

UDK 821.163.42.09 Jurgović M.

Mirjana Benjak

Univerza na Reki, Filozofska fakulteta Pulj

»FILMIČNOST« LITERARNEGA DISKURZA MILJENKA JERGOVIĆA
(Kadri, položaji kamere in montaža v zbirki kratkih zgodb *Mama Leone*)

Pričujoči pristop k zbirki kratkih zgodb *Mama Leone* hrvaškega pisatelja mlajše generacije Miljenka Jergovica izhaja iz hipoteze, da se vpliv množičnih medijev, predvsem filma, širi na literarni diskurz. Članek analizira vse oblike filmskega zapisa, ki se kažejo kot pomembni strukturni elementi Jergovićeve zbirke: kadre, položaje kamere in montažo.

The approach to the volume of short stories *Mama Leone* by a Croatian author from the younger generation, Miljenko Jergovic, derives from the hypothesis that the influence of mass media, particularly film, extends to the literary discourse. The article examines those forms of cinematic recording that appear to be the essential structural elements of Jergović's stories, i.e., frames, camera positions, and montage.

Danes, v času filma, stripa in, preprosto rečeno, življenja na elektriko bi bilo z mojega zornega kota precej nesmiselno pisati brez vedenja in ideje, da obstaja električna energija, ki premika stvari, da obstajajo mediji, ki so na določen način superiorni nad pisanim medijem, in končno, da obstaja tisoč in en način, da človek svoje literarno besedilo oživi in naredi zabavno na način drugih medijev. Recimo to, kar je prinesel filmski rez, kar je prinesla Eisensteinova montaža atrakcij v film, to isto je pravzaprav prinešeno tudi v književnost. Menim, da so pisatelji, ki danes ne dojemajo, da se lahko načela montaže iz filma in stripa na najlegitimnejši, najnormalnejši in najustreznejši način uporabljajo v književnosti, precej prikrajšani.

O literarnem snovanju pisateljev, ki so na hrvaško literarno sceno stopili v poznih 80. oziroma v 90. letih, skoraj ne moremo govoriti, ne da bi omenili nezavidljiv položaj, v katerem so se v tem času znašli knjige, založniki, knjižnice in književniki. Spomnimo se samo nekaterih potez vlade, ki so neslavno zaznamovale zadnje desetletje hrvaške literarne kulture: uvajanje previsoke stopnje DDV-ja na knjige, nedefiniran status neodvisnih založnikov, neprofesionalen odnos do pisateljev idr. Poleg teh problemov, ki bolj ali manj izhajajo iz odnosa oblasti do kulture nasploh, moramo opozoriti še na eno pomanjkljivost, namreč na pomanjkanje systemskega spremljanja in vrednotenja recentne hrvaške literarne produkcije. To se nanaša predvsem na knjige mladih in mlajših pisateljev, ki so jih izdale »majhne« neodvisne založbe, daleč od »državnega korita«. Tako bralci (ki kljub vsemu še niso izumrli) o pisateljih in njihovih delih najpogosteje izvedo iz kratkih predstavitev v časopisih ali (redkih) literarnih revijah ter iz intervjujev z literati. In se zgodi (kolikič že), da nas mora svet opozoriti na vrednost naših književnikov, naša uradna kritika pa jih zanemarja ali pa je do njih, pogosto iz povsem neliterarnih razlogov, celo sovražna.

Med avtorje, ki so v tujini bolj znani in cenjeni kot doma, sodi tudi Miljenko Jergović,¹ zagotovo eden najboljših mladih hrvaških pisateljev (rojen 1966). Medtem ko bralsko občinstvo z neprikrito nestrpnostjo in radovednostjo pričakuje vsako njegovo novo knjigo, je hrvaška kritika skoraj brez besed pred tem posebnim delom mladega avtorja. Maloštevne in sporadične ocene se bolj ukvarjajo z Jergovićevim rojstnim krajem (Sarajevo) in Bosno, o katerih piše, ter z vsemi njunimi konotacijami kot z resno analizo in presojo njegovega karzavidljivega literarnega opusa.

Pa še nekaj je, kar pa ne zadeva samo Miljenka Jergovića, ampak tudi druge predstavnike njegove (mlade) generacije hrvaških literatov: pri kritičnem branju njihovih del se ne upoštevajo posebnosti te generacije. Generacije, o kateri Jergović pravi: »Pomembno je poudariti, da je bila moja generacija, torej generacija, rojena med letoma 1960 in 1973, edina generacija na teh prostorih po letu 1945, ki se je oblikovala vzporedno s svojo generacijo iz kateregakoli dela Evrope, ki se je oblikovala z enakimi vrednotami, z istimi filmi, knjigami in življenjskimi ideali. Vse generacije pred našo so bile pravzaprav generacije jugoslovanskega socializma, ki so se oblikovale na povsem drugačen način, z drugačnimi vrednotami. Vse generacije po naši se oblikujejo po modelu aktualnih režimov, kar je zelo pomembno dejstvo za predstavnike te generacije, ki poskuša danes na območju nekdanje Jugoslavije nekaj delati, nekaj pisati, snemati. Povsem gotovo je, da so na to generacijo in seveda tudi name, izjemno vplivali neliterarni mediji – film, glasba, fotografija in strip in na koncu televizija. To se zelo čuti v besedilih ljudi, ki so v tem času odraščali v mestih.«²

Po Jergoviću sta torej generacijo, rojeno med letoma 1960 in 1973, zaznamovali dve značilnosti: njeno vzporedno odraščanje z evropskimi vrstniki in vpliv neliterarnih medijev na njeno ustvarjanje. Če se ustavimo pri slednji značilnosti, lahko rečemo, da se niti tisti maloštevilni literarni kritiki, ki so se ukvarjali z analizo snovanja te generacije, niso posebej posvečali neliterarnim vplivom nanj. K njihovim delom so pristopali kot k delom starejše generacije. V teh recenzijah je na prvem mestu namreč še vedno vsebinski aspekt dela, o njegovi strukturi/obliki pa se govori zelo malo. To pomeni, da so se kritiki od vseh slojev literarnega dela ukvarjali predvsem z njegovim idejnim slojem, ki so ga »brali« iz teme. Tako se k temi ni pristopalo kot k oporišču za neke druge analize, ampak se je analiza skoraj povsem izčrpala na tematski ravni. Ko govorimo o Jergoviću, skriva tak pristop

¹ Miljenko Jergović je na literarno sceno stopil s poezijo konec 80. let, zbirka kratkih zgodb *Sarajevski Marlboro* (1994) pa ga je izstrelila v sam vrh hrvaške in evropske proze (o čemer pričajo prevodi v angleščino, francoščino, nemščino, italijanščino, slovenščino, madžarščino, romunščino idr.). Piše poezijo in kratko prozo. Za svoje literarno in publicistično delo je prejel več prestižnih nagrad (nagrada Goranova proljeća, nagrada Veselko Tenžera, nagrada Mak Dizdar, nagrada Ksaver Šandor Gjalski, mirovna nagrada Erich Maria Remarque). Ne moremo se otresti vtisa, da je zanemarjanje Jergovića kot literata povezano z njegovim publicističnim in novinarskim udejstvanjem (pisal je in piše za časopise in revije *Nedjeljna Dalmacija*, *Tjednik*, *Vijenac*, *Feral Tribune* in *Dani*), ki pogosto ni bilo povšeči hrvaškemu dovčerašnjemu režimu.

² *Oduvijek sam planirao biti pisac*, pogovor D. Profete z M. Jergovićem, *Zarez*, št. I/1, Zagreb, 19. 2. 1999, 10.

določeno past, ker se kritiki bolj ali manj ukvarjajo z avtorjevim prikazovanjem vojne v Bosni, drugih ravni njegovega literarnoumetnostnega besedila pa se dotakneje le površno.³

Kot misli sam avtor, ki potrjuje, da piše bolj filme in videospote kot literarno naracijo in fabule, bi bilo »ob koncu 20. stoletja malo neumno sploh poskušati pisati ali biti pisatelj na način 19. stoletja«. Ravno tako bi bilo »malo neumno« na njegova dela gledati kot na dela iz 19. stoletja, »kajti v 19. stoletju so vsi ti veliki romani, o katerih se danes učimo v šoli, imeli družbeno vlogo, kakršno imajo danes v glavnem filmski spektakli. Tako so bili pisani in tako so bili brani.«⁴

Pričujoče pisanje ima drugačno nalogo – predlaga »filmsko« branje Jergovićevega literarnega diskurza. Zakaj »filmsko«? Opravičilo za to najdemo v naslednjih izhodiščih: a) nesporno dejstvo, da je film ključno vplival na strukturo in duh moderne oziroma sodobne književnosti;⁵ b) na vpliv tega medija na lastno pisanje je večkrat opozoril tudi sam Jergović; c) »filmsko« branje bo odkrilo do sedaj zanemarjano ravnino »filmičnosti« Jergovićevega kratkih zgodb in pripomoglo k, upamo, da kmalu, obsežnejšemu prikazu in presoji njegovega literarnega snovanja.

Filmološki termin »filmičnost« pokriva dva pomena: govorimo lahko o filmični temi in o filmičnem filmu. »V obeh primerih uporabljamo pojem specifičnosti filmske strukture ali filmskih izraznih sredstev: neka tema je *filmična*, ker dovoljuje, da se ob njej uporabijo zakoni filmskega strukturiranja, dopušča efikasno amalgamiranje s 'specifičnimi filmskimi izraznimi sredstvi', filmsko delo pa se pojavlja kot filmično, ker ob svoji temi uporablja te zakone 'filmske specifičnosti'.«⁶

Peterlić deli filmska izrazna sredstva, ki jih imenuje oblike filmskega zapisa, na pet osnovnih skupin: 1. stalne značilnosti filma (kader in okvir), 2. položaj kamere (plan, snemalni kot, stanja kamere), 3. slikovne odlike filma (črno-bela tehnika, barvni film, objektiv, osvetlitev, spremembe gibanja, kompozicija in mizanscena), 4. zvoki (šumi, glasba, dialog) in 5. montaža, ki »pomeni posebno stopnjo pojava filmskega zapisa, ker montiranje predpostavlja združevanje kadrov, torej tudi določeno zapletenejšo celoto in vključevanje tudi drugih oblik filmskega zapisa.«⁷

Mi se bomo ustavili pri kadrih, položajih kamere in montaži, katerih navzočnost bomo analizirali v zadnji Jergovićevi zbirki kratkih zgodb *Mama Leone*

³ Le pri Lasiću najdemo opombo o Jergovićevelem »diskretnem, vendar prepričljivem« stilnem sredstvu, ki ga povezuje s filmom. Gre za ležeče pisan dobesedni govor brez narekovajev, »kot se na filmskem traku označuje notranji monolog ali glas, ki ga na posnetku ne vidimo«. (Lasić, Igor, *Između je pukla bomba, Quorum*, št. XV/4, Zagreb, 1999, 19)

⁴ *Helikopter će za mene biti zrakomlat kada završim u Vrapču*, intervju G. Šikića z Miljenkom Jergovićem, *Star(t) nove generacije*, Zagreb, november 1997, 30.

