

ljubomora

david albahari

Ako zanemarim očigledan uticaj koji je film — kao umetnost ili kao izraz masovne kulture, svejedno — izvršio na mene, ostaje mi da govorim o onom drugom, tajnjem aspektu: o području same strukture priče. O prvoj temi ne treba govoriti iz prostog razloga što je uticaj filma prisutan u delu skoro svakog pisca koji stvara tokom poslednjih pedesetak godina. Izuzetni primeri su, na primer, Nabokov — čija Lolita je stvorena pod direktnim uticajem vamp-devojčica koje su jedno vreme harale Holivudom — i Tomas Pinčon, koji se u svom halucinantnom i apokaliptičnom romanu *GRAVITY'S RAINBOW* obilno služio elementima nemačkog ekspresionističkog i nacističko-propagandnog filma.

Svoje skromno znanje o onome što je *iza* filma, o tome kako film *nastaje*, stećao sam tokom nekoliko godina rada sa jednim od naših istaknutih filmskih reditelja, Purišom Đporovićem. Tada sam otkrio da je film — zvučan ili nem — u svojoj suštini: tišina; kao što sam otkrio sobu za montažu, u kojoj se, u stvari, odigrava celokupna čarolija filma. Naučno, primena montažnog (ili kolažnog) postupka nije nova u književnosti; uspešno su je primenjivali Dos Pasos, Viljem Barouz, razni nadrealisti, Donald Bartelmi — ali ja sam u mračnoj montažnoj sobi, zagledan u kvadrat na montažnom stolu koji je (za mene) mnogo magičniji od bioskopskog ili televizijskog ekrana, naučio nešto što je postalo temelj strukture mnogih mojih priča. A to je: da montažni rez i pokret kamere moraju da budu uskladjeni. Uskladenost pokreta kamere i reza omogućava odredene preskoke u vremenu i prostoru bez gubljenja kontinuiteta. Drugim rečima, iako prividno razbijene strukture, tako napisana priča neće izgubiti neophodno prostorno-vremensko jedinstvo.

Naravno, književna teorija ne može da pokrije sve nepredvidive aspekte stvaračkog procesa, tako da pedantni kritičar ili pažljivi čitalac neće u mojim pričama lako prepoznati pokrete kamere i montažne rezove. Međutim, junaci mojih priča gotovo uvek gledaju okom (sočivom) kamere, a ne nekim imaginarnim ljudskim pogledom.

Ali ako bih potražio jednu reč koja bi najpotpunije opisala moj odnos prema filmu (film = kamera + montaža + režija + projekcija), onda ta reč glasi *ljubomora*. Kako je u filmu jednostavno zumirati, kako je prosto načiniti švenk, kako je lako zatamniti i osvetliti sliku! A kako je sve to teško učiniti prilikom pisanja! Pisanje je zastareli umetnički postupak koji opstaje samo zato što je u svesti mnogih ljudi to još uvek magičan čin. (Svako može da se služi videokamerom, a samo malobrojni mogu stvarački da pišu.) Stvarnost je, dakako, daleko surovija. Istraživanja pokazuju da prosečan vek trajanja knjige koja je štampana u Americi pre drugog svetskog rata iznosi najviše oko pedeset godina — posle tog perioda, papir jednostavno počinje da se raspada (zbog hemikalija koje su upotrebljene u procesu njegovog stvaranja). Troškovi restauracije knjiga su izuzetno veliki; jeftinije je sminiti ih na mikrofilmove ili tejpove. Hteli mi to ili ne, naše police će u bližoj-daljoj

budućnosti biti pokrivene samo debelim slojem knjiškog praha.

Znam da goruća digresija više govorci o mom očajanju nego o mom odnosu prema filmu, ali mislim da je jedna od dužnosti umetnika (prema sebi, jer umetnik ne sme da ima nikakve druge dužnosti) da neprekidno suočava sebe sa ograničenjima svoga medijuma. Apdajk je, na primer, svoja tri romana o Zecu (*Beži, Zeko, beži; Povratak Zeca; Zec je bogat*) namerano napisao u sadašnjem vremenu, jer je na taj način želeo da emituje formu filmskog scenario i neprekidnu »sadaš-

nost« filmske radnje. U isto vreme, zavlažujući tom švesnom poređenju sa filmskim postupkom, pomerio je granice svoga priovedanja.

