

Ivana Kronja

## RABLEOVSKI DUH U NOVIJEM STVARALAŠTVU BIGASA LUNE

Španski, odnosno katalonski<sup>1</sup> reditelj Bigas Luna našoj publici poznat je po filmovima koje je snimio devedesetih godina i koji su prikazani u programu mnogih međunarodnih festivala: *Šunka, šunka* (1991), *Zlatna jaja* (1993), *Mesec i sisa* (1994), *Bambola* (1996) i *Sobarica sa Titanika* (1997). Bigas Luna snimio je, međutim, više filmova i pre devedesetih. Rođen u Barseloni 1946, Luna se najpre bavio grafičkim, industrijskim i dizajnom enterijera, da bi od 1972. do 1976. snimio više kratkih filmova i napisao veći broj zapaženih kratkih priča. Zatim počinje da snima dugometražne igrane filmove. To su: *Tatuaje (Tetovaža)* 1976, *Bilbao* 1978, *Caniche (Pudlica)* 1979, *Renacer (Ponovo rođen)* 1981, *Lola* 1985, *Angustia (Teskoba)* 1986, *Las Edades de Lulu (Lulu)* 1990. i, konačno, već pomenutih pet filmova. I pre *Šunka, šunke*, koja je Lunu predstavila široj evropskoj i svetskoj publici, kritika je isticala Luninu "sklonost ka nekonvencionalnom, koja je išla i do kliničkih detalja"<sup>2</sup> – radilo se zapravo o eroškim temama, tačnije opsesijama. Peter Paker (Peter Packer) naziva ga "kulnom figurom u Barseloni, čija dela imaju čudnovati magnetizam koji pokreće".<sup>3</sup> Paker Bigasa Lunu ubraja među tri katalonska reditelja (Luna, Augustin Villaronga i Ventura Pons) "koji, na različite načine, predstavljaju nešto od bizarnog, crnog, gnusnog "neukusa" i fantastične imaginacije koju katalonski film poseduje u svojim najboljim delima."<sup>4</sup> Još jedna činjenica koja ukazuje na to da ovaj filmski autor zасlužuje našu pažnju jeste da je Bigas Luna i predsednik Katalonske akademije filmskih reditelja (Catalan College of Directors).

1 Katalonija – privredno i kulturno razvijena severoistočna španska pokrajina, sa glavnim gradom Barselonom, u kojoj se govori katalonski jezik.

2 Philip Strick: *Jamon, jamon*, SIGHT & SOUND No. 6, 1992, str. 57.

3 Peter Packer: *Spanish Film Now*, VARIETY, International Film Guide 1990, str. 54.

4 *Isto*.

O Luninom stvaralaštvu do devedesetih godina, nažalost, mogu da govorim samo na osnovu napisa o njegovim filmovima u filmskim časopisima i drugim publikacijama o filmu. Sudeći po tim napisima, može se govoriti o dosta zaokruženoj fazi Luninog rada do devedesetih. U svojim ranijim filmovima, naime, Luna se najviše bavio bizarnim erotskim opsesijama, ironično zalazeći u prostor psihopatologije i perverzije. Interesovanje za ove teme on će kasnije ispoljiti u jednom drugom kontekstu, izvan granica urbanog i individualno-psihološkog, i na jedan drugačiji način. Jedan od njegovih prvih filmova, *Pudlica* (1979), prikazuje ženu koja sa toliko strasti obožava svoju pudlicu, da njen muž počinje da je vara sa zalutalim vučjakom(!). I film *Bilbao* (1978), koji je svojevremeno uzburkao duhove u Kanu, počinje sa porodičnom patologijom: Leo, koga zlostavlja vlastita žena, smišlja plan kako da poseduje vulgarnu drolju Bilbao – opsednut njom, Leo je kidnapuje, brije sve dlačice sa njenog tela i poliva je bocom mleka, dok ona leži u nesvesti (ovaj opis filma dugujem kritičarima P. Pakeru i Filipu Striku). Po Pakeru, "ovo fetišističko traganje za ispunjenjem opsesije daje psihološko objašnjenje fenomena pornografije uopšte."<sup>5</sup>

U *Agoniji* (1986) Luna ispituje pomereni odnos groteskne patuljaste majke i njenog sina, praćen ubistvima, dok se u *Ponovo rođenom* (1981) ironija i bizarnost pomeraju ka polju religije i politike: Denis Hoper (Dennis Hopper) prikazan je kao pakleni televizijski jevangelista, dok Bog patrolira nehom u helikopteru.

