



Bigas Luna

»Erotizem je čudovit miselni proces«

Bigas Luna in iberska identiteta

Tina Poglajen

V *Cvetu moje skrivnosti* (La flor de mi secreto, 1995, Pedro Almodóvar) glavni junakinji, pisateljici cenjenih romantičnih zgodb, iz smeti ukradejo osnutek novega romana. Nekaj mesecev kasneje izve, kaj se je z njim zgodilo. »Nekdo je napisal scenarij, ki je čisto podoben tvojemu romanu,« reče njen urednik. »Po njem bo Bigas Luna posnel film.« Almodóvar je kasneje pojasnil, da je Bigasa Luno izbral zato, ker je edini, ki bo razumel, da s šalo ni mislil nič slabega; Bigas pa mu je uslugo nemudoma vrnil v svojem naslednjem filmu. Ironično je ravno Almodóvar

tisti, na krilih katerega se je Bigasa Luno v mednarodnih krogih največkrat promoviralo (četudi je Bigas Luna, za razliko od Almodóvarja, filme snemal tudi v ZDA), celo po krivici zasenčilo: v novinarskem gradivu za *Pršut, pršut* (Jamón, jamón, 1992) je bil njegov s srebrnim levom nagrajen film promoviran kot »inovativno filmsko ustvarjanje, ki ni v domeni Almodóvarja«. Nedavno preminulemu katalonskemu režiserju Bigasu Luni (1946–2013) se sicer morebitnih obtožb o plagiatorstvu ni bilo treba bati: kljub razvpitosti in nezaslišanosti njegovih filmskih

ekscesov je po mnenju različnih španskih filmskih kritikov eden izmed najizvirnejših avtorjev Španije. Skozi leta se je namreč v njegovem filmskem ustvarjanju oblikoval edinstven slog, zaznamovan z osebnim, kritičnim pogledom na špansko realnost, ki jo je na trenutke nadrealistično transformiral, stiliziral in manipuliral z ironijo in s karikiranjem, pa tudi z organskostjo, s hedonizmom in z značilnim erotizmom.

Vendar pa to zanj ni veljalo od vsega začetka: kariera je bila prej kot s čutnostjo in z veseljem do življenja, tako značilnima

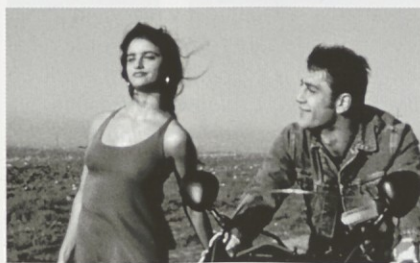
za njegova najbolj prepoznavna dela, za-
znamovana z intelektualnim pristopom,
s provokativnostjo, z oddaljevanjem od
vsega človeškega ter nezanimanjem za
gledalca, ki je ostal prepuščen nelagodju.
Bigas Luna (prvotno grafični oblikovalec)
se je v poznih 70. letih posvetil snemanju
številnih mehkopornografskih kratkih film-
ov: novorojeni filmski žanr *destape*, predan
prikazovanju vsega, kar je bilo dojeta kot
primitivno in žaljivo, je bil odgovor na leta
stroge cenzure pod Francovim režimom;
zavračal je represijo, se posmehoval vred-
notam padlega režima s podiranjem tabujev
golote in spolnosti ter provociranjem s
slabim okusom. Čeprav so zgodnji Bigasovi
celovečerni filmi, kot sta *Bilbao* (1978) in
Caniche (1979), gledalce v prvi vrsti šokirali,
so ga z estetsko doslednostjo in drzno
konceptualno zasnovo vseeno vzpostavili
tudi kot nespornega filmskega avtorja, saj
so poleg zavračanja frankističnega moral-
izma podajali tudi komentar na tranzicijsko
oblikovanje potrošniške kulture v Španiji:
Bilbao, najpomembnejši film tega obdobja,
skozi zgodbo erotične obsesije Lea, antisoc-
ialnega, neprilagojenega moškega, ki živi
s stričevo ljubico, ta pa je hkrati njegova
varuška, ljubimka in mama, prevprašuje
iluzijo postfrankistične družbene svobode.
Izkaže se, da je posameznikovo dojetanje
družbene realnosti še vedno podrejeno
represiji starih, buržoaznih družin; poleg
tega Leovo obsedeno zanimanje za pred-
mete – embalažo zobne paste in jogurta,
ribo, klobaso – odseva potrošniško kulturo,
ki ji je podvrženo družbeno delovanje,
Leova patološka potreba po lastninjenju
predmetov kot pobegu pred družinsko
represijo pa v končni fazi popredmeti še
žensko, saj »je [ona] najboljši predmet«.