⁵ Vpliv filma (predvsem kar zadeva transformacije časa in prostora z montažnimi spoji, uporabljene v literarnoumetnostnem diskurzu) je viden, četudi dosedaj neanaliziran, že v strukturi prvega hrvaškega modernega romana, v *Vrnitvi Filipa Latinovicza* Miroslava Krležje (1932).

⁶ *Filmska enciklopedija* (gl. ur. A. Peterlić), 1. del (Filmičnost), Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb, 1986, 397.

⁷ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 46.

(1999). Samo po sebi se razume, da se to »filmsko« branje ne želi vsiljevati kot edino mogoče. Z njim predlagamo nov in drugačen pristop k delu avtorja, ki je odraščal (predvsem) ob filmski umetnosti, in odkrivamo nove ravni njegovega literarnoumetnostnega diskurza.

Mama Leone je razdeljena na dva dela: prvi del, ki prinaša 21 kratkih zgodb, je naslovljen *Kad sam se rodio, zalajao je pas na hodniku rodilišta* (ta del, pisan prvoosebno, se nanaša na pripovedovalčevo otroštvo in odraščanje), drugi z 12 zgodbami pa *Tog dana završavala je jedna dječja povijest* (ta del, pisan tretjeosebno, prinaša usode beguncev in pregnancev, ujetih v vrtinec vojne v Bosni). Že začetek uvodne zgodbe *Ti si taj anđeo* lahko povežemo s prvo sekvenco filma, v kateri je »najpogosteje (...) prikazano dogajanje, ki ima vrednost univerzalnega simbola, zato ta prizor naredi velik vtis na gledalca in pritegne vso njegovo pozornost, dogajanje naredi skoraj a priori motivirano«. ⁸ In res nas tak začetek uvaja v »film« o avtorjevem otroštvu:

Kad sam se rodio, zalajao je pas na hodniku rodilišta; doktor Srećko bijesno je smaknuo masku s lica, istrčao iz rađaonice i rekao: *Jebem ti zemlju u kojoj se djeca rađaju u štenarama!* Meni tog časa još ništa nije bilo jasno, punim sam plućima hvatao zrak i po prvi put se nalazio pred životnim paradoksom: Svijet u kojem sam se zatekao bio je grozan iako ga nisam mogao uspoređivati s drugim svjetovima, ali me neki vrug tjerao da dišem i da se za taj Svijet vežem onako kao što se nikada neću vezati ni za jednu ženu. ⁹

Podobno bi lahko rekli tudi za začetek zgodbe *Tu gdje umiru vjeverice*, ki odpira drugi del zbirke: konec »otroške zgodovine« je nakazan z naglim prehodom iz prvoosebnega v tretjeosebno pripovedovanje, »rojstvo« odraslega človeka pa je prikazano z bolezenskim stanjem ene od literarnih oseb.

Tog dana završavala je jedna dječja povijest. Probudio ga je kašalj. Nos mu je bio začepljen. Obrazi i čelo bili su vrući. Trebalo je ostati u krevetu, preležati i prespavati sve to, ali njemu vrug nije dao mira. Obukao se i izašao van. Padala je kiša, hladne kapi po vreloj koži, i dugo nije bilo autobusa. Pomislio je na upalu pluća i na meningitis. Sjetio se svih bolesti koje je znao po imenima i onih drugih o kojima nije znao ništa, ali ih je za tu priliku rađala njegova mašta. Začuden, otkrio je da se više nijedne bolesti ne boji. ¹⁰

1. Kader

Film ima tako imenovani stalni značilnosti: okvir in kader. Kader je (tehnično) definiran kot »eno neprekinjeno dejanje snemanja, eno neprekinjeno 'delovanje' kamere«, »prostorsko (je) omejen s pravokotnim okvirjem platna ali zaslona, časovno pa se njegovo z uro merljivo trajanje začne in konča v nekih mejnih trenutkih«. ¹¹ Ker lahko kader doživljamo kot izbrani izsek, je pogosto definiran kot

⁸ Ibid., 207.

⁹ Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, ²1999, 7.

¹⁰ Ibid., 219.

»filmski stavek«. Dolžino kadra in njegov pomen lahko povežemo z vsebino kadra. »V tem smislu bi lahko kot zelo kratek kader imenovali tistega, ki je tako kratek (...), da kratkost njegovega trajanja ne dopušča, da bi prepoznali posneta bitja, zato je opazen skoraj kot 'tujek' med dvema dolgima kadroma«, »kratek kader pa je tisti, ki omogoča percepcijo svojih vsebin, kar omogoča prepoznavanje bitij, ki so v njem, ne omogoča pa odziva na prepoznano oziroma ne omogoča predpostavljivega delovanja teh svojih vsebin. (...) Dolg kader je tisti, ki omogoča percipiranje vseh svojih vsebin in je hkrati s svojim trajanjem izčrpal možnosti gledalčevega doživljanja in nadaljnje razdelbe njegove vsebine, zato priča o trajanju kot takem, o samem času«, zelo dolg kader pa je »očitno samo določeno podaljšanje dolgega; in zavest o vsebini takrat postane zavest o nespremenljivem, o večnem oziroma zavest o trajanju se razvija v zavest o trajanju kot o večnosti, kot o nečem, kar presega človekove moči in aspiracije«. ¹²

Če uporabimo tako branje kadrov pri Jergovićevehi zgodbah, opazimo, da precej njegovih (jezikovnih, zapisanih) stavkov ustreza navedenim strukturalnim in semantičnim značilnostim »filmskega stavka«.

Preden se lotimo analize »filmičnosti« Jergovićevega rokopisa, moramo povedati, da je zbirka *Mama Leone*, kot pravi Jergović, »knjiga za zelo odrasle ljudi, vendar je pisana iz infantilnega rakurza«. ¹³ Ravno ta »infantilni rakurz« (tu v pomenu otroške perspektive, gledišča, zornega kota) je avtorja določil v smislu izbire jezikovnih in, kar je ob tej priložnosti pomembnejše, »filmičnih« pripovednih sredstev. Zato bi moral tudi bralec upoštevati, da (odrasli) avtor, ki dobro pozna tako literarni kot filmski svet, pripoveduje zgodbe iz lastnega otroštva, vračajoč se k prvotnemu (otroškemu) doživljanju.

To je vidno že pri uporabi kadrov. Zelo kratkega in zelo dolgega kadra skorajda ni, kar lahko pojasnimo z otroškim opazovanjem sveta: v spominu so ostale »slike«, ki imajo v sebi določeno vsebino, izginile pa so tiste, katerim vsebine ne moremo priključiti (značilne za kratek kader), kot je tudi zavest o trajanju kot večnosti (ki jo prinaša delo dolg kader) otroškemu dožemanju časa neznana. Zato srečamo v zbirki *Mama Leone* v glavnem kratke in dolge kadre.

Kratek kader

Raba kratkega kadra že v začetnih stavkih večine zgodb (predvsem v prvem delu zbirke) potrjuje njegove omenjene značilnosti:

Kad sam se rodio, zalajao je pas na hodniku rodilišta; doktor Srećko bijesno je smaknuo masku s lica, istrčao iz rađaonice i rekao: *Jebem ti zemlju u kojoj se djeca rađaju u štenarama!* (Ti si taj anđeo) ¹⁴

¹¹ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 49–50.

¹² Ibid., 51–52.

¹³ *Oduvijek sam planirao biti pisac*, pogovor D. Profete z M. Jergovićem, *Zarez*, št. I/1, Zagreb, 19. 2. 1999, 12.

¹⁴ Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, ²1999, 7.

Spremajući se da umre, djed je tokom ljeta i jeseni izgovarao svoje posljednje riječi. Isaku Sokolovskom, partneru za preferans, rekao je: *Poznajem svaku kartu i zato odlazim*. Šešir je zavrtio oko kažiprsta, nakašljao se posljednji put u Isakovu životu i izašao. Baki je rekao: *Ti spavaj, ja sam dobro*. Mami je rekao: *Nema više nikoga. Ostali smo samo nas dvoje i mrak*. Odmah zatim je umro. (*Kad sam počeo vikati u snu*)¹⁵

To na slici, to je kutija za igračke, ali kad hoću, ona prestaje biti kutija i postaje auto. Budim se rano dok svi još spavaju, u kockastu salvetu zamotavam sendvič, pišem pismo, iako me nisu naučili slova (...) (*Ako vidiš da je to auto, reci mi*)¹⁶

Nije lako povjerovati da ipak postoje prehladeni Nijemci. Eto, recimo, Hans: on svakog februara dođe u Drvenik, parkira svoga *princa*, još ni stvari nije istovarilo, a već se skida u kupaće gaćice, odjeću baca na zadnje sjedište, ručnik na rame, pa trči prema moru. (*Smiješan si nam i budi nam opet*)¹⁷

Zelo uspješno rabo kratkega kadra najdemo v avtorjevem/otrokovem opisu televizijskega dnevnika v zgodbi *Što će reći mama Allende*. Pomen, ki so ga tej oddaji pripisovali (in ga še vedno) odrasli, otroku ni povsem jasen – pred njim se vrstijo kadri špice dnevnika (katerega vrstni red si je dobro zapomnil), poslušna napovedovalčev glas, novic, ki jih sliši, pa ne razume, vendar mu jih odrasli ne pojasnjujejo:

Televizijski dnevnik počinjao je u osam; u petnaest do osam crtani film, onda reklame, pa kazaljka sata koja se pune tri minute okreće ekranom, globus pleše u ritmu simfonije i kozmičke grmljavine, plove kontinenti, svijet počinje velikom Afrikom i malom Europom, nastavlja se dvjema Amerikama, velikim Tihim oceanom, na kraju simfonije opet Afrika i Europa, pa lice Mufida Memije podvezano debelim čvorom kravate, u rukama drži papir, najnovije vijesti iz Santiago de Chilea, predsjednička palača još nije pala, snage vojne hunte nadiru, štrajk vozača kamiona traje, Salvador Allende uputio je dramatičan poziv svim Čileancima i svjetskoj javnosti... *Jesmo li i mi svjetska javnost?* pitam baku. *U neku ruku jesmo... A u koju ruku nismo?... U tu kojom mi mašeš ispred ekrana, pa ništa ne vidim.*¹⁸

Dolg kader

Z dolgim kadrom se pravzaprav fiksira gradivo, ker se »svet ravna skoraj izključno po eni dimenziji, časovni, precej manj pa po prostorski kakovosti kadra, ker se v njem očitno nič ne spreminja, je delovanje kadra pogosteje usmerjeno k refleksivnemu, manj pa k čustvenemu; z njim tudi prej ustvarimo vtis nelagodnosti kot lagodnosti«.¹⁹

¹⁵ Ibid., 17.

