# شیطان و راهبه

## ویریدیانا (لوئیس بونوئل ـ ۱۹۶۱)

آندرو ساریس

زمانی که بالاخره نمایش *ویریدیانای* بونوئل در فضای دلتنگ نشدهٔ جشنوارهٔ کن سال ۱۹۶۱ صورت واقعیت به خود گرفت، بیشتر حاضران، در کمال شگفتی با اثری روبرو شدند که نه صرفاً یک فیلم برجسته هنری، بلکه، جداً یک فیلم خوب و دلچسب بود. برخی از منتقدان مدرنی که هنوز حول محور رنه ـ آنتونیونی می گردند، کمی با سوء ظن به تکنیک کهنهٔ بونوئل نگاه می کردند و هیئت داوران جشنواره هم با اعطای جایزهٔ اوّل جشنواره مشترکاً به دو فیلم *ویریدیانا*، اثر شوق انگیز و جذاب بونوئل و فیلمی از هنری کولپی که جمع ابهام و فراموشی است، عافیت طلبانه راه میانه را درپیش گرفت. یکبار هم که شده، فشارسنج گیشه عیب و حسن نسبی دو فیلم را دقیقتر ثبت کرده است. البته ممکن است هر فیلمی را به دلایل درست یا نادرست دوست بدارند یا از آن بدشان بیاید، و *ویریدیانا* از نظر منتقدان پیشرو کماکان مشکوک است. از پیروزی شخصی بونوئل برای کوبیدن هر چیز، از *مارین باد* گرفته تا واتیکان، استفاده شده و طبیعتاً با عکس العمل های قابل پیش بینی متناسب نیز روبرو شده است. به هر رو، زمانی که می کوشیم بونوئل را در کنار یا در برابر کارگردانهای دیگر جای دهیم، آشکار می شود که او تا چه پایه تک و تنهاست. پیش از هر چیز، او تنها کارگردان بزرگ اسپانیایی زبان است و دوران فعالیت حرفه ای او، از غریب ترین نمونه هاست.

پیش از *ویریدیانا*، بونوئل زمانی طولانی همچون قربانی نیروهای سرکوبگر و خفقان آور جهانی به شمار می آمد، نیروهایی که در قالب های سانسور فرانسوی، فاشیزم اسپانیایی، تجارت زدگی هالیوودی و میانه حالی مکزیکی، عمل می کردند. بونوئل پرستی، دستکم در کشورهای آنگلوساکسون، به کنکاشی نه دربارهٔ سینما، بلکه در خارج از حوزهٔ سینما، بدل شده بود، یعنی به مطالعه ای در این باب که تحت شرایط مناسب اجتماعی چگونه فیلمی ساخته می شد یا چه باید ساخته می شد. این شخصیت پرستی، با بهره برداری از شهرت زیرزمینی بونوئل همچون خالق *سگ آندولسی* (۱۹۲۸) و *عصر طلا* (۱۹۳۰)، آثار ممنوعه ای که مهر پرستیژ فرهنگی سور رئالیسم را بر خود دارند امّا در دسترس عامهٔ مردم قرار ندارند، به ادا و اطوارهای روشنفکران نخبه گرا نزدیک می شد. به علّت بی میلی مدافعان بونوئل به پذیرش سرشت ناهمگون زندگی هنری او، بونوئل زنده به تدریج در مرداب حماسهٔ بونوئل، به سنگواره بدل شد. در نتیجه، بسیاری از ما، پس از نمایش *ویریدیانا* در کن، ناچار شدیم خود را با تلقی تازه ای از بونوئل تطبیق دهیم؛ بونوئل نه همچون شهید، بلکه همچون استاد. بیشتر ما، متوجه شده بودیم که بونوئل به کارگردان جشنواره ها و مجامع سینمایی بدل شده بود و کوشش های او، در انظار توزیع کنندگان سیگار برگ بر لب، جذابیتی نداشت و لذا خود را آماده کرده بودیم که با هوراکشان همیشگی بونوئل همراه شویم و مثل مورد *جوان*(The Young One)، جایزه ای هم از سر همدردی به او اعطا کنیم. امّا، سور رئالیست پیر، به شیوه ای تقریباً معجزه آسا، با موفقیت تجاری چشمگیر فیلمش، ما را غافلگیر کرد.

