

cije u umetničkom i zabavnom životu su sramotne. Ogromni naslovi – u Meksiku su postigli rekord – a uz to su i senzacionalistički, daju mi želju da povraćam. Svi ti usklidi o bedi da bi se prodalo malo više papira. Čemu to? Uostalom, jedna vest proganja drugu.

Jednog dana, na primer, na festivalu u Kanu, pročitao sam u *Nice – Matinu* krajnje interesantnu vest: pokušali su da dignu u vazduh jednu od kupola crkve Sakre-Ker na Monmartru. Sutradan, želeći da saznam ko su izvršioci ovog novog i smelog poteza, njihove razloge, poreklo, kupio sam iste novine. Tražim: nema ni reči o tome. Neka otmica aviona progutala je Sakre-Ker. Nikada nisu ponovo govorili o tom događaju.

Volim da posmatram životinje, naročito insekte. Ali, mene ne interesuje njihovo fiziološko funkcionisanje, tačna anatomija. Volim da posmatram njihov način života.

Žalim što sam malo lovio u mladosti.

Ne volim one koji znaju istinu, bilo ko da su. Oni su mi dosadni i plaše me. Ja sam antifanatik (fanatično).

Ne volim psihologiju, analize i psihoanalize. Razume se da imam sjajne prijatelje među psihoanalitičarima i pojedini su pisali o mojim filmovima da bi ih objasnili sa svoje tačke gledišta. Niko im i ne brani. S druge strane, nije potrebno da govorim da su mi čitanje Frojda i otkriće nesvesnog, doneli mnogo u mladosti.

Međutim, isto kao što mi psihologija liči na nauku često samovoljnu, stalno opovrgavanu ponašanjem čoveka i skoro potpuno beskorisnu kada je reč o davanju života ljudima, isto mi tako i psihoanaliza izgleda kao lečenje rezervisano samo za jednu društvenu klasu, za jednu kategoriju pojedinaца koji ja ne pripadam.

Za vreme drugog svetskog rata, dok sam radio u Muzeju savremene umetnosti u Njujorku, došao sam na ideju da napravim film o šizofreniji, njenom poreklu, razvoju i lečenju. Govorio sam o tome profesoru Šlezingeru, velikom prijatelju Muzeja, koji mi je rekao: »U Čikagu postoji sjajan centar za psihoanalizu kojim rukovodi slavni doktor Aleksandar, kojem je Frojd bio profesor. Predložim vam da odemo tamo zajedno.«

Evo nas u Čikagu. Centar zauzima tri ili četiri sprata u jednoj luksuznoj zgradi. Prva nas lično Aleksandar i kaže: Ove godine nam ukidaju novčanu pomoć koju smo do sada primali. Bili bismo srećni da uradite nešto da bi ona bila obnovljena. Vaš predlog nas jako interesuje. Naša biblioteka i naši doktori su vam na raspolaganju.«

Jung je gledao *Andaluzijskog psa* i našao je u njemu dobro objašnjenje za »*dementia precoc*«. Zato sam predložio Aleksandru da mu pošaljem kopiju ovog filma. Izjavio je da je oduševljen.

Idući u biblioteku, pogrešio sam vrata. Imao sam vremena da vidim jednu vrlo elegantnu damu koja je ležala na dvanu, usred tretmana, i razljućenog doktora koji se žurio ka vratima da ih zatvori.

Neko mi je rekao da u ovaj centar dolaze samo milijarder i njihove žene. Ako je, na primer, jedna od ovih žena iznenađena kako u banci krade novac, blagajnik neće reći ništa, već će diskretno obavestiti muža i damu šalju kod psihoanalitičara.

Vraćam se u Njujork. Nekoliko dana kasnije stiže pismo od doktora Aleksandra. Video je film *Andaluzijski pas* i izjavljuje da je (ovo su njegovi tačni izrazi) »scared to death« (moralno uplašen, ili ako više volite, prestrašen. Ne želi više nikakve veze s dotičnim Luisom Bunjuelom.

Postavljam jednostavno pitanje: Da li je jezik medicine i jezik psihoanalize? Da li čovek ima želju da ode da priča o svom životu ljudima koji se plaše jednog filma? Da li je to zaista ozbiljno?

Razume se samo po sebi da nisam nikada animio film o šizofreniji.

Volim mnogo bube u glavi. Imam ih nekoliko, o kojima sam govorio ovde-onda. Te bube u glavi pomažu da se živi. Žalim ljude koji ih nemaju.

Volim usamljenost, pod uslovom da neki prijatelj dođe s vremena na vreme da porazgovaramo.

Duboko se užasavam meksikanskih šešira. Želim da kažem i to da prezirem zvanični i organizovani folklor. Volim meksički *charro* kad ga sretnem u polju. Ali ne mogu da ga podnesem sa širokim šeširom na glavi čiji je obod prekriven pozlaćenim ukrasima sa scenama iz noćnih lokala. To isto važi i za aragonsku jota.

