

bunjuel

fredi biaš

Nevidljivo i vidljivo

Ako podemo od toga da je *Lepotica dana* izazvala toliko divergentnih mišljenja, ako se prisjetimo da je selekciona komisija Kanskog festivala bila radije protiv tog filma, ako pomenemo da su ga kritičari, odmah po deljivanju prve nagrade u Veneciji 1967, proglasili minornim delom, onda moramo priznati da i gledaocima nije lako pri izjašnjavanju u vezi s tim filmom. I to ne samo zato što ih Bunjuel precekuje ili mistifikuje, već jednostavno zato što su naviknuti na proste oblike bioskopske, pozorišne, književne, a naročito televizijske zabave, zato što su njihove emocionalne sposobnosti atrofirane, istrenirane kao u eksperimentima Pavlova na životinjama, zato što je njihova senzibilnost znatno otupela u dodiru s jednim fikcijom-svetom koji skriva svoja pulsiranja ispod zakona mode, publiciteta, mondenske intelektualne alštime koju šire mas-medija, ili ispod zavodljivih ljuštura, funkcionalističkih neobičnih ili stereotipnih karoserija u koje se uvukao čovek druge polovine dvadesetog veka.

Pritešnjeni jednim globalnim racionalizmom koji se pretvorio u instituciju vrhovne mudrosti, naviknuti da žive u bleštavom svetu *Blow up* fotografije, pre nego se susretnu s misterijom, gledaoci se trude, uopšteno govoreći, da otkriju na dnu bunjuelovskih lavirinskih figura kontinuitet koji odgovara njihovim navikama, a ponašanje glavne ličnosti shvataju na osnovu rešenja iz psihologije i morala koji su na snazi u našem društvu. Takav pristup ostaje, naravno, bez rezultata, i pošto ne uspevaju da shvate smisao dela, oni ga, da bi sebe zadovoljili, definišu sledećom formulom: portre jednog mazohiste, fantazmi nezadovoljstva, izlaganje poroka putem mentalnih predstava ili pitoreskno korišćenje čitave lepze seksualnih perverzija, kao da je autor maskirao, pribegavši većstem izgovoru za sanjarenje, neku skarednu priču koja, poput sličnih, godinama služi za pisanje vodvilja i bulevarskih komedija.

Međutim, *Lepotica dana* je nešto sasvim suprotno od te vrste komercijalnih poduhvata. To nije nikakav roman naravi, niti neka mutna ili morbidna zabavna priča. To je, pre svega, poema. Ona se, sasvim sigurno, ne može razumeti ako se prevodi u razumljivu prozu. Autor nije išao za tim da najpre konstituiše duboki smisao priče, pa da to zatim prerusava u nekakav opskurni jezik, naglašen pikantnim scenama radi uveseljavanja publike; naprotiv, ona nastaje iz najviše tačke do koje dospeva jedna tema ponosena ritmom inspiracije pod naponom »pre-pada« automatskog pisanja. *Lepotica dana* je savezđe čije promenljive figure mogu da se shvate samo u magijskom uzletu i koje se menjaju prema raspoloženju, fizičkom položaju, mentalnim predispozicijama gledaoca: on tu slaže, kao kaldrmu, razne serijske motive koji variraju u zavisnosti od percepcijskog ugla; jedan lanac zbivanja koja su prikazana kao realna, potiskuje drugi lanac u san, a onda ovaj iznenada nadire u kadar i postaje realan, goneći prvi u halucinaciju ili uspomenu. Prošlost, sadašnjost, budućnost, sećanje, mašta, između ostalih osećaj – sve se to ugrađuje jedno u drugo i ponekad meša bez stvarnog mešanja u prostoru gde se narativno zamenjuje doživljenim, i obratno, gde se ruše granice između činjenica iz svakodnevnog života, percipiranih otvorenim očima i činjenica koje su, kao fantomi, nastale iza zatvorenih kapaka. Misli se na one ilustracije iz »Tražite lovca« (koji se sakrio u debelom grmu), ili na portrete Arčimbolda, pred kojima više ne znamo da li voće, povrće, ribu i lice percipiramo sve odjednom ili jedno za drugim. Ali ta dijalektička igra, ta varka kada čas vidimo predmet na pozadini, čas pozadinu kao predmet na predmetu kao pozadini, odigrava se, takođe, između ekrana i gledaoca: ono što on u filmu vidi kao enigm rasvetljava se (stvarajući u isti mah enigma od onog što je izgledalo jasno) i navodi ga da o sebi misli kao o nekoj enigmi.

Savršeno je poznato da se proučavanjem rečnika, gramatičkom analizom ili naučnim tumačenjem ne može razumeti magična, neuhvatljiva lepota neke pesme. Kada se čita Rembo ili, na primer, ovaj Bretonov stih: »Moja žena seksa od alge i starih bombona«, podzemna realnost, koja se javlja kroz reči, proizilazi iz alhemije glasa; leksikološki sadržaj na kojem se zasniva taj deo rečenice pretrpeo je transmutaciju koju ne može da objasni nikakva lingvistika, bilo da je strukturalistička ili ne. Govor je nestao i ponovo nastao u slici, u čijem središtu se okreće intuitivni ili memorijalni svet senzacija koje su koliko precizne toliko i nemoguće za definisanje. *Lepotica dana* i sve Bunjuelove kreacije nastaju kao rezultat slične operacije. U njima sekvence komponuje sinetičku arhitekturu, gde su znakovi fikcije neodvojivi od materijalnosti zrakastog prisustva koje ih tka. Ako nas ova takne, onda se celina odmah u našim očima i našem duhu pretoči u otkrovenje prekrasne istine; ako nas ne dotakne, delo se rasteže u dekorativnosti u kojoj uočavamo, kroz međuprostore, zbivanje što nejasno podseća na osrednji roman Žozefa Kesela, korišćen kao osnova za film.

