



DVOSTRUKO PISANJE AUTOBIOGRAFIJE LUISA BUNJUELA



Laslo Blašković

Čitajući autobiografiju *MOJ POSLEDNJI UZDAH* glasovitog filmskog režisera Luisa Bunjuela suočavamo se sa nekom vrstom klavirske kompozicije koju izvode četiri ruke. U jednom trenutku, dvojica je pisaca ove knjige (Bunjuel i Žan — Klod Karijer), ali već u sledećem sećanje razgrću šake četiri čoveka (Bunjuel, Karijer, Dali, Končita Bunjuel), stavljajući svoj potpis na gips slomljene ruke. Knjiga je »pisana« razgovorima, ali nije dijaloška, u bukvalnom smislu te reči. Žan-Klod Karijer, Bunjuelov dugogodišnji scenarista i prijatelj, »pomogao je čoveku koji nije od pera da napiše ovu knjigu«. Ali, to se vidi samo u rečenici koja prethodi životopisu. Karijerova uloga skrivenog pisca, Dopisnika, medijuma, Onoga Koji Prepričava, ostala je u teškoj senci Diktatora.

Pričajući o svom čestom snu u kojem mu voz beži Tekst kaže:

»Kada radimo zajedno i kada odsedamo u dvema susednim sobama, dešava se da Žan-Klod Karijer čuje kroz zid kako vičem. On se ne uzbuđuje i kaže u sebi: »Gle, voz je otišao«.

Cije je ovo sećanje? Da li je Karijer natovario Bunjuela ovaj paradoksalni slikovni teret? Ili su obojica zajednički iskusili upotrebu jedne reči (parafraziram Starobinskog)?

Ako je knjiga nastala iz Bunjuelove priče koja se oblikovala u verbalno pismo što ga je Karijer dobio, prepisao, stavio u kovertu i svojim Jezikom raskrivio lepak, budeći mu pamćenje, zašto je onda Karijerovo ime u trećem licu, ako ne da (setimo se Emila Benvenista) zaista bude odsustvo lica, to jest da, u raskolu dvostrukog pisanja, u duplom glasu različitih boja, Pisca potpuno izbrise iz sećanja?

U poslednje vreme, smrtnost autora je velika.

Ali, kako reče Sartr:

»Nije dovoljno umreti: valja umreti na vreme«.

Lezenovo memoarsko trojstvo (zajednički identitet pisca, naratora i glavnog junaka) ovde je narušeno iščekavanjem pisca. Sta je sada posao umirućeg prvog lica koje priča? Da zaboravlja.

Sartr u REČIMA prethodne fraze daje u slici:

»Voz, kontrolor i prestupnik, to sam ja«.

Prestupniku uhvaćenom bez karte (Glavnom Junaku), Kontroloru koji ga kažnjava (Naratoru) u nestalom Vozu (Životnoj Priči), Sartr dodaje četvrti lik: Organizatora (to jest, Pisca), koji »je imao samo jednu želju: da obmane sebe, pa makar i samo za tren, da zaboravi kako je sve to sâm upriličio!«

Oslanjajući se na Nortropa Fraja može se reći da su Bunjuelove uspomenne kombinacija romanse (ova priča je, ipak, izdiktirani san o sećanju), anatomije (radi se, rečeno je, o seciranju sopstvenog leša) i ispovedi (zaboravljenom bogu — Bunjuel ne veruje — Bogu čije je sećanje i samo tabula rasa). Frajevo zapažanje o autobiografu što odabira one događaje iz svog života koji mogu da sagrađe »celovit obrazac« ne odgovara MOM POSLEDNJEM UZDAHU. Pisac ne veruje u priču o sebi, njegov odnos spram života isti je kao u igri sa simpatičnim predmetima koju opisuje, a oblikuje ga rečenicom: mešavina razmišljanja, instinkta, i, možda, telepatije.