Leov obsesiven pogled na svet je izražen
skozi njegovo hladno naracijo dogajanja
in z razčlovečujoče ekstremnimi bližnjimi
posnetki, ki učinkujejo fragmentarno ter s
fokusiranjem na detajle ustvarjajo nekakšno
ironično distanco do realnosti – ta tu ni
presežena s poetiko, temveč s pretirano
pozornostjo najmanjšim podrobnostim.
Prijem, ki je v njegovih filmih postal stalnica,
pa je v nadaljevanju ustvarjanja vseeno
nekoliko spremenil funkcijo. Z ogromnim
konceptualnim preskokom, ki ga je Bigas
Luna naredil v zgodnjih 90. letih s svojo
ibersko trilogijo, *Pršut, pršut*, *Zlata jajca*
(*Huevos de oro*, 1993) ter *Dojka in luna* (*La*
teta y la luna, 1994), je sicer ohranil fokus



Bilbao

na (ne)uspešni redefiniciji Španije in njene
kulture: spreminjanje iz slikovitega, folk-
lornega sveta v tržno usmerjen kulturni
prostor, kjer imajo ženske čedalje večjo
moč, moški pa se znajdejo v precepu med
preoblikovano, bolj evropsko družbo in
tradicionalnostjo, katere simboli so tarča
parodije in ironije. To velja še posebej za
stereotipe, povezane s seksualnostjo: Bigas
parodira kult maskulinosti, ki obdaja biko-
borbe (*Pršut, pršut*), katalonski nacionalizem
in postavljanje živih stolpov (*Dojka in luna*)
ali testosteronsko podjetništvo s kulmi-
nacijo v gradnji faličnih nebotičnikov (*Zlata*
jajca). Podobno kot v *Bilbau* je poudarjena
erotična moč potrošništva (v *Pršut, pršut*
na primer Conchita uspešno pomaga Raúlú
do erekcije z oblubo novega motorja),
fetišistične fantazije pa spominjajo tako na
holivudske konzumeristične melodrame v
technicolorju (npr. *Zapisano v vetru* [Written
on the wind, 1956, Douglas Sirk] kot na
Buñuelove parodične dekonstrukcije tega
žanra, npr. *Ta mračni predmet poželenja* [Cet
obscur objet du désir, 1977]).



Pršut, pršut

Zlata jajca, ironična pripoved o Benitu
Gonzálezu, ki je *el chorizo*, tipični iberski
mačo in nepridiprav, daje v primerjavi z
drugima deloma trilogije večji pomen ide-
ologiji globalnega kapitalizma, iz katere se
napaja nebrzdan podjetniški duh – tako
individualni (Benitov) kot nacionalni – ter
krivenčenju podobe španske družbe in
nacionalnih identitet, spremljevalcev vstopa
Španije na evropske in globalne trge. *El*
chorizo je simptomatična refleksija spre-
memb, orodje za posmehljiv opis tržnega
razvoja kot podaljška mentalitete španskega
mačizma, kar v končni fazi razgali atavizem
španske zaslepljenosti s svojo novo samo-
podobo sodobnosti. Jasno je, da Benito ni
bizaren ali devianten posameznik; njegov
videz je morda res stereotipen, a njegova
dejanja in vzgibi so posledica ponotranjene
kulturne fikcije španske modernizacije,
ki sega vse od enačenja mačizma s po-
slovno uspešnostjo do kulta osebnosti
dveh lokalnih »herojev«, Salvadorja Dalíja
in Julia Iglesiasa. Benito sebe dojema kot
umetnika, svoj posel pa kot umetnost, saj je
produkt dobe, v kateri sta masovna kulturna
produkcija in potrošništvo zabrisala razliko
z visoko umetnostjo; dobe, v kateri se ima
lahko celo *un chorizo* za ustvarjalca, ki si
svojo največjo stvaritev zamisli kot falično
poslovno zgradbo.