Potpuno je beskorisno analizirati razne strofe te poeme da bi se odvojile radnje za koje se pretpostavlja da su realne i delirantne evokacije, jer ih je autor neprimetno izmešao da bi pokazao, polazeći od principa spojenih sudova još jednom, dijalog želje sa svojim predmetom, to jest beskrayne metamorfoze jedne strasti.

Gravitacioni centar filma se, naravno, nalazi u odnosima Severine s mužem: da bi bila doživljena do krajnjih granica, strast mora da pređe mu neviditi put od nevinosti do prekoračenja, po najširoj gami zadovoljstava, kako bi srušila svaki osećaj krivice i razbila mit o prvobitnom grehu; zadovoljena – ona doživljava renesansu u tom elanu i potpuno uništava paralizatornu ideju o grehu, te oslobađa od unjetavanja, kako nalaže gospodarenske sobom koje se postiže nakon vrhunskog oslobađanja.

U kočijama na početku priče, zatim u rukama kočijaša, bojeći se udara, ali ih i priželjkujući istovremeno, Severin na kraju, mirna, rasterećena,

sigurna da je sebe prepoznala u Lepotici dana i da može, u odnosu na Pjera, preuzeti odgovornost za svoje telo i svoje činove, gleda bez drhtanja kako prolazi ista kočija, ali prazna. Ipak, bilo bi pogrešno iz toga zaključiti da se sve time objašnjava, jer Bunjuel ne bi bio Bunjuel kad ne bi neprestano održavao moral u dvosmislenosti koja remeti naše egzistencije pre nego što ih okameni u sudbine.

Pod zlaćanim lišćem, u jesenjoj svetlosti u kojoj se kupa čitav film, početna sekvenca nam predstavlja Severinu i Pjera, njenog muža, mladog šarmantnog hirurga, kako se voze u kočiji po nekom parku. Dva livrejsana neotesanca koji voze kočije, zaustavljaju zapregu. Na Pjerovu naredbu, oni hvataju Severinu, vuku je kao što Arčibaldo vuče lutku ka keramičkoj peći, zatvaraju joj usta, vežu je za drvo, bučuju pred Pjerom koji se potom udaljava govoreći: »Ostavljam vam je. Ona je vaša.« U tom trenutku Severin dolazi sebi, u bračnoj sobi gde je muž pita: »Na šta misliš?« – »Na tebe«, odgovara ona. Zatim se priseća susreta s Isonom, u jednom zimskom sportskom centru gde ju je taj raspušnik fascinirao svojim pogledima ili zajedljivim primedbama: »U baru nije nikada dosadno; tu nije kao u crkvi gde čovek ostane sam sa svojom dušom...«

Po povratku u Pariz, ona saznaje od Isonove ljubavnice da se jedna njihova prijateljica, koja važi za dobro kotiran model, prostituiše. Ta novost je iznenađuje, kopka, uzbuđuje maštu i u njoj rađa želju da radi isto, mada ni sama ne zna zašto. Ona na to misli, a po povratku kući dešavaju joj se sve same budalaštine: ispušta vaz u cvećem, razbija iz nepažnje bočicu parfema. Opsednuta strasno tom idejom, ona se seća kako je, kad je bila devojčica, pustila da je miluje neki radnik koji je došao u kuću radi neke popravke, i kako nije odgovarala na majčin poziv...

Saznavši od muža kome je postavljala pitanja nevinog izraza, šta se dešava po bordelima, a od Isona, sretnim sticajem okolnosti, za adresu jedne takve kuće, ona tamo odlazi. Penjući se stepenicama, ona istovremeno oseća strah, ali i nagon da tako čini, te se seća svog prvog preteča: tada je odbila prični hleb koji joj je pružio sveštenik. Te dve uspomene iz detinjstva ukazuju na jedan od mogućih izvora ambivalencije koju pokazuje odrasla Severin svojim ponašanjem: ona teži čulnim zadovoljstvima, ali joj muž ne ispunjava želje, te ona traži kompenzaciju u imaginarnom. Odbijanje pričesnog hleba možda označava neku nejasnu svest o grehu (mala hrišćanka se oseća uprljanom posle onog što je dozvolila onom radniku), ali isto tako i spremnost da ne prihvati jaram religije. Odlučivši da proba sva zadovoljstva, nezadovoljna i traumatizovana, ona teži ka mazohizmu.

