

šta može roman a ne može film

(i obratno)

simur četman

Proučavanje naracije je postalo toliko popularno da su mu Francuzi nadenuli i ime — *la narratologie*. Engleski pandan ovom terminu — *narratology* — nastao je iz potrebe da se prate vodeći trendovi sofisticirane literature i nije, na kraju krajeva, ni toliko smešan kao što zvuči. Moderna naratologija kombinuje dve snažne intelektualne struje: angloameričko nasleđe Henrija Džemsa, Persija Liboka, E. M. Forstera, i Uejna Buta; i stapanje rada ruskih formalista (Viktor Školovski, Boris Ejhenbaum, Roman Jakobson i Vladimir Prop) sa strukturalističkim pristupom francuskih autora (Klod Levi-Štros, Rolan Bart, Žerar Žene i Cvetan Todorov). Nije nimalo slučajno da se naratologija razvila tokom perioda u kom su lingvistika i teorija filma doživele pravi procvat. Lingvistika je, kako znamo, jedna od osnova za polje koje danas zovemo semiotikom — naukom o sistemima značenja, ne samo o prirodnom jeziku. Druga osnova je rad filozofa Carla S. Persa i njegovog nastavljaca Carla V. Morisa. Ovi naporu su urodili plodom pa sada imamo sjajne semiotičke analize jezika lica, govora tela, mode, cirkusa, arhitekture, i gastronomije. Rad Kristijana Meca, najsnažnija ali i najkontraverznija grana proučavanja filma, je takođe zasnovan na semiotici.

Jedno od najvažnijih otkrića naratologije je da je naracija sama po sebi složena struktura prilično nezavisna od medija kom pripada. Drugim rečima, naracija je u osnovi vrsta tekstualne organizacije, a ta organizacija (i ta shema) traži da bude aktualizovana: pisanim rečima u pričama i romanima; spojem izgovorenih reči i pokreta glumaca koji podražavaju karaktere pred kulisama koje predstavljaju realne objekte u dramama i filmovima, na crtežima, u stropovima, u igranju (narativni balet ili pantomima), pa čak i u muzici (programska muzika tipa »Tila Ojlenšpigela« ili »Peće i vuka«).

Vrlo važna i značajna osobina naracije je *dvostruka vremenska struktura*. Svaka naracija, u ma kom mediju, kombinuje vreme dešavanja zapleta — *vreme pripovesti*, sa vremenom u kom se ovo prezentuje u tekstu — *vreme diskursa*. Osnovno za naraciju je da su, bez obzira na medij, ova dva vremenska poretka nezavisna. U realističkoj naraciji vreme pripovesti je čvrsto određeno praćenjem ustaljenog životnog poretka: osoba se rađa, raste od detinjstva do zrelosti i starosti, a zatim umire. Istovremeno vreme diskursa može biti sasvim različito: može početi osobom na samrti i nastaviti »flešbekom« u detinjstvo; ili početi sa detinjstvom, nastaviti se »flešfordom« do samrti i završiti zrelim životnim dobom. Ova nezavisnost vremena diskursa je tačna i moguća samo zbog nadređenosti vremenu pripovesti. Naravno, svi tekstovi prolaze kroz vreme: potrebno nam je časova da pročitaмо esej, uputstvo za upotrebu, ili propoved. Ali, unutrašnja-struktura ovih nenarativnih tekstova nije vremenska već logička, pa njihovo vreme diskursa ostaje irelevantno kao što je i vreme gledanja nevažno za slikarstvo. Možemo provesti punih pola sata pred nekom Ticijanovom slikom a da estetski efekat bude isti kao da smo samo bacili pogled na nju. U naraciji, s druge strane, dvostruki vremenski-poredak funkcioniše nezavisno i ova konstatacija se pokazuje tačnom u svim medijima: »flešbek« je jednako moguć i u baletu ili pantomimi, kao i u filmu ili romanu. Konačno, možemo teoretski utvrditi da svaka naracija može biti aktualizovana svakim medijem koji može povezati dva vremenska poretka.

Naratolozi su veoma brzo uočili važnu posledicu ove osobine narativnog teksta — mogućnost prebacivanja date naracije iz jednog medija u drugi: »Pepejuga« kao usmena bajka, kao balet, kao opera, film, strip, pantomima, i tako dalje. Ova osobina je bila toliko interesantna, toliko povezana sa strukturalističkom teorijom i daljim radom na analizi naracije, da je proučavanje konstanti u narativnoj strukturi različitih medija postalo značajnije od proučavanja razlika. Danas je, pak, proučavanje naracije doseglo stupanj na kom te razlike postaju predmet nezavisnog interesovanja.

Tokom proučavanja i predavanja teorije filma bio sam posebno zapanjen nad vrstom promena tipičnom za filmske adaptacije (*i vice versa* za čudni proces »novelizacije« koji već prikazane filmove pretlače u romane). Detaljno proučavanje filmske verzije i romana iste naracije vrlo jasno otkriva snažne osobenosti oba medija. Kada jednom uočimo ove osobenosti, razloge za razlike u formi i sadržini, sudar dvaju verzija postaje izrazit: mnoge osobine ovih naracija bi mogle biti odabrane za poredjenje, ali ću se ja ograničiti na dve: *deskripcija* i *tačka gledišta*.

Kritičari su davno uočili da se deskriptivni pasaži u romanima razlikuju od narativnih po vrsti teksta. Govorili su o »blokovima«, »ostrvima« ili »komadima« deskripcije u tradicionalnoj literaturi, i primetili su da moderni romani beže od jasno omeđenih deskriptivnih delova. Džozef Konard i Ford Medoks Ford su formulisali teoriju koju su nazvali »distribuiranom« ekspozicijom i deskripcijom po kojoj elementi opisa treba da budu, da tako kažemo, posejani u rastuću liniju naracije. Ipak, sve do skoro nije postojalo jasno i istinsko teoretsko objašnjenje romaneskne deskripcije. Akcenat je uvek bio na slikovnom, pa smo u tipičnim džepnim izdanjima, kao što je ona Trola i Hibarda, mogli pročitati ovakva tumačenja: »Deskripcija . . . služi oslikavanju pojedine scene ili ambijenta.« Ali, to je samo jedna strana priče pri čemu ovakvo definisanje eliminiše mogućnost opisivanja apstraktnog stanja stvari, ili mentalnog sveta karaktera, ili ma čega drugog što nije vidljivo ili se ne može predstaviti na vidljiv način. Naratolozi dokazuju da veći deo ispravnosti i iscrpnosti deskripcije leži u privremenosti strukture. Kao što smo već rekli naracija ima dvostruki i nezavisni vremenski karakter u kom

jednu liniju predstavlja vreme pripovesti, a drugu vreme diskursa. Linija pripovesti se pri primeni deskripcije prekida i zamrzava. Događaji se zaustavljaju, mada se vreme čitanja ili vreme diskursa nastavlja, i mi posmatramo karaktere i elemente ambijenta kao »*tableau vivant*«.