¹⁶ Ibid., 79.

¹⁷ Ibid., 109.

¹⁸ Ibid., 32–33.

¹⁹ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 52.

Ta »vtis nelagodnosti«, ki izhaja iz dolgega kadra, je viden tudi v Jergovićevelem diskurzu. Navedli bomo primer, ki govori o trenutkih, ko je pripovedovalec, zdaj že gimnazijec, sam doma in brska po omarah ter odkriva razloge, zaradi katerih je njegova babica Olga Rejc nehala verjeti v Boga. Ali Bog obstaja ali ne, je bilo namreč eno od vprašanj, ki ga je zaposlovalo vse od zgodnjega otroštva, na katero je od babice, nesporne avtoritete, dobival ambivalentne odgovore. Ko je brskal po dvojnem dnu omare, je našel prst z groba svojega strica M. R. in odkril skrbno čuvano družinsko skrivnost – stric »se je smrtno ponesrečil v boju s partizani«.

E, tog dana otkrio sam dvostruko dno u velikom ormaru za garderobu, u spavaćoj sobi. Podigao sam dasku i ispod nje našao izrezbarenu drvenu škatulju, okruglu staklenu kutijicu i zelenu fasciklu s dokumentima. Položio sam sve na ćilim, duboko uzdahnuo, pa otklopio škatulju. Bila je puna zemlje. Obične smeđe zemlje s kamenčićima i vlatima trave, davno osušene, koja se raspadala pod prstima. *U ovoj zemlji sigurno neće saditi cvijeće*, pomislio sam, a onda, ne bez straha, zavukao prste do dna škatulje i polako započeo s pretraživanjem. No, nije bilo baš ničega osim kamenčića, trave i puno, puno zemlje. *(Ti si taj anđeo)*²⁰

Da dolg kader pri gledalcih oziroma bralcih res vzbuja nelagodnost, potrjuje tudi scena iz zgodbe *Kao djevojčica i jako star pas* iz drugega dela zbirke, ki poteka v družinskem domu po tem, ko je Marina po treh letih prišla iz Vancouverja na kratek obisk k staršem (ki so med vojno iz Sarajeva odšli v Beograd) in k (na njeno veliko presenečenje in žalost zdaj povsem gluhemu) psu Astorju:

Ujutro su zajedno doručkovali. Otac je na keramičkim stalcima donio tri meko-kuhana jajeta. Vani je padao snijeg. Sjedili su za stolom koji je bio prekriven nekim veselim šarenim stolnjakom na kojem su bili naslikani prizori žetve. Gotovo istodobno podigli su žličice u zrak i počeli udarati po vrhovima jaja. Tri udarca bila su dovoljna da kora pukne. Devet udaraca u mirno snježno jutro koje će pokriti svu tu prašinu. Šutjeli su kao ljudi koji će odsad pa zauvijek, svakoga jutra, zajedno za istim stolom, tako šutjeti.²¹

Kadre lahko razvrstimo tudi glede na kategorijo opazovalca oziroma pripovedovaca filma in govorimo o objektivnih, subjektivnih in avtorjevih kadrih. Razlike med temi kadri lahko opišemo kot razlike, ki v strukturi literarnega dela izhajajo iz pozicije pripovedovalca. Analogno s tem lahko objektivni kader povežemo z realističnim pripovednim načinom: v njem se svet zdi kot objektivno prikazan. Subjektivni kader prinaša »vsebino«, ki jo vidi nekdo od opazovalcev iz samega filma, kot to dela na primer kaka literarna oseba v moderni oziroma sodobni prozi. Avtorjev kader, ki se imenuje tudi režiserjev, spominja na prvoosebno pripovedovanje, ki ga srečamo v romanu oziroma noveli 20. stoletja.

²⁰ Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, 1999, 9–10.

²¹ *Ibid.*, 257.

Objektivni kader

Objektivni kadri, ki se izmikajo natančnemu določanju, so pogosti v drugem delu zbirke *Mama Leone*. Razlog je ta, da zgodbe pripoveduje tretjeosebni pripovedovalec, ki na sledi »vsevednega« realističnega pripovedovalca pogosteje posega po »objektivnem« videnju sveta.

Sjedili su za teškim hrastovim stolom i pili čaj. Mirna se šapatom svađala s Esadom, Nuša i Alma naizmjenice su ispitivale Dedu kako je, dlanom mu mjerile temperaturu, zabrinuto cokane i praskale od smijeha. Deda je uglavnom otpuhivao, strijeljao ih očima i namještao neke mrzovoljne izraze lica koji su Nušu i Almu silno zabavljali. (*Tu gdje umiru vjeverice*)²²

Subjektivni kader

Objektivni kader prinaša »vsebino« tako, kot bi jo videli tudi gledalci, če bi bili neposredni opazovalci snemane situacije, subjektivni kader pa prinaša pogled na »vsebino« kakega opazovalca iz samega filma. Takole torej izgledajo svet in ljudje, kot jih ob definitivnem odhodu iz Drvenika vidi ena od literarnih oseb (deček) iz avtomobila, s katerim odhaja v Sarajevo:

Polako se vozimo kroz mjesto; prolaze ljudi s madracima za napuhavanje, djevojčica s kolutom oko struka, kolut završava pačjom glavom; ona je poludjevojčica, polupatka; uz cestu stoje ljudi koje poznajemo, tetka Senka, barba Tomislav, baba Tere, oni nam mašu jer znaju da ne odlazimo obično, kao svake godine, nego odlazimo stvarno. Baka im odmahuje, a ja spuštam glavu jer se sramim. (*Molim te, nemoj da skoči*)²³

V zbirki najdemo več takih kadrov, v katerih kaka literarna oseba opazuje svet iz kakega prevoznega sredstva. Ne glede na različnost teh literarnih oseb je njihovo opazovanje sveta najpogosteje zapolnjeno z žalostjo, vznemirjenostjo in nelagodnostjo: ne potujejo zaradi vznemirljivosti potovanja, ampak so k temu prisiljeni. To je še posebej poudarjeno v drugem delu zbirke, ki govori o razseljenih osebah. In nobene razlike ni med doživljaji tistih, ki opazujejo pokrajino, ljudi in zgradbe svoje (bivše) domovine, in tistih, ki opazujejo neznane kraje in mesta po svetu; njihova odtujenost, izšla iz izkoreninjenosti, je popolnoma enaka. Da je temu res tako, potrjuje semantična podobnost dveh naključno izbranih subjektivnih kadrov. Prvi se nanaša na Marinino opazovanje Beograda skozi okno letala oziroma avtobusa, drugi pa na Lotarjevo videnje Madrida iz rešilca:

Marina sjedi u četrnaestom redu, sjedište do prozora, i gleda van. Pogled joj je prazan jer ne vidi ono što bi željela, niti se sjeća što bi zapravo htjela vidjeti. Nakon tri godine Marina stiže kući. Zapravo ne kući, nego tamo gdje joj žive roditelji i gdje su njezine stvari (...). Ona nikad nije živjela u Beogradu (...). Ali ipak pokušava prepoznati zemlju pod sobom, pistu koja raste kao da će progutati avion, dodir kotača i njihovu škripu (...). Kad god je otvorila oči, vidjela je nešto drugo. Neboderi

²² Ibid., 223.

²³ Ibid., 131.

na ulazu u grad, žene na improviziranoj tržnici, jedna drži kutiju sa šibicama i smije se, žute zgrade i jablan, mladići koji puše ispred kina, kuća s natpisom *Kolobara*. Nije to morao biti jedan grad. Moglo je biti deset različitih gradova, po jedan za svako otvaranje očiju. Svaki jednako nepoznat i stran i ništa osim zle djetinje slutnje ne bi ti govorilo da tom prizoru na neki način, sasvim dalek ali stvaran, ipak pripadaš (...). (*Kao djevojčica i jako star pas*)²⁴

(...) Lotar je gledao kroz prozor ambulantanog kola, čovjek ga je držao za ruku, promicao je Madrid kao na filmu i u nečijem tuđem životu, Lotar je lovio lica prolaznika, nadao se da će ugledati Gitu; umjesto nje vidio je plakat za dobrotvornu priredbu, a na njemu fotografiju spaljene Vijećnice. *Sarajevo*, rekao je Lotar, *Sarajevo?*, trgnuo se čovjek u bijelom mantilu, *Sarajevo*, potvrdio je Lotar, *Gita Danon per favor*, sklopio je ruke. (*Drugi poljubac Gite Danon*)²⁵

V Jergovićevih zgodbah objektivni kader pogosto prehaja v subjektivni in narobe oziroma en subjektivni kader pogosto prehaja v drugi subjektivni kader. To je vidno predvsem pri prikazovanju literarnih oseb, ki so zaradi tega bolj žive in prepričljive. Na primer:

Moja mama za nju nikako nije mogla biti svetica. Moja mama se smijala, imala je plavu kosu i pogled kao iz socijalističkih filmskih žurnala, pun nedopustivoga i neodgovornog optimizma. (*Jeste li za slatko od ruža*)²⁶

Baka kaže da je Hans ružan kao pas buldog, kratkih je nogu, sav malen, a u ramenima širok kao tri čovjeka koji nisu Nijemci. Meni je Hans lijep jer je smiješan, a najviše je smiješan kada tog prvog dana u februaru trči kroz Drvenik u kupaćim gaćicama, dahće kao lokomotiva, zatrči se preko mola i pljusne u more. (*Smiješan si nam i budi nam opet*)²⁷

Avtorjev kader

Najočitnija raba avtorjevega kadra v zbirki *Mama Leone*, z izrazitim rakurz-nim posnetkom, je prikaz sveta, doživetega obrnjeno, kot ga vidi otrok, postavljen na glavo. Koliko radosti in neomejene otroške navdušenosti ter želje, »da bi tako ostalo za vedno«, je v naslednjem prizoru!