Ovu sklonost ka ekstremnom i perverznom Luna je kasnije zadržao, ostajući vezan za složene porodične odnose i seksualne teme, ali ju je značajno modifikovao. On sada sili otuđenja suprotstavlja toplinu porodice i naivnost svojih junaka, koja dovodi do tragičnih ishoda. Ovo se pre svega odnosi na filmove *Šunka*, *Šunka* i *Zlatna jaja*, koji sa filmom *Mesec i sis*, po rečima filmskog kritičara Pol Džulijan Smita (Paul Julian Smith), čine Luninu *Iberijsku trilogiju*<sup>6</sup> (i film *Bambola* ima tragičnih elemenata, ali se on po nekim važnim karakteristikama razlikuje od ova tri filma, o čemu će kasnije biti više reči). Ne znam da li je još neko sem Smita upotrebio izraz *Iberijska trilogija*, ali on mi se čini dosta tačan. Ova tri filma, najverovatnije svesno, čine svojevrsnu tematsku celinu, odnosno trilogiju, a ono što ih povezuje jeste upravo "Iberijski duh". Bigas Luna je, naime, u ovim filmovima sa puno ljubavi prikazao mediteranski temperament i kulturološke specifičnosti svoje zemlje (koje su i nama u većoj meri prepoznatljive), čineći to na jedan poseban, rableovski način: crpeći svoju simboliku iz obrazaca narodne kulture. U te obrasce on je uklopio

5 *Isto.*

6 Ovaj naziv potiče od Iberijskog ili Pirinejskog poluostrva, na kome se nalazi Španija, pa i sama Katalonija.

perverzne sklonosti svojih junaka (ublažene u odnosu na ranije filmove), jasnu socijalnu kritiku (siromaštvo kao uzrok ženske i muške prostitucije), ali i neverovatnu intimnost i bliskost između junaka, potpuno isprepletene porodične i ljubavne odnose između više porodica, komplikovane i pune seksualnih transfera, u koje se meša i novac, istovremeno pune razumevanja i razornih strasti. Ovako intimna telesna i duhovna povezanost junaka, koji ustvari predstavljaju narodnu zajednicu, retko kad se može videti i doživeti u savremenom filmu. Ne tako retki površni komentari ovih filmova, poput onog da je *Šunka, šunka* "tek malo više od blesave seksi-komedije sa zapletom u stilu sapunske opere"<sup>7</sup>, pokazuju potpuno nerazumevanje Luninog pristupa. Ono što je u njegovom delu smešno proizilazi iz tradicije narodnog smeha, dok su iskušenja savremenog života: bogatstvo, trka za novcem i uspehom, u kombinaciji sa prejakim strastima koje proizilaze iz frustracije, ono što vodi u tragično. Na kraju *Šunka, šunke* umire bogati sin, a na kraju *Zlatnih jaja* glavni junak ostaje sam i napušten od svih. *Mesec i sisa* svoju ekspresivnost gradi takođe na elementima iz bogate tradicije narodne kulture, ali se, za razliku od prethodna dva, završava srećno – dečak ostvaruje svoj san. *Mesec i sisa* može se, ali i ne mora, smatrati i vrhuncem *Iberijske trilogije* Bigasa Lune, s obzirom na to da je u Veneciji 1994. Godine osvojio "Zlatnog lava" za najbolji scenario koji je napisao Kuka Kanals (Cuca Canals).

U čemu se ogleda veza između pomenutih filmova Bigasa Lune i narodne kulture, i koji su to groteskni, rableovski elementi koje Luna koristi u svojim filmovima? Fransoa Rable je, kao što je poznato, genije renesanse koji je bogatu tradiciju srednjovekovne narodne kulture ugradio u svoj čuveni roman *Gargantua i Pantagruel*. Mihail Bahtin, autor fundamentalne studije *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, ističe kako su se u epohi renesanse stekli uslovi da hiljadugodišnja tradicija smehovne narodne kulture prodre u sfere visoke književnosti i obogati je. Tu epohu, kaže Bahtin, obeležili su gorostasi svetske književnosti, koji su u svoje delo uključili i tradiciju narodnog smeha. To su Rable, Servantes i Šekspir. U pomenutoj studiji Bahtin analizira elemente Rableovog dela koji potiču iz narodne smehovne tradicije: ulični govor, narodno-praznične forme i slike, gozbene slike, grotesknu sliku tela kod Rablea i njene izvore, slike materijalno-telesnog dole i odnos Rableovih slika i stvarnosti njegovog vremena. Zašto se u analizi dela jednog savremenog reditelja kao što je Bigas Luna okrećem Rableu i njegovom tumaču, Bahtinu? Zbog toga što smatram, a nastojaću da u daljem tekstu to i dokažem, da u Luninom opusu postoje upadljive i značajne

<sup>7</sup> American Film & Video Guide 1994 – Foreign language, str. 759.

analogije sa simbolima i slikama narodne kulture kakvi postoje u Rableovom enciklopedijskom romanu *Gargantua i Pantagruel*. Ali ono što pre svega želim da istaknem, jeste da Luna u svojim filmovima priziva i obnavlja neponovljivi duh narodnog kolektiviteta, vitalnosti i plodnosti, čineći to na jedan fascinantan i autentičan način koji je retko kada viđen u svetskoj kinematografiji.