Za primer ovog procesa uzećemo deo kratke priče »Izlet na selo« Mopasana po kojoj je Žan Renoar snimio istoimeni film. Priča počinje sažetkom događaja koji jednostavno uspostavlja vreme pripovesti: »Punih pet meseci govorili su o odlasku na ručak u neki od seoskih restorana. . . Ustali su veoma rano tog jutra. Gospodin Difer je pozajmio mleka-džijinu dvokolicu i odvezao se. . .«. Postoje, dakle, tri događaja i sva tri su data u prošlom vremenu čime se naglašava momenat u kom priča počinje, momenat obeležen iskazom »i odvezao se«, i momenat u kom se iz prošlog prelazi u sadašnje vreme. Priča počinje porodicom koja je na putu, u sred njihovog izleta. Sekvence u priči imaju prirodan redosled: u nekom trenutku u prošlosti, pre početka priče, neko je prvi pomenuo mogućnost odlaska na ručak u selo (nazovemo to događajem A); porodica je nekoliko puta raspravljala o ovom predlogu, prema tome događaj A se ponavljao (nazovimo to A sub-n zato što ne znamo koliko puta je tokom pet meseci ovaj predlog bio predmetom diskusije); zatim, gospodin Difer je, verovatno u subotu uveče pre puta, pozajmio mleka-džijinu dvokolicu (događaj B); onda su svi ustali vrlo rano u nedelju ujutro (događaj C); i na posletku, vidimo ih kako se voze putem (događaj D). Odmah, naravno, primećujete razliku između poretka događaja u pripovesti i u diskursu: poredak u pripovesti je A,B,C,D; a u diskursu A,C,B,D.

Prvu rečenicu možemo, prema tome, smatrati naracijom u pravom smislu reči jer nas iz ekspozicionog prošlog vremena prebacuje u sadašnje. Već sledeća rečenica ima potpuno drukčiji karakter: . . . ona (dvokolica) je imala krov ojačan sa četiri gvozdene šipke za koje su bile zakačene zavese koje su bile podignute da bi mogli da posmatraju seoske pejseže.« Ovo je, jasno, minuciozno-realistički opis. Vreme pripovesti se zaustavlja kada pripovedač pokušava da opiše objekat priče, a rečenica u potpunosti oslikava statički karakter čitavog pasaja. Glagol »imala« je tipično deskriptivan, nije aktivan i ne nalazi smisao u događaju već jednostavno dočarava kvalitet objekta ili stanja stvari. Mopasan je mogao da, a moderniji pisci bi to svakako učinili, izbegne direktnu deskriptivnost pišući rečenicu u stilu, »Dvokolica, koja je imala krov ojačan sa četiri gvozdene šipke, se polako kotrljala niz drum.« Ovakva aktivna sintaksa bi učinila da vreme pripovesti ne stane, a istovremeno bi olakšala uvođenje opisa dvokolice. Kao ortodoksn pripadnik tradicionalne literature Mopasan rado koristi tip naracije izatkan iz polazaka i zaustavljanja, tip koji se danas smatra zastarelim. To ne znači da upotrebljeni glagol nužno mora biti aktivan, jer već jedna od narednih rečenica dokazuje da se naracija zaustavlja čak i onda kada se u deskripciji koristi aktivan glagol, »Zavesa na zadnjem delu dvokolice se vijorila kao zastava na povetarcu.« Iako je glagol »vijoriti se« aktivan ova rečenica je, sa tekstualne tačke gledišta, čista deskripcija jer nije povezana sa lancem događaja. Pavidnu narativnost ovaj iskaz bi izgubio u varijanti, »Pozadi je bila zavesa koja se vijorila kao zastava na povetarcu.«

Pasus se nastavlja opisom gospode Difer i prelaskom na baku, Anrijetu, i plavokosog mladića koji će kasnije postati njen muž. Naracija se ponovo aktivira navođenjem sledećih događaja: prolazak kraj utvrđenja Port Melo, dolazak na most preko reke Neije, izjava gospodina Difora da su najzad stigli na odredište puta, itd.

Pozabavimo se sada uvodnom scenom filmske verzije ovog predlo-

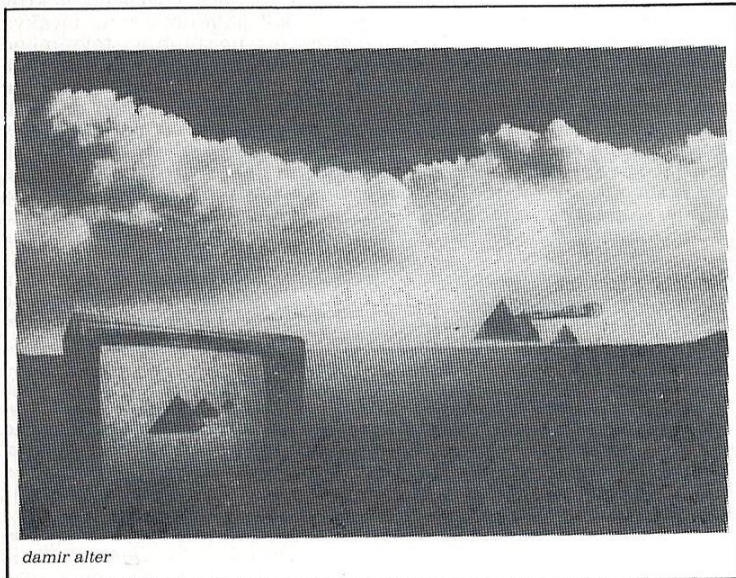
ka reditelja Žena Renoara iz 1936. godine. Čitava sekvenca u kojoj se upoznajemo sa porodicom Difer traje samo jedan minut, pa nemamo dovoljno vremena da zapazimo sve detalje na njihovoj pozajmljenoj dvokolici. Takvo zadovoljstvo bi nam pružila tek specijalna projekcija na kojoj bismo ovu sekvencu gledali kadar po kadar čime bi ispitivanje bilo punovažno.