Svijet je najljepši kad se izvrne naopako. Nebo je dolje i mogao bi šetati po njemu, a vrh naše kuće u Drveniku zaboden je u nebo i sve se čini da će se kuća prevrnuti na stranu jer stoji na jednoj jedinoj točki, onoj u kojoj se spajaju dvije strane krova, ali se kuća ne prevrće, ništa se ne događa osim što se ja smijem i želim da ovako ostane zauvijek i da mi zauvijek nebo ostane pod tabanima, da me škakljaju oblaci ovčice i da šetam po suncu kao po najvrelijem asfaltu augusta i da onda padne noć i da me bockaju zvijezde kao pržina na bračkoj plaži i kao salbun na gradilištu kod Ismeta Brkića. (*Nebo je lijepo kad ti se nađe pod nogama*)²⁸

²⁴ Ibid., 248–250.

²⁵ Ibid., 338–339.

²⁶ Ibid., 157.

²⁷ Ibid., 109.

²⁸ Ibid., 101.

2. Položaji kamere

Fizična realnost se v filmu spreminja z različnimi položaji kamere, kar vpliva na gledalčev doživljaj, ker se »s takimi oblikami filmskega zapisa odkrivajo nove značilnosti sveta, s tem pa tudi nove razlage«. ²⁹ Obstajajo trije osnovni položaji kamere, ki jih gledalec opazi: a) plani, b) snemalni koti in c) stanja kamere.

a) Plani

Z besedo plan »imenujemo in označujemo oddaljenost kamere od snemanega objekta ali skupine objektov, in sicer oddaljenost, kot jo doživlja gledalec, ki gleda te objekte na platnu ali zaslonu televizijskega sprejemnika«. ³⁰ Razlikujemo naslednje plane: detajl, veliki plan, bližnji plan, srednji plan, polsplošni plan (poltotal) in splošni plan (total). Uporaba vsakega od njih ima svoj pomen in lahko se strinjamo s Peterličevo trditvijo, da »plani pogosto razkrivajo različne značilnosti istega bitja ali istega dogodka, zato je izmenjavanje različnih planov vidna oblika filmske razčlembe, dramaturgije in sinteze pojavov v resničnosti«. ³¹

V analizi vseh mogočih stopenj in podstopenj planov, ki se pojavljajo v Jergovićevi zbirki, se bomo ukvarjali z velikim planom in z detajlom, kajti ta s svojo strukturo najbolj odstopata od standardnega (navadnega) videnja sveta. Njuna raba je zato najpogosteje oddaljena od namena navadne informiranosti – z njima se poudarjeno priteguje gledalčeva/bralčeva pozornost.

Veliki plan

Da je Jergovićevo gledanje na svet, bitja in pojave »filmično«, dokazuje ravno raba velikega plana, za mnoge filmologe ene »najspektakularnejših filmskih menjav videnja zunanjenega sveta«. ³² Tako kot se človekov obraz na filmskem platnu v velikem planu pojavlja ločeno od okolice in je gledalčeva pozornost usmerjena samo nanj, se v Jergovićevih prikazih obrazi oseb pojavljajo bralcu zelo blizu in pritegujejo njegovo zanimanje. Obrazi tako postanejo zelo živi v svojih spremembah oziroma kretnjah. Individualizacija oseb pride tako do svojega polnega izraza.

Ti si odvratan dok govoriš sa mnom! rekla je pretvarajući lice u gađenje. Nitko prije ni poslije nije znao to činiti, pretvoriti baš sasvim cijelo svoje lice, uključujući i uši, u gađenje. Meni bi se noge podsjekle od užasa. Moja draga postajala je čudovište. Nije tada bila gadna i odvratna, niti se pretvarala u gnojni čir zbog kojega bih svaku dragu na svijetu ostavio. Njeno lice postajalo je gađenje, kao što u filmovima strave i užasa dijete postaje štakor. (*Mama Leone*) ³³

²⁹ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 63.

³⁰ Ibid., 64.

³¹ Ibid., 76.

³² Ibid., 67.

³³ Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, 1999, 210.

Djed pali cigaretu i sav je izboran; kad se znoji, kapi mu teku niz bore, a njegovo lice postaje slično rijekama usred neke sivožute zemlje. (*Djevojka s bisernom naušnicom*)³⁴

Onoj bližoj se u mraku naziralo lice, sklopljenih usana, spavalo je to lice kao da ništa ne sanja ili kao da i ne postoji. (*Nora kao Ibsenova*)³⁵

Recepcijsko-funkcionalen pomen velikega plana v subjektivnem kadru je viden na primer v spodnjem navedku, kjer smo priča »preobrazbi« navadnega, malo grdega ženskega obraza v obraz izjemne lepote – žensko vidimo z očmi zaljubljenca:

Imala je kratku riđu kosu i jedan od onih nosova za koje bi rekao da su ružni kad bi ih gledao izdvojene iz cjeline, preširokih i sasvim muških, nikako noseva s lica ljepotica. Usta su joj također bila malo prevelika, a ušne školjke nejednake, ali Osman je povjerovao da gleda najljepšu ženu koju je dosad vidio. (*Tad poželjeh žena babilonskih*)³⁶

Zanimiv je primer velikega plana, v katerem se posebnost obraza ene od literarnih oseb (dve gubi) povezuje z znanim ameriškim filmskim igralcem oziroma z značajem molčečih, hladnokrvnih in neusmiljenih junakov, ki jih je igral v filmih:

Mahira Kubata nije lako hvatala panika; na licu su mu se ocrtavale one dvije bore Clinta Eastwooda, bio ih je svjestan i moglo bi se čak reći da se u njih pouzdavao; čovjek s takvim borama ne pada u vatru, niti ga hvata očaj (...). (*Nora kao Ibsenova*)³⁷

Da Jergović velikega plana ne uporablja samo za prikazovanje obrazov, dokazuje del, v katerem mastne sledi pomalicane ribe na časopisnem papirju v njem (pa tudi v bralcu) vzbujajo močne neprijetne občutke. Ti neprijetni občutki so tesno povezani z značilnostjo velikega plana, ki izhaja iz njegove časovne značilnosti: kot da v njem čas teče počasneje, posledica te dolgotrajnosti pa se kaže v ustvarjanju določene napetosti in nelagodnosti. Avtor poudarja statičnost in dolgotrajnost tega kadra, ko ga primerja s fotografijo:

Kao fotografija! Djed je već pojeo srdelu, a njezina je slika ostala na novinskome papiru. Vidi se koliko je bila duga i široka, kakva joj je bila glava, a kakav rep. Novinska stranica izgledala je kao nadgrobnik sa slikom pokojnika; pokojna riba u djedovu truhu. (*Kad se čovjek jako uplaši*)³⁸

Morebiti je v vsej zbirki najdojemljivejša uporaba velikega plana za doseganje nelagodnosti tista, v kateri je prikazana kost, ki jo je pripovedovalcu (ko je bil še zelo majhen) podarila zavito v »bel darilni papir« »druga babica«, ko jo je skupaj s starši in babico Olgo Rejc obiskal pri njej doma. Stavek, s katerim se začne

³⁴ Ibid., 27.

³⁵ Ibid., 314.

³⁶ Ibid., 277.

³⁷ Ibid., 309–310.

³⁸ Ibid., 94.

pripovedovanje («Med mano in mojo drugo babico, očetovo mamo, je stala velika kost.»), dobi s tem velikim planom razlago: ta kost je vrh sovraštva »druge babice« do vnuka in njegove matere. Jergović je z izbiro velikega plana bralca motiviral, da je svoje zanimanje usmeril v govejo kost.

Mama je izvadila paket iz vrečice, razmotala papir, a nasred našeg trpezarijskog stola našla se velika, savršeno gola govedska kost. Bila je bijela i čista, bez traga mesa i krvi, kao da ju je netko, recimo Svevišnji, načinio upravo takvom i beskrajno poslao poruku: *Ti ćeš biti kost i ništa drugo, nećeš imati svrhe, ni smisla, nećeš se ploditi, nećeš biti živa ili mrtva. (Jeste li za slatko od ruža)*³⁹

Detajl

Tudi številni primeri uporabe detajla, tudi eminentnega filmskega videnja sveta, bitij in pojavov, pričajo o »filmičnosti« Jergovićevega literarnega diskurza. Detajl, še bolj kot veliki plan, briše ozadje prikazanega bitja, »svet, viden v detajlu, pa se pojavlja kot poseben avtorjev izbor«, zato »ima pogosto simbolno vrednost; ko se pojavlja kot zavestno iztrgan del zunanjega sveta, sugerira tudi posebne pomen«. ⁴⁰ Na tak pomen naletimo na primer v detajlih, ki prikazujejo kako literarno osebo iz Jergovićeve zbirke v drugi luči. Gre za Hansa, ki se zdi otroku/pripovedovalcu »smešen kot nekaj ljubega in toplega, čemur se smeješ tudi takrat, ko ne zbija šal«, in ki ga, ko kuka izpod mize, presenečen vidi v solzah:

Jedna se kap spušta niz Hansovo lice, skreće tamo kod nosa i silazi na debelu usnu tamarisa. Evo i druge kapi s druge strane lica, i ona skreće kod nosa i pada na usnu. Pa treća i četvrta kap. (*Smiješan si nam i budi nam opet*)⁴¹

»Skokovito« opažanje detajlov na neki osebi je značilno za otroško percepcijo sveta. To je na primer očitno v hitrem zamenjevanju detajlov v dečkovem prikazu strica Nacija:

Vozi nas čika Naci, moj tetak s Ilidže. On ima brkove, naočale crnih okvira i cipele broj trideset devet, a meni izgleda kao francuski stolnotenisač koji će na kraju balade izgubiti od Kineza. (*Molim te, nemoj da skoči*)⁴²

Kako je detajl lahko učinkovito uporabljen za izkazovanje čustev, ki jih pripovedovalec goji do določene osebe, kaže primer otrokovega srečanja z očmi

³⁹ Ibid., 164.

⁴⁰ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 71. V tem smislu je zanimiv detajl avtomobila, ki se, v zelo kratkih kadrih, pojavlja v mnogih zgodbah. Ne samo, da lahko prek njihovih znamk (spaček, princ, katrca, volvo karavan, zeleni fiat 1300, bolha, kadilak, rdeči evropski avto ipd.) rekonstruiramo dogajalni čas (kar prispeva k prepričljivosti), ampak lahko pomen tega detajla povežemo s pripovedovalcem, torej dečkom oziroma moškim; znano je, da avtomobili bolj privlačijo moške. Ker razen kadilaka drugi avtomobili dečka niso preveč zanimali, jih omenja le mimogrede; vsa njegova pozornost je namenjena ameriškemu avtomobilu: »Vozili smo se u Kadilaku koji je, kada ga gledate iz daljine, izgledao kao od srebra, ali nije bio od srebra, nego od lima kao i svi drugi auti. *Kadilak klizi kao lađa*, baka je rekla tetki Loli kad smo došli u Dubrovnik.« (Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, ²1999, 45)

⁴¹ Ibid., 117.