Filmovi *Iberiske trilogije* predstavljaju čak direktno ovaploćenje grotesknih narodskih slika. Koji su to grotesjni, rableovski elementi koje Luna koristi u ovim filmovima? To je najpre veza između seksa i jela. Junak Šunka, Šunke, Raul, koga igra španski seks-simbol Havijer Bardem (Javier Bardem), radi u fabrici za preradu šunke; njegovu ljubavnicu Končitu, ženu vlasnika fabrike donjeg veša (!) uzbuduje beli luk, koga inače Raul jede u velikim količinama, pa svi počinju da ga koriste kao afrodizijak (Končita, Raul, Silvija). U filmu *Zlatna jaja* junak (u tumačenju istog glumca) je opsednut svojim genitalijama, o kojima stalno govori kao o "jajima"; kada strada u saobraćajnoj nesreći, žena ga hrani rovitim jajetom, a u snu mu se javljaju u paru njegova dva skupčana tela u opnama poput jajeta, a zatim i dva džinovska jaja kako lete. U filmu *Mesec i sisa* veza između hrane, plodnosti i seksualnosti je najdirektnije eksplorirana: dečak Tete, ljubomoran na svog tek rođenog mlađeg brata, želi da i on može da sisa majčino mleko; kako mu to nije dozvoljeno, zaljubljuje se u lepu francusku balerinu Estrelitu, tačnije u njenu "sisu", od koje odlučuje da traži da mu da malo svog mleka (što će u svojoj dečkoj fantaziji od nje i dobiti). S druge strane, njegova majka tokom seksualnog čina govori ocu: "Napuni me! Daj mi tvoje mleko!", pa Tete zaključuje "da je tata sigurno imao puno mleka pošto ju je svake noći punio". Tako se u Teteovoj svesti ženske grudi, simbol ženske seksualnosti, u Teteovoj glavi poistovećuju sa mlekom, odnosno hranjenjem, ali se sa mlekom poistovećuje i muško seme. Time se i u svesti gledalaca grudi koje hrane, mleko i muško seme dovode u jednu ravan – u jedan te isti izvor života. Vezu između seksa i jela, doduše malo više simbolično, izražava i "igra bagetima" koju upražnjavaju Francuz i njegova dosta mlađa žena Estrelita. Budući da ne uspeva da sa njom vodi ljubav, Francuz u krevet stavљa dugačke bagete – falusni simbol, i ona svake noći mora da ih jede. Jasno je da baget – francuski hleb, koji je hrana, nije ni najmanje slučajno izabran da bude zamena za falus Francuza. Time je još jednom podvučena vitalna veza između hrane i polnosti.

Ova veza između seksa i hrane potiče od groteskne slike tela, tela koje nije odvojeno od sveta već je sa njim u stalnoj vezi preko svojih otvora. Elementi koji čine groteskno telo su creva i utroba, razjapljena usta, žderanje, gutanje, jedenje i pijenje, radnje izlučivanja, mokraća, izmet, ali i parenje, rađanje, smrt. Bahtin ističe da su jedenje i pijenje, u Rableovom romanu i narodnoj tradiciji uvek pozitivno hiperbolizovani (preuveličani), među najvažnijim ispoljavanjima

života grotesknog tela. U aktu jedenja telo prevazilazi svoje granice, ono guta, upija, rastrže svet, unosi ga u sebe, obogaćuje se i raste na njegov račun. To i takvo telo je telo u nastajanju, koje svojom utrobom i falusom stalno potencijalno začinje novo (drugo) telo, koje u sebi objedinjava mladost i starost<sup>8</sup>. Jedenje i plodnost su za takvo telo stalno i neraskidivo povezani. U Šunka, šunki postoji i jedna skatološka<sup>9</sup> scena: kada tri druga zajedno uriniraju i tako pomeraju konzervu koka-kole (simbol Amerike i modernog doba). Ovu scenu kritičar Filip Strik tumači kao nepotrebnu banalnost<sup>10</sup>, ne shvatajući njen poreklo. Mokraća je, naime, u srednjem veku i renesansi shvatana kao izvor i simbol zdravlja i plodnosti, i bila je jedan od vidova ispoljavanja grotesknog tela. Umetnost i književnost tog doba, kao i sam Rableov roman, obiluju skatološkim scenama.<sup>11</sup> U Rableovom *Gargantui i Pantagruelu* ovako se objašnjava kako je Pariz dobio ime: "Gargantua (sin džinova Granguzjea-Nezajaza i Gargamele) poseti varoš; (...) Pa su ga tako smetenjački gonili u stopu, da je bio prinuden da se odmori na kulama crkve Naše gospe, te, nalazeći se tu i videći toliki svet oko sebe, reče jasno i glasno: "Vidim ove prostacine baš hoće da im platim dobrodošlicu i u pravu su. Daću im napojnicu, ali ništa bez smeđa." Pa, smešćeći se, raskopča nakitnjak, izvadi kićanku svoju i tako ih zlo prepiša, da ih se podavilo dvesta šezdeset hiljada četiri stotine i osamnaest, osim žena i dece. Neki od njih, blagodoreći hitrim nogama, mogli su da pobegnu iz ovog pišarnika, pa preznojavajući se, pokašljujući, pljujući, bez daha, dodoše do Univerziteta (...) I tako, zbog pare i zapare, dobi grad ime, na francuskom Pari."<sup>12</sup> Ova scena predstavlja pravi spomenik skatologiji, a njen daleki odjek je i pomenuta scena u Luninom filmu (koja, pored ostalog, ima i političku konotaciju).