Volim kepece. Divim se njihovom samopouzdanju. Smatram da su simpatični, inteligentni i volim da radim s njima. Većina među njima su dobri prema onom kakvi bi mogli da budu. Ni za šta na svetu, bar oni koje ja znam, ne bi želeli da postanu ljudi prema običnom modelu. Imaju, takođe, veliku seksualnu hrabrost. Kepec, koji je igrao u *Nazarenu*, imao je u Meksiku dve ljubavnice normalnog rasta, koje je video jednu posle druge. Pojedine žene vole kepece. Možda zato što imaju utisak da u isto vreme imaju i dete i ljubavnika.

Ne volim prizore smrti, ali me oni u isto vreme privlače. Mumije u Ganahuatu, u Meksiku, koje su začuđujuće sačuvane zahvaljujući prirodni terena, napravile su veliki utisak na mene kada sam ih video na nekoj vrsti groblja. Na njima se vide mašne, dugmad, crno ispod noktiju. Čovek bi poverovao da bi mogao da ode i da pozdravi pre pedeset godina umrlog prijatelja.

Jedan je od mojih prijatelja, Ernesto Garsija, bio sin upravnika groblja u Saragosi, na kojem su mnogobrojna tela bila poredana u udubljenjima u zidu. Jednog jutra, oko 1920, radnici su praznili pojedina udubljenja u zidu da bi napravili mesta za nove mrtve. Ernesto je video kako se zajedno kotrljaju po zemlji, i tu ostaju isprepletani, kostur kaluderice, još uvek obučene u ostatke svoje haljine, i kostur nekog Ciganina koji u ruci drži štap.

Mrzim publicitet i činim sve što mogu da ga izbegnem. Pitaćete me: »Pa, čemu onda ova knjiga?« Najpre odgovaram da je ne bih nikada napisao da sam bio sam. Dodajem da sam proveo ugodno ceo svoj život, među mnogim protivrečnostima, ne pokušavajući da ih smanjim. One su deo mene samog, moje prirodne i stečene neodređenosti.

Između sedam smrtnih grehova, jedini koji istinski mrzim je zavist. Drugi grehovi su lični i ne vredaju druge, sem u izvesnim slučajevima srdžbe. Zavist je jedini greh koji neizbežno vodi da želimo smrt osobe čija nas sreća čini nesrećnim.

Izmišljeni primer: Multimilioner iz Los Anđelesa prima novine koje mu svaki dan donosi skromni poštar. Ali, jednog lepog dana poštar se ne pojavi. Multimilioner pita svog slugu za razlog poštarovog nedolaženja. Poštar je dobio, odgovori mu sluga, deset miliona dolara na lutriji i neće više dolaziti.

Tada multimilioner počinje da mrzi poštaru iz dna duše. On mu zavidi na deset miliona dolara i može čak da mu poželi i smrt.

Zavist je španski greh, par excellence.

Ne volim politiku. Oslobođen sam od svake iluzije u ovoj oblasti već četrdeset godina. Ne verujem više u nju. Ima dve ili tri godine kako sam bio zaprepašćen zbog slogana koji su manifestanti levice nosili ulicama Madrida: *Contra Franko estabamos mejor!* (Protiv Franka smo bili bolji!)

Prevod: Nada Bojčić

## bunjuel: imenovanje žudnje

(Iz rediteljske beležnice)

boro drašković

Kad bi filmsko platno prosijalo svoju pravu svetlost, univerzum bi iščezao u plamenu. Ne čudi što je Amos Vogel ovu pretaču Bunjuelovu »izjavu o filmu« uzeo kao moto svoje knjige *Subverzivni film*, uvodeći u nju, prirodno, i njegova najbolja dela.

Ova »teorija kataklizme«, zapravo, i nije tako zastrašujuća: sjaj i najkritičnijeg ekrana još uvek je bezazaljen poput gravire koja prikazuje siračka »vatrena ogledala« u akciji paljenja neprijateljskih brodova; vasonski požar će, dakle, još da priče, pre će, možda, sve da iščezne u lenoj katastrofi zaborava.

Ako i zaboravimo sve kadrove Kinoteke, nesumnjivo jedan od najoštrijih nećemo: Bunjuelova britva seče devojčako oko, krupni plan kojim se mogu dati bezbrojna značenja: rasecanje čula vida kao »nadrealistička metafora« za dovođenje u pitanje svakog pogleda na svet.

Oštrica brijača prolazi kroz zenicu. Ova slika noćne more prizvala je druge slike: *Andaluzijski pas* je »rođen iz susreta dva sna«, iz lotreamonovskog susreta Bunjuela i Dalija, iz sretanja *kišobrana* i mašine za šivenje na operacionom stolu. *Sade est surrealiste dans le sadisme*, stoji u prvom *Manifestu nadrealizma*. Žorž Sadul još, povodom ovog uznemiravajućeg slučaja »igre snova« budnih spavača, širi sanovnik, od Frojda do... Marksa. Film, mašina za šivenje sanjarlja čitav svet pretvara u operacioni sto. Podvrgnut zahvatu rezanja zenice, gledalac će se naći u »bioskopu slepih«, ukoliko

ne ispunji vigoovski zahtev i filmsku svetlost ne počne da upija nečim višim nego što je »svakodnevno oko«.