Ona pokušava da od sebe odbaci tu nameru, te zbog toga odlazi u bolnicu, kod muža, koji je suviše zaokupljen profesionalnim problemima da bi se bavio njenima. Tako se ona vraća u bordel koji vodi gospođa Anais, i pošto želi da radi samo posle podne, ova je naziva Lepoticom dana. Prvi njen kontakt je s gospodinom Adolfom, punačkim, smešnim i veselim industrijalcem. Došavši kući, uveče, Severin ne zna da li oseća odvratnost ili sreću što se usudila na takav čin. Izgovarajući se glavoboljom, ona izbegava Pjera i povukavši se u svoju sobu, uživa u slasnoj gorčini svoje opojne tajne. Zatim spajlje u kaminu gaćice i grudnjak. Čini li to da bi sprala prljavštinu? Ili odlučuje da to više ne nosi? Zatim mašta da je u Kamargi, među stadima bikova. Te životinje, kako joj rekoše, imaju imena, kao i mačke. Jedni se zovu »grize savesti«, a drugi »okajanja grehova«. Ison, koga podržava njen muž, baca joj šake blata u lice.

Čitavu nedelju dana ona okleva da ponovo pođe kod gospođe Anais. Ali žolja je u njoj jača, i ona odlučuje da ponovo ide tamo. Gazdarica joj oprešta nedolazak i obaveštava je da je došao jedan vrlo važan klijent koji će biti njen. Ovaj ulazi noseći neki veliki kofer. To je čuveni profesor ginekologije koji se prerusava u sobara; on zahteva od svoje partnerke da preuzme ulogu njegove gospodarice i da ga izgradi što je loše očistio prašinu. On, bednik u svom prugastom prsluku, s pajalicom u ruci, pada na kolena i preklinje: »Neka se gospođa umilostivi i zadrži me u službi.« Zbunjena tim krotkim manjakom, Severin ne može da se ozbiljno uživi u ulogu koju joj on nameće da bi se uzbudilo. Gospođa Anais je zamenjuje jednom iskusnom devojkom, a od nje, novajilije, traži da se nauči, preteći scenu kroz ključaonicu. Posle te neuobičajene seanse, Severin se pita: »Kako čovek može da padne tako nisko?« Drugi dan ona je prepuštena kapricima nekog ogromnog Korejanca, koji pokazuje lakiranu kutiju odakle se čuje, kad je otvori, galama lude zolje, i koji, posle brutalnih, čak opasnih zahvata, ostavlja Severinu skoro onesvešćenu, izlomljenu, u neredu. Potom se pridružuje jednom ciničnom i oholom aristokrati u njegovom zamku; tu je ovaj nagu stavila u mrtvački sanduk, oko nje reda cvetove čapljana, dugo je posmatra pre nego što sam legne ispod katafalke koji se naglo pokreće isprekidanim trzajima. U tom mestu koje biju ulje i koje čini na tvrđavu grofa Zarofa, pse čuvare su zamenile mačke koje ne vidimo, ali čujemo kako mjaču. U jednom značajnom trenutku rituala, majordom pita svog gospodara: »Da pustim mačke?«, a to liči na scenu iz *Zlatnog doba*, kada sluga veli: »Gospodin Ministar unutrašnjih poslova vas zove na telefon«. Ovaj se oštro na njega obrecnu, i na kraju te nekrofiljske ceremonije Severin biva izbačena iz zamka kao kakav uljez. Ona se budi u krevetu, pored Pjera, i iskreno mu izjavljuje: »Svaki dan te volim sve više«. Još jednom ona se vidi u planinskom letovalištu s početka filma; s kovertom punom semena čapljana i razbijenom bocom, na zemlji u društvu Isona. »Oni pišu pesmu«, komentarišu njihovi prijatelji, ne obazirući se na njih, a sto počinje da se pokreće kao kovčeg kod vojvode.

Ubrzavaju se razne peripetije. Kod Anais, ona prima novog klijenta, Marsela, jednog mladog mangupa koji je upravo opljačkao nekog blagajnika. Ali Marsel nije kao ostali. On je želi svu za sebe. Ta njegova privrženost joj smeta, ali je i očarava. Potom odlazi s mužem na more, ali prekida boravak i vraća se u Pariz. Opet sanja da se Ison i Pjer bore u dvoboju, te kako zrno pogađa nju u čelo, pošto su je vezali za drvo.

Pjer joj govori da želi dete, što nju nimalo ne uzbuđuje. Taj način da se čulna ljubav potvrdi jednom valjanom svrhom, u njoj bi pre produbio firgdnost u bračnim odnosima i još više pojačao njene sklonosti za usamljena zadovoljstva i strasna ponižavanja. Ison, stari posetilac gospođe Anais, dolazi kod nje jednog dana i tu nalazi Severinu, ali odbija da bude s njom. Marsel, koji je pronašao njenu adresu, progoni je sve do stana, a onda, shvativši da njihova veza nema budućnost, puca na Pjera, a zatim pada pogođen policijskim mecima.

Pjer sedi u stolici za paralizovane. Ison dolazi u posetu i izjavljuje Severni da će sve reći njenom mužu koji je bez razumevanja: »On veruje u našu čistotu, i treba mu napraviti usluga, pa reći istinu.« Kad je izašao iz Pjetrove sobe, Severin je veoma mirna i ne reaguje. Ona stavlja piće na poslužavnik i uzima svoj vez, poput dobre supruge koja je svedena na kućne obaveze i rutinsku seksualnost, a sve pod vidom konforne sreće. Dolazi do Pjera koji plače, diže se kao da se ništa nije desilo. Mačke mjaču. Ona ide do prozora. Umesto ulice vidi aleju iz prve sekvence filma i u njoj praznu kočiju. A iza mlade žene koja je najzad slobodna da upravlja svojim životom, podrhtava požutelo lišće u jesenjoj svetlosti.

