



smislu reči, jer kao takva nisu zamišljena; ipak, to su vrlo čitane knjige koje hrane potrebu izvesnog — nimalo zanemarljivog — čitalačkog kruga, da u prevedu na pisanu reč vide filmske slike; iako se zna da danas mnogi značajni reditelji rade bez čvrstog scenarija, sve je više preduzimljivih ljudi koji, kad film jednom ispadne kako ispadne, prepisuju njegov tok — i to gotovo bukvalno, bez redakture filmskog jezika u knjigu. Upravo taj činilac Cabrera uzima kao posebno zanimljiv jer njime dokazuje da publici ne treba »pravna knjiga« već hibrid između literature i filma: gotovo kao potreba vragolastog mališana da zaviri u knjigu snimanja. Upravo takvi čitaci/gledaoci zaboravljaju da je *Paklena porandža* sugestivno, vizuelno snažno delo, nastalo prvo kao roman *Antoni Bardžesa*, velika je sreća što je njegovu vizuelnost iskoristio takav kinematografski znalac kakav je Stenli Kjubrik koji se odupro iskuse primene tautoloških efekata u filmskoj verziji književnog dela.

Književno delo *Giljerma Kabrere Infantea* daje paradigmatičku mogućnost sagledavanja filmskog uticaja na književnost. Kao i *Karpentjera*, i *Kabrera* prati sudbina da mu se knjige pre svega povezuju s muzikom — pisao je mnogo o šlagerima, o muzici šezdesetih sred *Swinging London-a*, i slično; ali, to je čovek koji je osnovao kubansku kinoteku i koji je upravo zbog jedne poludokumentarne filmske reportaže o noćnom životu u Havani prestao da bude miljenik režima.

Najpoznatije Kabrerino delo, roman *Tri tužna tigra* upravo je proisteklo iz te inkriminirane reportaže: ova debela — muzike, plesa, i jezičkih bravura prepuna knjiga — temelji se na kinematografskom jeziku koji je piscu omogućio da razori konvencionalni jezik naracije i da stвори nov k nj i ž e v n i jezik. I slovi Kabrera uzalud, uz Kortasara i Sarduja, kao najveći novator i revolucionar književnog jezika među piscima novog latinskoameričkog romana; kao što je Kortasar metod jezičke (i tematske) improvizacije dobio od džez, Kabrera je sažimanje, montažu naizgled nepovezanih celina (ko može da tvrdi da su logično povezani fragmenti u filmu *Osam i po Federika Felinija?*), uzeo iz filmskog jezika dobijajući efekat *istovremenosti* zbiljanja uprkos pozamašnosti *Tri tužna tigra*. Za ovo mozaičko delo o pevačicama, noćnim lutalicama, o jednoj neponovljivoj atmosferi karipske noći (prva verzija romana se zvala *Pogled na svitanje u tropima*), Kabrera je koristio »više kamera«, tj. često je menjao gledište pripovedača; »zumirao« u krupni plan pojedine likove, da bi potom na vrh Tropicane podizao kameru sa širokougaonim objektivom. Ono što je gotovo neverovatno kad se čitaju *TT*, je utisak izuzetne zbiljnosti, gustine, one terijevske ekonomičnosti i jednostavnosti uprkos dobrih 400 stranica teksta. Jedan veliki spektakl, praznih reči, postaje istovremeno praznik za širom otvorene oči pred kojima se na prvim stranicama *Tigrova*... razmiče zavesa najzublji-vijeg kabareja modernih vremena — havanske »TROPICANE«.