Primećujemo, na primer, da je dvokolica apsurdno mala, da ima samo dva točka, da na sebi ima ispisano ime vlasnika (*»Ch. Gervais«*), da je obojena na stranama, i da ima rešetku na krovu. Dvokolica nema zavese koja se vijori, ali ima neku vrstu štitičnika od sunca, i tako dalje. Ovi detalji imaju gotovo isti redosled kao i u priči — prvo se opisuje krov, četiri gvozdene šipke, podignute zavese. Ali, postoje i suštinske razlike. Prvo, broj detalja u Mopasanovoj rečenici je ograničen na tri. Drugim rečima, selekcija broja mogućih detalja je potpuno kontrolisana: autor je, koristeći svog naratora, izabrao i imenovao samo tri od njih. Na ovaj način čitalac mora, koristeći svoju maštu i tri dobijena detalja, izgraditi sopstvenu sliku u slučaju filma broj detalja je neodredljiv, jer nam ova verzija prikazuje francusku dvokolicu iz određenog vremena i određenog porekla, pa je broj detalja koje možemo da uočimo potencijalno velik, čak i beskonačan. Praktično mi, što je sasvim razumljivo, ne registrujemo mnogo detalja. Film se odvija suviše brzo, a mi smo preokupirani tumačenjem značenja ove dvokolice i onim što će se potom dogoditi, pa ne primećujemo fizičke karakteristike objekta. Mi jednostavno etiketiramo govoreći sebi: »Aha, dvokolica i neki ljudi u njoj.« Naša reakcija je uslovljena tehničkim osobinama filmskog teksta kod kog se detalji ne dokazuju kao u priči već samo prikazuju. Tako mi, vrlo pragmatički, razmatramo samo one detalje koje smatramo važnim za zaplet koji odvijamo u mislima (Rolan Bart bi to nazvao hermeneutičkim istraživanjem). Ovo je, ako malo promislite o tome, krajnje čudan estetski čin. Filmska naracija poseduje obilje vizuelnih detalja, suvišnu svojstvenost u odnosu na verbalnu verziju koju neki moderni estetičari nazivaju vizuelnom »prespecifiranošću« (*uberbestimmtheit*) obiljem koje deli sa drugim vizuelnim umetnostima. Ali, za razliku od tih umetnosti (napr. slikarstvo i vajarsstvo) narativni filmovi nam obično ne daju vremena da se pozabavimo tim obiljem. Pritisak narativnih komponenti je prevelik i događaji se odveć brzo smenjuju, pa uživanje u divnoj fotografiji, boji i svetlu postaje privilegija onih koji isti film mogu videti više puta i onih koji su dovoljno srećni da im je oprema uz pomoć koje se može zaustaviti kadar dostupna. I gledanje filma u normalnim — bioskopskim uslovima nimalo ne liči na boravak u galeriji ili muzeju, jer smo kao gledaoci obavezni da po završenju projekcije oslobodimo sedišta i napustimo

salu da bi u nju ušli drugi. Pored toga stoji i činjenica da i najsofisticiraniji filmofili, oni koji film zovu »divotom«, obično vizuelne komponente podređuju literarnim. Zaista, postoje filmovi (kao što su »Božanstveni dani« Terensa Malika) koji su izloženi oštroj kritici samo zbog toga što im je vizuelni izraz odveć jak da bi ga narativna linija uspešno pratila. Pritisak naracije je toliko jak da se nekad i nenarativni filmovi podvrgavaju narativnom tumačenju, ili se bar tako čini dok se publika ne snađe. Postoji, na primer, film sačinjen iz stopkadrova i to na tkav način da pobuđuje gledalište da samo gradi priču dok kadrovi teku. Tada se, po poslednjem kadru, kamera pokrene unazad da bi otkrila da su svi ti kadrovi zapravo deo kolaža koji je načinjen bez vidljivog koncepta. Ovaj poslednji veliki kadar na taj način potpuno denarativizuje čitav film.

Pritisak naracije na sličan način utiče i na žanr filma o čemu je pisao i Andre Bazen u svom eseju »Slikanje i film« razmatrajući onu vrstu filmova u kojima kamera ide od jednog do drugog detalja iste slike. Prvi primer ovog žanra je film Alana Renea o Pikasovoj »Gernici«. Spomenimo odmah i primedbu koju je povodom ovog filma izrekla vrlo ugledna osoba — Glavni Inspektor za slikarstvo pri Ministarstvu obrazovanja Francuske: »Kako god da gledate ovaj film on nema istinske veze sa slikom. Njegovo dramaturško i logičko jedinstvo uspostavlja odnose koji su hronološki apsolutno pogrešni. Govoreći ovo Inspektor je mislio na hronologiju i odnose primenjene u narativnom dočarenju razvoja Pikasa kao umetnika, ali je isto tako mogao da misli i na odnose i hronologiju izražene kroz hipotetičku naraciju detalja same »Gernike«. Kontrolišući redosled i trajanje gledaočevog opažanja slike film uspeva da, pažljivo razlažući sliku, uspostavi dvostruku vremensku strukturu karakterističnu za narativne tekstove. Ako, recimo, kamera lutajući po »Gernici« prvo fokusira glavu i ruku koja drži fenjer, a zatim pređe na telo na zemlji sa polomljenim mačem i cvetom u ruci gledalac iz svega toga može pročitati sliku na način na koji Pikaso to nije nameravao: prvo je data uzbuna, zatim je konj zarzao kad su bombe pale, a tek potom je jedna žrtva poginula.

Ključna reč u mom proučavanju načina na koje se u romanu i na filmu prezentuju vizuelni detalji je »Dokazivati«. Želim da koristeći je dosegem snagu koju ova reč ima u govornom jeziku: dokaz je iskaz



damir alter

obično dat kao nezavisna rečenica ili član koji upozorava da je nešto suština slučaja, da pripada određenoj vrsti pojava, da ima određene osobine ili stupa u određene odnose. Reč koja je suprotna dokazivanju je prosto »imenovanje«. Kada kažem, »Dvokolica je bila mala; došla je na most«, ja dokazujem da je osobina dvokolice da je po veličini mala, i dokazujem njeno stizanje na most. Ako, pak, kažem, »Zelena dvokolica je došla na most«, ja ne dokazujem ništa sem njenog stizanja na most. Zelena boja dvokolice se ne pojavljuje kao dokaz, ona se potkrpala u rečenicu i nema sintaksičku funkciju. Ona je samo imenovana, i pojavljuje se usput, sledeći tekst. Većina filmskih naracija primenjuje ovaj drugi tekstualni poredak zbog činjenice da dokazivanje osobina ili odnosa iziskuje poseban kreativan napor. Tako je dominantan postupak predstavljački, a ne dokazivčki. Film ne kaže, »Ovo je stanje stvari«, on jednostavno pokazuje stanje stvari. Naravno, i u filmu uvek može postojati karakter ili komentator-pripovedač koji dokazuje osobine ili stanja, ali tada film koristi zvučni zapis na potpuno isti način kao što proza koristi sintaksu dokazivanja. Ovakav postupak nije filmska deskripcija, već dokazivanje literarnom deskripcijom prebačeno na film. Filmski stvaraoči i kritičari, po tradiciji, nisu posebno skloni korištenju verbalnog komentara zato što se na taj način eksplicitno pokazuje ono što, po njihovom osećanju, treba da bude dočarano vizuelnim sredstvima. Dakle, zbog svoje vizuelne suštine film ne opisuje već jednostavno predstavlja, ili još bolje — film prikazuje opravdavajući na taj način etimologiju svog imena: prikazivanje u slikovnoj formi. Ne mislim da je ovo prosto čiststvo ili privrženost nemom filmu koja nikada neće umreti. Film osvaja onu komponentu našeg vizuelnog aparata koju, po običaju, dajemo prednost nad ostalim čulima. Videti je, na kraju krajeva, isto što i verovati.