Bunjuelova biografija i pravljena je kao lažni Borhesov Alef (ona tačka u kojoj su sve tač-

ke, istovremeno i svim vremenima). Ali, kosmos je neprirodan.

Kaže se, biografija nije pokušaj realnosti, nego interpretacija stvarnosti, to jest, »svaka autobiografija je autotumačenje«, odnosno, ispričani život nije haotično odjekivanje, već ima diskurzivni lik. Ali, to nas u ovom slučaju odvlači na potpuno drugu stranu od teze Neve Slibar, koja u tekstu »je li biografija anahronističan žanr?« (»Umjetnost riječi« XXXV (1991). 1. Zagreb. siječanj — ožujak) piše:

»Procesi osmišljavanja, koji se pritom proizvode, mogu poprimiti takav intenzitet da nečiji životni tijek može iskazati kauzalnost koja se graniči s prirodnim zakonima.«

Kako bi na to, »apriorno« tumačeći svoj ne-napisani životni Tekst, gledao Luis Bunjuel?

Nov i neuobičajen oblik pripovedanja, filmska priča, koja donosi »iluziju prvoga početka i definitivnoga svršetka« (kako o biografiji govori Hans Rober Jaus) pokazuje nam da je pamćenje filmske trake — selektivno.

Film je poreden i sa religijskim obredima. On kao da naslućuje postojanje boga u ispreskakanju, fragmentarnoj naraciji sveznajućeg montažera, svladanog slučajnim melijasovskim životnim trikovima.

Bunjuel svoje sećanje ne pokušava da rekonstruiše, on pušta da se ono — raspada.

»Uzroci su prividni«, kako sam kaže.

Bunjuelov pogled u prošlost daje za pravo analitičarima autobiografskog predloška: on je i ironičan i melanholičan, elegičan. Dodali bismo mu još dva prideva: **ravnodušan i hipnotičan.**

Ravnodušnost je možda hinjena, glumljena, a možda je ipak zaista uvežbana ili stečena. Govoreći o nevinosti maštanja Bunjuel će:

»Otada prihvatam sve i govorim sebi: »Dobro, spavam sa svojom majkom, pa šta« — i skoro me odmah slike zločina i incesta napuštaju, prognane mojom ravnodušnošću.«

Ravnodušnost je, u ovom slučaju, način pripitomljavanja prošlih događaja, anestezija koja umiruje savest i unutrašnji zakon, pa zbog te neograničenosti dopušta sećanju da dođe do sebe. Hipnotizam pak, jedan od Bunjuelovih »stvarnih« talenata, mogućnost je da se daleka zbivanja potpuno prevedu u san, zaista se oslobode svojih uzroka. Ravnodušnost tako pomaže onome koji se seća, a hipnotizam — samom sećanju, da ukine konvenciju svoga indentiteta i prepusti se sasvim slikama. Evo jedne koja sklupa oba osećanja:

»Rado zamišljam, u svom malom vrtu, lomaču na kojoj gore svi negativni, sve kopije mojih filmova. To bi mi bilo potpuno svejedno.«

Kada govori o neuspehu nadrealista da realizuju svoje ideale, Bunjuel ističe neostvarljivost Marksovog i Remboovog imperativa, koji će zazvučati u sledećoj rečenici: preobraziti svet i promeniti život. Automatsko pisanje ostalo je samo pomodni stilski pokušaj kome je prestao rok važenja, pa je i mogući automatski pikar-memoarist spakovan u neku zatvorenu reč. Ali, zar autobiografija nije pravi prostor za ostvarivanje nadrealističkih stremljenja: Kolektivno pamćenje preobraženo u podzemnu arhitekturu i izmišljeni večni život. Slike su na pokretnoj, filmskoj traci. Bunjuel:

»Volim i ne volim paukove. Reč je o nastranosti koju delim sa svojom braćom i sestrama. Privlačnost i odbijanje u isto vreme. U vreme porodičnih okupljanja mogli smo satima da govorimo o paucima. Do sitnica i strašnih opisa.«