طرح داستانی *ویریدیانا* چنان هیجان انگیز است، که خلاصه کردنش، حتی در این روزگار همه چیز دانی، ناممکن است. قهرمان زن فیلم، به وسیله عمویش دون خایمه، هیدالگوی [اشراف دون پایهٔ اسپانیا] اسپانیایی پیری که در ملک دور افتاده اش (اسپانیا؟) در سوگ زن مرده اش (جمهوری؟) نشسته، از دیر فراخوانده می شود. راهبهٔ جوان، درست در سی امین سالگرد ازدواج دون خایمه می رسد. شباهت *ویریدیانا* به زن هیدالگو تم جایگزینی را که از مایه های مورد علاقهٔ هیچکاك است پیش می کشد؛ امّا بونوئل با توهم جایگزینی چندان کاری ندارد و بیشتر به تمایلات جنسی که به علّت آن برانگیخته می شود، علاقه مند است. دون خایمه، چون نمی تواند برادر زاده اش را به ازدواج با خود راضی کند، به مستخدمهٔ گوش به فرمانی دستور می دهد داروی بیهوشی به خوردِ دخترك بدهد. سپس دختر را، با همراهی موسیقی Messiah، به طبقهٔ بالا می برد و در این میان بونوئل هم با فیلمبرداری صحنهٔ رقص گون آدم ربایی از دید کنجکاو دختر کوچک مستخدمه، اروتیسیزم زاید الوصف آن را، باز هم بیشتر تشدید می کند. دون خایمه، به گونه ای تقریباً توضیح ناپذیر، از تجاوز به زن منصرف می شود. صبح روز بعد، پس از اینکه نا امیدی مرحله به مرحله به پیرمرد غلبه می کند، به برادرزادهٔ هتک حرمت شدهٔ خود می گوید که به او دست اندازی کرده، بعد این موضوع را انکار می کند و با دروغ گویی خشم او را بیش از پیش برمی انگیزد و پس از نظارهٔ رفتن *ویریدیانا*، خود را حلقه آویز می کند. *ویریدیانا* باز می گردد تا گناهان خود را جبران کند و موومان دوّم فیلم با تصویر طناب بازی دختر مستخدمه شروع می شود. طنابی که دخترك با آن بازی می کند، همان طنابی است که هیدالگو با آن خودکشی کرده است.

مایهٔ زنای با محارم، در قسمت دوّم فیلم، با ورود خورخه، عموزادهٔ راهبهٔ جوان، پراگماتیستی خشن، با صفات مردانهٔ بارز، کماکان حفظ می شود. خورخه معشوقهٔ خود را رها می کند تا بهتر بتواند *ویریدیانا* را به خود جلب کند، امّا در این میان، آگاهانه مستخدمهٔ دوست داشتنی خانه را هم اغوا می کند. در حالی که خورخه، به شیوهٔ سهل انگارانهٔ اسپانیایی اوضاع مزرعه را روبه راه می کند، ویریدیانا در پی طاغی ترین گداهای منطقه است تا برابر آئین فرانسیسکان ها، از آنها پذیرایی کند. بونوئل تصویر *ویریدیانا* و دستهٔ گدایان فلک زدهٔ او را در حال اجرای آئین عبادی مذهبی، با صحنه هایی از عملیات بازسازی مزرعه به وسیلهٔ خورخه، تدوین موازی می کند. سلب امید بونوئل از اسپانیا به درجه ای می رسد که امکان هر گونه اصلاحات را نفی می کند. حس انسانی خورخه، با دیدن سگی که پشت یک ارابه زنجیر شده و ناچار است همپای اسب بدود، برانگیخته می شود و سگ را می خرد. هنوز این عمل «لیبرالی» تمام نشده که گاری دیگری از سوی دیگر جاده از راه می رسد، در حالی که سگی پشت سر آن می دود: تکرار همان الگوی بی معنا، منتها در جهت عکس،

بر روی همان جادهٔ اسپانیایی. نفی اصولی که *ویریدیانا* به آنها اعتقاد دارد، می ماند برای پایان درخشان فیلم.