Mladalačko vežabanje dejstva hipnoze na prijateljima Bunjuel proširuje u istraživanje hipnotičke moći filma nad bezbrojnim gledaocima u treperavom polumraku biskopa. »Biskop slepih!« zamišljamo uzvik Kafke, u detinjstvu filma suočenog s mogućnošću da pod dejstvom »slika koje svetlucaju i trepere«, pre ili kasnije, zalista postanemo »slepi za stvarnost«. Međutim, apokaliptička vizija svemirskog požara, izazvanog svetlošću filmskog platna, upućuje da se ne radi samo o usavršavanju prolaznog uspavlivanja ganglijskih ćelija velikomozdane kora da bi se pojačao rad *nesvesnog*. Požara, dakako, još zadugo (ako ga ikad bude!), neće biti, ali svest o stvarnosti je prosvetljena i pojačana, reakcije su burne: Breton plače gledajući *Viridijanu*, crkva izopštava reditelja. Projekcije *Andaluzijskog psa* izazivaju skandal i dva spontana pobačaja, na ekran su bačeni šeširi i štapovi. Zbog otkrića *Zemlje bez hleba* (*Las Hurdes*), u kojoj nikad nije čuo pevanje, u kantonu Civilne garde, reditelj je nazvan »sumnjivim razvratnikom, gnusnim narkomanom«, tvorcem »odvratnog, istinski zločinačkog, filma protiv otadžbine«. A film »lude ljubavi«, *Zlatno doba*, pola je veka bio zabranjen za javno prikazivanje – na ekran na kojem je pokazan, bačeno je purpurno mastilo, uz smradne bombe. Uostalom, Bunjuel rado podseća da je za »Nadrealističku revoluciju« napisao kako je *Andaluzijski pas* »javni poziv na ubistvo«.

Ako postoji reditelj koji može da izazove divljenje u čoveku ogrezlom u isti posao, onda je to sigurno Bunjuel: začuđujuća je lakoća i dubina s kojom dovršava svoja dela ovaj starac, pa ipak »najmladi od svih majstora filma«. Snimajući poslednjih nekoliko filmova, doduše, napušta mesto iza kamere; iz udobne fotelje, posredstvom video-tehnike, upravlja glumcem i kadrom, ali smanjena fizička pokretljivost ne omogućava blistri duh. Njegovi kadrovi i dalje ne dolaze jedan iz drugog, nego uvek »proizlaze jedan iz drugog«. Iz svake njegove slike možeš iscediti sok, kaže nam prijatelj posle jedne nedelje Bunjuelovih filmova. Taj utisak sigurno izaziva neočekivanost, bogatstvo i životnost njegovih kadrova, ali i snage ukroćene celine, ukupnost njegova misli, neugasiva čulnost...

Ipak, slutio je da neće stići da ostvari zamisao filma zasnovanog na zlokobnom, »trostrukom saučesništvu nauke, terorizma i informacija«. Tako njegov poslednji film ostaje *Taj mračni predmet želje*, koji sadrži tek toliko terorizma da počta vreme i frustriranu erotsku žudnju. *Taj mračni predmet želje* Bunjuel pravi prema romanu *Žena i lutka* Pjera Luisa, čiju savremenost

zamenjuje svojom: priča o starijem gospodinu i njegovoj opasnoj, neutaženoj ljubavi prema mladoj devojci dvostrukog lika, počinje doduše u znaku palmi, »froidovskog« simbola požude, ali je, kao znakovima interpunkcije, obeležena terorističkim poduhvatima; nju i proždire završna eksplozija poput nekog plamenog uskliknika.

Naslućujemo nešto »nadrealno« u emocijama. Samoublački ljubavni odnos bogataša u godinama i siromašne lepoticke razvija se, kako bi Breton rekao, u »čist psihički automatizam«, koji se ovde ne ovaploćava tek kroz reč ili sliku, nego kroz nanovo artikulisanu »psihologiju dubine«, koja još jednom izvrgava ruglu izvesne (građanske) vrednosti. . .

Tako »zvučni« film kad se pokušava tumačiti sa »pretkoncepcijom«. Međutim, to je u biti privlačno, s humorom i jednostavno ispričana priča o mraku i klopama želja. To što neuhvatljivu ličnost devojke igraju dve glumice možda pojačava vedri cinizam filma, ali isto tako ovu »celuloidnu literaturu« izvodi iz realnosti koja, dvoilična, lako ne podnosi »zanemarivanje spoljašnje pristojnosti«. . .

Taj mračni predmet želje.

»Kad bih video na plakatu taj naslov, odmah bih ušao u bioskop.«  
Bunjuel

Naslov filma je najzagonetniji njegov deo, svedjedno što je prevashodno literarna, a ne kinestetička supstanca. I u slučaju Beketovog filma *Film*, dakako.

U indeksu gotovo svake *Istorije filma* dva-tri Bunjuelova naslova spadaće među najlepše. *Andeo uništenja*, *Mlečni put*, *Belle de Jour*, *Fantom slobode*. . .