Visoke zgrade – oblakoderi koje glavni junak *Zlatnih jaja* ne uspeva da sagradi, i koje doživljava i u psihološkom smislu, ali i bukvalno, kao izraz svoje muškosti, osim što funkcionišu kao eksplicitni frojdovski falusni simboli, takođe vuku poreklo iz groteske slikovnosti: Mihail Bahtin ističe da je zvonara

8 Mihail Bahtin kao izraziti primer antičke groteske navodi figure Bremenitih starica, deo poznatih terakota iz Kerča, koje se čuvaju u Ermitažu. Njihova ružna starost i bremenitost (trudnoća) su groteskno podvućene.

9 Skatološka – scena koja prikazuje mokrenje.

10 Strick, Philip, *Jamon, Jamon*, SIGHT & SOUND No. 6, 1992.

11 Primera radi, knjiga *Erotizam u umetnosti Zapada* Edvard – Lusi Smita (Edward Lucie-Smith) na strani 198. donosi reprodukciju gravire Hansa Baldunga Grina (Hans Baldung Grien) *Pijani Silen* iz 1513-14. uz komentar: "Umetnost srednjeg veka posebno se odlikuje skarednostima ... interesovanje za skatologiju nije zahtevalo preraščavanje, ili ilustraciju mitološke teme kao izgovor."

12 Fransoa Rable: *Gargantua i Pantagruel*, Prosveta, Beograd 1959., str. 89., u izvanrednom prevodu Stanislava Vinavera.

(toranj) uobičajena groteskna slika falusa, a da je takvo shvatanje bilo poznato Rableu i njegovim savremenicima još iz antičkih izvornika. Tako u *Gargantui i Pantagruelu* brat Žan (Jovan) tvrdi da je čak i senka manastirske zvonare plodonosna. Shvatamo da isti smisao imaju i "kule koje naprave ljudi", na čiji vrh se penje dečak Tete, "anksaneta" u filmu *Mesec i sisa*. Tokom filma videćemo da dosezanje vrha "ljudske" kule za Tetea, ali i za njegovog oca, koji ovaploćuje vrednosti odraslih (pre svega muške vrednosti) u zajednici, znači i dosezanje tj. ostvarenje muškosti – Teteu, koji se plaši, otac ponavlja: "Imaj muda! Budi muško i popni se gore!". Na kraju filma, Tete će, zahvaljujući fantastičnom ostvarenju svojih edipovskih želja, izgubiti strah i popeti se na vrh – ali to je već manje u domenu Rablea, a više u domenu Frojda.

Grotesjni momenat u *Mesecu i sisu* jeste i prdež, koji se veoma često pominje (i upražnjava) i u Rableovom romanu. Scena u kojoj "kralj vatre", Francuz, Estrelitin muž, ispušta prdež izazivajući smeh publike, jeste čista groteska. Još smešnije je što Estrelita prema njegovom prdežu oseća iskreno divljenje. Veza između hrane, seksa i prdeža ovde je podvučena na specifičan način: sva Francuzova muškost se izgleda potroši na prdenje, pa je on posle toga nemoćan u krevetu. Ovo je verovatno najsmesišniji način da se izgubi potencija. Sam Francuz vajka se da je to od kisele vode. Vezu između hrane i prdeža podvlači i deda, podučavajući Tetea da se najbolje prdi od karfiola i kisele vode. I Estrelita podseća Francuzu: "Ne zaboravi da kupiš karfiol!". Ali ono što kao da direktno dolazi iz srednjeg veka, u kome su svi igrokazi prikazivali borbu Boga i davola, jeste stara dedina mudrost da davo beži od dobrog prdeža.

U *Šunka, šunki* figurira još jedan groteskni element: to je groteskna smrt. I groteskna smrt je samo prividna, karnevalska smrt, koja je deo neprestanog ciklusa radanja, umiranja i obnavljanja. Smrt Hoze Luisa (sina vlasnika fabrike) istovremeno je i tragična (gleдано уnama bliskom, novovekovnom sistemu vrednosti) i groteskna smrt: Raul ga, naime, ubija butom sušene šunke. Ovo je rableovski udarac, za koji Bahtin kaže da svi oni (kod Rablea) imaju simbolično proširen i ambivalentan smisao: takvi udarci istovremeno usmrćuju (u najgorem slučaju) i daruju novi život.

U nazujoj vezi sa pojmom groteske jeste i momenat *karnevalizacije*. Groteski pogled na svet javlja se još u folkloru drevnih naroda, kada su uporedno sa ozbiljnim kultovima postojali i smehovni kultovi, koji su ismevali i sramotili božanstvo ("ritualni smeh"). Kasnije, u uslovima nastalog klasnog i državnog uređenja, sve smehovne forme postaju neoficijelne, i postaju osnovna forma izražavanja narodnog shvatanja sveta. Takvi su praznici karnevalskog tipa u antičkom svetu, naročito rimske saturnalije, takvi su i srednjevekovni karnevali. Mihail Bahtin ističe da su službenu srednjevekovnu kulturu i feudalno uređenje karakterisali asketizam, ugnjetavanja i zastrašivanja. Već najranije hrišćanstvo osuđivalo je smeh. Ono se protivilo antičkom mimu, mimičkom smehu i šali.