Dokaz tvrdenju da kamera prikazuje a ne opisuje daju i književni kritičari terminom koji često koriste da bi okarakterisali prelaznu, nenarativnu, hemingvejovsku prozu — stil fotografskog objektiva. Smisao »fotografskog objektiva« je u činjenici da se u, na primer, »Ubicama«

događajući ne tumače nego prosto registruju. Zato ovakva proza izgleda kao da je prevedena sa vizuelnog zapisa koji je načinio neki instrument na prelazu između video rekordera i vokodera.

Neko bi se sada mogao i usprotiviti: »Ti zaboravljaš filmska svojstva čiji je karakter nesumnjivo deskriptivan. Šta je sa dramskim krupnim planom!? Šta je sa kadrom matricom!? Ali, krupni planovi koji nam odmah padaju na pamet obično imaju samo hermeneutičku funkciju, tj. tumače zaplet. Uzmimo čuvene Hičkokove krupne planove: odsečeni mali prst hulje iz »39 stepenika«; šolju otrovane kafe u »Ozloglašenoj«; stravično otvoreno oko Dženet Li u krvavom tuširanju »Psiha«. Svi ovi krupni planovi svom svojom snagom nastoje da zaokupe našu pažnju i ni na koji način ne pobuđuju estetsku smirenost. Oni pronalaze svoju funkciju, kao izrazito snažni činioči, u sistemu napetosti. Predstavljajući na najdramatičniji način, ovi krupni planovi istovremeno pitaju večno narativno-hermeneutičko pitanje: »Bože moj«, vapi oni, »Šta sledi?« Naravno, i prava deskripcija u romanu može služiti podizanju napetosti. Mi napadamo Dikensa zato što u ključnim momentima prekidajući akciju da bi opisao nešto. »Miruj!«, viče plaha i zastrašujuća figura na Pipa u početku »Velikog iščekivanja«, »Ili će te preklati!« I tada, u momentu u kom nas omami napetost usledi čitav pasus u kom se čovek opisuje: gvožđe na njegovoj nozi, njegove raspadnute cipele, krpa veza na oko glave. Da, mi optužujemo Dikensa — ali i volimo svaki red njegovih dela. U filmskoj verziji ova tehnika je neupotrebljiva, jer se lanac neprekidne akcije ne sme narušiti. Čak i ako nam duža pauza dozvoli da primetimo strašne detalje koji čine Magviča mi ćemo i dalje osećati da časovnik vremena pripovesti kuca, da je pauza bila uključena u priču i da to nije bio interval u kom smo prepoznali diskurs. Možemo, takođe, zaključiti i da odlaganje ima svoje značenje, da je Magvič pokušavao da odluči šta će učiniti sa Pipom ili da je, u supersofisticirano-psihologiziranoj verziji, Pipov osećaj za vreme bio zaustavljen velikim strahom koji ga je tresao. U svakom slučaju, osećaj da delimo vreme sa karakterom romana vrlo jasno govori da ne protiče samo naše vreme diskursa, već i njihovo vreme pripovesti. Ako je tačno da vreme pripovesti nužno nastavlja da teče u filmovima, i ako deskripcija uvek zaustavlja vreme pripovesti, onda se zaključak da filmovi nisu i ne mogu biti deskriptivni logično nameće.

A šta je sa kadovima matricama? Kadar matrica se, ako ne poznajete filmsku terminologiju, definiše na sledeći način (prema »Umetnosti filma« Ernesta Lindgrena): »Dugačak kadar koji nas uvodi u novu scenu i utvrđuje međusobne odnose detalja koje ćemo potom videti u bližim planovima.« Standardni primeri ove vrste kadra su kadrovi urađeni iz ptičije perspektive na početku Hičkokove »Dame koja nestaje« i »Psiha«. U »Dami koja nestaje« kadar počinje visoko iznad skijskog centra u Švajcarskoj da bi kamera potom polako krenula dole, i da bi smo se u sledećem kadru našli unutar prepunog hotela. »Psiho« počinje kadrom u kom se kamera nalazi visoko iznad grad Feniksa, a zatim lagano klizi do sobe u kojoj par vodi ljubav. Tačno je da su ova dva kadra u izvesnom smislu deskriptivna ili da bar upućuju na dotična mesta, ali oni po svoj prilici imaju takav karakter samo zbog toga što se pojavljuju na samom početku ovih filmova pre nego što smo upoznali ijednog junaka. Naracija je, po svojoj ustaljenoj definiciji, lanac kauzalno povezanih događaja, a kako pod »narativnim događajem« podrazumevamo »akciju koju vrijedan od karaktera ili bar akciju koja se tiče jednog od njih« možemo lako shvatiti zašto odsustvo junaka daruje kadar matricu deskriptivnim kvalitetom. U ovom slučaju vreme pripovesti nije zaustavljeno, ono jednostavno još nije ni počelo. Kada se ista vrsta kadra pojavi u sred filma ona ni tada ne uslovljava zaustavljanje ili privremeno uklanjanje vremena pripovesti. Prisetime se scene iz sredine »Ozloglašene« u kojoj Keri Grant i Ingrid Bergman lete u Rio de Žaneiro. Tada se vide kadrovi grada iz vazduha, tipične ulične scene, i tako dalje. Ipak, mi tada ne dolazimo do praznog hoda u vremenu pripovesti već do Rija koji čeka Kerija i Ingrid da stignu. Uzavrelost ulica nestane čim njih dvoje pođu za svojim poslom, sledeći liniju zapleta, pa iskrcavanje i prolazak kroz carinu mogu da se dogode van platna.

Čak ni literarno zaustavljanje slike, takozvani stop-kadar, kada je vidljivo redukovano na običnu fotografiju ne treba automatski povezivati sa deskripcijom. Nekoliko godina unazad je bilo veoma popularno završavati filmove na ovaj način, *in medias res*. Setite se kako je Trifoov mladi junak Antoan Doanel zaustavljen na plaži na kraju filma »400 udaraca« Trifo je nastavio da na interesantan način prati Doanela kao junaka koristeći starenje glumca Žan Pier Lea, ali ja posle prvog gledanja filma »400 udaraca« nisam razmišljao o mogućnosti nastavka zato što sam smisao završetka u stop-kadru našao u shvatanju Doanela kao čoveka koji će većito živeti kao begunac. Pri tom nisam ovaj završetak smatrao deskripcijom već vrstom okamenjenog obrasca koji će trajati i u budućnosti.

Zašto je snagu zapleta, taj neprekidni marš događaja i to nezaustavljivo vreme pripovesti, toliko teško potisnuti iz filma. Ovo je interesantno pitanje na koje bi psiholog ili psihološki orijentisan estetičar morao da odgovori, dok ja mogu samo da pokušam. Odgovor bi mogao da ima veze sa samom prirodom medija. Dok su u romanima pokreti, a prema tome, i događaji u najboljem slučaju konstrukcija koju čitalac gradi na osnovu reči koje su apstraktni simboli različiti od njih po vrsti, dotle su pokreti na platnu u toj meri ikonički i toliko bliski pokretima iz života koje podražavaju da se iluzija vremenskog protoka ne može razdvojiti od njih. Kada se jednom izmišljeno vreme pripovesti uspostavi u filmu onda i »mrtvi« momenti u kojima se ništa ne kreće deluju kao deo vremenske celine, kao što i taksimetar nastavlja da otkucava i onda kada smo iznervirani zastojem u saobraćaju.