Nadrealistička teorija pruža sve određene tačke za uspostavljanje jednog dobrog pristupa, radi prikupljanja energije tamnih vatri koje se dižu iza fasade priče. Bunjuel nam pruža lepotu uhvaćenu u zamku. Jer, njegova razjuka, koju bi neki nepažljivi posmatrač mogao pomešati s režijom jednog višeg Delanoja (Delannoy), zasniiva se, u stvari, na bezbrojnim elementima nesigurnih načela: dijalog čija se faza naglo prekida i višestruka buka zvučne staze predstavljaju najvažnije oznake. Praporc i zvonca iz *Zlatnog doba* najavljuju, ovde takođe, žestoke nastupe razularene strasti. Sineasta nema potrebe da pribegava gomili više ili manje pretencioznih lukavstava iz pop-art oblasti ili novog romana da bi bio moderan. Kao i kod jednog drugog sineaste, koji je autentični pesnik modernog doba po svom načinu da ruši barijere između sna i jave, kako bi uveo realnost sna u svakodnevicu i život u život, a to je Andre Delvo, kao i kod Magrita ili Baltisa, Figuracija ostaje verna spoljnim izgledima akademizma da bi probudila naše umrtvljene senzibilitete otkrivajući im latentni sadržaj stvari, ponašanja u svetu oko nas i u nama.

Puna Bunjuelova zrelost nu još jednom omogućava da s punom sigurnošću preduzme korak koji je oslobođen svakog površnog skandaloznog prohteva. Istovremeno, njemu nisu potrebne konvencije kinematografskog onirizma, otrcani šablioni avangarde ni frjodovski simbolizam, ali to ne znači da ne pribegava svojim vlastitim znakovnim opsesijama: cipele, vatra pred kojom Lepotica dana ponavlja gestove Viridijane, konopci ili gomila neobičnih instrumenata u koferu profesora. On pravi zaokrete uvodeći u narativni razvoj kratke uspomene (radnik koji miluje, odbijanje pričešća), ili scene kao što je ona kad gospođa Anais komentariše učenje služavkine devojčice, što sve dovodi u perspektivu celinu freske: on zatim može slobodno da pravi kolaž, vešto ubacuje humor ili budalaštine, umnožava gegove i nikad ne propušta neku novu situaciju koja je iskrsla slučajno iz neke magijsko-prigodne čivije. Isto kao što u *Viridijani* posjaja na gozbi imaju poze lica iz Vinčijeve *Tajne večere*, tako ovde molitva podseća na Milea (dakle na Dalija), a crni veo na sedefastoj nagoti Severine, kod vojvode, liči na odavnanje počasti Klavisu Trjuju. Aluzije, vizuelni kalamburi, pastiši, retoričke kombinacije, lirske eksplozije – sve što meša s klasičnim sjajem one ljubavne pesme koja se rasprskava ka neizrecivom i uranja u najdublji sloj jedne pomerećene subjektivnosti, da bi otuda donela jalovinu i dijamant.

Posle *Lepotice dana*, u više intervjuja, Bunjuel je izjavio da će to biti poslednje delo u njegovoj filmografiji: »Svršeno je, ne idem dalje«, ponavljao je. Ponekad je dodavao i ovo: »Da, više ne snimam. Ja sam specijalista za dokolicu. Od sada ću se baviti samo tom umetnošću. Ali kako ja nisam general koga šalju u penziju, i kako se povlačim dobrovoljno, nije isključeno da se ponovo pojavim.«

I on se zaista vratio, pošto se dve godine kasnije pojavio njegov *Mlečni put*, a zatim *Tristana*. Naime, 1969. uspeo je da u Španiji realizuje taj projekat koji nije mogao završiti 1963, zbog frankističke cenzure i čuvene afere oko *Viridijane*: bila je to adaptacija romana (istog naslova) Benita Peresa Galdosa, velikog španskog pisca kod koga je uzeo i *Nazarena*, te želeo da ekranizuje i delo *Angel Guerra*.

Radnja *Tristane* se dešava u Toledu, »mestu koje zauzima višoki rang u galdozijanskoj viziji verske dugovečnosti, njene moći i njenog gospodarstva.« (Monique morazé *Présentation de Trafalgar*, de Perez Galdos, p. 56. Ed. Rencontre, Lausanne 1969.) Bunjuel je malo pomerio tu radnju, oko 1923 – 25, u period koji neposredno prethodi njegovom odlasku u Pariz. Sineasta poznaje, dakle, dobro to doba i društvo koje posmatra spirmim pogledom, bez zajedljivosti i bez ikakve bravure ili ludila kakvo su spremni da od njega očekuju oni što imaju koliko netačnu toliko i pojednostavljenu ideju o njemu. *Tristana* se javlja, u formalnom smislu, kao produžetak filmova *El i Dnevnika jedne sobarice*. Reč je o hronici iz života provincijske sitne buržoazije, a ta hronika, na prvi pogled, može ličiti ina melodramu i na psihološku analizu. U oker i smeđim tonovima, gde se ističu poneka bela mrlja, neko belo rublje ili zeleni vrt, glavne akcente ostavlja crna boja: haljine udovica, odeća sveštenika, uniforme civilne garde.

