golec, Warszawa.
- Vonnegut K., jr., (1990), *Rzeźnia numer pięć*, tłum. L. Ięczynek, Warszawa.