Okušajmo ove ideje na dužem i izazovnijem delu Mopasanove priče, na trećem pasusu:

- (1) Gospodica Diŕor je pokušavala da se zaljubi stojeći, ali joj to nikako nije uspevalo. (2) Ona je bila lepa devojka stara otprilike osamnaest godina; (3) jedna od onih žena koje su kadre da iznenada pobude vašu želju kad ih sretnete na ulici, i da vas ostave sa neodređenim ose-

čajem nelagodnosti i razdraženih čula. (4) Bila je visoka, imala je uzak struk i široke bokove, tamnu kožu, vrlo krupne oči i crnu kosu. (5) Haljina joj je jasno ocrtavala linije čvrste i pune figure koje su naglašavale i pokreti njenih bokova dok je pokušavala da se zaljulja još više. (6) Ruke su joj bile ispružene iznad glave da bi držale konopac, pa su joj se grudi dizale pri svakom pokretu koji bi načinila. Njen šerić, koji joj je nalet vetra oduvao s glave, je ležao iza nje, (7) a kako su joj zamasi pri ljuljanju sve više rasli pokazivala je pri svakom novom zamahu svoje lepe noge sve do kolena.

Prva narativna jedinica, »Gospodica Difor je pokušavala da se zaljula. ...« se odnosi na događaj. Druga, »Ona je bila lepa devojka stara otprilike osamnaest godina,« izgleda kao deskripcija u pravom smislu te reči sve dok je ne sagledate sa tačke gledišta filmskog stvaraoca. Pridéy »lépa« nije samo deskriptivan već i vrednosan: ono što je lepo za jednu osobu može biti divno za drugu i ružno za treću. Postoje interesantne varijacije među licima koja odabiraju reditelji različitih kultura i različitih vremenskih perioda: Meri Pikford je verovatno lice koje najviše pripada prvoj i drugoj deceniji našeg veka, dok je Tjussi Ueld najbolje paše 60-tim. Renoar je izabrao lice Silvije Bataj. Interesantna teoretska osobina proističe iz upotrebe vrednosne deskripcije u verbalnoj naraciji zbog okolnosti da ona može doživeti vizuelno usavršavanje u sprezi sa čitačevom maštom. S obzirom na ono što mu je potrebno svaki čitalac će obezbediti sebi mentalnu sliku kakvu on, ili ona, želi u skladu sa vlastitom predstavom o lepoti. Čak i najbolji filmski (ili pozorišni) reditelj može samo da se nada da će se u određenom stepenu njegov izbor poklopiti sa gledačevim idealom lepote, pa se čak i u slučaju najсрепnejšeg izbora uvek pojavi neko ko progunda, »Mislim da ona nije nimalo lepa«. Slično se može dogoditi i u vezi starosti odabrane glumice; Anrijeta Silvije Bataj izgleda bliža tridesetoj no osamnaestoj godini starosti, ali je to najverovatnije tako zbog kostima koji u filmu nosi. Mnogo veći problem predstavlja činjenica da je vizuelna pojava samo gruba naznaka starosti. Tu je književnik ponovo u prednosti i njegov zadatak je mnogo lakši: ispravno određenje se obezbeđuje prostim imenovanjem određenja. Filmski stvaralac, na drugoj strani, neprestano zavisi od stava publike, jer je ona ta koja treba da oceni jesu li njegova vizuelna rešenja ispravna.

Još jedna osobenost deskripcije pobuđuje moju pažnju i usko je povezana sa rečju »otprilike« koju nalazimo u trećoj narativnoj jedinici. Ovo nije samo reč kojom se obogaćuje i oplemenjuje deskripcija, ovo je i reč kojom se tiho uvodi glas pripovedača. »Otprilike osamnaest,« je iskaz iz kog naslućujemo da i sam pripovedač nagada, a nastavak »jedna od žena koje su kadre da iznenada pobude vašu želju,« nam govori još više: pripovedač je čovek koji se ne može odupreti ženskom šarmu *roué*, čovek sa ulice. Takav je karakter govora — obično nam govori nešto i o govorniku. Mnogo godina pre nas I. A. Ričards je ovu funkciju govora nazvao »tonom«. Jadna stvar, kamera, može da proizvede ton ali može da prikazujući ponudi određene alternative. U ovom slučaju je, kao što ćemo videti, Renoar osećajući potrebu da prikaže Anrijetinu nevinu zavodljivost naveo nekoliko uzbudljivih kadrova reakcije u želji da time nadoknade aseksualnu objektivnost kamere.

Film se mnogo lakše nosi sa primevama iz četvrtog segmenta jer su visina, telesna konstitucija, boja kože i kose kvalitete koje film može predstaviti. (Naravno, ovi kvaliteti su na filmu uvek plod komparacije: junak može biti visok samo u odnosu na druge ljude i objekte koji se u filmu vide.) Pokreti njenih bokova imaju dvostruku funkciju, oni su sami po sebi događaji, ali su i doprinosu opisu dela Anrijetinog tela koji pripovedač smatra privlačnim. Dvostruku ulogu igraju i grudi i šerić koji je pao u segmentu šest. Film lako prenosi ove pokrete i ne teži da dokaže Anrijetinu putenost, već je samo sugestivno opisuje.

U sedmom segmentu dolazimo do čudne dvosmislenosti. Tekst kaže da je Anrijeta ljujlajući se više, »pokazivala svoje lepe noge sve do kolena«. Kamera je sigurno sposobna da pokaže pomenute delove tela, ali nije jasno šta se događa sa smislom glagola »pokazivati«. I u priču i u filmu Anrijeta je predstavljena kao nevinasta sa čijim karakterom se ne slaže svesni egzibicionizam, koji uostalom ne pristaje ni njenoj porodičnoj situaciji a ni duhu vremena. Odgovor verovatno leži u dvosmislenosti glagola »pokazivati« koji po svojoj definiciji ne isključuje, ali i ne uključuje svesnu nameru. Utitak je da ova dvosmislenost ispravno ide uz ideju koketne devetnaestovekovne devojke: pokazati, ali ne i nužno biti svestan pokazivanja. Kamera je, ponovo, nesposobna da prevede ovakvu verbalnu aluzivnost.