⁴² Ibid., 131–132.

»nekega mladeniča s samokolnico« v živalskem vrtu, ki se je skregal z njegovim očetom:

Imao je svjetloplave oči koje su izgledale kao da ih je našao na dnu olimpijskog bazena i djelovao je jako opasno. (*Mama je uzdahnula kao Marija na Prkosima*)⁴³

Detajl je tako uporabljen tudi v zgodbi *Kad kondor leti, ne boj ga se ti*. Boris v restavraciji opazuje prste moža svoje nekdanje ljubezni Maje. Pogled na »vijolične kosmate prste« v njem vzbuja neprijetne misli o »tekmecu« in nejevero, kako se je v Maji lahko rodila ljubezen do tega tujca s severa:

Gledao je visokog snažnog, te ružičaste dlakave prste u borbi s ribljim skeletom, te dlačice – u dnu plave pri vrhu već smeđe, kako li se, Bože, ona priviknula na njih, kako na tu kožu lišenu pigmenta koja u svakoj prilici može samo crvenjeti i nijedne druge boje nema osim te bijelo-crvene kombinacije, kao zastava Crvene zvezde, kao škamp, kao rotkvica, i je li se prije naviknula na te dodire ili je prije počela miješati red riječi u rečenici, pa joj navika nije bila ni potrebna, nego je odmah nastupila ljubav (...). Ti dlakavi prsti nisu znali s ribom, rasturali su njezin skelet, sitnili ga i drobili, sve dok nije ostala gomilica mrtve drače za koju ne bi znao da je riblja (...).⁴⁴

V Jergovićevih zgodbah še posebej izstopajo detajli, ki se nanašajo na prikaz delov obraza njegovih literarnih oseb; tako poudarjene spremembe, ki jih doživljajo obrazi, opozarjajo tudi na spremenjena stališča pripovedovalca. Ustavimo se pri dveh povsem različnih nasmehih. Prvi se nanaša na poskus ciničnega nasmeha, ki ga otrok vadi, da bi se izognil neprijetnostim, drugi pa prikazuje dvoumni nasmeh odrasle osebe:

Otpuhnuo sam kroz nos i pokušao se cinično osmijehnuti. Taj osmijeh stalno uvježbavam, za situacije u kojima ne znam što bih rekao ili u kojima ne smijem ništa reći da ne bi dobio po labrnji, ali mi se stalno čini da ne radim dobro i da njima izgleda kao da ću se rasplakati, a ne osmijehnuti. (*Jeste li za slatko od ruža*)⁴⁵

Visoki snažni smješkao se osmijehom koji bi se mogao istovremeno odrediti osmijehom zadovoljstva i sućuti. (*Kad kondor leti, ne boj ga se ti*)⁴⁶

Izmenjevanje velikega plana in skrbno izbranih detajlov (gube, roke, obraz, starostne pege, oči), ki ga srečamo v prizorih Marininega srečanja s starši in psom, vsebuje pomešane občutke presenečenja, skrbi, žalosti, ljubezni in bolečine:

⁴³ Ibid., 151.

⁴⁴ Ibid., 236–237.

⁴⁵ Ibid., 180.

⁴⁶ Ibid., 231. Naj opozorimo na vrste nasmehov (in smeha) v tej zgodbi: Borisovi (npr. razvlekel je nasmeh in ga zasidral; nasmehnil se je visokemu močnemu; Maji in velikemu močnemu je namenil toaletni nasmeh), Majini (npr. smejala se je z vsem obrazom; vse skozi smeh in veselost), njenega moža (npr. molče se je smehljajal), Maje in Borisa (npr. hkrati sta se zasmejala), natakarja (npr. zasmejala se je; sočutno se je nasmehnil). Podrobnejša analiza nasmehov in smeha bi pokazala vso smotrnost uporabe detajlov pri opisih stanj literarnih oseb, kot jih vidi pripovedovalec.

(...) vrata su se naglo otvorila; majka, bore, bore, bore, lice koje se spustilo kao kad se dopola spuste jedra, glas uvijek isti, izgovara riječi koje bi Marinu nekada silno nervirale, ruke grle, ruke pridrživaju, Marina kaže *čekaj* i smije se, smijeh velik i boli, otac bijel i siv, otac golem kao najveća kula od karata, lice čvrsto kao što treba biti lice oca, uvijek čvrsto, tako je on uvijek zamišljao da treba biti. (*Kao djevojčica i jako star pas*)⁴⁷

Otkako je došla, samo je osluškivala kako roditelji dišu, na očevim rukama pojavile su se staračke pjege, zagrcnuo se za ručkom, majčino lice ima nezdravu boju, ili joj se to samo čini (...). Astor je i dalje ležao, opet je glavu naslonio na šape, i tužno gledao pred sebe, pomičući očima samo ako bi netko napravio neki nagao pokret. (*Kao djevojčica i jako star pas*)⁴⁸

Pretrsljiv pomen razberemo iz detajla, ki prikazuje pramen las, ki pada čez čelo speče Barbare Veronesse. Barbara s sedemletno vnukinjo Azro, s katero je leta 1992 odšla iz Sarajeva, z vlakom potuje v Benetke (»v veri, da se je bo otrok vse življenje spominjal po Benetkah«), kjer bo vnukinjo pospremila na letalo v Boston, sama pa se bo vrnila v Sarajevo. Babica pravzaprav umira, slutnja smrti pa je poudarjena z offi premikanja vlaka, ki spremljajo detajl pramena:

Baka je uzdahnula i zatvorila oči, Azra je vidjela kako joj pramen kose pada preko čela, kotači vlaka lupaju taram-taramtaram, a pramen pada sve niže, evo sad je već malo iznad obrve, sa sljedećim taram-taramtaram već će biti sasvim blizu oku, neće, treba još jedan taram-taramtaram, evo ga, pao je, baka spava (...). (*Ho freddo, ho molto freddo*)⁴⁹

Izmenjavanje velikega plana in detajla v prizoru iz zgodbe *Betlehem nije daleko* prikazuje babico Eriko, ki pred televizorjem pričakuje prvi božič v Zagrebu, odkar je zbežala iz pogorelega sarajevskega stanovanja. Svojih otrok in vnukov ne prepozna, z nežnostjo, pomešano z nezaupanjem, komunicira le z Lujem, s katerim živi šestdeset let. Vrtnice s šala jo vrnejo v mladostne dneve:

Noge su joj pokrili velikim ruskim šalom. Šal je crn, a po njemu su rasute krupne crvene ruže, krupne kao laži njezina Luje. Lagano prelazi dlanom po ružama, miluje ih, zamišlja kao noćno nebo nad Treskavicom, neke davne godine, s cvjetovima umjesto zvijezda, ogleda se nebo u dva gorska jezera kao u dva oka u kojima će se utopiti svaka stvar.⁵⁰

b) Snemalni koti (rakurzi)

Snemalni kot oziroma rakurz je definiran kot različno razmerje kamere do snemanega objekta glede na horizontalne in vertikalne preseke časa. »Kot, iz katerega je prizor posnet, gledalec najpogosteje prepozna na dva načina. Če je vidna ali zamišljena horizontala očitno nad sredino vertikalne stranice platna (ali se prostor nad horizontalo celo sploh ne vidi), to sugerira, da je kamera nad

⁴⁷ Ibid., 252.

⁴⁸ Ibid., 256–257.

⁴⁹ Ibid., 243.

⁵⁰ Ibid., 262.

snemanimi objekti, zato se ta kot imenuje *zgornji rakurz*. In narobe, če je horizontala očitno pod vertikalno polovico platna, prikazani objekti pa delujejo, kot da so nad kamero, da so višji od nje, se tak kot imenuje *spodnji rakurz*.⁵¹ Rakurz je zagotovo »eden najpomembnejših parametrov kadra in zato strukturno in izrazno ena najpomembnejših sestavin filmskega dela, njegove retorike in stila«. ⁵²

Spodnji rakurz

Peterlić vidi osnovno funkcijo spodnjega rakurza v »tvorbi doživljaja določene superiornosti tistega, kar je posneto iz tega rakurza«. ⁵³ Uporaba spodnjega rakurza je določeno avtorjevo vpletanje v »zgodbo«, ki je poudarjeno tudi v prikazu literarnih oseb: v tej nenavadni perspektivi brez ozadja je oseba sama in nad nami, naš pogled pa je uprt vanjo z občutki, ki lahko variirajo od občudovanja do strahu. K močnosti občutkov pripomore tudi upočasnitev ritma kot značilnost spodnjega kota snemanja.

Spodnji kadri iz zgodbe *Molim te, nemoj da skoči* zrcalijo navedene značilnosti: počasen ritem hoje pripovedovalčeve matere po deski skakalnice in njene kretnje vzbujajo očetu občutek strahu:

Lijepa skakaonica, rekla je mama, a onda se popela tamo gore visoko. Išla je polako, korak po korak, sasvim odjevena, po dasci koja se tresla i poskakivala pod njom. Kad je došla do kraja pogledala je dolje i raširila ruke kao da će poletjeti, a onda ih je polako spustila. Tata je pogledao u nju, kapi znoja izbile su mu po čelu, rastvorio je usne kao da želi nešto reći, i želio je reći, ali nije znao kako, niti je znao da li da kaže meni ili njoj. (...) i dalje je gledao u visinu, u mamu koja je svako malo mahalā rukama, a osmijeh joj je već postao toliki da se činilo da će prasnuti kao pred Chaplinovim filmom i da će se srušiti s one daske. ⁵⁴

Spodnji kot, za odraslega človeka nenavaden, je kot gledanja otroka. Zato je njegova uporaba v zgodbah, ki se nanašajo na dečka, pogostejša in oddaljena od kakršnekoli teatralnosti; gre za to, da »majhen« otrok »velikega« sveta in »velikih« ljudi okrog sebe ne vidi drugače. Tule je »nepopačen« spodnji rakurz iz zgodbe *Smiješan si nam i budi nam opet*:

Djed duboko diše, ja sam se sakrio ispod stola i virim Hansa. Hans je podbočio glavu, laktove drži na stolcu i barici pive. Lice mu je mirno kao da nije živ, samo mu se donja usna, ona koja je uvijek obješena, svako malo zatrese, pa izgleda kao list tamarisa na vjetru. ⁵⁵

⁵¹ *Filmska enciklopedija* (gl. ur. A. Peterlić), 1. del (Kut snimanja), Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb, 1986, 741.