Od tih ulice do unutrašnjosti kuća obavijenih prebivalištima, od nedeljne šetnje do kućnih poslova, od mise do kafane (dok se žene bave kuhinjskim poslovima), Bunjuel opisuje miran život varošice, opredeljujući se svesno za kazivanje koje može izgledati suviše pokorno tradicionalizmu. Ali koherentnost i nepogrešiva logika u načinu da gospodari tim opredeljenjem omogućavaju mu, kao i uvek, da poezijom prevaziđe realizam. Nadrealističko stalno buja i nikada ne nestaje: ono stvara u srcu svake sekvence treperavu napetost; najizuzetnija kreativna nprada koja je, naravno, sazrevala s Bunjuelovim genijem, dobija tako svu punoću najdivnije jednostavnosti.

Tristanu je majka, na smrti, poverila jednom starom liberalnom čičici i ona, bez revolta i verovatno bez negodovanja, obavlja s tim čovekom prosede brade svoje sentimentalno vaspitanje. Jednog dana ona u njegovom društvu obilazi crkvu i dugo staje nagnuta nad mermernim kamenom koji je fascinira, a zatim, nedaleko od oltara, dobija od svog zaštitnika prvi poljubac u usta: pošto Don Lope liči na Don Jaime, Viridijaninog ujaka, a obojicu igra Fernando Rej, mi pred tom scenom osećamo nešto slično kao u *Viridijani* i *Zlatnom dobu*, kada Lija Lis dobija poljubac od šefa orkestra.

Don Lope usaduje svojoj štitenici principe kojima se i on pokorava u svakodnevnom životu. Jednog poslepodneva, dok se šetaju gradom zajedno, ugledaše kako policajac juri lopova koji beži iza čoška neke kuće. Na pitanje policajca da li je video gde je begunac pobjegao, Don Lope pokazuje suprotan pravac od onog gde je lopov zaista pobjegao: svoj postupak pravda time da treba pomoći slabijima, a policija pripada jakima.

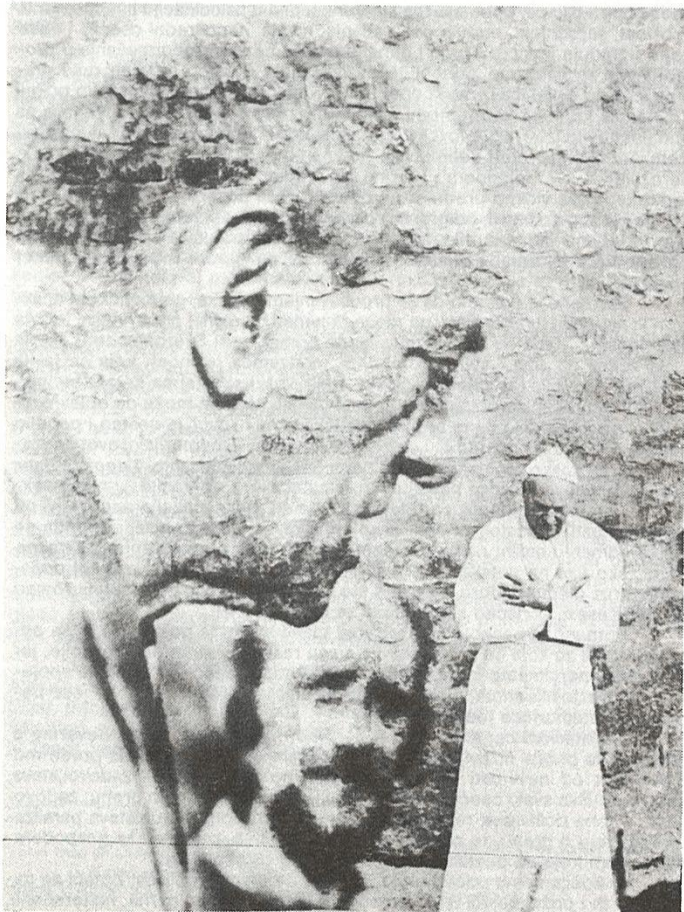
U raznim drugim oblastima Don Lope stalno potvrđuje svoj nekonformizam, naročito prema svemu što se odnosi na veru. Po tome je sličan Jor-

geu, arhitekti iz *Viridijane*, takvi su mnogobrojni Španci koji su odrasli u katoličanstvu, a onda su, da bi pokazali svoju volju za emancipacijom, prihvatili u svojim srednjim godinama da je se odreknu, ali na jeziku, ostavši joj verni s puno svesternošću. Godine 1930. u Španiji je bilo 20000 monaha, 60000 časničkih sestara, 31000 sveštenika i skoro 5000 samostana, a sva glavna zivanja u porodici ili javnom životu prolazila su kroz Crkvu, što opet nije sprečavalo da dva na tri stanovnika ne pohađaju redovno misu, a često i usrdno mrze sveštenstva. Antiklerikalizam Don Lopea, njegovo preziranje rada, odvratnost prema hrišćanskom braku i njegovoj svetoj svrshishodnosti, radanju, učestvuju u tom ličnom moralu koji je tako drag njegovim zemljacima, moralu oslobođenom nekih tabua, ali opterećenom mnogim drugim koji se, na primer, odnose na neke društvene konvencije, neke institucije (na primer, bordel) neophodne za održavanje njegovog položaja, koji nije, sasvim sigurno, sjajan, jer mu nedostaje novaca, ali mu, uprkos toga, obezbeđuje ubedljivo poštovanje sugrađana, kao i spokojno osećanje sreće.