Jedan ozbiljan pisac tvrdi da bi najzanimljivija knjiga bila knjiga sastavljena od naslova knjiga. Ne koristi, dakle, dobro priliku onaj koji svome delu daje naslov *Bez naslova*. U nenaslavljenom delo čitalac ulazi bilo s koje strane. Takvu »nedisciplinuu«, tu slobodu, bez preke potrebe, reditelj neće omogućavati svom gledaocu. Od prvog kvadrata on upravlja njegovom svešću, podjarmiljuje njegovu slobodu izbora. Već tu počinje ono »uniformisanje dotle neodređenog oka«, nastojanje da se redosledom i energijom slika »zagospodari pogledom«, čemu se oprao Kafka. Kad filmske slike preplave svest gledaoca, onda počinje da se odaziva njegovu ukupno biće.

Cini se da je Bunjuel posebno osetljiv na naslove.

Postoji jedan, moglo bi se reći, klasičan put prodiranja u umetničko delo: jednosmernom – kroz naslov u temu i ideju, u sadržaj, strukturu, stil. . . Bunjuel, međutim, neguje potrebu nadrealista da pronalaze »neočekivane reči« koja od naslova prave tajanstveni vizir, dajući neočekivano, »novo videne slike« ili knjizi. . . ili filmu.

Naslov ima direktnu sponu s korenom.

*Andaluzijski pas*. »Da bi se razumelo značenje naslova filma, važno je uzeti u obzir da je gospodin Bunjuel Španec«, upućuje Žan Vigo: *Andaluzijski pas zavija – ko je umro?*

Šaleći se ili ne, u naslovu *Andaluzijski pas*, piše Bunjuel, »podozrivi Andaluzanin« Lorka ugledao je – sebe: »a pas, to sam ja«.

Bunjuelov sin smatra da je zamisao *Andeala uništenja* krenula iz Žerikoove slike *Splav Meduza*, a sam Bunjuel se podseća kako je iz Meksika pisao prijatelju u Madrid da mu »ustupi« naslov preuzet iz *Apokalipse*. Naslov Nazaren proizlazi iz nepristojne dosetljivosti »šljama« iz »Meson de Heroes«, prikazana za Don Nazaria.

Hodočašće »Putem čudesa«, kroz istoriju i rečnik Jeresi i dogmi. »Znate li zašto se film zove *Mlečni put*?«, pita i odgovara Karijer: »Zato što se na svim zapadnim jezicima (engleskom, francuskom, španskom, italijanskom) »Mlečni put« takođe zove i »Put svetog Jakova«.

*Fantom slobode* već je bio u *Mlečnom putu*, u jednoj replici koja sadrži »diskretno odavanje poštovanja Karlu Marksu«, kroz odnos s početka *Manifesta* (rečima iz njega je, uostalom, pomišljao da naslovi i svoj prvi film).

Sintagma »bledi predmet želje« iz knjige preobražene u film, preobraćena je u »taj mračni predmet želje«: neočekivano imenovanje žudnje za nečim što je nemoguće dosegnuti »iznutra« i »posedovati«, baš kao što je nerazumno očekivati da će se uzbuditi kameni nožni palac koji žena »puši« u *Zlatnom dobu*.

U jednoj toledskoj krčmi Bunjuel i Karijer odlučuju da pronađu naslov: *Karmenol*, *Devica u konjušnici*, pašarm buržoazije. »Radeći na scenariju, nismo nikada mislili na buržoaziju.« Karijer upozorava da naslovu nedostaje pridev, i između »hiljade prideva« izabran je najdiskretniji. »Činilo nam se da s ovim naslovom film *Diskretni šarm buržoazije* dobija drugi oblik i maltene drugu osnovu. Gledali su ga različito«.

Poslednji Bunjuelov naslov: *Moj poslednji uzdah*.

Čak i naziv obične novinske fogografije, uz izuzetke, potvrđuje da je »nomen et omen«: dovoljno je da naslov snimka *Ugledna ličnost ta i ta* promenimo u *Zloglasni tiranin taj i taj*, pa da istog časa posmatrano foto-lice promeni izraz, karakter, namere; zahvaljujući novom naslovu, besprekorni dobroćiniljski osmeh dobija nešto zloćudno, licemerno, ali istinito. Ili obrnuto – naslov promeće da u ne.

Bunjuelova fizionomija je izazov za čudljive mogućnosti te igre nazivanja – to je moderno lice preteklo iz srednjeg veka: Veliki Inkvizitor i buntovnik pre *auto-da-fe-a*, lice mladeg brata Pikasa« i boksera u mirovini, Don Huen Tenero, maksilinderovska »lukava nasmešljivost« i usredsređenost revolucionarfa, pa senzualnost uživaoca svih zemaljskih dobara. . . Ili Lisal-dov skupni portret *Bunjuel*, izveden iz različitih crteža svetske kritike: »Bunjuel-mistik, Bunjuel-rušilac mitova, Bunjuel-levi anarhist, Bunjuel-glasnik ranog hrišćanstva, Bunjuel-prebeger iz tabora nadrealizma, Bunjuel-jakobinac, Bunjuel-humanist, Bunjuel solipsist, Bunjuel-markasist, itd«. Pa sklonost prerušavanju: oficir, kaluderica, čovek s perikom, stanovnik »izgubljenih mesta« iz bednih prigradskih pejzaža *Los Olvidados*. (I Bunjuelovi filmovi, uostalom, izmiču konačno jednosmernoj klasifikaciji; nazivali su ih blasfemičnim, ali i »istinski religioznim filmovima«.)