⁵² Ibid.

⁵³ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 81.

⁵⁴ Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, ²1999, 138.

⁵⁵ Ibid., 117.

Zgornji rakurz

Zgornji snemalni kot ima drugačno vrednost kot spodnji. Objekt v takem posnetku je inferiornejši in oslavljen oziroma nemočen. Takšen je tudi videti svet v materinih očeh v subjektivnem kadru zgornjega rakurza, ko ga gleda z visoke skakalnice, in njene težave se vzporedno s tem manjšajo:

Mama je opet raširila ruke, daska se zatresla pod njom, osmjehivala se dubini, pa spuštala ruke i izgledala je sretno, kao netko tko se popeo vrlo visoko i sad stvarno misli da je iznad svega u životu i da mu se više ništa loše ne može dogoditi jer su ljudi sitni kao mravi, i kuće su malene kao da su napravljene od lego kockica i ne postoji nijedan problem i nikakav strah koji se s te visine ne bi smanjio. (*Molim te, nemoj da skoči*)⁵⁶

Funkcija zgornjega rakurza ni samo prikazovalno-opisna (ki je pogosto dokumentaristična, ker zgornji rakurz – za razliko od spodnjega – zaobjema tudi človekovo življenjsko okolje), ampak je lahko uporabljen tudi kot avtorjev komentar, pogosto turoben. Take primere najdemo tudi pri Jergoviću. Poglejmo dva prizora, zajeta z zgornjim rakurzom, iz zgodbe *Tamo žive mrtvi Peruanci*. Prvi prizor se nanaša na babičino pripovedovanje, kako je stric Željko spomladi 1945 »letel nad Evropo in videl vse«:

Vidio je Berlin kojeg više nije bilo, Drezden kojeg više nije bilo, Auschwitz kojeg više nije bilo; zapravo, kako je vidio sve ono čega više nije bilo?, ispravnije bi bilo reći da ništa nije vidio ili da je vidio Ništa, ali baka tako nije mislila.⁵⁷

Drugi prizor se nanaša na pripovedovalčev let nad Evropo danes, po osebni vojni izkušnji. Tisti Nič, ki ga kot otrok ni mogel razumeti, je sedaj predstavljen skozi zamišljene ali konkretne slike:

Danas, čim čujem Europa, ja imam pred očima sve ono što je baka govorila da je Željko vidio i tu pomoći nema; sanjam Europu nježno i prisno, s visine, kroz okno starog aviona, spaljenu i razrušenu, lijepu i malenu, svu u bodljikavim žicama, iščupanim telegrafskim stupovima, Europu tisuću malih spaljenih gradova po kojima dječaci prekopavaju pod ruševinama, a djevojke grle i darivaju cvijećem umorne vojnike, Europu ruševinu bez mrtvih i ranjenih, oni se s visine ne vide, oni su pokopani u zemlju i skriveni u bolnice.⁵⁸

c) Stanja kamere

Kamera je v prostoru pasivnejša ali aktivnejša, tj. ali stoji ali se premika, zato govorimo o statični in dinamični kameri. Razlikujeta se tudi po tem, da statična kamera »ustvarja občutek prikazanega sveta (objektivni kader), dinamična kamera pa se, razen kadar premik kamere predstavlja videnje osebe, ki se premika (subjektivni kader), najpogosteje pojavlja kot pomemben način izrazitve kakega komentarja.«⁵⁹

⁵⁶ Ibid., 138.

⁵⁷ Ibid., 204.

⁵⁸ Ibid.

Statična kamera

Doživljajska vrednost statične kamere se kaže v poudarjanju prikazovanja človekovega delovanja, ki se nam pogosto zdi zelo realistično zaradi nevpletanja premikov kamere. Ta poudarjena realističnost je vidna tudi v Jergovićeveh zgodbah, kot dokazujejo spodnji primeri, »posneti« s statično kamero. Njihova realističnost izhaja iz prekrivanja upovedanega/filmskega in realnega časa:

Esad je vrhom pincete zahvatio grudvicu hašiša i razmekšavao je nad plamenom upaljača. Sve troje su gotovo pobožno pratili njegove pokrete; izvadio je vrećicu s duhanom, položio papirić na stol, duhan je sipio između kažiprsta i palca, Esad bi svako malo liznuo prste na kojima su ostajala nevidljiva opojna zrnca. (*Tu gdje umiru vjeverice*)⁶⁰

(...) baka je donijela tanjurić s mlijekom i kapaljku za oči. Stavila je macu u krilo, izvrnula je na leđa i hranila, kap po kap. (...) kad bih odlazio u školu, ona je u desnoj ruci držala kapaljku, a u lijevoj macinu glavu; kad bih se vraćao iz škole, radila je istu stvar. I tako danima. (*Drago moje glupavo*)⁶¹

Pečenje torte neprevidljiv je posao; mama umijesi tijesto, zapravo načini brdo brašna i u tom brdu izdubi rupu, brašnovno brdo tada izgleda kao snježni vulkan ili kao pijesak i cement koji će postati beton, a onda razbija jaja i baca ih u rupu. Kad razbije sva jaja, onda sruši brdo, pomiješa brašno s jajima i počinje govoriti (...) (*Da se nikad ništa ne dogodi*)⁶²

Dinamična kamera

Znana sta dva osnovna načina obračanja kamere: panorama in vožnja. Pri panorami se poudarek s prikazovanja premakne na opis, kar je na primer vidno v naslednjem kadru iz zgodbe *Smrt predsjednikova psa*:

Sjedio je u fotelji i pušio. Spuštao se mrak, predmeti u sobi nestajali su jedan za drugim, ali Kosta nije palio svjetlo. Na drugom kraju sobe sjedio je Željko i gledao ga.⁶³

Peterlić izpostavlja naslednje dramske vrednosti panorame: »S panoramo se preusmerja pozornost z enega mesta na drugo, z ene osebe na drugo ali z enega predmeta na drugi, tako da lahko te spremembe usmerjanja pozornosti dobijo značilnosti primerjanja, zoperstavljanja, oblikovanja kakršnegakoli razmerja, napetosti med prikazanimi objekti.«⁶⁴ Te značilnosti panorame je Jergović izkoristil pri opisu Mahirja Kubata, ki se je zadnje leto vojne v Bosni »znašel na glavni zagrebški železniški postaji, brez dokumentov in s petdesetimi markami v

⁵⁹ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 85.

⁶⁰ Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, 1999, 224.

⁶¹ Ibid., 71.

⁶² Ibid., 62.

⁶³ Ibid., 330.

⁶⁴ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 87.

žepu«. Primerjanje Mahirja s kraljem Tomislavom oziroma njegovim kipom (ki stoji v parku pred postajo) prinaša določeno napetost, pomešano s presenečenjem:

Padao je sitan snijeg, zapravo ne znaš je li uopće snijeg ili inje, ljudi ispred kolodvora čekali su tramvaj, Mahir je pod rukom držao bijelu Adidas torbu u kojoj je nosio rezervne tenisice i gledao onoga kralja na konju, bio mu se baš tako namjestio da gleda ravno u njega, kao da su Mahir i kralj dio neke šire cjeline i baš se čekalo, tko zna koliko se dugo čekalo, da jednoga zimskoga predvečerja stanu tako jedan pred drugoga, obojica bez ozbiljnih šansi da se nekamo pokrenu ili da barem u tom pokretanju bude nekoga smisla. (*Nora kao Ibsenova*)⁶⁵

Omenili smo že, da lahko vožnja (v subjektivnem kadru) predstavlja videnje osebe, ki se premika. Tako njeno rabo, v kateri se izmenjujeta vožnja naprej in vožnja nazaj, najdemo v delu zgodbe *Ovo dijete nikad ne paničari*, v katerem je »posneto« otrokovo doživetje premikanja lastne sence:

Mislio sam tako i počeo pratiti svoju sjenu. Išla je asfaltom malo izza mene, vidio sam je krajem oka i nisam htio za njom okretati glavu. Želio sam je gledati onako slučajno, da ništa ne promijenim, a da je ipak vidim. Kad sam se malo primaknuo bijelom kamenom zidom, pola sjene nestalo je s asfalta i penjalo se uz kuću. Do trbuha sam plovio asfaltom, a grudi, vrat i glava, išli su kućom. Moja sjena se prelomila, iako sam ja bio cijeli. Vidiš, sjena ipak nije slika čovjeka koja ga uvijek prati i ocrtava svaku njegovu kretnju i sasvim mu je ista. Sjena se prelomila, a ja to ne bih ni osjetio da je nisam gledao. Ona me i dalje prati, samo što njezin život više nije i moj život. Okrenuo sam se i koračao natrag. Sjena je išla malo ispred mene. Nisam se odmicao od zidova i ostavio sam je prelomljenu. Pošao sam kući.⁶⁶

Vožnja za razliko od panorame poudarja usmerjenost, »hojo« k nečemu. Ta položaj kamere se najpogosteje uporablja kot avtorjev komentar. To je vidno predvsem pri prikazovanju literarnih oseb:

Ispred kuće Mary Kentucky zaustavio se crni europski auto. Iz auta je izišao muškarac u uniformi liftboja, nervozno se osvrnuo na sve strane, nešto šapnuo osobi za upravljačem, koju s ovoga mjesta ne možemo vidjeti, i pretrčao travnjak. Učinio je to u nekoliko skokova, na vrhovima prstiju, kao da za njim po nekoj livadi trči ljubavnik ili kao da mu je pod nogama minsko polje. Pritisnuo je dugme zvona, i nije dizao prsta sve dok se Mary Kentucky nije pojavila na vratima; skoro joj se provukao ispod pazuha i otrčao u kuću. Sjeo je na tronožac, izvadio maramicu iz džepa, obrisao čelo i otpuhnuo veliko olakšanje. Mary Kentucky zakolutila je očima, coknula dvaput jezikom i otišla u kuhinju. (*Tad poželjeh žena babilonskih*)⁶⁷

V zgodbi *Kad kondor leti, ne boj ga se ti* Jergović uporablja vožnjo naprej in vožnjo nazaj v kadrih prihoda oziroma odhoda trajekta. Na začetku zgodbe Boris, 33-letni Sarajevčan, ki je prišel na Korčulo »samo zaradi trajekta«, s katerim naj bi pripotovala njegova nekdanja ljubezen Maja, z mešanimi občutki pričakuje

⁶⁵ Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, 21999, 309.

⁶⁶ Ibid., 49–50.