Kabrera je dokazao da ne može bez filma i nizom kinema, tografskih eseja o velikanim filma, ali možda mnogo više jeretičkim knjižicama koje pre liče na stilske vezbe no na literaturu: pre svih to su knjige neprevodivih naslova *Exorcismos de esti (I) i Ou* kojima se kombinuju iskustva petparačkih fotoromana, šlagera za »besne domačice«, grafiti, pop art, rokenrol i više od svega film. Ko je ikad v i d e o ove knjige (a ne pročitao), pomisliće da je razuzdana autorska mašta u njima nagovestila estetiku, dinamičnost, nepredvidivost današnjih video spotova koji sve više uzimaju pod svoje čak i tradicionalna kinematografska načela; tako se krug na neki način zatvara, a uticaji filma i literature prestaju da budu jednosmerni (ovamo ili onamo) i prelaze u oscilatorno kretanje (ovamo onamo), kao u igri sučeljenih ogledala.

Cini se da latinskoamerička literatura gotovo hronološki poštuje istoriju razmišljanja o prirodi filma; pre no što je napisao svoja remek-dela *Sto godina samoće*, *Jesen patrijarha* i *Hronici najavljene smrti*, Garsija Markes je objavio tanku svesku priča: *Sahrana velike Mama*, osim nekih priča koje tehnikom i opsosivnim temama nagoveštavaju kasnije romane, tu se nalaze i gotovo idealni primeri upotrebe kinematografske ekonomičnosti »*Dremež u utorač*«, i »*Jednog dana*«. Nije uzalud Garsija Markes preduzeo hodočašće u Rim da se divi poslednjoj reči kinematografskih dostignuća; ove kratke priče potvrđuju da je pre gotovo trideset godina u književnosti primenjivo prvo vizuelistima drago načelo »funkcionalne slike«, a da će tek kasnije, u pomenutim romanima, iskoristiti potonju teorijsku prevagu značaja koja je data kadenci. U »*Jednom danu*« težište čitave priče o političkim protivnicima, zubaru i mesnom načelniku, leži izvan teksta (izostavljeno je). Za postojanje kod težišta uopšte znamo samo zato što nam je dat znak pomišljanjem na jedan revolver u ladici koja tokom priče neće biti otvorena (epifanijom). Kao iz katapulte, to je težište i pravo značenje banalne zubarske vizite izbačeno sažimanjem početnog nepoverenja i uspostavljanjem prečutnog, »oružanog mira« između načelnika i zubar. Gotovo identično dosledno tri postupka kojima se postiže vizuelistima draga ekonomičnost, »funkcionalna slika« koja pruža iluziju realizma, amalgama sna i jave. Primenjena je i u priči »*Dremež u utorač*«. Ubistvo oca i sina ostaju van priče su kojoj majka i kćer zlo srećnog, navodnog kradljivca stižu u mesto njegove pogibije da bi položile buket cveća na grob. Van priče ostaje i pretnja kojoj se postojanom uzdržanošću odupiru žena i devojčica; tu su pažljivo odabrane sitne epifanije i sažimanje koje celu priču, opet u realističkom vizuelnom okviru, ispisuje na jedva pet stranica.

Tek u *Sto godina samoće*, Garsija Markes će se poslužiti »modernijim« kinematografskim dostignućima — promenom gledišta (mada ne toliko očigledno kao u *Hronici najavljene smrti*) i možda svojim najboljim pripovedačko-filmskim lukavstvom: različitim udaljavanjem pripovedačkog oka od priče. U biblijskoj priči o Buendijama deluje sasvim prirodno da je autorska »kamera« podignuta u vaseljenske, božje visine; i jezik je tada biblijski — kao da sâm sveznajući bog progovara. A potom se kamera uvlači u cirkusku šatru gde se prikazuje led; postavlja se na prozor s kojeg je moguće videti uspešne lepoticke Remedios; ili se zumira u krupnom planu lice Aurelijana Buendije, prepuno iščekivanja uoči sudbonosnog časa pred streljanje. Mnogo više nego montaža, dva pomenuta dinamična načela, baš kao i u kinematografiji, omogućuju Garsiji — piscu da kombinuje vizuelna značenja tako različitih slika, da se oslobodi nužnih okova pravog realizma koji zahteva da se pogled