Pogledajmo šta Renoar čini sa ovim problemom. On najpre predstavlja Anrijetu iz tačke gledišta jednog od dvojice čamđžija. Vrlo svesno on u tu svrhu odabira Rodolfa, a ne Anrija koji će se kasnije zaljubiti u nju. Termin »tačka gledišta« ima više značenja, ali ga ja ovde koristim u čisto perceptivnom smislu. Kako je kamera iza Rodolfovih leđa, i kako on kroz tek otvoren prozor gleda u baštu kamera se, prema narativnoj tački gledišta, poistovećuje sa njim. Ona učestvuje, pozivajući i nas, u njegovom voajerizmu. Tačka gledišta je složen problem vredan posebnih diskusije, no ovde ćemo se zadovoljiti jednim teoretskim objašnjenjem. Činjenica da najveći broj priča i romana dolazi do nas kroz glas pripovedača daje književnicima veću slobodu i fleksibilnost nego filmskim stvaraocima. Vizuelna tačka gledišta je uvek prisutna u filmu: ona je precizno ustanovljena i određena kamerom koja mora negde biti postavljena. Ali, u prozi autor može i ne mora da nam da vizuelni odnos. On može da nas pusti da pažljivo gledamo preko junakovog ramena, ili da nam prikaže nešto iz uopštene vizure komentarišući događaje ispred, iza i po strani objekta istovremeno zanemarujući pitanje mogućnosti da se sve ovo odjednom vidi. Jednostavno, on uopšte ne mora da brine o svojoj fizičkoj poziciji. I dalje, on može ući u tela svojih junaka i reći nam kako stvari stoje unutra. U našem slučaju nam Mopasanov pripovedač daje širok pogled na Anrijetu koja se ljujla, ali i gradi pažljivu pripremu onog što će doći potom. Takođe, on bi vrlo lako mogao da nam predoči tajne sadržine njenog srca. Filmski stvaralac sa svojom glomaznom kamerom, svetlom, trakama i svom drugom mašinerijom

pati od ograničenja. Ipak sva ta ograničenja, kako je to dobro uočio Rodolf Arnhajm, podstiču iznalaženje novih i sve interesantnijih umetničkih rešenja. Tako je Renoar iskoristio potrebu kamere za određenim položajem da bi otvorio problem komuniciranja sa nevinim ali i zavodljivim kvalitetima Anrijetinog šarma. Kako zavodljivost, kao i lepota, postoji zahvaljujući posmatraču tako i Renoar koristi Rodolfovom tačku gledišta da bi je izrazio. Tako se i događa da uspostavljanje zavodljivosti u Rodolfovom, a i našim, očima ne zavisi toliko od same Anrijete koliko od njegove reakcije (već pri prvom susretu) na nju. Mala intervencija u zapletu čini scenu sasvim mogućom. Parižani koji osvajaju njegov pecaroshi raj gade se Anriju, pa on čak i ne mari da vidi nove pridošlice. Zato Rodolfo otvara prozor dozvoljavajući sunčevom svetlu da preplavi mračnu trpezariju i da time načini malu pozornicu duboko u pozadini po kojoj se Anrijeta i njena majka kreću kao slatke bele lutkice.

Sa ovog rastojanja ne možemo videti ništa potpuno jasno sem poigravanja Anrijetine suknje na vetru, ali način na koji se Rodolfo saginje i seda upućuje na njegovu nameru da je dugo posmatra i poziva nas da mu se pridružimo. Na kraju krajeva, šta je pozornica do prostor za posmatranje? (Renoar je često koristio kadrove sa pozorišnim ugodajem u svojim filmovima da bi podvukao nekoliko planova akcije; pored toga jedan od njegovih najboljih poznatih filmova se zove »Malo pozorište Zana Renoara«) Anrijetina ljujlaška je tako postavljena da su sve njene kretnje usmerene ka Rodolfovom prozoru, pa sve izgleda kao predstava izvedena za njega iako ona, naravno, nije čak ni svesna njegovog postojanja. Ovde dobijamo nešto što je ekvivalentno dvosmislenosti glagola »pokazati« koju imamo u priči: Anrijeta iskazuje svoje čari mada nije svesna toga. Naredni Renoarov kadar je potpuno drugačiji od ovog u kom se uspostavlja nevinost, jer u njemu vidimo Anrijetu u porodičnom krugu pri čemu je tamna figura njene bake s desna, a njen otac i verenik Anatol razgovaraju na levoj strani. Ovo sledi scena razgovora sa gazdom, gospodinom Pulenom (igra ga sam Renoar) o tome gde i šta će jesti. Ukupna namera je da se Anrijeta pokrije, vrati u lik obične buržuj-ske kćeri, prestane da pobuđuje nelagodnost i da draži čula.

Potom dolazi kadar Anrijetinog radosnog lica. Snimljen je iz donjeg rakursa i odlično dočarava bezbrzičnost i euforičnost koju u njoj budi let kroz vazduh na ljujlašci. Iznemada mi se sasvim identifikujem sa njenim osećanjima i zaboravljam Rodolfov voajerizam. Identifikacija je uvek povezana sa tačkom gledišta, ali u ovom slučaju tačka gledišta ima prenesen ili skoro metaforički smisao: kamera se ne poistovećuje sa Anrijetinom perceptivnom tačkom gledišta jer je pred njom. Anrijetini pokreti i njeno radosno lice su u toj meri zarazni da se identifikacija odvija zbog njih. Reč je, dakle, o emotivnoj tački gledišta: mi saosećamo sa Anrijetom. Za ovaj efekat predlažem termin — »interesna« tačka gledišta. Mi se poistovećujemo sa sudbinom karaktera, i mada ni ne vidimo ili čak i ne razmišljamo o stvarima iz njene (ili njegove) tačke gledišta u literarnom smislu termina, mi još uvek možemo sasvim smisleno saučestvovati u tački gledišta karaktera. Renoar briljantno postiže ovaj efekat prateći ljuljanjem kamere ritam u kom se Anrijeta kreće na ljujlašci.

Kontrast između banalnosti prethodnih kadrova i lepote potonjeg pojačava razliku između bujne devojke koja je pravi plod prirode i ukorenosti i nezgrapnosti porodice. Porodicu ovakvom čini najviše otac koji izgleda kao prikovan za tlo svojim teškim crnim kaputom, smešnom kravatom, i velikim stomakom koji ispada iz pepita pantalona. Prosto je nemoguće zamisliti ovakvog čoveka kako leti kroz vazduh između drveća ljujlajući se. Majka je negde u sredini: iako je još uvek lepa, ona je već previše teška i nespretna da bi se usudila da upotrebi ljujlašku. Ona je izgubila moć leta mladih devojaka, ali svim silama nastoji da to opovrgne (tako ćemo je kasnije videti bajno raskalašnu sa Rodolfom).