⁶⁷ Ibid., 271.

srečanje po šestih letih, ki jih je Maja preživela v tujini. Maja, ki se je med tem poročila in rodila otroka, prihaja na otok, da bi možu pokazala Jadransko morje. Boris jo nestrpno čaka:

Iza uvale trajekt je promolio svoj tupi pramac i polako počeo rasti. (...) na palubi su stajali neki ljudi. Počeli su mahati. Odgovorili su im ribari s pivama. (...) Osjetio se jako izloženim kad su putnici počeli izlaziti. (...) Prepoznao je Maju čim je stupila na most, ali ona njega s te daljine nije. Dvapat je slučajno pogledala prema njemu i otklizila pogledom dalje. (...) Visoki, snažan muškarac nosio je torbe. (...) Maja je za ruku držala dijete, sasvim malo dijete koje vjerojatno nije bilo visočije od boje za koju je bio privezan trajekt. (...) *Boriseeeeeee!* viknula je i istovremeno, sasvim mirno, visokom snažnom predala dijete u ruku. Poljubili su se, osjetio je Maju u desnum uglu usana, *malo je to preblizu*, mislio je i držao je u zagrljaju čekajući da njezin popusti.⁶⁸

Konec zgodbe spominja na konec kakega filma, k čemur pripomore ravno polажaj kamere – z vožnjo nazaj se oddaljuje od obrazov bivšega para (v velikem planu) do pikice, v katero se spreminja Majina roka, ki maha. Maja in Boris se poslovita za vedno:

(...) Maja i Boris su se istodobno nasmijali, pogledali se – skoro slučajno – ravno u oči. Dok se zjenice nisu pomakle trajao je taj trenutak prisnosti u kojem nije bilo drugih misli ni osjećaja i koji se između njih dvoje neće ponoviti. (...) Maja i njezini prešli su most, most se podigao, trajekt je krenuo, Maja je mahala s palube, mahalo je dijete, mahao je visoki snažni. (...) trajekt se smanjivao, smanjivala se Maja, smanjivala se njezina ruka koja maše, sve dok nije bila sitna kao smeđasti vrh borove iglice.⁶⁹

3. Montaža

Ko govorimo o vplivu filma na strukturo, s tem pa tudi na duh moderne oziroma sodobne književnosti, mislimo predvsem na vpliv montaže, ki omogoča diskontinuirano prikazovanje prostora in časa, kar je kot postopek v književnost vstopilo z romanom toka zavesti.

Montaža je zelo zapletena oblika filmskega zapisa. Z njo »v kontinuiteti projekcije dosegamo diskontinuirano (prekinjeno, skokovito) prikazovanje prostorsko-časovnih samostojnih izsekov zunanjega sveta«. ⁷⁰ Eisenstein, o čigar vplivu na ustvarjanje govori tudi Jergović, je že v svojem prvem filmu (*Stavka*, 1924) pokazal virtuoznost montaže, v kateri so značilni »novi postopki: izraznost velikega plana, vzporedna montaža, uporabljena kot metafora, montaža atrakcij ter hiter ritem v kadrih in med njimi«⁷¹.

⁶⁸ Ibid., 230–231.

⁶⁹ Ibid., 240–241.

⁷⁰ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 135.

⁷¹ *Filmska enciklopedija* (gl. ur. A. Peterlić), 1. del (Ejzenštejn, Sergej Mihajlovič), Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb, 1986, 351.

Kadri se povezujejo s tako imenovanimi montažnimi spoji, ki jih, analogno pravopisnim znamenjem imenujemo tudi filmska ločila. Glede na njihovo tehnologijo in videz ločimo naslednja ločila: rez, preliv, zatemnitev z odtemnitvijo in zaveso.

Da Jergović uporablja načelo montaže »na najlegitimnejši, najnormalnejši in najustreznejši« način, je vidno na vsaki strani zbirke *Mama Leone*, kar bo dokazala analiza reza.

Rez je osnovni ali temeljni neraztezni montažni spoj, ki »omogoča skokovito prikazovanje (videnje in slišanje) različnih prostorsko in časovno ločenih izsekov fizične realnosti«. ⁷² S to vrsto spoja se bolj kot s katerimkoli drugim izvaja »ritmično najhitrejše kadriranje«. ⁷³ Da je rez spoj, ki ima neomejen razpon pomenov, dokazuje tudi njegova različna uporaba v Jergovićevih zgodbah.

Ena od pomembnih značilnosti montaže se kaže v njenem razmerju do časa, z njo se namreč »lahko kažejo in spreminjajo vsi temeljni atributi časa – trajanje, zaporedje in smer časa« ⁷⁴, kar je videti tudi v zgodbi *Mama Leone*. Ko pripovedovalec v Sarajevu sredi vojne na pošti čaka na telefonski pogovor z Natašo, simultano doživlja kategorije sedanjosti, (bližnje in daljne) preteklosti in (bližnje in daljne) vizije prihodnosti, kar je v literarnem diskurzu uresničeno z »neliterarnim« montažnim rezom. ⁷⁵

Već sljedećeg trenutka, Bože blagi, prošlo je još pet godina. Nataša je bila u Beogradu, a ja sam bio u Sarajevu. Trajao je rat. Rat moga života, jedini koji pamtim i jedini u kojemu ću, sva je prilika, i poginuti, iako sasvim živ, neokrznut, čitav, kao Ahil kojega čak ni u petu nije pogodilo. Nisu radili telefoni. Bio sam u Jevrejskoj opštini kod Drvenije mosta, oko mene su bili ljudi koji čekaju vezu, ispred mene radioamater s nekim čudnim aparatom, kao iz Drugog svjetskog rata. Iz aparata se čuo šum svih svjetskih mora i svih brodoloma. Odjednom sve to. A između valova probijao se glas. Glas je govorio: *Ona pita kako si?* ⁷⁶

Da lahko ravno z rezom v trenutku preskočimo časovne meje, dokazuje tudi primer »prestavljanja« v preteklost, ki temelji na pripovedovalčevem slušnem

⁷² Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 138.

⁷³ Ibid., 139.

⁷⁴ Ibid., 149.

⁷⁵ Spomnimo se, kaj je o filmskem času in njegovem vplivu na druge moderne umetnosti rekel Arnold Hauser: »V novem konceptu časa se skoraj vse niti tkiva, ki oblikujejo snov moderne umetnosti, srečajo v eni točki (...), predvsem pa montažna tehnika ter mešanje časovnih in prostorskih form filma. Novo razumevanje časa, katerega osnovni element je istočasnost in katerega narava je razprostranjenost časa, se v nobeni drugi zvrsti ne izraža tako prepričljivo kot v tej najmlajši umetnosti (...). V časovnem mediju filma se premikamo na način, ki je sicer značilen za prostor, to je povsem svobodno izbiramo smer, iz ene časovne faze prehajamo v drugo, ravno tako, kot gremo iz ene sobe v drugo, prekinjamo zvezo med posameznimi etapami v razvoju dogajanja in jih, v glavnem po načelih prostorskega reda, razvrščamo v skupine. Skratka, čas tukaj po eni strani izgublja svoj neprekinljivi tok, po drugi strani pa svojo nespremenljivo smer.« (*Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, II. del, Kultura, Beograd, 1966, 442–443)

⁷⁶ Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, 1999, 212.

doživljaju. Spomine na davne vonjave Sredozemlja oživijo takti stare pesmi *Mama Leone*:

Maloprije, uključim radio, bog te pita koja stanica, ali naša svakako nije, kad ono svira pjesma Mama Leone. Opet sam se sjetio mirisa mora, mirisa borovine i mirisa maslinova ulja u isto vrijeme. (*Mama Leone*)⁷⁷

Da (časovni) rez vpliva na ritem filma oziroma literarnega dela, Jergović dokaže v zgodbi *Neću šlafen*. Tri leta (izražena v samo nekaj stavkih) so ritmično razdeljena v dva intervala po 6+6 in 6+6+6+6 mesecev. Vse daljši, vendar ritmično pravilni časovni razmiki, v katerih se postavlja babičino vprašanje o usodi dedovega nenavadnega prijatelja Američana Ralfa, poudarjajo ne samo skrivnostnost njegovega življenja, ampak tudi zanimanje, ki ga je s svojo nenavadno pojavo vzbudil v pripovedovalcu in njegovi babici:

Nakon što je poslednja razglednica stigla prije šest mjeseci, baka je pitala: *Šta je s Ralfom, dugo se ne javlja?* Djed je slegnuo ramenima i uzdahnuo. Opet je prošlo šest mjeseci, a baka je ponovila svoje pitanje. Nakon što je prošlo četiri puta po šest mjeseci, djed je rekao: *A možda je Ralf umro, ko zna, nije imao nikog svoga, sigurno je umro u nekom od hotela u nekoj od zemalja.*⁷⁸

Podobni učinki, ki izhajajo iz doživljaja hitrega časovnega skoka, nastanejo tudi pri prostorskem skoku, ki ga ustvarja rez. O tej njegovi značilnosti Peterlić pravi: »Ker človek svojega položaja in vizure ne more tako hitro zamenjati, je osnovni učinek reza določeno presenečenje, včasih tudi pravi šok.«⁷⁹ Kar najdemo v spodnjem odlomku iz zgodbe *Mama Leone* – pripovedovalec, ki čaka na sarajevski pošti, z rezom »skoči« v davni kamp na Korčuli, kemijski kabinet, k pipi z mrtvim paradižnikom:

Ljudi su čekali na svoj red, a ja sam morao izgovoriti još jednu rečenicu, ona koja vrijedi više od svake šutnje i koja bi morala učiniti isto ono, mislio sam, što je učinio zagrljaj u korčulanskom blatu. Bio sam užasnut pred riječima što sam ih mogao reći, što ih nisam morao reći, što su se rasipale kao pijesak iz razbijenoga sata, kao živa na drvenome podu kemijskoga kabineta, kao sitna smrt koja raste u meni, smrt paradajza pokraj česme, tad sam ga se sjetio, tog paradajza, a mislio sam da je umro, ne nije, pojavio se posljednji put, dok ispada iz njezinih ruku, vraća se meni, evo sad usred skoka u prazno jer s druge strane više nema nikoga, nema ni mene, ni kampa, ni Korčule, ni svađe, ni njezina lica pretvorena u gađenje, lijepo drago gađenje kojega više nema... Nisam primakao usne muškome uhu, niti sam šaptao. Rekao sam glasno, kao da smo zbilja tu, u njezinoj dnevnoj sobi, sami jer je general otišao sa ženom na more: *Volim te najviše na svijetu!*⁸⁰

Rez lahko zaradi omogočanja hitrega prehoda kadrov rabi »tudi kot spoj, s katerim gledalca retorično zelo učinkovito napeljemo k primerjanju vsebin

⁷⁷ Ibid., 215.