božanstva postupno, bez prekida spušta na zemlju, gde ne može u prvom licu da govori čas jedan, čas drugi Buendija, gde autor/reditelj ne skakuće s jedne na drugu stranu Makonda ne bi li sa raznih strana snimio (opisao sudbinu Kundeni tako morskog večnog ponavljanja izukrštanih puteva jedne velike porodice. Umesto to značenje, vrlo funkcionalne, ali statičke slike iz pripovedaka »*Jednog dana*« i *Dremež u utorač*«. Garsija Markes u *Sto godina samoće* postiže promenom gledišta i gotovo virtuoznim udaljavanjem — približavanjem pripovedača od diskurza izostavljanje nepotrebnih slika, ali ne da bi dobio veću ekonomičnost, nego da bi tim izostavljanjem stigao do ritma koji ga oslobada postovanja hronologije i kontinuiteta bilo kakve vrste: u prostoru; u mes-u; u radnji. Umesto toga, objedinjujući element postaje *ritam pripovedanja* koji nameće unutrašnju logiku književnom delu; nijedan razuman čovek neće Bunuelovog *Andaluzijskog psa* nazvat i galimatijasom samo zato što se sve ne dešava po redu, jasno prepoznatljivim junacima, na utvrđenom prostoru obuhvaćenom dobro izoštrošenom kamerom.

Korak do montaže kojom se konačno osvaja ova sloboda bez ostatka. Garsija Markes je prešao u *Hronici najavljene smrti*. I to je uradio tako vešto da se stiče utisak kao da se jedna višestruka struktura istovremeno sa svih strana obrušava na čitaoca koji ni ne primećuje da čita vrlo prostu seosku priču o ubistvu zbog povredene časti, o osveti i zavisti koja je mogla da ispadne, podvrgnuta nekom drugom ritmu i krajnje dosadna i banalna.

Izgleda da je najveći majstor kadence u hispanoameričkoj literaturi Mario Vargas Ljosa; roman *Razgovor u »Katedrali«* gotovo je idealan primer šta se može učiniti doslednom primenom promene gledišta pripovedača; kombinovanjem pojedinih delova priče u naizgled slobodnoj montaži i sklapanjem ritmički savršene mozaičke celine koja po svemu odgovara priči o društvenim previranjima i individualnim motivacijama. Iako se nije poslužio i trećim dinamičkim principom — udaljavanjem odnosno približavanjem kamere Vargas je postigao mnogo složeniji efekat od jednostavnog kontrapunkta dva principa; dobio je kao rezultat fresku jednog vremena i jedne zemlje, ali i panoramu ljudskih sudbina kao i vrhunskim devetnaestovekovnim romanima. Rečenice počinju sa stanovišta jednog lika, da bi ih nastavio drugi koji čak nije na istom mestu, niti »domišljava« gramatičku celinu u vremenskom kontinuitetu. U romanima *Zelena kuća*, a naročito u delu *Pantaleon i posetiteljke*, Vargas je taj smisao za montažu unutar najmanje književne celine — rečenice nadovezao i na sažimanje, pa je dobio jezičku strukturu neobično kondenzovanog izraza. Te rečenice mogu gledaoca/čitaoca da podsete na nadrealističke kolaže kojima gledaoc zasipa vrlo ekstravagantno, ali istovremeno vrlo funkcionalno Ken Rasel — od *Tomija* preko *Gustava Malera*, do *Valentina*: niz nagoveštaja, započetih tema montirano je u jezičku/vizuelnu strukturu najmanjeg mogućeg trajanja, istovremeno najšireg mogućeg značenja.