Ova jednostrana ozbiljnost tona za reakciju je imala građenje paralelnih formi čisto smehovnog karaktera. To su, pored ostalih, bili *karnevali* i *praznici luda*. Sa formama narodno-prazničnog smeha je u vezi i ogromna parodijska književnost srednjeg veka: primera radi, najstarija sveta parodija *Gozba Kiprijanova* (nastala između 5. i 7. veka) pretvara čitavu svetu istoriju od Adama do Hrista u sliku čudne lakrdijske večere.

Srednjevekovni ljudi učestvovali su podjednako u dva života – zvaničnom i karnevalskom, u dva aspekta sveta – ozbiljnom, punom strahopoštovanja i smehovnom. Ta dva aspekta postojala su istovremeno u njihovoј svesti. Narod je *praznično* živeo više meseci u godini: za vreme praznika bili su dozvoljeni mesojeđe i polni život (naziv *karneval* potiše od latinskog *carne, vale!* – što znači: ostaj mi zdravo, meso!). Karnevale i praznike pratili su vašari i sajmovi, koji su trajali po mesec i više dana, a održavali su se tri do četiri puta godišnje. Ovi vašari (najčuveniji su bili frankfurtski i lionski vašar) bili su bitni organi širenja knjiga, kao i dela narodne i zabavne književnosti, pisanih u vreme praznika i za praznike, u kojima je bio dozvoljen smeh. U čemu je bio smisao srednjevekovnog smeha? Da bi se narodno nezadovoljstvo kanalисalo, a zvanična ideologija održala, srednjevekovna hijerarhija i feudalno uređenje tolerisali su smeh kao sopstvenu protivtežu. Smeh je bio legalizovan, imao je privilegije, oslobođao je od spoljašnje cenzure, represalija, od lomače. Pod okriljem smeha sve je bilo dozvoljeno, svaka kritika postojećeg poretku i njegovih predstavnika. I sam Rable, čiji je roman svetsku slavu stekao upravo na pomenutim vašarima (Bahtin ističe da se Abel Lefran, jedan od teoretičara Rablea u 20. veku, vrlo uspešno koristio datumima lionskih vašara da bi ustanovio hronologiju Rableovih dela), uz pomoć smeha spasao se od mnogih proganjanja. Neki oblici srednjevekovnih karnevala i praznika održali su se i do današnjih dana. *Mala enciklopedija Prosveta* pod odrednicom "karneval" donosi sledeće: "KARNEVAL, stare pokladne igre, niz vedrih svečanosti, povorke s maskama i sl., koje se i danas priređuju u nekim zemljama, naročito u Italiji, Francuskoj, Nemačkoj, Španiji i Brazilu; najčuveniji karnevali su u Veneciji i Nici, a kod nas u primorskim gradovima"<sup>13</sup>. Vidimo da se pojам karnevala najviše vezuje za mediteransko podneblje, uključujući i Španiju, u kojoj se odvija radnja filmova Bigasa Lune.

Već sam govorila o nekim grotesknim elementima u Luninim filmovima, kao što su veza između hrane i polnosti, skatološke scene i groteskna smrt. Svi ovi elementi istovremeno su i elementi karnevalizacije. Butovi šunke u *Šunka, šunki* u vezi su sa prazničnim mesojeđem, a groteskna smrt mладог Hoze Luisa, ubijenog butom šunke, potiče od karnevalskog proglašenja lakr-

<sup>13</sup> *Mala enciklopedija Prosveta*, Opšta enciklopedija – Jugoslavija 2, Prosveta, Beograd, 1986., str. 230.

dijaškog kralja, kralja za smeh (roi pour rire). Njega bira sav narod, zatim mu se sav narod podsmeva, ruga, tuče ga kad mu istekne rok vladanja (kao u običajima sa pokladnim strašilom stare godine). Taj kralj sastoji se ustvari iz dva kralja, starog – koji je umro, i novog – koji je vaskrsao. Poslednja scena filma *Šunka, šunka*, u kojoj dve majke oplakuju mrtvog sina i ljubavnika, izuzetno je zanimljiva jer povezuje grotesknu simboliku njegove smrti i njenu tragičnost, koja proizilazi iz melodramskog zapleta i savremene društveno-kritične perspektive: Luna je zaista briljantno izveo ovaj neverovatno složen kraj, u kome kao da pomenute dve perspektive postoje i funkcionišu paralelno.