Ipak, on ne vidi da je njegova plemenitost skoro uvek samo verbalna, i da njegova kritika društva ne pogađa sistem u korenu. »Ja poštuju deset zapovesti, izuzev one koja se odnosi na seksualna pitanja«, izjavljuje on. Služavka Saturna je tu da mu udovoljava, a od Tristane traži da mu navlači papučice! Prema tome, on se oduševljava slobodom na rečima, na delima – onda kada to ne remeti njegovu vlastitu samostalnost, njegov mir, sklonost za gospodarenjem, uživanjem, posedovanjem. Čak je možda i to njegovo slobodoumno ponašanje pre mogućnost da, na kraju krajeva, sačuva svoj mir i svoja zadovoljstva. Gužva koja nastaje kada policija napada mlade manifestante, a ovi na njih bacaju kamenje, njega ne uznemirava. Žali se da je nestala časnost kao kad se zvonar rastuži što nestaje vera, i što zvonja više ne prenose narodnu poruku: uzburu, sahranu, poziv na večernju molitvu ili veliku nisu, zvonjavu svim zvonima za praznike. ...

Prilikom dolaska Tristane u njegov dom, Don Lope pokazuje svu predusretljivost i mnogo razumevanja: pokazujući devojci stare porodične predmete, on joj predlaže da uzme nešto za svoju sobu. Ona uzima raspeće, što iznenađuje starog čoveka i on je prekoreva, ne bez oholosti: »Bar neka sujeverja sam mogao da ti maknem iz glave«. Ali nešto kasnije, kada se kod njega okupljaju prijatelji na čašicu pića i razgovora, na »tertulias«, kako to Španci zovu, on odbija da bude svedok u dvoboju isključivo zato što su protivnici odlučili da se bore dok se ne pojavi prva krv, a ne na smrt, kako to nalažu pravila. On, koji se hvalište svojim progresivnim stavovima i govori da je nošenje crnine običaj divljaka, zapravo je nesvesni zarobljenik, u oblastima koje mu izgledaju povlašćene, glupo konzervativnog zakona i odvratno reakcionarnih pojmova. U stvari, on oholo pazi svoj egoizam i prednosti koje drži svojstvenim svojoj klasi; odbija da shvati svet i u njemu se angažuje: smatra da je dovoljno imati čistu savest.

Don Lope traži od Tristane da s njim deli postelju: preplašena, ali radoznala, ona prihvata. Međutim, vrlo brzo, ta veza joj postaje odvratna. Ne odbijaju je toliko njegove godine, koliko njegova ljubavna nemaštovitost i privrženost navikama. Stegnuta nepodnošljivim monotonijom čiji su jedan od simbola papučice (ona će ih, uostalom, baciti jednog dana u korpu za smeće), ta žena sanja o širim prostorima, živahnosti, radosti, mladosti, kao što Severin sanja o ponižavanju. Ubrzo sreće Horacija, lepog mladog slikara, i zaljubljuje se u njega. Tada se rasplamsava ljubomora Don Lopea. On



ne preza ni od odvratnog ucenjivanja («Govorim ti kao otac») da bi zadržao svoja prava kao muža. Tristana ga napušta bacivši mu u lice neke od onih sjajnih principa kojima ju je naučio. Odlazi sa slikarom iz grada, ali ne prihvata da se venča s njim.

Don Lope dobija nasleđstvo od neke čangrizave sestre koju je mrzeo i koja mu je to uzvraćala, te počinje da živi lagodnije: otkupljuje srebrninu koju je bio prodao da bi preuredio stan za Tristanin dolazak.

Posle dve godine Tristana se, bolesna, vraća, sa željom da nastavi život u kući Don Lopea, što ovaj prihvata, sretan da najzad može dominirati njome. («Sad više neće odavde izaći») Bez jedne noge, zbog operisanog tumora, nezadovoljna, ali rešena da okonča svoje dane pod tim krovom, mlada žena postiže crkveni brak i posvećuje se dobrotvornim delima. A potiskivanje želja i nostalgija za nedostižnom srećom je teraju u neku vrstu ludila, gde se neurastenija meša s voljom moći. Ona provodi dugo vreme šminkajući se pred ogledalom ili, oslonjena na štake, besno šeta hodnikom kuće kao lavica u kavezu. U bračni par se uvlači mržnja. Don Lope zaboravlja svoje stare priče i rado prima popove koji s užitomku piju slasnu čokoladu što je Saturna značajki sprema, brbljajući o svemu i o ničemu, te rugajući se »ohim narodima što ne piju ništa drugo nego čaj«, pogledaju se između sebe kad ih domaćin na čas napusti i promrmljaju: »Od nekog vremena je dobro popustiti!«

Jedne večeri Don Lope ne uspeva da svari taj suviše teški napitak. Loše mu je i on poziva Tristana da telefonira lekaru. Ona odlazi u susednu prostoriju, gde se nalazi telefon, i pretvara se da zove lekara, dok starac umire sam. Napolju pada sneg. Ona otvara prozor.