Sada stižemo do jednog od mojih omiljenih kadrova u filmu. On počinje kao ponovni, i u početku sasvim neinteresantan, pogled na majku i čerku na ljujlašci. Ali, potom se kamera pokreće i lagano ide kroz prazni prostor bašte prolazeći kraj bake i nekog drveća. Potpuno neočekivano u kadru se pojavljuje kolona mladih učenika bogoslovije predvodena svojim učiteljima. Oni hodaju pognutih glava sve dok jedan od njih ne opazi Anrijetu pa uzbuni i druga do sebe. Istog trenu mi smo prebačeni u njihovu perceptivnu tačku gledišta i vidimo Anrijetu iz njihovog ugla i sa njihovog rastojanja. Na to će pastir opomenuti crnu ovčicu da spusti pogled i izbegne greh putenosti, ali neće dopustiti priliku da sam baci pogled. Sledeći kadar daje podnapitu Anrijetu koja uživa u ljuljanju zaboravljajući na pridošlice koje ju gledaju. U želji da potvrdi efekat Renoar usmerava kameru na treću grupu voajera — pet naprednih klinaca u živici koji izmenjuju znalačke poglede. Sledi još jedan kadar Anrijete koja se, leteći gore pa dole, ljujla sa kog prelazimo na čamđžiju kog kamera ovog puta snima s lica kako stoji na prozoru. Nevinost Anrijetinih kretnji definitivno nestaje izrastajući u čistu provokaciju Rodolfove pohotljivosti.

Rodolfo voajerizam postaje eksplicitan u umetnutoj sekvenci. Prvo ide kadar Anrijete iz Rodolfove tačke gledišta sa titlovanim komentarom, »Divan pronalazak — ljujlaške!«, koji je, naravno, njegov. Udaljenost pojačava utisak da je vidimo iz Rodolfove vizure. Ona nesvesno još žešće raspiruje njegovu želju sišavši sa ljujlaške tako da on još bolje može videti njene noge, pa joj se zbog toga kamera u sledećem kadru još više približava igrajući ulogu Rodolfove erotske imaginacije koja time dobija dalje optičko pojačanje. I mi se krećemo dalje da bi smo učestvovali u Rodolfovom uzbudenosti igrom podsuknji, mada Anri komentariše da se ništa ne može videti. Rodolfov reakciju vidimo u krupnom planu u kom on izgleda krajnje glupavo dok šeretski uvrće brk.

Eto, i pored toga što Renoar nije imao direktnog načina da utvrdi ambivalentnost iskaza »pokazivala je svoje noge«, on je uspeo da načini čitavu sekvencu u kojoj dokazuje da je Anrijeta istovremeno nevinna i zavodljiva. Ova sekvencu je malo remek-delo montaže reakcije, koja ne samo da sledi osnovne informacije potrebne zapletu nego i sadrži lak komentar francuskih običaja, draži mladosti i života, i rođenja seksualnih težnji sred sunca i drveća. Primećujete li da sekvencu ilustruje

tvrdnju koju sam pokušao da iznesem na početku? Nijedan gledalac ne bi potrošio toliko reči da bi kazao da je Anrijeta visoka, da ima uzak struk i široke bokove. Mi možemo imati svest o Anrijetinoj postojanosti na osnovu tumačenja Silvije Bataj, ali to ne znači da imamo i dokaz svih pomenutih detalja. Erotski efekat koji njena pojava ima u priči zahvaljujući eksplicitnom opisu Mopasanovog naratora je u filmu sveden na pokušaj implicitnog dočaravanja preko kadrova u kom su registrovane reakcije. Nešto od njenih draži svakako potvrđuju izrazi lica muškaraca četiri generacije (pubertetilje u živici, bogoslovci, Rodolfo, sveštenik) uhvaćeni u kadrovima.

I konačno krunska razlika između priče i filma: Mopasanov narator izlaže Anrijetine osobine po određenom redu. On najpre pominje njenu visinu, potom njen ukupni izgled, pa kožu, oči, kosu, potom ponovo njen izgled, pa njene ruke, grudi, šešir, i konačno njene noge. Redosled izgleda istovremeno i tehnički precizan i umiljato pažljiv krećući se gore-dole po njenom telu. Na taj način potvrđuje se i naša ideja o naratoru kao čoveku čulnosti. U Renoarovim kadrovima nema takve ideje. Kamera je mogla ispitati njeno telo koristeći se klišeiziranim kadrom holivudskog tipa koji obično prati zavidljiv zvižduk muškog dela publike. Renoar je izabrao rešenje koje nije kompromis znajući da samo tako može postići efekat nesvesno zavodljive nevinosti. On, takode, nije insistirao na identičnosti pogleda kamere iz Rodolfove vizure i iz vizure druge tri grupe voajera. Uz to, postigao je i jasnu različitost između kadrova načinjenih iz Rodolfove tačke gledišta i onih sa neutralnom tačkom gledišta.

tri tužna tigra

prolog

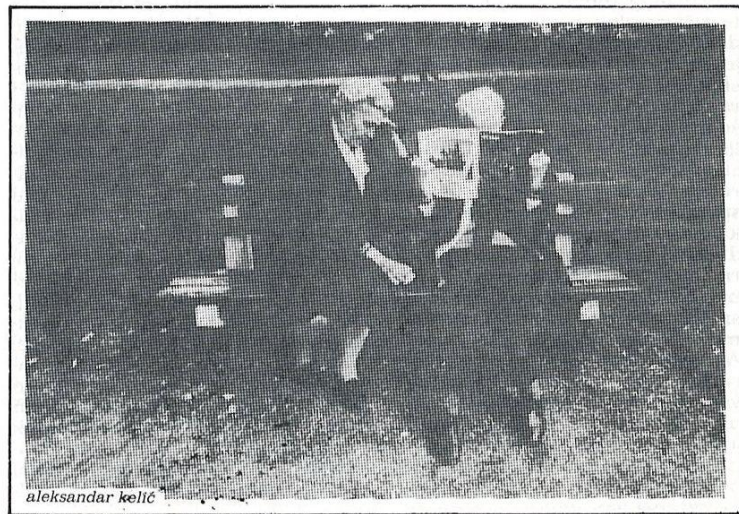
gihermo kabrerera infante

Showtime! Dame i gospodo. Ladies and gentlemen. Dobro vam večer, dame i gospodo, neka vam je večer dobro svima. *Good-evening, ladies and gentlemen Tropicana*, NAJ čuveniji kabare na svetu... *Tropicana*, themost fabulous night-club inthe WORLD... predstavlja... presents... svoj novi spektakl; its new show... u kojem se umetnici slavni širom kontinenta... where performers of continental fame... trude da vam prenesu čudesni svet... They will take von to the wonderful world... izuzetan... of supernatural beauty... i očaravajući... of the Tropics... Tropisko podneblje za vas, dragi zemljaci... Tropi u Tropikani! In the marvelous production of our Rodney the Great... U velikoj, čudesnoj produkciji našeg VELIKOG Roderika Neje! *«Going to Brazil»*... Pod naslovom *ODO' U BRAZIL!*... Taratará, taratará, taratará, tarataralala... *Bejzil, terra dej nostrrau fellsidejde*... što bi se reklo među gostima... That was *Brejzil for you*, ladis and gentlemen. That is, my very, very particular vison of it!, Brazil; dame i gospodo, ti, ti, i ti gospodine koji me slušate ove noći. Tojest, moja verzija *Brazila* Karmen Mirande i Džo Karioke. Ali... Brazil, ljubljani gosti, što plavi ovu arenu užitkom, veseljem i srećom! Brazil jednom i zauvek, večni Brazil, poštovani i ljubljani posetioeci našeg rimskog foruma pesme, igre i ljubavi u polutami! Uh, uh, uh *My aplogies!*... Ljubljena publiko, publiko ljubljena, narode kubanski *najlepše* zemlje što je oči ljudske ugledaše, što bi rek'o Kolumbo (ne onaj iz *Kolumbo—Kastiljo—Kamparario*, a ne... hohoho. Nego Kristifor Kolumbo, onaj s karavelama!). Narode publiko, DRAGI POSETIOCI, izvin'te me na čas da se obratim, na Čekspirovom jeziku, na *English*, odabranim posetiocima koji su preplavili sva i svako od mesta ovog velegrada ljubavi i ljupkog života. Želim da se obratim, ako mi to dopusti poslovična ljubaznost Poštovanog Kubanca, OGromnom mnoštvu naše američke publike: gospodstvenim, prijaznim turistima koji posećuju zemlju *gej senjoritas end brejv kabaljeros*... For your ex-