Najzad, reč o ikonografiji; često se pomišlja da je oslanjanje na ikone nešto čemu prvenstveno pribegavaju pisci naučne fantastike i bajki za odraslu decu, poput St. Egziperija ili Ričarda Baha. A šta reći za ikonografiju unutar ikonografije kratkog romana *Tunel* argentinskog pisca Ernesta Sabata ili za ikonama krcato delo istog pisca *O herojima i grobovima*; posebna je ironija što je deo ovog znamenitog romana pod imenom »*Izveštaj o slepima*« pisan upravo za gledanje. Tragove književne ikonografije kao nečeg što proizvodi čvrste stozere i postament na kojem se gradi književno delo, nalazimo još kod Hemingveja (boks; bikovi; pećanje sabljarki, obaranje ruke, leopard na planini, »velika reka su dva srca« itd) kao mehanizam koji omeđuje neko zbiljanje i guta ga sopstvenim značajem. Kao što je po pravilu sadržaj Radnje izrazito ikonografskih filmova veoma jednostavan i — suštinski nebitan; u ikonografskim knjigama se »ništa ne dešava«, kako čitaoci običavaju da kažu; Sta se, recimo događa kod Čarlsa Bukovskog (u sred seksa, gadljivosti, konjskih trka, starog folksvagen, čitanja poezije za pare, smene marginalnih zaposlenja, itd)? Po istom principu se možemo upitati šta se zaista događa u pripovetkama Hulija Kortasa (sem što po njima majstori snimaju filmove)? Čega ima u silnim knjigama kratke proze argentinskog pisca, osim ikonografije podignute na maštovitiji nivo: neizvesnost, dvojniki, antikomunikacija, potera za autentičnošću, strah, užas od nepoznate pretnje, stratifikovana stvarnost, itd, itd. ?

Ali jedan sjajan primer proze sačinjene od čiste ikonografije, dosledno oslobodene sadržaja izvan sopstvenih značaja, nudi jedna sasvim kratka pripovetka urugvajca *Marija Benedetija; Samo za predmete*. Pošto je oko kamere i predmeti u jednom praznom stanu, i ništa više! Kao što kaže naslov priče, protagonisti su predmeti, ali to nije, oplemenjena novim ruhom, stara priča o reifikaciji iz kuhinje tri decenije bajatog francuskog novog romana: umesto postvarenja, opis predmeta koji nešto znače, i znače još više u rasporedu kako su zabeleženi u jednom praznom stanu, prenosi užas rastanka čoveka i žene, njihovu žudnju i njihovu nesposobnost da budu zajedno; njihovu meru humanosti. Osim popisa predmeta koji odaju njihove vlasnike, ne postoji nikakva autorska intervencija, niti olovka koja će podvući značajno mesto. Oslanjajući se samo na mogućnost ikona, Benedeti je stvorio minijaturno književno vizuelno remek-delo. Na suprotnom polu po stilu i jeziku, ali metodološki podjednako radikalno, je svoju džez — ikonu ispisao Meksikanac *Hose Agustin: pripovetka »U čemu je fazon?«* je jedna velika varijacija, jedno razaranje jezičkih šablona, ali bi ono ostalo na pola puta da nije podrške ikona antileptice i anti džez zvezde. Bilo bi pogrešno shvatiti Agustinovu priču kao parodiju, jer ona to nije; služeći se autocitatima, istrgnutim ikonama svojih prethodnika i savremenika među piscima, muzičarima, pozorišnim i filmskim rediteljima, slikarima. Agustin stvara onu vrstu nostalgicne slike koju nudi »uvek isti film« Vudija Alena; krada postaje citat, citat postaje originalna ikona Vudija Hoosea, a konačni proizvod je osećanje autoironije umetnika kojem je sve dopušteno čoveka koji je shvatio da se do Velike Umetničke Sinteze danas ne dolazi isključivo Gibertijevim uzvišenim, renesansnim stazama, već i pod maskom naličja, samo ako ona dopušta da se makar malo otškrine poklopac alhemičarskog lonca za topljenje Svih sedam, ponovo neraskidivih, umetnosti.