Na podoben način kot iberski mačo so
skoraj vsi liki, nastopajoči v iberski trilogiji,
pravzaprav tipizacije, »vrste« ljudi, ki jih
njihovi liki uprizarjajo, še preden sploh
spregovorijo: Francoz in njegova žena v



Caniche

Dojka in luna sta *El gabacho* in *La gabacha*, »žabarja«, tujec, ki ne govori katalonsko, je preprosto *El charnego*. Podobno v *Pršut*, *pršut* poleg *el choriza* (Javier Bardem v podobni vlogi kot leto kasneje v *Zlatih jajcih*) nastopajo kurbina hčerka (*la hija de puta*), mama, ki je postala kurba (*la madre puta*), in kurba, ki je postala mama (*la puta madre*) ... Igralci in vloge, ki jih igrajo, niso priznani kot osebnosti, niti personifikacije same na sebi, temveč so nosilci sekundarne plasti pomenov. Posledično so oropani določene mere subjektivnosti: postanejo objekti pripovedi, medtem ko se pripoved sama razkrije kot umetno sredstvo za ustvarjanje pomena z namensko strukturiranimi elementi in dogodki zgodbe. V tem obdobju se je oblikoval Bigasov značilen avtorski podpis, ki je mešanica pripovedi o modernizaciji španske kulture in spretno rabe vizualnih elementov: že omenjeni bližnji posnetki mednožij (*cojones*) in prsi (*tetas*), ki za razliko od tistih v *Bilbau*, *Loli* (1986) in *The Ages of Lulu* (Las edades de Lulú, 1990) ne označujejo perverzne perspektive protagonista/ov, temveč celotne

pripovedi z njenim potrošniškim kontekstom. Ironična izmenjava med ekstremno bližnjimi posnetki (delov telesa) in širokimi kadri (pokrajine) je značilna za filmsko adaptacijo *esperpenta*, povsem španske oblike absurdističnega humorja, ki se poslužuje izkrivljene podobe realnosti, da bi tako kritiziral družbeno. Bistvena elementa Bigasovega realizma sta deformacija in pretiravanje, ki ustvarita močno stilizirano filmsko podobo, ki spominja na Goyeve slike ali dramatik Valle Inclána.

»Že od nekdaj imam raje zgodbo od resničnosti, ustvarjanje od poročanja. [...] Zanima me nadrealizem, vendar ne fantastični nadrealizem; vseeno mora izhajati iz resničnosti. V *Pršut*, *pršut* na primer prizor dekleta, ki si pokrije glavo s kovinskimi bikovimi jajci, deluje nadrealistično, pa vendar je osnovan na realnem in tako nastane nekaj poetičnega, magičnega ...« Bigas v iberški trilogiji dediščino svojih zgodnejših filmov alegorizira, njegova drža do dialoga med »novo« Španijo in njeno preteklostjo je bolj distancirana; intelektualno preneha biti agresivno in se omeji na ironijo; z gledalcem vzpostavi odnos in dá poudarek na človeško. Z novim obdobjem ustvarjanja seksualnost v njegovih filmih prvič postane zares erotična; kot je rekel sam: »Bilbao je eden najbolj antierotičnih filmov vseh časov, sploh ni erotični film. Gre za hladno, temno stran seksualnosti. Mislim, da nisem edini, ki erotizem bolj kot s tem povezujem s čutnostjo! ... [Z iberško trilogijo]