Zaključimo da i pisac, i filmski stvaralac, i crtač stripa, i koreograf pronalaze vlastite puteve da bi dočarali smisao izgleda objekta naracije. Svaki medijum ima svoje zakonitosti koje se u praksi pokazuju dobrim ili lošim. Zbog toga je za inteligentno gledanje i kritikovanje filmove, kao i za inteligentno čitanje, potrebno shvatiti i poštovati i ograničenja koja ove zakonitosti tvore, ali i trijumfe koje omogućuju.

1. Tekst *«What novels can do that films can't (and vice versa)»* by Seymour Chatman preuzet iz časopisa *Critical Inquiry*, Chicago, 1980. volume 7, number 1, autumn 1980.

S engleskog: Aleksandar D. Kostić



aleksandar kelić

clusive pleasure, ladies and gentlemen, our Good Neighbours, you that are now in-Cuba, themost beautiful land human eyes have ever seen, as Cristofry Colombus, The Discoverer, said once, you, happy visitors, are once and for all, welcome: *welCOME to Cuba!* All of you... *be WELlcome!* Dobrodošli, što bi rekli na našem romantičnom jeziku, jeziku kolonizatora i torera (*bullfighters*) i vrlo, vrlo, ali vrlo, (ama znam šta pričam!) lepih gospojica. Ja znam da ste došli ovamo da se kupate u vodi, suncu i znoju, hohoho... Pardon, *thousands of apologies for You* (...)

A sada... and now... *senoras y senores... ladies and gentlemen*... publiko što znaš šta valja... Discriminatory publici; bez prevoda... without translation... BEZ DRUGIH REČI SEM VAŠIH USKLIKA i bučnog pljeskanja... Without words but with your admiration and your applause... Bez reči ali s muzikom i zdravom razdraganošću i zabavom... Without words but with music and happiness and joy... Samo za vas!... To you ali!... Naša prva velika predstava ove noći... u *TROP-PIKANI!* Our first great show of the evening... in *Tropicana!* Gore zavesa!... Curtains up!

**

ONA JE PEVALA BOLERO

(odlomak iz »Tri tužna tigra«)

Ja joj pridoh i zapitah je ama koja ti ono beše a ona će meni Zvezda, a ja njoj, Ne, ne, kako je Vaše ime, a ona meni Zvezda, ja sam Zvezda, mali! zakikota se iz baritonskih dubina ili kako se već zvaše ženski glas koji odgovara basu ali zvuci kao bariton, kontraalt ili tako nešto, a ona mi uz osmeh reče, Zovem se Zvezda, Zvezda Rodrigues vama na službi moliću lepo, reče mi a ja rekoh sama sebi Garava je, garava, garava, skroz naskroz garava i tu pade priča a meni pade na pamet kako bi ova zemlja bila ubistveno dosadna da ne beše oca Las Kasasa pa joj rekoh Blagosiljam te, pope, što si iz Afrike dovu-kao crno roblje da lakne roblju indijanskom kojem ionako dode kraj i rekoh joj Pope blagosiljam te, spasao si ovu zemlju,

pa opet Zvezdi kažem ja, Zvezdo, ja vas ljubim, a ona se krivila od smeha i rekla mi, Pa ti si mrtav pijan, a ja se tu pobunih i rekoh joj, A, ne, pijan nisam, ja ću njoj, ja sam zapravo trezan, a ona mi upade u reč, Ama pijan si ti i klatiš se kao krivi kurac, ona će meni a ja njoj, Vi ste jedna dama a dame ne govore ružne reči, a ona će meni, Ama nisam ja nikakva dama, ja sam ti bre kuronjo umetnica, ja kako, e tu ti ja njoj upadoh u reč i rekoh joj, Vi ste Zvezda, ja ti njoj, onako šeretski a ona će meni Ali ti si pijan a ja njoj, Ja sam ti kao boca, rekoh joj, pun sam alkohola ali pijan nisam, pa je zapitah uzgred, Jesu li boce pijane?, a ona reče, Ne, ma hajde, i opet se zacereka, i ja njoj, Ali iznad svega na svetu volim Zvezdu, više mi se svidate od ruske planine, od hidro aviona, od svih aparata zajedno, od konjica, a ona se ponovo kikotala, promešala tamo-amo i najzad se jednom svojom beskrajno dugom rukom palila po jednoj beskrajno dugoj butini što među zidovima odjeknu kao kad odzvoni devet ujutru u ovom baru, a onda me ona upita, jel'strasno? a ja njoj pravo u brk — i strašno i ludački i od sveg srca punog ljubavi, a ona mi reče, ne, ne, govorio sam da — strasno, da sa svim što ide, a ona podiže ruke uvis ka glavii želeći da kaže, a jel' sa svom kosom, a ja rekoh, vas Celu, i odjednom je izgledala kao najsrećnija kreatura na ovom svetu. I baš tada saopštih Zvezdi svoj veliki, jedini, nemoguć predlog. Pridoh joj i sasvim tiho, uz uvce joj prišanih, rekoh joj, Zvezdo, hoću da vam predložim nešto besramno, rekoj joj, Zvezdo, hajde da nešto popijemo, a ona će ko iz puške Očara-va-ju-će, i iskapi jednu, onu što joj beše u ruci, baci dva koraka čačaća tek da pride šanku i da kaže kelneru, Munjekon, daj ono-moje, a ja je upitah, Šta onom-je? a ona mi odgovori, Ne, ništa onom-je, već *ono-moje*, jer nema tu onom, već samo meni, ne onom-je nego ono-moje i nasmeja se i reče, Ono moje je ono što pije samo Zvezda i niko drugi to ne može da dobije, jel' jasno? i opet se zakikota a od toga se njene grdne sise potresoše kao blatobrani starog kamiona kad motor zabreke...

Preveo: Branko Anđić