Omržnji prema paucima govori i Bunjuelova sestra Končita, jedna od pisaca ovih uspomena (jer je Bunjuel uključio u knjigu i deo njenih sećanja). Potpuno prenosivo objašnjenje ovog Bunjuelovog neraščišćenog konfliktnog osećanja nalazimo u MEMOARIMA ĐAVOLA, francuskog režisera Rože Vadima, koji kaže:

»U glavi čuvamo pauka-klizača koji na no-gama ima osam gumenih kaljača i njima briše sve na što naide. Što izmakne njegovoj grozničavo delatnosti nazivamo »uspomenama«. Taj pauk se retko može pripitomiti.«

Dodajmo ovom iznenadnom, nenamernom tumačenju i priču, u kojoj producent pokušava da sakrije pauka-glumca od Bunjuela, da se snimanje ne bi odužilo. Bunjuel ipak nalazi pauka, koji se ponaša kao po dogovoru.

Ako je Žan-Klod Karijer Bunjuelov prozirni (čitalački?) ispovednik, onda je onaj Bunjuelov koautor, što se nalazi iz Predmeta — slikar Salvador Dali. Njih dvojica autori su i filma ANDALUZIJSKI PAS (»nastao iz susreta naša dva sna«), a Dali je koscenarista drugog Bunjuelovog filma ZLATNO DOBA. Zašto bi Dali umešao prste i u Bunjuelovu autobiografiju?

On je tvorac dve knjige uspomena: TAJNI ŽIVOT SALVADORA DALIJA I DNEVNIK JEDNOG GENIJA. One se obe bave istim vremenima i nekim događajima koje nalazimo i u Bunjuelovoj knjizi:

»Nešto kasnije, kada sam i sâm bio u Parizu, mogao sam izbliza da pratim rad na filmu i da učestvujem u režiji, vodeći svako večer razgovore sa Bunjuelom, koji je automatski prihvatio sve što sam rekao.«

Ovo navodim, jer je o konkretnom događaju pisao i Bunjuel, kome je Dali bio književni junak. Odlomci se, naravno, razlikuju. Ako je istina u Dalijevoj rečenici, tada je on »stvorio« i svog junaka Bunjuela, kao i Bunjuelovog junaka Bunjuela. Bunjuelu su, kako kaže, Dalijeve uspomenne donele mnoge nevolje. Kada su se sastali da razmrse tekstualni trač, Dali je, po Bunjuelovom svedočenju, rekao:

»Slušaj, ja sam tu knjigu poslao da sagra-dim pijedestal za sebe. Ne za tebe.«

Ako, dakle, verujemo Daliju (ja verovanje autoru autobiografije još uvek je bitna stvar u ovom problemu) onda je on sebe video kao drugog, ali i postavio pitanje Starobinskom: da li je, u ovom slučaju, »objektivizacija preko pretpostavljenog pogleda drugog jedna od najvažnijih karakteristika ironije?« Možda, samo, ironizacija objektivnosti? Memoarista-paranoik? Autobiograf-prenosilac vremenske zaraze?

Dvostruko pisanje u ovoj naizgled mirnoj knjizi, istovremeno levom i desnom rukom, kao na dva jezika, uverava nas da je moguće ponovno parafrazirati postmodernistički topos s početka ovog teksta: autobiografiju pišu mrtvaci. Ne oni koji pred smrću, u bljesku, odmotavaju životni film, čiji poslednji magleni dah očekuju na ogledalu koje se ne muti. To je govor Drugog sveta. Biografija je, tako, »prožeta« »motivom spasa« (Siegfried Kracauer). Dakle, od nje se očekuje Povratak. U simetričnu podetinjnost? Iz metafizičkog pluralia tantum?

Tekst o uspomeni jednog filmadžije završimo Sartrovim REČIMA:

»A ipak, budućnost postoji, to mi bejaše ot-krio kinematograf: Zudeo sam za tim da budem određen za neku sudbinu...«