U fotografskoj knjizi *Luis Bunjuel*, i Antonio Galves se igra imenovanjem mnogostane Bunjuelove ličnosti, ali umesto rečima, smisao tih portreta

on menja – slikama. Tako pravi jedan fiktivni životopis koji se oslanja na čiji-njenice majstorovog lica i izvesne životne podatke: Bunjuelov levi profil dominira nad figurom najvišeg crkvenog dostojanstvenika, a na drugoj slici se odnos menja; Bunjuel u »svetom vremenu« aperitiva pred svojim meksičkim domom, Bunjuel – dečak u panorami »nesahranjenih mrtvaca« i krstova; Bunjuel, privlačne devojke prerušene u časne sestre, raspeća; stado ovaca za redom časnih sestara ulazi u katedralu iz čijih zidova, portala i glavne rozete, umnoženi, Bunjuelovi portreti prate akciju; Bunjuelovo oko presečeno krstom prozorske rešetke – još jedan nadrealistički prenosni smisao, slikovit, agresivan. . . Ovi »mentalni kolaži« na foto-papiru stvaraju jedan oblik duhovne biografije Bunjuelove, s ostalim knjigama o njemu, uključuju se u *Moj poslednji uzdah*.

Bunjuel, star i »nejasan« koliko i ovaj zamršeni vek, opraštajući se pred konačni rastanak, opisuje kritične tačke vlastitog životopisa, kroz varljivo sećanje još jednom prelazi sopstveni »mlečni put«: kao u snovidnju, iz aragonskog srednjeg veka uskače u nadrealizam i film, u »zlatno doba« otvorenih mogućnosti – i očekivane svog »poslednjeg uzdaha« protereditelj spokojno pretvara u još jedno delo.

Bunjuel ne veruje da se »život može pomešati s radom«. Pa ipak, piše da se od *Dnevnika jedne sobarice* njegov život praktično spojilo s njegovim filmovima. To je, izgleda, još jedna protivrečnost čoveka koji je sa svakim svojim važnijim postupkom i filmom izazivao hvalu, ali i sablazan.

Bunjuel, istraživač tajni, ugodno upleten u »mnoštvo protivrečnosti (koje, priznaje šeretski, nikada nije ni pokušao smanjiti), od sopstvenih godina i iskušanja, uz pomoć Žan-Kloda Karijera pravi svoj poslednji scenario – ova »polubiografska knjiga« otkriva neobičan život, bogat i »kontradiktoran«, dubok, u detinjstvu ispunjen doživljajem »smrti, vere i seksa«, u zrelosti je tajna produbila ironiju, skepsu i setu: besprekorna montaža, izvršno pripremljena kompozicijom samog proživljenog materijala. Dolista, kao u pikarskom romanu ili pri snimanju filma, Bunjuel se često prepušta »neodoljivoj čari priče koja se ne očekuje«, ne mareći mnogo za uobičajeni postupak. »Ja sam sastavljen iz svojih zabluda i sumnji, iz svojih verovanja. Pošto nisam istoričar, nisam se koristio nijednom beleškom, nijednom knjigom, a slika koju vam nudim je na svaki način moja, s mojim tvrdnjama, mojim sumnjama, mojim ponavljanjima, mojim prazninama u sećanju, s mojim istinama i lažima, jednom rečju: moje pamćenje«. Silčna uvodna rečenica mogla bi stajati iznad njegovog celokupnog rediteljskog dela, čije je negativne i kopije, poput nekog iznenadnog ikonoklasta, s radošću zamišljao na lomači.

Beležim naslove i podnaslove ove hagiografije koju je napisao »zlosrećni nevernik«. Oni nisu samo šifre sadržaja i smisla, kaplje kroz koje se izlazi na »rizičan put jednog života« rasputje između »slučaja i nužnosti«, u njima je, takođe, i duboki otisak ovoga prebrzog stoleća tehnološkog napretka i »crnih ogledala«, dovedenog do tačke na kojoj je, Bunjuel je to poverovao uz Bretona, »akcija postala nemoguća, kao i skandal«. U naslovima je, bez sumnje, i skica Bunjuelovog dela istorije filma.

PAMČENJE.

USPOMENE IZ SREDNJEG VEKA. Smrt, vera, seks. Kalandsko čudo.

KALANDSKI DOBOŠARI.

SARAGOSA. Kod jezuita. Prvi film.

KONČITINE USPOMENE.

ZADOVOLJSTVA OVOGA SVETA.