پس از رفتن *ویریدیانا*، خورخه، مستخدمه و دختر او به شهر، گداها یک مجلس عیاشی تمام عیار بر پا می کنند. گداها برای نخستین بار وارد خانه می شوند و تقدس هر گونه احساس مالکیت را، که هر یک از بینندگان ممکن است داشته باشند، به لجن می کشند. غذا و شراب به پرده های زیبا می پاشند، اثاث عتیقه را خرد می کنند، ظرف ها و لیوان های قیمتی را می شکنند. امّا این گداها، برخلاف همتاهای فاسد خود در *زندگی شیرین* از کار خود لذّت می برند، در اینجا ناگهان موسیقی Messiah دوباره از گرامافون طنین می افکند و پردهٔ سینما، با این سرود آزادی، به لرزه درمی آید. این موجودات رذل (بونوئل تردیدی دربارهٔ رذالت، بی رحمی و حتی دو رویی ذلیلانهٔ آنها باقی نمی گذارد)، این تفاله های کور، لنگ، جذامی و سیفیلیسی ناگهان به انسان هایی با شکوه بدل می شوند.

زمانی که *ویریدیانا* و خورخه بازمی گردند، گداها به آنها حمله می کنند و لحظه ای که یکی از گداها می خواهد به *ویریدیانا* تجاوز کند، خورخه با رشوه دادن به گدای دیگری، از او می خواهد که گدای متجاوز را بکشد و پاکی رو به نابودی *ویریدیانا* حفظ می شود. *ویریدیانا* به این نتیجه می رسد که مرگ دو انسان برای حفظ پاکی او بهای گرانی است، پس صلیب و تاج خار خود را به میان شعله های آتش می اندازد و خود را آماده می کند تا به خورخه تسلیم شود. در این مرحله، ظاهراً چرت ناظر دولت اسپانیا پاره شده و دستور داده که نباید گذاشت ویریدیانا و خورخه پس از این در یک اتاق تنها بمانند. بونوئل هم به یک پایان مثلث عشقی تن می دهد: در حالی که خورخه، ویریدیانا و مستخدمهٔ آنها، در یک غروب طولانی اسپانیایی، دور میزی نشسته اند و ورق بازی می کنند، دوربین به طرف تابلویی دوزخی برمی گردد. این تصویر را موسیقی آمریکایی تندی همراهی می کند.

شاید هرگز نتوان کاملاً توضیح داد که بونوئل چطور توانسته است *ویریدیانا* را تحت نظارت ادارهٔ سانسور اسپانیا بسازد. شاید جبنه های غیرقابل ادراک پرستیژ ملّی در این میان نقشی بازی کرده اند. شاید هم کوته بینی ذهن بوروکراتیک نتوانسته است از تبدیل حیرت انگیز تصاویر به افکار، در فاصلهٔ فیلمبرداری تا مونتاژ، سردر بیاورد. این گمان نیز که بونوئل در کار خود نیرنگ و فریبی به کار نبرده، ساده لوحانه خواهد بود. نادرستی مصاحبه های او بعد از نمایش فیلم، حقیقتاً برازندهٔ هیچکاک هستند و در خود فیلم هم آنقدر ابهام هست که حتی منحرف ترین منتقدان را هم گیج کند. بی پرده طرح کنیم: آیا ویریدیانا، مورد تجاوز گدای سیفیلیسی ای که متجاوز اوّل را می کشد، قرار می گیرد؟ اگر جواب مثبت است، آیا انصراف او از حفظ عفت، معلول گونه ای بیداری دی. اچ. لارنسی نیست؟ دفاع از این تفسیر، بر اساس گسست زمانی ای که در تدوین این صحنه وجود دارد، قرار دارد. امّا همین که بونوئل منتقدان وسواسی را به تفکر در چنین مسایلی می کشاند، خود بازتابی است از طنز سیاه ذهنیات او، و همین طنز سیاه است که او را از در غلطیدن به پوچی ایچیکاوا می رهاند.

چه بونوئل برای اجتناب از سانسور چیزهایی را حذف کرده باشد و چه این کار را نکرده باشد، در هر صورت طرح داستانی *ویریدیانا* انسان را به تفکر وا می دارد. تصور عمومی بر این است که سینمای مدرن، به شکلی که آن را می شناسیم، حس و حال عاطفی را جایگزین طرح داستانی کرده است. امّا ناگهان بونوئل، در هیئت یک رمان نویس عهد ملکهٔ ویکتوریا که دوباره زنده شده، غرقه در انحطاط و در حالی که بی محابا و بدون پرده پوشی عیان ترین نمادها را به کار می گیرد، پا به میدان می گذارد.