Među filmovima *Iberijske trilogije*, *Zlatna jaja* se čine najbliža vremenu u kome živimo. U ovom filmu Luna kritikuje modernu (čitaj zapadnu) trku za uspehom i bogatstvom, za "predmetima žudnje": "on predstavlja ono što velika većina želi", kaže Luna. "To je etnička drama, silna komedija, ironični portret devedesetih. Roleksi, čačkalice za zube, poršei, Dalijeve slike, zlaćane cipele, cement, rakovi, škampi, ostrige i šašava opsednutost svime što svetluca, što je žute boje." Ali način na koji to Luna čini specifičan je – on ovu "poteru za zlatom" boji bojama i simbolima narodne kulture. Glavni junak, koji se, da bi ostvario svoje snove, ženi bogataševom čerkom, opsednut je time da od svega ima po dva komada: on na ruci nosi dva roleksa, a u pomenutom snu sve mu se prikazuje "u duplikatu". Ovi "duplicati" ustvari predstavljaju grotesknu ambivalenciju, dvojnu sliku sveta, koja se ogleda i u slučaju lakrdijaška dva kralja. Ali ono što nas u ovom filmu najviše upućuje na narodni smeh i narodnu kulturu jeste stalna priča "o mudima". Ovaj naglašeni element uličnog govora postoji u svim Luninim filmovima, osim možda u *Sobarici sa Titanika* (ako ga tamo i ima, sveden je na najmanju moguću meru). Da ulični govor igra nezaobilaznu ulogu u ovom filmu vidi se već iz samog naslova, koji bezobrazno aludira na muške genitalije; osim toga, on ima odlučujuću ulogu u razvoju same priče, budući da je glavni junak, po sopstvenim rečima, sve u životu postigao pomoću svojih jaja, odnosno zahvaljujući svojim 'mudima'. U suštini, on je sve i radio zbog njih: podizanje zgrada za njega je značilo ostvarenje muškosti. Ulični govor je veoma starog porekla i čini važan element narodne kulture, koji je sačuvan i u današnjem svakodnevnom govoru u vidu pošalica, psovki i kletvi. Ovaj bogati aspekt srednjevekovnog narodnog smeha Rable je na velika vrata uveo u svoj roman. Evo šta o tome kaže Mihail Bahtin: "Ovaj specifičan način govora pričinjava probleme ne samo prosečnim čitaocima, a čak i danas sprečava javno estradno izvođenje Rablea. Dugo vremena posle 16. veka on je shvatan kao Rableov 'cinizam' i 'stara nepristojnost'. Njegov smisao je, naravno, daleko širi i bogatiji. Ovaj govor je vezan za gradski trg, za vašarski i karnevalske trgovine kasnog srednjeg veka. Ulični krči, ruganja, psovke i kletve stvaraju ovaj apsolutno veseli, naivni, slobodni i otvoreni jezik potreban Rableu za juriš protiv 'gotskog

mraka'. Jedan od njegovih bitnih momenata je groteskno unižavanje putem smenjivanja pohvala i pokuda, orijentacija prema materijalno-telesnom dole." Ova orijentacija prema materijalno-telesnom dole sastavni je deo psovki i skarednosti koje sačinjavaju deo bogatstva svakog narodnog jezika (setimo se našeg *Crven Bana!*). Po pitanju uličnog govora, sudska Bigasa Lune slična je Rableovoj – ako se ova specifična uslovnost "slobodnog govora" od koga ni malo ne prezazu njegovi junaci, koji "časte" jedni druge, ali i gledaoce, prostim rečima, blagonaklono ne usvoji, postoji velika verovatnoća da će Luna biti proglašen za prostaka, a njegovi filmovi vulgarnim i skarednim. U svakom slučaju, današnjeg gledaoca, čak i ako je blagonaklon, neuobičajena sloboda govora u Luninim filmovima uglavnom će zateći nespremnog, pa čak možda i odbijati (ali će ga, izvesno, negde i privlačiti).

*Mesec i sisa* u sebi sadrži najviše scena koje podsećaju na narodne svetkovine. Film počinje karnevalski: glavni junak – dečak Tete – je "anksaneta", dečak koji se penje na vrh kule koju naprave ljudi. Prva scena u filmu je masovna scena narodnog okupljanja na trgu – ljudi su izuzetno zbijeni, kao mravi – i njena lepota je koliko u gotovo fizičkoj opipljivosti samog zbivanja, toliko i u njenoj potpuno simboličnoj funkciji. Njena namena je, naime, da konkretni dogadjaj na trgu istovremeno prikaže i kao simbol karnevalsko-prazničnog narodnog života uopšte. I predstava u Kava-parku počinje kao narodna svetkovina: popaljene su vatre, žonglera dovoze na malom napravljenom vozlu i uzvikuju "Živela Katalonija!" U ovoj sceni nema oštih granica prostora, nije sasvim jasno gde su ivice prostorije u koju dovoze žonglera. Ovim nam Luna nedvosmisleno pokazuje da se radi o pravoj svetkovini, o vašaru; da nije tog početka scene, mislili bismo da je nastup Francuskinje i njenog muža, "Kralja vatre", koji odmah zatim sledi, samo konvencionalna predstava na pozornici. Ovako ta predstava postaje deo opšteg narodnog veselja.

Još jedan važan Rableovski motiv javlja se u ovom filmu Bigasa Lune: To je Rableov, a potom i Lunin, univerzalizam i mondijalizam, i, sa druge strane, izrazita lokalna obojenost i individualizacija. Ovakvo globalno i istovremeno lično poimanje sveta evocirao je Luna u divnoj sceni Teteovog maštanja, u kojoj on posle razgovora s dedom gleda u mesec (simbol mistike i sanjarenja). Tete zamišlja sebe kako u astronautskom odelu stupa na mesec i na njegovu površinu zabada katalonsku i špansku zastavu. Na ovakvoj sceni, koja sadrži i finu ironiju na račun najveće sile na svetu danas<sup>14</sup>, i koja na potpuno jednostavan i poetski način povezuje Lunin lokal-patriotizam i snažno osećanje mondijalizma, Luni bi pozavideo i sam Rable. I Rable je, pišući *Gargantuu i Pantagruela*, u svoje delo uključio nebrojene aluzije na političke prilike svog vremena, nastojeći da

14 Na račun SAD – Amerikanci su, kao što je poznato, prvi stupili na tlo Meseca 1968. godine.

zvaničnu sliku epohe i njenih događaja razgradi i osvetli iz ugla narodnog hora koji se smeje na trgu. Svaka slika *Gargantue i Pantagruela* u sebi sjedinjava maksimalnu širinu i kosmičnost sa izuzetnom životnom konkretnošću.