MADRID, STUDENTSKI DOM, 1917 – 1925. Alberti, Lorka, Dall.

Hipnotizam. Toledski red.

PARIZ, 1925 – 1929. Mi stranci. Prve režije. Rad na filmu.

SNOVI I SANJARENJA.

NADREALIZAM, 1929 – 1933. *Andaluzijski pas*, 1928.

*Zlatno doba*.

AMERIKA.

ŠPANIJA I FRANCUSKA 1931 – 1936. *Las Hurdes (Zemlja bez hleba)*. Producent u Madridu.

LJUBAV, LJUBAV.

RAT U ŠPANIJI, 1936 – 1939. Lorka. Pariz za vreme građanskog rata.

Tri bombe. Kalandski sporazum.

BEZBOŽNIK ZASLUGOM BOGA.

PONOVO AMERIKA. Dall.

HOLIVUD, NASTAVAK I KRAJ. Uzaludni projekti. *Robinzon Kruso*.

Devojka. Drugi projekti. Povratak.

MEKSIKO, 1946 – 1961. *Zaboravljeni (Los Olvidados)*. On. Nazaren.

ZA I PROTIV.

ŠPANIJA – MEKSIKO – FRANCUSKA, 1960 – 1977. *Viridijana*.

*Andeo uništenja*. *Simon pustinjač*. *Lepotica dana*. *Mlečni put*. *Tri stana*. *Diskretni šarm buržoazije*. *Fantom slobode*. *Taj mračni predmet želje*.

LABUDOVA PESMA.

Neki akcenti ove knjige poznati su već iz Bunjuelovih intervjuva. Sve do kraja, na pitanje šta je nadrealizam, odgovarao je da je to »postski, revolucionarni i moralni pokret«. Taj stav proživljavao je njegov život i filmove, podjednak »Stoga, ono što mi je ostalo iz tih godina, sasvim iznad svakog umetničkog otkrića, istančanosti mojih ukusa i misli, jeste jasan i neukrotiv moralni zahtev, kojem sam pokušao da, kroz sve plime i oseke, ostanem veran. Ovu vernost jednom određenom moralu nije tako lako održati, kao što bi se moglo verovati«.

Bunjuel je, između mnogih stvari, otkrio da meksički glumac neće uraditi na ekranu ono što ne bi uradio i u životu. Manje detinjast, ali isto tako rigorozan lični zahtev, uprkos svemu, Bunjuel sledi u režiji: »Ipak, to sam često govorio, nikada nisam snimio scenu koja bi bila suprotna mojim uvverenjima, mom ličnom moralu«. Valjda i zbog toga, i pored izvesnih apokaliptičnih redova, iz knjige izbija podmešljiva vedrina.

U jednom trenutku nostalgije i Ironije, Bunjuel, ispisnik veka i filma, otvara svoju *Knjigu mrtvih*: popis umrlih znanaca, imenik besmrtnika koji su zajedno s njim stvarali istoriju umetnosti ovoga razdoblja, ponajviše zainteresovanih u stvari, da *promene život*. Lako su postigli spono, slavu, ali ni njima nije pošlo za rukom ono što im je bilo glavno, da *preobraze svet*: »jedan kratak pogled oko nas pokazuje jasno naš neuspeh«, ocenjuje Bunjuel.

15 **Moj posljednji uzdah**, štedro protumačeni **Beketov uzdah** je Bunjuelova labudova pesma. Ova na izgled neobavezna knjiga biće odsad jedan od priručnika za tumačenje Bunjuela; nekoliko otkrića o skrivenoj ličnosti, filmu i svetu, doživljavamo kao duhovno zaveštanje.

Ako je u detinjstvu slušao »nezaboravni zvuk« kalandskih bubnjeva, u očekivanju »poslednjeg uzdaha«, u labudovoj pesmi, koja je u najsrećnijem slučaju partitura svih zvukova, Bunjuel čuje i potmulu najavu truba apokalipse – vizija sveta pod kopitama četiri jahača u galopu: »Prekomerni natilitet (na čelu svih, voda, onaj koji vije crnu zastavu), nauka, tehnologija i informacije«. Sva ostala zla koja nas uništavaju su, po njemu, »puke posledice«, informacija mu je najzloslutniji jahač, jer se hrani uništenjem ostalih.

Pa ipak, baš kao neki nenapisani Beketov junak-antijunak, gubeći vid, sluh, memoriju, oseća žaljenje pri pomisli da, mrtav, neće znati šta se dalje dešava: »Napustiti svet usred pokreta, kao usred jedne zanimljive serije«. I podleže svom poslednjem paradoksu: zamišlja sebe kako iz *rake*, upokojeni, izlazi u kiosk i kupuje novine da pribavi nova obaveštenja o svetu koji, bez njega, nastavlja da se kotrlja; čita o patnjama čovečanstva iz posmrtno bezbednosti: zagrobna nostalgija za informacijama i naslovima.

Poslednja reč testamenta *Moj posljednji uzdah*, prirodno je: *la tombe*.