برای منتقدانی که به سبک کند و توأم با لطافت طبع آنتونیونی خو گرفته اند، قطع تصویر از یک تجاوز وحشیانه به گربه ای که روی موش می جهد، باید تکان دهنده باشد. علاوه بر این، نمایش وقیحانهٔ تمایلات جنسی، دگر آزاری و شیء پرستی شخصیت کارگردان را با صراحت کم سابقه ای عیان می کند و انسان را به یاد کارهای اشتروهایم و لانگ می اندازد. ممکن است آثار بونوئل پیش از این حتی تکان دهنده تر بوده باشند، امّا این تکان دهندگی هرگز تا این حدّ در تار و پود فلسفهٔ او تنیده نبوده است. البته در فیلم هایی چون *سگ آندولسی* و *عصر طلا* صحنه های تکان دهنده کم نیستند، امّا چون تماشاگر انتظار دیدن هر چیزی را در یک فیلم آوانگارد دارد، از تأثیر این صحنه ها کاسته می شود. *زمین بدون نان* و *فراموش شدگان* جزئیات هراس آور زیر پوشش گفتاری توأم با آگاهی اجتماعی، گم می شوند. دشوار می توان تصور کرد که کارگردان دیگری جز بونوئل هرگز می توانست به تصاویری مثل سقوط بزکوهی از ارتفاع کوه یا فرو غلطیدن گدای چلاقی در سراشیبی تپه بیاندیشد، امّا بینندهٔ این تصویرها می تواند خودش را تسلا دهد که به هر صورت این بهترین شکل ممکن دنیا نیست، و شاید پس از انقلاب یا انتخابات بعدی اوضاع بهتر شود. امّا در *ویریدیانا*، تمثیل نومیدانهٔ بونوئل از اوضاع حاکم بر اسپانیا، چنین تسلای خاطری وجود ندارد. بونوئل برای نخستین بار ماجرا را به بن بستی اگزیستانسیالیستی ختم می کند که در آن، به قول سارتر، جهنم همان دیگران هستند.

اگر قرار باشد هر کارگردان را به یک موضع سیاسی منتسب کنیم، بونوئل مسلماً به جناح چپ تعلق دارد. او فعالانه از جمهوری اسپانیا در برابر شورشیان هوادار فرانکو دفاع کرد و همواره نظام های مستقر در

مکزیک، آمریکا و فرانسه را مورد انتقاد تند و تیز قرار داده است. دربارهٔ بونوئل ماجرایی نقل می کنند که هر چند ممکن است جعلی باشد، امّا به هر صورت بی مناسبت نیست. ظاهراً یک بار ژان اپستاین، که بونوئل کار فیلمسازی را به عنوان دستیار او شروع کرده است، به بونوئل پیشنهاد می کند که با آیل گانس کار کند. می گویند بونوئل این پیشنهاد را به خاطر تمایلات فاشیستی گانس رد کرد. اپستاین، مظهر مهر و محبت غیرسیاسی خاص فرانسوی، سخت عصبانی شد، امّا بونوئل سر حرف خودش پافشاری کرد بعدها یکبار هم به خاطر بی احترامی به مقدسات در *عصر طلا*، میانهٔ بونوئل با سالوادور دالی به هم خورد.

موضوع این است که طی سالیان دراز، بونوئل نسبت به بسیاری از همکارانش سازش ناپذیرتر و با مصائب زیادی روبرو بوده است، امّا در حالی که می توان به مظلوم نمایی آدمهایی مثل ولزیا اشتروهایم مظنون نبود، اصول گرایی بونوئل سخت انسان را تحت تأثیر قرار می دهد. طی دورهٔ فترت طولانی میان سالهای ۱۹۳۲ و ۱۹۴۷ او نتوانست حتی یک فیلم کارگردانی کند و در حاشیه صنعت فیلمسازی در نیویورک و هالیوود باقی ماند. امّا از سال ۱۹۴۷ تاکنون، با وجود پروژه های زیادی که نیمه کاره رها شده اند، بونوئل ۲۰ فیلم کارگردانی کرده که حدود نیمی از این فیلم ها بازتاب با معنای شخصیت و تفکرات او هستند. حتی در اثر سبکی مثل *سوزانا*، که در سال ۱۹۵۰، همزمان با *فراموش شدگان* پخش شد، فصل هایی هستند که *ویریدیانا* را به یاد می آورند.