Kada govorimo o narodnom praznovanju, moramo se setiti jednog velikog, antologijskog filma. To je Felinijev *Amarkord* (1973). *Amarkord* prati život stanovnika jednog malog italijanskog grada tokom godine dana, prateći čitav ciklus smene godišnjih doba, od proleća do proleća. Na početku filma, sa dolaskom proleća, dolaze i "mace". Felini kaže: "Mace stižu u martu. Niko ne zna odakle dolaze. To je sićušno paperje, satkano od prelakog pamuka, koje plovi vazduhom. Liče na providne kuglice koje se dižu i spuštaju u neprekidnoj igri, kao da poseduju vlastiti život i neku unutarnju snagu".<sup>15</sup> Ovo paperje kao da predstavlja neku anonimnu silu prirode. Nakon dolaska mace sledi antologijska scena starog narodnog običaja u Italiji – svuda se pale kresovi da bi se proslavio dolazak proleća (ovaj običaj verovatno potiče od običaja spaljivanja pokladnog strašila stare godine). Na sredini gradskog trga podignuta je najveća gomila drvenarije; tu su se iskupili svi junaci filma: Bobo, Gradiska, Advokat..., odnosno ceo gradić. Ispraćaj stare zime (koji se ne vezuje za kalendarski doček nove godine, što svedoči o drevnosti običaja) prati niz komičnih scena, koje su odtek rableovskog narodskog smeha na trgu. Na kraju filma opet dolaze mace; život se nastavlja u skladu sa prirodnim zakonima. Čak i fašizam koga Felini oštro kritikuje u ovom filmu, u tom nepomućenom prirodnom ciklusu deluje kao prolazna nepogoda.

Paralela u prikazivanju narodnog okupljanja na trgu – kod Felinija zbog praznika proleća, a kod Lune zbog karnevalske zabave, nije i jedina koja postoji u njihovim filmovima. Kao i *Amarkord* i *Mesec i sisa* prati odrastanje jednog dečaka vezano, pored ostalog, i za njegova prva seksualna iskustva. Felinijev junak, Bobo, momčić od petnaest godina, općinjen je ženama i njihovim "atributima ženstvenosti". U čuvenoj sceni sa duvandžikom, on je podiže i spušta (iako je ona izuzetno teška i debela), svestan da se radi o ertoškoj igri. Ona se uzbuduje i iznenada iz prslučeta vadi svoju dojku, mrmljajući: "Sisaj, sisaj! Uzbudi me!". Bobo se, međutim, prepadne, osećajući se kao da se davi u gomili mesa, i ne uspeva da zadovolji duvandžikin zahtev. Prvo ozlojeđena i ljuta, a zatim kao da se ništa nije desilo, ona ga šalje napolje, poklanjajući mu kutiju cigareta. U *Mesecu i sisi* Tete moli Estrelitu da mu da malo mleka iz svoje dojke, zbog toga što mu mama ne daje da sisa njeno mleko(!). Na to se Estrelita osmehuje, otkriva svoje dojke, i pušta mlaz mleka koji kao iz vodoskoka curi pravo u Teteova usta. Ova nežna i poetična scena, koja zalazi u oblast fantazije, prikazana je usporeno, u slow-motion-u. Stiče se utisak kao da je u sceni sa dojkama Felini više insistirao

15 Federiko Felini i Tonino Gvera: *Amarkord*, Fest-romani, BIGZ 1975., str. 9.

na emociji, a Luna na simbolici plodnosti. U *Mesecu i sisi* pojavljuje se bračni par stranaca – Francuza, čija će lepša polovina uneti pometnju u živote lokalnih dečaka – Tetea i nešto starijeg Migela. Luna nam pokazuje eksplisitne eroške želje i strasti, iako infantilno obojene, Tetea, dečaka koji još nije ušao u pubertet. Ovakva postavka više nego ide u prilog dokazanoj tezi da i deca imaju seksualnost – ovaj film kao da pokazuje da dečaci imaju gotovo odraslu mušku seksualnost. Tete se, naime, *vrlo ozbiljno* zaljubljuje u francusku balerinu sa prelepm gradima, iako su njegove fantazije o tome da žene uvek imaju grudi pune mleka potpuno dečije. Za mene kao pisca ovog teksta javljaju se objektivne teškoće ako pokušam da prosudim da li ovakvo interesovanje za žensku seksualnost kod dečaka u Teteovim godinama zaista postoji<sup>16</sup> – možda je Luna, ionako stalno optuživan za mačizam, htelo da samozadovoljno pokaže kako su Katalonci "napredniji od ostalih". Šalu na stranu, verujem da Teteove eroške želje ipak treba tumačiti pre svega u simboličkom ključu, iako one sigurno jednim delom imaju osnovu u realnosti.