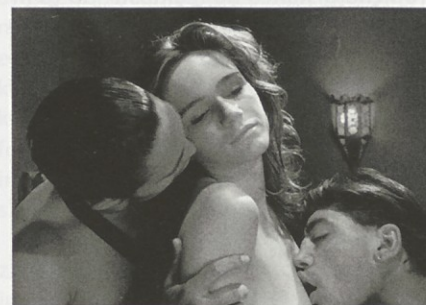


Zlata jajca

1 Bigas Luna v kratkem dokumentarnem filmu *Bigas Luna: La mirada entomòloga* (2008, Sergi Rubió).

se odpre nov svet dražljajev, privlačnosti, navdiha, provokativnosti, fantazem, fantazij in mitov, ki jim kraljuje erotika. [...] Erotizem je čudovit miselni proces, eden izmed najboljših dosežkov človeškega uma.« Seksualnost poleg radoživega hedonizma samega na sebi postane pripovedna vaba, ki gledalca pripravi do tega, da se poglubi v filmski tekst. Seks postane najbolj potencialno pomemben simbol oz. mesto za inskripcijo v močno simboličnih tekstih iberških portretov: na primer ponavljajoča se tema fetišiziranih ženskih prsi in (ne)dotakljivosti le-teh kot fiksacija oz. nekakšna različica »zavidanja prsi«, simbolična materinska ljubezen oz. skrb v okviru patriarhalne ideologije, odtegnitev prsi kot žensko zavračanje moškega užitka ob objektiviji ...

Dojka in luna, poetična in rahločutna komedija o odraščanju govori o dečku, ki se ob rojstvu brata v odnosu z mamo počuti zapostavljenega, zaradi česar si zaželi dojko, ki bi bila samo njegova. Zaljubi se v veliko starejšo Estrellito ter za njeno pozornost tekmuje z dvema moškima: njenim možem, Francozom Mauricem, in mlajšim Andaluzijcem Miquelom. Poleg teme, ki je poprej v Bigasovih delih ni bilo zaslediti, katalonskega nacionalizma (zgodba je postavljena v režiserjevo rodno Katalonijo in posneta v katalonščini), *Dojka in luna* združuje resničnost življenja specifične kulturne pokrajine, križane z drugimi kulturnimi vplivi (andaluzijski flamenko in francoska Edith Piaf), ter dečkove erotične fantazije. *Dojka in luna* je portret pokrajine, ki jo je poznal od otroštva in do katere je kljub skepticizmu in ironiji v identifikaciji z otroškimi strahovi in s sanjarjenjem, ki ga oddaljujejo od sodobne realnosti Katalonije, tudi nostalgičen; namesto vpletenosti v zgodovinski konflikt raje naslika mitično pokrajino, nasičeno s senzualnostjo.



The Ages of Lulu

Podobno kot v *Dojka in luna*² je prepletanje fikcije oz. fantazije in resničnosti osrednja tema v kasnejšem Bigasovem filmu, *The Chambermaid on the Titanic* (La femme de chambre du Titanic, 1997), v katerem erotična moč lastnih sanjarjenj in predvsem pripovedovanja o njih protagonista, revnega delavca v tovarni železa, prižene do življenja v svetu, ki obstaja sam zase ter le v njegovi pripovedi; ta pa v čedalje večji meri vpliva tudi na erotična življenja njegovega občinstva. Erotična obsesija tu narativizira željo v nekaj transformativnega in potencialno smrtonosnega. Kljub temu je *The Chambermaid on the Titanic* v primerjavi z zgodnejšimi filmi presenetljivo zadržan; »tema filma je domišljija in preveč eksplisitnosti bi uničilo vzdušje,« je o tem povedal Bigas. Pripoved je tisto, kar daje življenje – s svojo vznemirljivostjo in krepitvijo želje; tisto, kar zagotavlja, da bo razrešitev, s katero odlaša in jo hkrati napoveduje, katarzično lucidna, saj bo željo hkrati umirila in jo postavila v perspektivo. »Laž je bistven element ustvarjalnega procesa. Horty živi svoje lastne izume in s tem vpliva na preživetje ljudi okrog sebe s pobegom iz realnosti, ki je sam ne more več vzdržati. Stvaritev je pogosto rojena iz omejitve, popolna svoboda ni dobra za ustvarjalnost.« Postane jasno, da tisto, kar je erotično, ni ženska, moški, niti njuna dejanja, temveč pripoved o njih. Pripoved je impulz za željo, kot je vzajemno tudi želja gonilna sila za pripovedjo; želja kot pripovedna tema, kot vzgib za pripoved, kot namen pripovednega jezika in pripovedovanje samo pa so med seboj tesno povezani. Fotografija Marié, ki je navdih za