امّا انتساب اخلاقیات سیاسی کاملاً عیان به بونوئل، از خطر درغلطیدن به اشتباه تهی نیست. بونوئل، به عنوان یک کارگردان چپ، هرگز علاقه ای به مکانیزم های اصلاحات یا انقلاب از خود نشان نداده است. گفتار فیلم های *زمین بدون نان* و *فراموش شدگان* در جستجوی بهبود اوضاع هستند، امّا تصاویر این فیلم ها، به گونه ای خودمختار، بازگوی روحیات جبرگرایانه اسپانیایی می باشند. حتی در فیلم های مکزیکی او نشانی از اعتقاد به پیشرفت از طریق رشد تکنولوژی یافت نمی شود و در تصور آدم نمی گنجد که او می توانست سازندهٔ یکی از آن فیلم های تراکتوری در آن سوی پردهٔ آهنین باشد. او هرگز علاقه ای به اعتقادات عرفانی درخصوص کارگر و دهقان از خود بروز نداده و هیچگاه جزئیات نابرابری های بهره کشی اقتصادی در قالب نمایشی برجسته نکرده است. همان طور که آندره بازن فقید هم توجه کرده است، بونوئل فاقد ثنویت مانوی یک مبلغ اعتقادی است. دنیای او هر چند خشن و بی رحم است، امّا شخصیت های او هرگز به دو دستهٔ ظالم و مظلوم تقسیم نمی شوند. دلمشغولی او با نقایص جسمانی و روانی عموماً به باورپذیری جامعه شناختی داستان های او لطمه می زنند. حتی برخورد او به موضوع نژادپرستی در فیلمهایی چون *رابینسون کروزو*، *جوان* منحرف تر از آن است که در خدمت یک نگرش لیبرالی درآید.

آدوکیرو اخیراً کتابی دربارهٔ بونوئل منتشر کرده است که بخشی از

تناقضات شخصیت این فیلمساز را روشن می کند. به خصوص فعالیت نقدنویسی بونوئل در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ جالب توجه است. او هم در آن زمان مثل بسیاری از منتقدان امروز سعی می کرد در هنر سینما مناسبات دوقطبی بیابد. اگر تروفو بازی لومیر ـ دلوك و ساگان ـ کنو را به راه انداخته، بونوئل پیشگام بازی کیتون ـ یانینگ بوده است. بونوئل، کیتون را به یانینگ ترجیح می دهد، هر چند این به معنای دشمنی کین توزانه ای با اکسپرسیونیسم آلمان است. او آشکارا سینمای آمریکا را، به خاطر زیبایی و ضرباهنگ خوش و بی پروای آن تحسین می کرد و این خصوصیات را به غریزهٔ نژادی به مفهوم مورد نظر یونگ نسبت می داد. متقابلاً محدودیت های خودش را هم می شناخت و تواضع آشکار او هنوز هم یکی از بزرگترین امتیازات او محسوب می شود. بونوئل هرگز یک سبک گرای درجهٔ یک نبوده و نیست. او مسلماً در شلوغی پروژه های هالیوودی گم می شد، هر چند می توانست به خوبی از عهدهٔ کار روی سفارشات ظاهراً غیرممکن مکزیکی برآید. از نظر بونوئل، سینما وسیله ای است برای بیان افکارش، وقتی این افکار در ذهن او شکل مناسب پلاستیک پیدا کردند، او به سرعت کار فیلمبرداری را تمام می کند و همهٔ ارزشهای دیگر ضمنی یا اتفاقی هستند. یکی از تهیه کنندگان مکزیکی گفته است که به نظرش بونوئل در دورهٔ فیلمبرداری واقعی آثارش، احساس خستگی و ملال می کند.