Mada ličnost Don Lopea izaziva najživlje interesovanje i može se smatrati glavnim junakom ove priče, ništa manje važna nije ni ličnost Tristane. Na početku filma ona dolazi iz pozadine, obučena u crno, sa Saturnom koja je takođe u crnini i koja se vraća iz posete školi za gluvoneme, gde joj se nalazi sin, Saturno. Njega vidimo kako s drugovima igra lopte. Za tog mladića čija majka ne zna šta da čini i koji će biti, bezuspešno na zanatu kod nekog kovača, zatim menjati zanate, jedan po jedan, da bi najzad postao najverniji Tristanin sluga, ona predstavlja stalni predmet uzbuđivanja. Jednog dana oni se zajedno penju na zvonik, i Tristana, još nevina mlada devojka, naginje se kroz prozor-puškarnicu da bi videla okolinu. Saturno to koristi da bi joj krišom zadigao suknju i gledao satensku kožu butina, visoko, sve do prepona. Stigavši na vrh tornja, Tristana je impresionirana velikim zvonom; zatim pokreće klatno koje liči na ogromni falus. Zbog toga će to zvono biti u njenom košmaru zamenjeno odsečenom glavom Don Lopea (dvostruki znak felacije i kastracije); to će je prestraviti i ona će se probuditi. »Dobro je sanjati jer samo živi sanjaju«, reći će Don Lope da bi je umirio. Treba primetiti da košmar možda počinje pre dolaska na vrh kule, jer se Bunjuel, kao u *Lepotici dana*, odvajava od realnog ne govoreći ništa; u tom slučaju pokret Saturna koji podiže suknju bio bi fantazmagorija, Tristanin poziv, vrlo blizak Severinimom u tom trenutku.

Suprotno svom zaštitniku, Tristana se, u životu, opredeljuje za maštu i fantaziju. Između dve potpuno jednake stvari, dva stuba manastirske ograde, dve uličice, dva zrna graha, ona voli da bira opredeljujući se senzibilitetom ili kapricom. Tu leži njen šarm i ona s pravom veruje da će je Horacio bolje razumeti nego Don Lope. Ne znamo šta se dogodilo s mladim slikarom, jer se ona vraća. On ju je sigurno razočarao, uprkos dobroti i predusretljivosti, kao što je Pjer razočarao Severinu: malo je trebalo pa da i Tristana sretne Isona i sazna za adresu neke gospođe Anais, gde će postati Lepotica dana između pet i sedam. Ne dospevši do takvog ishoda, bez razumevanja Horacija kao i Don Lopea, ona više voli da se opredeli za finansijsku sigurnost tog starca, toplinu konfora, a u nesreći koja ju je dovela do obogaljenosti, za pribežište kakvo joj pruža katolicizam. Ona nastavlja studije klavira. Bunjuel je prikazuje kako svira, snimajući je iznad klavijature, s

nogom na pedali, i kroz dijalog, on priča kako je nekad, u Bulevaru Madlen, jedna prostitutka bez noge imala uvek dosta klijenata: ona je privlačila muškarce upravo zbog svog klađenja i hoda kao u ptice štakare koja ide na počinak. On snima Tristana kako se s mukom vuče, on snima tu jednogonog u nekom buržoaskom salonu i markira u prolazu protezu spuštenu na kanabe, što nas podseća na Arčibalda koji vuče prema peći svoju lutku kojoj se otkida jedna noga... Ali, sve to ima vrlo prirodan izgled, ne daje povoda za nikakav efekat, za nikakvu kvalifikaciju naglašene neobičnosti. Kamera je postavljena da bi kadrirala plan bez baroknog istraživanja, a fini ritam u scenama proističe iz fluidne montaže koja prati izuzetnu uzdržanost, ležernost treveling i panoramskog snimanja.

Vožena u kolicima iz kuće do crkve ili parka, s vernim Saturnom, Tristana naređuje kad treba zaustaviti, kad treba poći, kako manevrisati kolicima – sve to odlučnim glasom i zapovedničkim pokretima koje naglašava snažnim udarcem štapa o zemlju. Nekadašnja čarobna devojka postala je okrutna osoba koja nema šta da zavidi čangrizavoj sestri Don Lopea kad se radi o zloći ili o svadalačkom raspoloženju. Ona se obraća svešteniku, ovaj joj savetuje da se preuda kako bi se srediła jedna situacija koja suviše dugo traje: »Treba da nadvladate vašu odvratnost. Starost smiruje mnoge stvari. On već prihvata da vas prati u crkvi...« Tako dolazi do venčanja na kojem dvoje supružnika u crnom kleče pred oltarom u tišini, a čitava ceremonija je tužna kao pogreb i takva je kako za jedno, tako i za drugo, jer su oboje uništili svoje mladalačke iluzije, svoje oduševljenje, želju i ljubav. Sada oboje formiraju bračni entitet zasnovan na istim hrišćanskim načelima kao i Carski Rim.

Ovo dešifrovanje je istovremeno suviše eksplicitno i nedovoljno eksplicitno. Jer, mogu da se pronađu u mnogobrojne metaforične veze na putanji kojom gaze Don Lope i Tristana, otkrije apologija o ubogaljenoj i razbesneloj Španiji ili Španiji koja je posle Republike spala na najgore nagodbe što su najavljivale monarhističku restauraciju. Isto tako, moglo bi se, koristeći lingvističku modu svih vrsta, to posmatrati kao zbirka namerno banalnih klišea na osnovu kojih bi sineasta mogao odlučiti »da napusti«, kako kaže jedan od njih, »umetnost izražavanja i označavanja radi umetnosti imenovanja« (U *Quinzaine littéraire*, no. 95, Pariz, 16. maj 1970). I posle te tautološke konstatacije nekog gramofona koji prati modu kao mladež iz lepih kvartova, može li se videti kakav napredak u našem razmišljanju?