Iako svoje pokušaje da »potkradem« film prepoznajem u mnogim svojim pričama, oni su najuočljiviji u tri priče pod zajedničkim naslovom »Bioskop«. Iako u tehničkom smislu one možda najviše duguju montažnom postupku, one u znatno većoj meri predstavljaju odraz mojih fascinacija nekim vanjskim elementima filma. Na primer: stvaranje nove mitologije u kojoj Godzile i kauboje zauzimaju mesta izlapelih i pohabanih antičkih mitova. Zatim: film kao paralelna stvarnost; ili još bolje: kao stvarnost iznad stvarnosti. Itd. Sve ostalo u tim pričama jeste izraz ljubomore prema mogućnostima filmskog stvaralačkog postupka.

voz od šлага

andrea de karlo

Posle nekoliko minuta ona reče: »Jedna moja prijateljica sa Holivudske brda pravi žurku. Ako hoćeš možeš i ti sa mnom«. Pomišljih »Bestraga«. Ona ustade gotovo odmah; pogleda u prepun sto otpadaka i poče da skuplja prljave tanjire. Rekoh joj »Pusti, opraću ih sutra. Setih se vajarke koja će sutra ujutro naići na sto prepun prljavih tanjira.

U kuhinji, na tren, pridosmo jedan drugome; išli smo hodnikom na tri koraka razdaljine. Ona ispred mene, a ja prateći miris jasmila. Na vratima skide džemper i vrati mi ga. Uzeh ga u ruke: učini mi se kao da je vuna sad već nešto teža.

Na ulici je izgledalo nemoguće da se ponovo zblžimo. Razmenismo nekoliko rečenica sa distance: ona pored kola a ja još uvek na ivici travnjaka. Tako stojeći sama ostavljala je na mene izvestan utisak, dovoljno udaljena da ne prepoznam nijedan njen izraz lica. Izgledala mi je suviše izložena okolnom prostoru; suviše nestabilna i krhka u praznini.

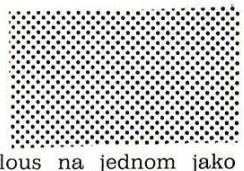
Zadržala se čitav minut sa rukom na vratima od kola. Pridoh joj s rukama u džepovima. Ona reče »Možda je bolje da s tvojim kolima kreneš za mnom«. Pade mi na pemet da joj kažem kako ne idem; rekoh »Odlično«. Ušao sam u moj Ford, i upalio ga dve sekunde posle nje.

Vozila je brzo mračnim i otvorenim putem. Sećam se u Vozu od šлага scene kad ona beži od svog ljubavnika u crvenom M-Džilu: kadriранa odozgo, razbarušene kose ubrzava na krivinama. Tako isto je vozila i u životu; na raskršnicama brzo startovala i sekla krivine. Pratio sam je u svom širokom i kao neki brod za stupastom Fordu; razlavabljenih amortizerata. Svaki put kad bih presekao krivinu Ford bi brektao i huktao; vršio je svojim ogromnim trupom pritisak na točkove. Samo sam vodio računa da ne izgubim iz vida zadnje farove Mercedesa, i da mu budem što više za petama. Vozio sam strmim ulicama Sunsetsa i ispred sebe video samo crvena stop svetla.

Na semaforima sam joj se približavao toliko da su nam se branici gotovo dodirivali, guraо sam svojim autom njen. S vremenima na vreme neko iz susednih kola bi prepoznao Maršu Melous, i gledao bi je kroz prozor okrenute glave. Ona im je bežala; sećući krivine.