U filmovima posle *Iberijske trilogije*, Luna iz mišljenja i osećanja koji imaju osnovu u narodnom kolektivitetu ulazi u oblast individualno-psihološkog. U filmu *Bambola* (1996) on preispituje problem sado-mazohizma, nalazeći ga duboko ukorenjenog u ljudskoj prirodi, ali i prostore ženskog nesvesnog, počev od odnosa sa majkom (prikazanom kao zla mačeha), preko odnosa sa bratom, do odnosa sa muškarcem – i to divljim, strastvenim i nasilnim muškarcem. Prenaglašene muške osobine (strast, ratobornost, itd.) karakterišu ovog junaka kao nosioca arhetipa muževnosti. *Bambola* je u psihološkom smislu, kao i u preciznom režijskom nijansiranju scena, izuzetno zanimljiv film, koji zасlužuje posebnu analizu, ali tu se više ne može govoriti o rableovskom duhu i narodnom smehu. Sa *Bambolom* se Luna ponovo vratio modernom dobu. I sama fotografija u *Bamboli* podseća na to: boje su hladne, smeđe i otrovno-zelene, i upućuju na dekadenciju. Za razliku od toga, filmovi *Iberijske trilogije* odlikuju se jakim prirodnim bojama, jarkim koloritom, kojem takođe duguju svoju ekspresivnost. *Soberica sa Titanika* (1997) prikazuje rafiniranu, nežnu ljubav mladog Francuza Ortija prema izmaštanoj soberici Mari, kao i prema njegovojo supruzi; u ovom filmu Luna se definitivno odriče jakih nagona i strasti u prilog smirene, zrele ljubavi kao jedine prave tekovine civilizacije. Tragove narodnog smeha ovaj film čuva u sekvencama masovnog okupljanja ljudi u kafani, koji se skupljaju da bi slušali izmišljene Ortijeve avanture sa sobericom Mari. Orti je potpuna suprotnost mačo-muškarcima iz prethodnih Luninih filmova: on je romantik u duši, nežan i suptilan, koji iskreno voli svoju ženu, i koji je celog

16 Naime, moja *gender perspective*, tj. rodna perspektiva, budući da sam žensko, ne omogućava mi da o tome sudim iz ličnog iskustva.

života voleo Mari, ženu iz svojih snova. U ovom zrelom i setnom ostvarenju Luna glasa za emocije (simptomatično je da se ženske grudi, toliko puta obnažene u ranijim filmovima Bigasa Lune, u ljubavnim scenama u *Sobarici sa Titanika* uopšte ne pokazuju).

Katalonski reditelj Bigas Luna uspešno je upotrebio elemente narodne kulture i narodnog smeha, koji su svoj književni izraz dobili u čuvenom romanu Fransoa Rablea *Gargantua i Pantagruel*, u svojim najpoznatijim filmovima. Neću mnogo govoriti o tome kako ovo prizivanje narodnih svečanosti, slobode uličnog govora, vitalnih veza između smeha, hrane i plodnosti i kosmičkog osećanja sveta mnogo znači u današnjem vremenu otuđenja, krize intimnosti, depresije, ali i ekološkog zagadenja, kako vraća poljuljanu veru u optimizam, ljubav i međuljudske odnose, kao i u obnavljanje veze sa prirodom. Reći ću samo da jedinstvena estetika Bigasa Lune, iz koje snažno progovara rableovski duh i kritika savremenog života, izaziva lekoviti smeh, budi naša čula i obogaćuje prostore filmske umetnosti.

## LITERATURA

*American Film & Video Guide 1994.*

Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd 1978.

Edgar, Lusi-Smit, *Erotizam u umetnosti zapada*, Jugoslavija, Beograd 1973.

Felini, Federiko i Tonino Gvera, *Amarkord*, Fest-romani, BIGZ, Beograd 1975.

*Mala enciklopedija Prosveta*, Opšta enciklopedija – Jugoslavija 2, Prosveta, Beograd 1986.

Rable, Fransoa, *Gargantua i Pantagruel*, preveo s francuskog Stanislav Vinaver, Prosveta, Beograd 1959.

Smith, Paul Julian, *The Tit and the Moon (La teta y la luna/ La teta i la lluna/La lune et le teton)*, SIGHT & SOUND No. 7, 1994.

Strick, Philip, *Jamon, Jamon*, SIGHT & SOUND No. 6, 1992.

Variety, *International Film Guide 1990.*, edited by Peter Conjie, London-Hollywood.

Ivana Kronja

## THE SPIRIT OF RABELAIS IN THE RECENT FILMS BY BIGAS LUNA

### Summary

The Spanish, more precisely Catalonian movie director Bigas Luna, former industrial and interior designer, entered film industry in 1976. Three of his films known as *The Iberian Trilogy – Jamon, Jamon, The Golden Eggs and The Tit and the Moon* – are clear embodiments of the spirit of medieval and renaissance folk culture, whose celebration used to take place in the city squares. The aim of this paper is to identify, analytically, all the recurring elements of this mainly grotesque culture employed by these films: the carnival death; the connection between sex and food, scatology, street speech etc. These grotesque elements of folk culture, introduced by the renaissance master François Rabelais in his famous novel *Gargantua and Pantagruel*, also influence the art of film maker Bigas Luna.