⁷⁸ Ibid., 46.

⁷⁹ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 139.

⁸⁰ Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, 1999, 212.

zduženih kadrov.«⁸¹ Tako uporabo reza najdemo v uvodu zgodbe *Pogledaj me, Anadolko*, v katerem so nanizani podobni kadri, ki prikazujejo različne slike babice Rine. Pomen teh kadrov je v tem, da so to edine slike, ki se jih Vukota spominja v zvezi s svojo babico. Babica je umrla, ko je bil star tri leta in prvič se je nanjo spomnil poleti 1992, »ko so prvi židovski konvoji krenili iz mesta, Vukota pa se je spomnil, da je bila babica Rina židinja, zato je tudi sam žid in bi lahko po neki novoustanovljeni pravici odšel iz te vojne«.

Prva slika prikazivala je baku kako se grije uz veliku kraljicu peći, pruža dlanove prema vatri, a na glavi joj se bjelasa kapica, onakva kakvu je vidio samo u crtanim filmovima, na Olivinoj glavi i kad ide na spavanje. Na drugoj slici baka Rina iznosi čirak i briše prašinu s njega, a prsti joj drhte i lete kao da će se svaki pretvoriti u vrapca i nestati pod visokim stropovima dnevne sobe. Treća slika prikazivala je bakinu ljutnju, kapica joj se nakrivila, a baka Rina jedva je čujno vikala, kao da svaku njezinu riječ netko zatrpava gomilama perja: *Za moga vakta muškarac i žena sreli bi se ispod baldahina, a ne ispod jorgana*.⁸²

Vsebine, združene z rezom, lahko označijo in poudarijo medsebojno asociativno zvezo. Tak pomen izhaja iz rezov v odlomkih iz zgodb *Kao djevojčica i jako star pas*, *Ljubičasta smokva indiana*, *Nora kao Ibsenova* in *Drugi poljubac Gite Danon*.

U vrijeme kad se Astor pojavio u njezinom životu, imala je četrnaest godina. Danas ih ima dvostruko više, pa je stara kao jedna djevojčica plus jedan jako star pas. Tako se otprilike i osjećala, u Beogradu, pokraj roditelja, u drugom životu koji nije frenetičan i euforičan, nego je polagan i spor, tako da se bol jasno osjeća čim pristaneš u nju. Astor je bio završetak jedne velike tuge, možda još uvijek najveće u njezinom životu. Tuga se zvala Hefest, riđi koker kojega je na Grbavici udario auto, pa je cijelu noć umirao u njezinoj sobi, na njezinu krilu. Tada je poželjela da se više nikad ne nađe u blizini umiranja i da pobjegne od svega dragog prije nego što drago nestane. Hefesta je sahranio otac, u krugu kasarne »Viktor Bubanj«, i tada ga je prvi i jedini put u životu vidjela da plače.⁸³

(...) kad je baka rekla: *Probaj ovu smokvu, meni za ljubav*. Tada sam popustio jer je u pitanju bila smokva, a ona je za moju baku bila specijalno voće. Sve u vezi sa smokvama bilo je nježno, tiho i daleko, sahranjeno u nekom dalekom vremenu u kojem je kad se u njega vratila, postajala tako slaba i nesigurna, bivala djevojčica, moja baka djevojčica, jer su za nju sve smokve ovoga svijeta bile dubrovačke i to iz onoga Dubrovnika u kojemu je odrastala kao što ja odrastam danas, išla u talijansku školu i gledala more s Boninova; to more nije imalo kraja, kao što ni život nije imao kraja, da bi na kraju od života i mora, kao jedina stvar u kojoj je još bila dijete, ostale samo smokve i najljepša među njima, ljubičasta smokva indiana, plod u kojem živi moja baka bez ijednog životnog razočaranja i bez ijednog velikog bola odraslosti u kojoj stvari prestaju biti dijetinje i više ništa nije Prvi put.⁸⁴

⁸¹ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 139.

⁸² Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, 1999, 283.

⁸³ Ibid., 253.

⁸⁴ Ibid., 181.

Osjetio je da mu se suze slijevaju niz obraze, pa kapaju u uši, teku kao Buna i ruše se kao vodopad na Kravicama; bio je u sedmom razredu kad su išli na ekskurziju i kupali se na Kravicama, stao je ispod vodopada, voda je bila teška i jaka i tekle su mu suze, isto kao i sad, bez plača i smisla, zbog vode za koju je znao da više nikada neće padati s te visine, njemu ravno na glavu, u sedmom razredu osnovne škole, na ekskurziji na Kravicama. Otvorio je oči kao da je netko na filmu podigao pokvarene rolete i uz tresak otvorio novi prizor.⁸⁵

Z rezom lahko izrazimo tudi dolgotrajnost dogodka – takrat govorimo o montažni kontinuiteti dogajanja. Z njo se izognemo »potencialni dolgočasnosti takega dolgotrajnega prizora, pa vendar izrazimo dolgotrajnost dogodka.«⁸⁶

Brane nedjeljom nikada ne radi. Subotom navečer izlazi u kvart Hauptahnhoffa, obiđe salone s golim plesačicama, zaviri u *peep-show*, za pet maraka gleda lijepu Eminu koja se sada zove Susanna, i uvijek sretno nekog poznatog, pa ode u bistro Serbez na pivu. (*Mala šala*)⁸⁷

Nakon povratka iz zatvora Lotar je počeo piti. Pio je uredno i po datumima, vidi se da mu je Švabo bio otac, govorilo se u komšiluku ne bez poštovanja, pio je svakog sedmog u mjesecu. Ovako bi to bilo: uđe Lotar u birtiju i naruči litru loze, gosti pođu da će izlaziti, zaustavi ih muklo Lotarovo *ne* i nitko se i ne pomakne. Svi čekaju što će se dalje događati i šute, ama čuje se muha kad proleti i čuje se, svake tri minute, kako grlić boce dodirne čašu. Lotaru bi trebalo točno petdeset pet minuta da popije litru loze, ni minuta više, ni minuta manje. Nakon tog naručivao bi još litru, uredno platio konobaru i zagrmio *svi marš van* i izišli bi, uključujući gazdu i konobare, a da Lotaru ni riječ ne bi rekli. Nakon petnaestak minuta u birtiju je dolazila milicija, Lotar se dizao na noge, govorio bi *udarite, jebem vam i Tita i partiju*, onda su ga tukli, on se nije branio, pa bi ga odveli u miliciju, prespavao bi u zatvoru i čekao sedmi u mjesecu. (*Drugi poljubac Gite Danon*)⁸⁸

Vpliv filma na Jergovićevo pisanje ni izčrpan samo z neposrednim omenjanjem filma in videa v zbirki *Mama Leone*⁸⁹ oziroma z navajanjem imen filmskih igralcev in vlog⁹⁰ – to dokazuje analiza navzočnosti nekaterih oblik filmskega zapisa v zbirki, ki je potrdila izhodiščno hipotezo, da je vpliv filma na literarni diskurz Miljenka Jergovića več kot očiten. Za popolnejšo oceno zbirke *Mama Leone* bi bilo treba poleg kadrov, položajev kamere in montaže vsekakor analizirati še druge elemente filmskega zapisa.⁹¹ Četudi je nepopolna, pričujoča analiza dokazuje, da se lahko literarno delo analizira tudi skozi njegovo »filmičnost«, ne da bi s tem zmanjševali vrednost literarnoumetnostnega izkaza.

⁸⁵ Ibid., 314.

⁸⁶ Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977, 139.

⁸⁷ Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Durieux, Zagreb, 1999, 303.

⁸⁸ Ibid., 336.

⁸⁹ Npr.: v grozljivkah; kot v filmih; da je na videu gledal te prste; taka, kot jo je videl v risankah; odprl je oči, kot da je nekdo na filmu dvignil pokvarjene rolete; Madrid je bil mimobežen kot na filmu. (Ibid., 210, 232, 237, 283, 314, 338)

⁹⁰ Npr.: James Bond, Clint Eastwood, Charlie Chaplin, Greta Garbo idr.

Poudariti je treba, da je tak pristop k literarnemu delu daleč od namena Jergovićevega rokopisa »pretvoriti« v film. Ravno narobe, želimo le opozoriti, da »navadno« branje njegovih zgodb, brez »filmskih« in »filmičnih« konotacij, siromaši njegov rokopis. Morebiti bo to pisanje o »filmičnosti« Jergovićevega literarnega diskurza vzpodbuda bodočim raziskovalcem sodobne hrvaške proze, ki v svojih sodbah ne bi smeli zanemariti te njene dimenzije.

Iz hrvaščine prevedla *Đurđa Strsoglavec*.

SUMMARY

The volume of short stories *Mama Leone* by Miljenko Jergovic was published in 1999. Despite the extremely high interest it generated among the readership, the critics, just as was the case with previous Jergovic's books, have not treated it with a serious, scholarly approach. Whatever little critical attention it has received, the critics stopped at the analysis and evaluation of Jergovic's manuscripts in the context of the Croatian literature of the 1990's. However, the present approach to *Mama Leone* differs by its point of departure: it is an attempt of a different reading of Miljenko Jergovic.

It was prompted by the statements the author made in numerous interviews about the influence of film on the formation of his generation (born in the 1960's). The author of the article finds that film is not present in Jergovic's book only on a declarative level. It is, in fact, largely present as an integral, seemingly indispensable structural element of Jergovic's short stories. The analysis of the presence of some of the forms of cinematic recording (frames, camera positions, montage) reveals cinematic features in Jergovic's literary discourse, which, understandably, do not lower the value of his literary-artistic expression.

⁹¹ Zelo zanimiva bi bila analiza zvokov (šumov, dialogov, glasbe) v Jergovićeveih zgodbah. (Spomnimo se samo poudarjene uporabe offa.) Dejstvo, da mnoge naslove zaznamujejo zvoki v dvojnem pomenu – ali so izgovorjeni stavki (npr. *Ti si taj anđeo; Neću šlafeni; Ovo dijete nikad ne paničari; Drago moje glupavo; Ako vidiš da je to auto, reci mi, Molim te; nemoj da skoči; Jeste li za slatko od ruža; Ho freddo, ho molto freddo; Pogledaj me, Anadolko; Hoću da odeš odmah sad* ipd.) ali pa je zvok njihov sestavni del (*Kako sam počeo vikati u snu; Mama je uzdahnula kao Marija na Prkosima* ipd.) –, kaže, da je ta oblika filmskega zapisa zelo pomembna za Jergovićeve literarno-umetniški diskurz. Ne pozabimo, da je naslov zbirke pravzaprav naslov nekoč zelo popularne popevke *Mama Leone*!