U Holivudu smo se penjali nekom dosta strmom ulicom. Uspesmo se brzo, krivina za krivinom. Pored puta, iza drveće videle su se osvetljene kuće; sve više svetlosti je izbijalo kroz sve više prozora. Marša Melous je i dalje vozila uzbrdo svojim Mercedesom; prilazila je pored kuća, jedne za drugom. Nisam bio naročito bistar, možda zbog šampanjca. Slušao sam radio koji je uporno emitovao pesmice; gledao sam u osvetljene kuće sve dok ih ne prodosmo.

U ovom prvom romanu ANDRÉA DE KARLA, Italio Kalvino u svojoj recenziji knjizi kaže: »Mladost je mno-goto, između ostalog i posebna oštRNA pogleda koji hvata i registruje ogroman broj detalja i nijansi; ne-zasite oči upijaju spektakl šarenolikog sveta, kao teleobjektivom uveličanog, i čuvaju ga, kao u minijaturnim fotografima, u pamćenju. To je mlađost o kojoj govori De Karlo: priču o jednom Italijanskom mlađiću koji se našao u Los Andelesu ne znaajući ni sam zašto i kako...«



Najzad Marša Melous na jednom jako strmom delu putu dade strelicu levo. Okrenuha na njom nekim šljunkovitim putem. Parkiramo u nizu praznih automobila.

Izadosmo u paralelnim pokretima; zalupisemo vrata automobila u istom trenu. Ona načini nekoliko koraka ka meni i pokaza negde gore; Nekih tridesetak metara iznad videla se jedna kuća: ispunjena muzikom i svetlošću. Popesmo se nekim kamenim stepenicama med oleandrima i grmićima hortenzije. Gore su bila otvorena ovalna vrata; muzika, pomešana sa glasovima sada se glasnije cula. Ispred vrata stajala su dva široka muškarca sa rukama u džepovima. Čim spaziše Maršu Melous rekoše »Dobroveće«. Pomeriše se na ivice vrata da bi oslobođili prolaz.

Unutra se iznenada stvori gomila bučnog sveta, raspoređenog na ogromnom prostoru u tri stepenasta nivoa, pokrivena belim tapisom. Ta tri nivoa bila su povezana kao brana rekom belih stepenica. Gosti su bili u grupicama: u krugovima, linijama ili nagurani jedan uz drugog. U gornjem levom ugлу jedan mali orkestar svirao je rege s Jamajke u iskvarenoj interpretaciji.

Prodosmo kroz prvu gomilu ljudi idući nagaore, i odmah neki tip s čašom u ruci izade iz gomile, nagnuvši se ka Marši Melous; pozdravi je jednim gestom u vidu zagrljaja. Ona reče »Roj!«. On reče »Kako je? Kako je?«; pocrneo, sjajan, sa kragnom u obliku poprečnog kormila preko jakne. Držao je ruku obavijenu oko struka Marše Melous, a čašu u levoj ruci. Smeđuljio se i zabacivao glavu unazad. Ona je izgledala zadovoljna: smeđuljila se i ona:

Stajao sam tu pored njih: s rukama u džepovima, neizostrenog pogleda. U jednom trenutku Marša Melous pokaza na mene; reče »Roj, ovo je Dovani«. Roj reče »Kako je?« Nije se čak ni okrenuo naročito ka meni; samo je na tren pomerio pogled.

Nastavio sam svojim putem, dok su oni i dalje razmenjivali ljubazne reči i stiskali se preko bedara. Nije bilo lako probiti se kroz sav taj svet. Hodao sam dodirujući grudi, led a noge. Pokupih čašu martinija sa poslužavniku i ispih je. Malo napred popio još jedan, blizu stepenica koje su vodile na drugi nivo. Pogledao sam iza sebe: spazih Maršu Melous usred jednog kruga ljudi, na bar stotinak metara od mene.

Uvkao sam se medu goste koji su pričali i smeđali se čekajući na koktel od kelnera u zelenoj jakni. Pokušao sam da shvatim ko su, štare u životu; ali mi je na kraju to postalo nebitno.

(odlomak)

Prevala: Jasmina Livada