هر چند می توان اتهام خدانشناسی را از جانب دالی همچون تهمتی از روی سوء نیت به منظور بیرون کردن بونوئل از موزهٔ هنرهای مدرن نیویورك، به شمار آورد، امّا روشن است که بونوئل در فیلم های خود ابداً قصد ندارد نظر بینندگانش را به نفع کلیسا جلب کند. بونوئل، به عنوان کارگردانی که فیلمسازی اش را با تصویر کردن صحنه هایی چون بیرون انداختن کشیش های زنده و خرهای مرده از پنجره آغاز کرد و بعد با مقایسه عیسی مسیح با مارکی دوساد، بی احترامی به مقدسات را در قالب پیچیده تری عرضه کرد، همواره با این تصاویر و تصاویر مشابه آتی شناخته شده است. بونوئل با نشان دادن بی پردهٔ گوشه هایی از جنبهٔ ممنوع زندگی کشیش ها، بینندگان ضد کلیسا را قلقلک داده، امّا نتوانسته است طغیان فلسفی خود را در تمامی ابعادش باز گوید. به محض اینکه او موضوع رهایی جنسی را وارد بحث می کند، پیوریتانیسم پنهان چپ سازمان یافته با این ادعا که دیگر اعتراض به هرج و مرج طلبی تبدیل شده، با او در مخالفت درمی آید. امّا حتی هرج و مرج طلبی بونوئل هم به نحو غریبی فردگرایانه است. در حالی که علاقهٔ ژان ویگو متوجه نفی و تخریب نهادهای اجتماعی است، بونوئل می خواهد با یاری گرفتن از آنارشی زیست شناختی طبیعت، انسانیت را بازسازی کند. از نظر بونوئل طبیعی است که قهرمان فیلم *ال*، در همان حال که پاهای کشیشی را در یک مراسم مذهبی کاتولیک می شوید، چشم چرانی هم بکند. به این ترتیب مقابلهٔ بونوئل با کلیسا به خاطر بیرون راندن طبیعت از محراب، کیفیتی عرفانی به خود می گیرد.

میان حظّ بونوئل از نمایش عیاشی گداها در *ویریدیانا* و از خود بی خودی مذهبی ناشی از ایثار در آثار برسون، به دشواری می توان فرق گذاشت. شاید بتوان گفت بونوئل فاقد حساسیت برسون است در حالی که برسون از قوّت بونوئل محروم است.

شرایط غیرعادی فیلمسازی بونوئل مانع از این می شود که بتوان کارنامهٔ او را به دوره های مختلف تقسیم و تحول سبکی او را تجزیه و تحلیل کرد. زندگی بونوئل، بسی بیشتر از اغلب کارگردان های هم طراز خود، با هنرش آمیخته است. دوربین او همواره شخصیتها را از یک فاصله متوسط نظاره می کند. نه آنقدر دور که برای گروه بندی های کیهانی مناسب باشد و نه آنقدر نزدیک که فرصت همذات پنداری بدهد. این موضوع قاعدتاً باید باعث می شد فیلم های او سرد و نگاهش بی احساس باشد، امّا بونوئل با تأکید بر نا به هنجاری های زندگی، تماشاگر را ترغیب می کند که انسان را بی چون و چرا و نامشروط، بپذیرد. وقتی زمانی دراز و با توجه تمام پدیده ای هیولایی را تماشا می کنیم متوجه می شویم که به قول تروفو هیچ هیولایی وجود ندارد. نقطه ضعف فاصلهٔ انتخابی بونوئل این است که وحشت ایجاد می کند، بدون اینکه نگرانمان کند؛ دل بیننده را به رحم می آورد، بدون اینکه موجب پالایش شود. سخن کوتاه، کارهای او فاقد آن حس تراژیکی هستند که لازمهٔ عقاید اوست.

اینکه کارگردانی که تا این حد ساده و رواست، چطور چنین پیچیده از آب درمی آید، از رازهای سینماست. مثلاً طنز ترکیب تصویر عیاشی گداها با موسیقی Messiah هندل، خیلی آشکار است، امّا واقعیت این است که بونوئل هرگز اهمیت زیادی به موسیقی متن فیلمهایش نمی دهد. این موضوع برای او آنقدر مهم نیست که دنبال چیز ظریفتر و مناسبتری بگردد. با این همه، بی تفاوتی او در مورد ریزه کاری های آثارش، چیزی که برخی از کارگردان های باهوش تر در آن استاد شده اند، تنها یادآور این واقعیت است که استادکاری هرگز نمی تواند جای نبوغ را بگیرد. به هم آمیختن واقعیت با سوررئال، گروتسک با اروتیک و پستی با تعالی در آثار بونوئل، با ملاك های هیچ نظریهٔ انتقادی خوانایی ندارد. با موفقیت *ویریدیانا* ما در همان جایی ایستاده ایم که پیش از آن هم ایستاده بودیم، امّا از این پس ما ناچاریم بگذاریم بونوئل خودش تنگناها و محدودیتهای فراراهش را معین کند. ■

**ترجمهٔ روبرت صافاریان**