Iza *Tristane*, te priče satkane od hiljadu tananih i svakodnevnih činjenica, Bunjuel nam, još jednom, pokazuje, bez naglašavanja, dvosmislenost naših vrednosti i relativnost naših sudova. On takođe pokazuje da pravi revolt ne trpi nikakav kompromis, a da svaka strast mora da se neprestano pothranjuje: ona mora da nas proždire iz trena u trena. Dakle, naš položaj nas uvek tera u pokušaje da strasti obezbedimo trajanje i time je učvrstimo, jer nas je strah da izgubimo to bogatstvo koje gonimo kao pleni od čega će ostati samo senka na kraju naših bolnih traganja, to bogatstvo koje se može dobiti samo uz prihvatanje rizika da ga izgubimo, a koje je: mi sami. Starost nas osuđuje na oronulost; na kraju puta je smrt. Umor može odgovarati našim ustupcima, a naša žestina štedljivosti. Ali nikada ništa nije dobijeno; ne treba tezaurosirati pobeđe strasti, jer one kapitališu samo vetar; da bi se tome održala cena, reč je da se, a to je hrabrije (naša jedina gospodstvenost), one stalno stavljaju na probu u perspektivi naše okončavanje zavisno od odgovornosti i vernosti, čiji smo, u poslednjoj instanci, mi jedine sudije, jer smo jedini gospodari metamorfoze naše egzistencije u sudbinu i jer smo mi jedina tajna koja uspostavlja most dijaloga između nevidljivog i vidljivog.

Prevedeni tekst je odlomak iz knjige: Freddy Busche, *Bunuel, Ed. L'Age d'Homme S.A., Lozana, 1975. str. 168 – 183.*

Prevod:
Ljiljana Cvijetić – Karadžić

hommage za bunjuela

(1900 – 1983)

Salvador DALI

UMETNOST ME NE INTERESUJE!

Razgovor Salvadora Dalija s Luisom Bunjuelom, koji je Katalonska revija »Priatelj i umetnost« (L'Amic de les arts) objavila 1929. Evo izvoda: Salvador Dali: Šta je bliže tvome duhu: industrijski anti-umetnički film ili razni pokušaji »umetničkog filma« (»film – d'art«), ostvareni do sada? Luis Bunjuel: Tradicionalne ideje umetnosti primenjene na industriju izgledaju mi čudovišno. Bilo da se radi o filmu ili kolima. Umetnik odgovoran za prljanje najčistijih predmeta našeg doba je takođe onaj koji ih najmanje razume. A evropska kinematografija, osim retkih izuzetaka, bavi se samo pravljenjem umetnosti. Čak i ruski film, koji je, pored toga što je umetnički i literaran i tendenciozan.

● Salvador Dali: Misliš li da se možemo nadati da ćemo videti u Evropi čisto nadrealistički film, s nizom nadrealističkih slika, američkih scenarija i drugih?

Luis Bunjuel: U stvari, to je jedini kojomu bismo mogli korisno težiti. Ali, i on se, manje-više, prilagođava idejama umetnosti. Trebalo bi da on bude industrija, jer je nemoguće drugačije amortizovati samo jedan film.

Prema tome, on će ostati luksuz koji mi sebi ni na kakav način ne možemo dozvoliti. Kao što je luksuz ili pisati za manjine, ali mnogo skuplji. Kad u Evropi bude postojala prava kinematografska industrija, prvi film će se automatski pojaviti. Čak i tada će nam nedostajati fantastična intuicija koju poseduju Amerikanci.

● Salvador Dali: Misliš li da Man Rej (Ray) može nešto da predstavlja u toj želji, ili misliš da je on usamljen slučaj nerazumevanja nadrealizma, uprkos njegovom pripadanju grupi?

Luis Bunjuel: Man Rej je pun duha. Mnogo bliži nama i nadrealizmu su Polar (Poulard), Manžu (Menjou), Ben (Ben), Turpen (Turpin) i drugi.

● Salvador Dali: Šarlo ili Baster Kiton?

Luis Bunjuel: Glupo pitanje. Šarlo zasmehava sada samo intelektualce. Deca se dosađuju s njim. Seljaci ga ne razumeju. Tronuo je sve snobove, sva društva sveta, predavanja i konferencija. Markize kažu: »To je prekrasno«, ili plaču kad vide praznu cirkusku pistu. Vaša bezuslovnost prema njemu me iznenaduje. Počev od Bretona. Miro, nasuprot, deluje na različitim terenima. Radio bih imao tvoje i Miroove slike, ali ne bih prijavio svoje zidove slikama Greka ili Kdb ni Pikasa.

● Salvador Dali: Može li uticaj nadrealista da ti posluži da izmeniš i oslobodiš brkove Manžua?

Luis Bunjuel: Možda. Naravno, vrlo sam okupiran neprekidnim bekstvima, čiju pistu tražim izbliza. U ovom trenutku vidim da sam vrlo zainteresovan za to da li su mu brkovi muški ili ženski. Ubeden sam da bih to mnogo lakše našao s tobom nego kad bih ponovo čitao Nadu, koju ti toliko voliš.

Žan Klod KARIJER

BUNJUEL JE OSTVARIO SVOJ ŽIVOT

Od 1963. Ž. K. Karijer bio je jedan od saradnika i jedan od najvernijih prijatelja Luisa Bunjuela. Radio je na skoro svim scenarijima njegovih poslednjih filmova.