Prava biografija reditelja su – njegovi filmovi.

Ako ne zaboravim početak *Andaluzijskog psa*, sečenje zenice, jedan od najokrutnijih početaka filma, pamtiću i najnežniju završnu scenu iz *Nazarena*: izmučenom kažnjenu Don Nazariju, na kraju snage i nade, seljanka poklanja plod ananasa.

Zapravo, posle toliko godina, osim slike Hrista koji se od srca smeje, jedino se jasno i sećam završnog prizora iz riznice majstora filmskih početaka i »genija završnica«: u krešćendu kalandskih bubnjeva, stazom mučenika korača Nazaren, noseći u ruci poklonjeni ananas, koji istog časa postaje »simbol stradanja do poslednjeg daha«, ali i znak »plodne sumnje« i obnovljene nade. Tarkovski nalazi da je heroj ove alegorijske pouke dobar gotovo kao Hrist, kao knez Miškin ili Don Kihot. Ili Bunjuel, dodao bih.

Jer, u svakom Bunjuelovom filmu vidim Bunjuela.

Vidim ga u *Nazarenu*, ali isto tako i za skrnavećim stolom *Poslednje večere* u *Viridijani*. Da li su Bunjuelovi filmovi dokazni materijal njegove neutešne izjave da je *verovati i ne verovati – isto?*

Potaknut knjigom *Nadrealizam i film* (Open-eyed screening) Majkla Gulda, ponovo sam upoređivao *Tajne večere* raznih majstora sa slikom i filmom, »još od Duča i Đota«, pa sve do danas: od Leonarda u odnosu na Bunjuelovu parafrazu iz *Viridijane*, od Dirka Butsa i naših fresaka do Križanića čiji su apostoli grgetski kaluđeri, do Dalijeveg *Sakramenta Poslednje večere* i »protestantske preciznosti« iz Stivensovog filma *Najveća priča ikad ispričana*, sve do pamfleta u kojima su apostoli obučeni u zebrašte uniforme zatvorenika ili fudbalske dresove, i do filmskih *Poslednjih večera* s političkim jelovnikom.

Poštujući Kastanjin raspored figura »euharistički momenat« pričešća hlebom i vodom, prema nalazu istoričara umetnosti, Leonardo je prvi pomerio prema temi izdaje, pa je prizor »dobio na dramatičnosti«. Bunjuel je udru-



žio obe ove akcije: skrnaveći »svetu tajnu«, prosjaci, gubavci i zločinci ulaze u izdaju...

Dok gleda Bunjuelovu *Poslednju večeru*, u gledaocu, koji poznaje Leonardovu sliku, obe vizije postoje istovremeno – više puta sam se uverio u taj Guidov nalaz (i svaka druga kompozicija *Poslednje večere* koju »pamti« podiže se iz podsvesti i uključuje u ono što gleda): ova i svaka druga slična »iracionalna jukstapozicija« poznatog i novog, smatra Guild, dovodi do »sukoba predstava«, i, neizbežno, do emocionalne i misaone »razdražljivosti«, do »sirealističke senzibilnosti« pogodna za rediteljsko dejstvo. »Bunjuel i Dalí namerno su hteli da ismevaju, Leonardo i Stivensov su izabrali da demonstiraju veru«. S malim odstupanjima, ista scena, isti sadržaj može preneti »kontradiktorne emocije kao što su poštovanje i nepoštovanje«. Međutim, da li je verovati i ne verovati – isto?

Bunjuel zna da je muzika u filmu poglavito zbog emocije koju name-rava probuditi u gledaocu. Ali nikada ne bi trebalo da ne doprinosi pojačavanju smisla filma: lep primer jednostavnosti označavanja muzikom je i upotreba Hendlove *Aleluje (Mesija)* u *Viridijani*. Bunjuel u drugom filmu pušta pedesetak minuta Vagnera računajući, nema sumnje, na »vangerijsko osećanje« koje će se, iz notnog sistema, kao iz otvorene slavine, preliti u zbivanja, pa u gledaoca. Međutim, pominjući Bunjuela, prisećamo se još jednog filmsko-muzičkog izraza koji se zove – tišina.

Bunjuel ima oštećen sluh, ne čuje možda muziku u filmu, ali, kako sam kaže, to mu zaista ništa ne dokazuje, osim da bi »tišina u svakom slučaju bila poželjna« tamo gde je tišina – čuo! »Unutrašnje slušanje« film Bunjuela je dovelo na tu poziciju.

»Hoću da pokazujem samo osećanja«. Kandelarijski bubnjevi odjekivali su u *Zlatnom dobu* i *Nazarenu*. Vagnerom je počeo i završio uglazbljivanje svojih filmova: *Andaluzijski pas – Taj mračni predmet želje*. Bunjuel se uzeo tišine u filmu. Omrznuo je zloupotrebu muzike. Može zavesti mišljenje da je muzika najinteresantniji doprinosi zvučnog filma sedmoj umetnosti; Bunjuel se uverio da je muzika u filmu često »lažan element, jedna vrsta prevare«, taj »parazitski element« ponajviše služi da istakne slabe scene ili one koje nemaju nikakav drugi filmski interes«. On je, doduše, svoja dela upotpunjavao i Hendlom i Bramsom i Vagnerom, verujući da oni podržavaju »opšti duh filma«. U nekim njegovim filmovima klarinet ili gitara bili su »gotovo deo dijaloga«. Ukratko, Bunjuel, svirač na violini i bendžu, priznaje samo upotrebu muzike koja ima »dramaturško značenje, neophodno za razvitak radnje«.