2 Na svoj način tudi v zgodnejšem *Anguish* (1987), grozljivki in filmu-v-filmu, ki je bil sicer posnet v Španiji, vendar z ameriškimi igralci in dogajanjem, postavljenim v ameriško okolje, daje vtis, kot da je bil posnet v ameriškem predmestju.



Volavérunt



Dojka in luna

Hortyjeve fantazije in pripovedi, postane fetišizirana kot različni erotični mementi v *Bilbau*, ironično pa so sumljive okoliščine njenega nastanka hkrati največji razlog za dvom v resničnost zgodbe. *The Chambermaid on the Titanic* implicira, da je združitev pornografije in melodrame, ki izvirata iz erotične fantazije, bistvo vseh pripovedi.

Ne glede na to, ali je snemal zgodovinsko romanco ali družbeno satiro, je Juan José Bigas Luna na filmu pustil svoj značilen pečat: zaljubljenost v zgodbo in svobodno brisanje meja med resničnim in namišljenim, strast do umetnosti (tudi z nanašanjem na klasična slikarska dela³ kot dediščino svoje prvotne

3 Poleg filmov, ki jih je med drugim navdihnil tudi nadrealizem njegovega prijatelja Salvadorja Dalíja, si v *Bilbau* Leo zaželi, da bi naslovno junakinjo videl viseti kot na Riberovi sliki *Mučeništvo Sv. Bartolomeja* (Martirio de San Bartolomé), v *Pršut, pršut* Bigas poustvari *Dvoboj z gorjačami* (Duelo a garrotazos) Francisca de Goye, v *Volavérunt* (1999) pa si zamisli zgodbo za dvema Goyevima slikama, *Oblečeno* in *Golo Majo*.



The Chambermaid on the Titanic

kariere usmeritve), zasvojljivo zmes lepega in grdega, erotičnega in intelektualnega ter ganljivih trenutkov, začinjnih s pronicljivim družbenim komentarjem in z ostro družbeno satiro. Tekstovni dualizem njegovih filmov, ki združuje individualno in kolektivno pripoved v en sam, ironičen tekst, odseva samodefinicijo vmesnosti Bigasa Lune, katalonskega režiserja, čigar kariera je vztrajno prepraševala predvidevanje o katalonsko lociranem nacionalnem filmu z zavestno samosvojim delovanjem v in hkrati proti teritorialni ideologiji kastilske Španije s potrjevanjem živosti klišejev, ki jih sicer zavrača.

Literatura:

D'Lugo, Marvin: *Guide to the cinema of Spain*. Westport: Greenwood Press, 1997.

Kinder, Marsha: *La Camarera del Titanic* (The Chambermaid on the Titanic) by Bigas Luna. Berkeley: University of California Press. V: *Film Quarterly*. Vol. 52, št. 2 (Zima, 1998–1999), str. 35–40.

Kinder, Marsha: *Jamón Jamón* by Bigas Luna. Berkeley: University of California Press. V: *Film Quarterly*. Vol. 47, št. 1 (Jesen, 1993), str. 30–35.

Camívela, María: *Entrevista: Las dos caras de Bigas Luna: El cineasta y el artista*. Tucson: Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies. V: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*; Vol. 4, (2000), str. 249–264.