Značenje i radnja! Ispunjavajući sliku, pojačavajući njenu napetost, muzika ne sme da otupljuje izrazitost ova dva »oscilogram«. Banalni muzički oblik savremenog rokenrola, u završnici *Viridijane*, potcrtava svetovnost prilika kojima će od sada junakinja zameniti »hendlovsku« uzvišenost.

Na samom početku *Fantoma slobode*, Napoleonov oficir U Toledu ljubi kamenu statuu žene. Sećanje ponovo munjevito krene prema *Zlatnom dobu*, u ljubavne slike ekstaze i osujećenja. I *Fantom Slobode* je jedna od uspomena na Bunjuelovu nadrealističku mladost i njene posledice, protegnute do poznih godina. »Nadrealizam mi je otkrio da život ima jedan moralni smisao kojega čovek ne može da se osobodi. Pomoću njega sam otkrio prvi put da čovek nije slobodan. Ja sam verovao u totalnu čovekovu slobodu, ali sam u nadrealizmu video da postoji jedna disciplina za kojom mora da se ide. To je velika lekcija u mom životu, a isto tako i veliki, divni i poetski korak...«

To je Bunjuelov intervju iz 1954. godine. *Fantom slobode* se možda uvek najavljuje u trenutku kada se ono što je ustaljeno najednom oglašava nevažnim. Jedan nepredvidljiv svet, zastrašujući ili šaljiv, ali uvek svež i podstrekavajući, pojavljuje se da prenerazi našu svest ili savest u uhodanoj kolotečini. Vrednosti izmene naslove, predznake i redosled, i najednom, taj isti svet pokazuje se u novom obliku, potresnom ili komičnom, vulgarnom ili uslovno oslobođenom, kako kad, i kako se kome čini!

Krv iz oka, borba škorpija, igrokaz laži i perversija, dvostruki obrtaj odnosa smrti i seksa, u krstu nož... Bunjuelu je skandal oružje i oblik borbe, ali ponekad se učini da sav svoj dar objedinjuje i ulaže u »tajnu iskupljenja«. U Bunjuelovoj *psihomahiji* konačni rezultati »borbe za dušu« su neizvesni.

Za Bunjuela je film »svet snova i nagona«. Ako se, pak, ti snovi i nagoni oslobode u obrnutoj svakodnevnici, moguće je i to da svi traže devojčicu koja je neprestano uz one koji je traže, kao što je isto tako moguće da vidimo nepostojeće goste na Joneskovim praznim stolicama. U Bunjuelovom svetu iz poslednjih godina *mračni predmet želje* teško je ispuniti, čak i u snu. Kao iz začaranog zamka, ljudi ne mogu izići iz sobe ili crkve i pored otvorenih vrata, ne mogu ponekad ni večerati zajedno, iako to priželjkuju. Teško je dosegnuti i ljubav, mada je ona, prema manifestu uključenom u program *Zlatnog doba*, »kamen temeljac gnevnog oslobođenja«, i još više, »prelaz iz pesimizma u akciju«. Kroz sarkastičnu upotrebu »lažnih simbola«, u nekrofilskom prekapanju »psihičkih grobnica« jednog sveta na izdisaju, diskretni šarm buržoazije prestaje da bude diskretan i prestaje da bude šarm. Na kraju Bunjuelovog filma o fantomu slobode koji se vernim pratio-cima njegove konematografije učinio unekoliko poznatim, glava noja koja gleda s platna u gledalište nije više u pesku, nego u mecima – nešto se ipak čudno desilo: fantom duhovne slobode okrznuo je gledalište.

U Bunjuelovu »teoriju revolucije i ljubavi«, koju potpisuju Maksim Aleksandr, Aragon, Andre Breton, Rene Šar, Rene Kreve, Salvador Dalí, Pol Elijar, Benjamin Pere, Žorž Sadul, Andre Tirion, Tristan Cara, Pjer Uni, Alber Valentin, a crtežima pečate Salvador Dalí, Maks Ernst, Huan Miro, Man Rej, Iv Tangi, verujući i sumnjajući u isti mah, gledalac unosi otisak svog prsta.

\* Bunjuel otkriva da je to rešenje predložio upola u šali, upola u očajanju, uz dry-martini, pošto je imao problema s glumicom Marijom Šnajder kojoj je uloga bila dodeljena.

\*\* Sasvim ogluveo, Bunjuel je u svoje ime na špicu stavio i naznaku *stručnjak za zvučne efekte*. U jednom snu je, pak, sasvim razgovetno, slušao Šubertovu muziku.